

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

JURIJ DOBRIAKOV

**NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO DISKURSO RAIDĄ LIETUVOJE
XX A. 10-AJAME – XXI A. 2-AJAME DEŠIMTMETYS**

**THE DEVELOPMENT OF THE NEW MEDIA ART DISCOURSE
IN LITHUANIA IN THE 1990s–2010s**

Daktaro disertacija
Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)
Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2022

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2016–2022 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, H 003

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

Vyr. m. d. dr. Odeta Žukauskienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

NARIAI

Vyresn. m. d. dr. Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Dr. Raivo Kelomees

Estijos meno akademijos vyr. mokslo darbuotojas ir Pallas taikomųjų mokslų universiteto profesorius, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Dr. Tomas Pabedinskas

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen

Vilniaus universitetas ir Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2022 m. gruodžio 21 d., 14 val. Vilniaus dailės akademijos 102 aud. (Malūnų g. 3, Vilnius)

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2016–2022

DOCTORAL SUPERVISOR

Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre:

CHAIR

Chief researcher Dr. Odeta Žukauskienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

MEMBERS

Senior researcher Dr. Erika Grigoravičienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

Raivo Kelomees, PhD

Senior researcher at the Estonian Academy of Arts and Professor at the Pallas University of Applied Sciences, Humanities, Art History and Theory H 003

Dr. Tomas Pabedinskas

Vytautas Magnus University, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. Prof. Dr. Renata Šukaitytė-Coenen

Vilnius University and Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre on December 21, 2022, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts, 102 auditorium (Malūnų str. 3, Vilnius).

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

ĮVADAS.....	5
1. TARPTAUTINIO NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO DISKURSO SLINKTYS XX A. 10-AJAME – XXI A. 2-AJAME DEŠIMTMETYJE.....	20
1.1. Komplikuoti sąvokų niuansai.....	23
1.1.1. Medijų menas, naujųjų medijų menas, naujosios medijos mene.....	24
1.1.2. Medijos specifiškumas ir postmedijų būklė.....	32
1.1.3. Postskaitmenybė.....	38
1.2. XX a. 10-asis dešimtmetis: apibrėžimai, ateities pažadas, tinklo kontrkultūra.....	40
1.3. XXI a. 1-asis dešimtmetis: genealogija, autonomijos įtvirtinimas, izoliacionizmo kritika...51	
1.4. XXI a. 2-asis dešimtmetis: istorijų perrašymas ir savimonės krizė.....	73
1.4.1. Nuo naujųjų medijų meno prie meno po naujųjų medijų.....	73
1.4.2. Skaitmeninė atskirtis: naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių konfliktas. 81	
2. NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO REFLEKSIJA IR SAVIREFLEKSIJA LIETUVOJE.....	87
2.1. Lietuvos naujųjų medijų meno diskurso sluoksniai.....	87
2.2. Nuo pirmųjų signalų iki atspindžio galinio vaizdo veidrodyje: diskurso chronologija.....	89
2.2.1. Ankstyvasis diskursas: apibrėžimų, raiškos ir alternatyvių erdvių paieškos.....	91
2.2.2. Diskurso branda: medijų kultūra kaip nauja duotybė.....	111
2.2.3. Retrospektyvus diskursas: medijų meno reikšmės ir palikimo refleksija.....	148
3. NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO IR POSTINTERNETO BEI POSTSKAITMENINIO MENO DISKURSŲ TAKOSKYRA XXI A. 2-AJAME DEŠIMTMETYJE.....	155
3.1. Atgal į baltąjį kubą: postskaitmeninis ir postinterneto menas.....	155
3.1.1. Naujųjų medijų meno saulėlydis ir postinterneto meno aušra.....	157
3.1.2. Nesibaigiantis naujumas vs. technologijų banalizacija.....	160
3.1.3. Fizinės erdvės, virtuali rinka.....	163
3.2. Įtinklinto pasaulio laiku: postinterneto ir postskaitmeninio meno legitimacija Lietuvoje. .166	
IŠVADOS.....	178
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI.....	184
SUMMARY.....	196
APIE AUTORIŲ.....	215
ABOUT THE AUTHOR.....	216

IVADAS

Meno, mokslo ir technologijų sąveikos idėja paremtas naujųjų medijų menas (angl. *new media art*), Lietuvoje dažnai vadinamas tiesiog medijų menu, nėra patogus menotyrinės analizės objektas. Šis meno laukas tarptautiniu mastu turi ilgą ir turtingą istoriją, platų institucijų, iniciatyvų ir neformalių aktyvistų bendruomenių tinklą bei gausų teorinį diskursą, tačiau jis beveik visuomet buvo ir tebėra mažai matomas instituciniame šiuolaikinio vizualiojo meno lauke bei konvencinėje menotyroje. Galima teigti, kad tai paralelinis meno pasaulis, egzistuojantis gana uždaroje autonominėje ekosistemoje ir daugeliu atvejų reflektuojantis pats save. Dėl šios priežasties naujųjų medijų meno diskursui dažnai trūko objektyvesnio kritinio žvilgsnio iš šalies – negausūs menotyrininkai, komentavę medijų meno reiškinius, susidūrė su adekvataus žodyno vartojimo iššūkiais, dėl ko tokie komentarai dažnai rodė nesusikalbėjimą tarp laukų ir diskursų. Savo ruožtu patys medijų meno propaguotojai, siekę jo legitimacijos, kartu stengėsi atsiriboti nuo, jų nuomone, hegemoninės tradicinių meno institucijų ir rinkos sistemos, taip dar labiau didindami diskursyvią atskirtį. Lietuvoje tokio tarpusavio nesupratimo ar net ignoravimo rezultatu tapo tai, kad medijų menas, XX a. pabaigoje trumpam sudominęs šalies meno gyvenimo stebėtojus daugiausia formaliu naujumu, po dviejų dešimtmečių liko faktiškai marginalizuotas Lietuvos šiuolaikinio meno istorijoje ir nebeegzistuojantis kaip aktuali, su tarptautiniais procesais sinchronizuota praktika.

Naujųjų medijų menas XX a. 10-ajame dešimtmetyje – XXI a. 2-ajame dešimtmetyje pasauliniu mastu įsitvirtinusi prasme (akcentuojant tinklinį bendruomeniškumą, socialinį ir politinį aktyvizmą, meno ir mokslo dialogą, technologijų komercializacijos bei pajungimo galios interesams kritiką ir atviros prieigos skaitmeniniais komunikaciniais įrankiais paremtos demokratizacijos siekį) Lietuvoje tapo aktualiu reiškiniu su išplėtotu savarankišku diskursu po 2000-ųjų metų. Naujų technologijų naudojimo ir apmąstymo lietuvių menininkų kūryboje, projektuose ir renginiuose būta ir anksčiau. Nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos su tuomet nauja video medija eksperimentavo Henrikas Gulbinas ir Gintaras Šeputis, šiek tiek vėliau ją pasitelkė „Akademinio pasiruošimo grupė“, Karla Gruodis, Džiugas Katinas, Laimė Kiškūnaitė, Paulius Arlauskas, Tomas Andrijauskas, Aleksas Andriuškevičius, Audrius Mickevičius, Darius Žiūra ir kiti kūrėjai. Videokamera filmuoti vaizdai rado savo vietą tarpdisciplininėje Deimanto Narkevičiaus, Eglės Rakauskaitės, Evaldo Janso ir kitų su Soroso šiuolaikinio meno centro (SŠMC) bei Šiuolaikinio meno centro (ŠMC) veikla susijusių menininkų kūryboje. Tačiau šioje kūryboje svarbesni buvo formalūs jos aspektai (vaizdo manipuliacijos, nekonvencinio montažo galimybės), vėliau performatyvumas ir socialinių temų nagrinėjimas dokumentiniuose ar fikciniuose naratyviniuose videokūriniuose. Video

technologija suvokta kaip demokratizuojanti meninę raišką ir praplečianti menininko estetines galimybes, tačiau vis dėlto naudota pirmiausia kaip priemonė, o ne refleksijos objektas.

Nomeda ir Gediminas Urbonai, kartu su menotyrininku Sauliumi Grigoravičiumi ir kitais bendraminčiais 1993 m. įkūrę tarpdisciplininio meno projektų erdvę „Jutempus“¹, 1997 m. pertvarkė ją į fizinių patalpų neturinčią mobilią „programą“ arba laboratoriją, kurios veikla susitelkė pirmiausia į technologijų ir meno, mokslo, visuomenės bei ekologijos sąveikos tyrimus. 1995–1997 m. „Jutempus“ kartu su britų nevyriausybine organizacija „Beaconsfield“ įgyvendino daugiabriaunį tarptautinį menininkų mainų projektą *Valdymas iš žemės*² (angl. *Ground Control*) Vilniuje, Londone ir Niukasle, kurį sudarė parodos Londone ir Vilniuje, interneto svetainė ir knyga. Projektas inicijavo ir tyrė ryšio technologijomis bei fizinėmis kelionėmis paremtos tarpkultūrinės komunikacijos situacijas. 1998–1999 m. Urbonai vykdė projektą *tvvv.plotas*³, kuriuo siekė tirti menininkų kritinės komunikacijos tarpusavyje ir su platesne auditorija galimybes pasitelkdami ne tik televiziją, bet ir transliacijas internetu bei virtualius pokalbių kambarius kaip naujus viešosios erdvės modelius. Kita jaunų menininkų grupė – Mindaugas Gapševičius, Kęstutis Andrašiūnas ir Darius Mikšys – 1998 m. įsteigė internete egzistuojančią ir veikiančią organizaciją „Institutio Media“⁴, atspindėjusią tuometines tarptautines tinklo meno (angl. *net art*) aktualijas ir atvėrusią auditorijai vartus į pasaulinį šio meno diskursą per virtualią tekstinės ir audiovizualinės medžiagos biblioteką, gyvas transliacijas ir elektroniniu paštu siunčiamos aktualios informacijos prenumeratos sąrašą. 1998 m. ŠMC surengta 5-oji SŠMC metinė paroda *Sutemos* pristatyta kaip „naudojant naujas technologijas sukurto meno paroda, kuriai reikėjo ypatingų eksponavimo sąlygų: tamsos, sudėtingos skaičiavimo, garso ir vaizdo aparatūros, [...] nenutrūkstamo elektros energijos tiekimo“⁵.

Tačiau galima teigti, kad medijų meno *diskursas* Lietuvoje pilnai susiformavo tik XXI a. 1-ojo dešimtmečio viduryje, su technologijomis eksperimentuojantiems vietos menininkams pilnavertiškai ir stambesniu mastu įsitraukus į tarptautinius (pirmiausia Baltijos ir Šiaurės šalių) naujųjų medijų meno kūrėjų ir organizacijų tinklus. Svarbus veiksnys buvo tai, kad tuo laikotarpiu suaktyvėjo nauja dar jaunesnių menininkų, kuratorių ir kritikų karta, kuri ne tik perėmė vyresnių kolegų domėjimąsi skaitmeninių technologijų teikiamomis kūrybinėmis galimybėmis, bet augo kartu su šiomis technologijomis, atidžiai sekė tarptautines naujųjų medijų meno aktualijas ir gilinosi į platesnį medijų kultūros, medijų teorijos ir filosofijos lauką. 2004 m. „Jutempus“ pagrindu įsteigta

1 „Jutempus“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus>.

2 „Ground Control“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus/?cat=7>.

3 „tvvv.plotas“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus/?p=67>.

4 Institutio Media. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://o-o.lt/1998>.

5 „Sutemos“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 1998, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>.

tarpdisciplininę medijų meno laboratoriją VILMA (Vilnius Interdisciplinary Lab for Media Art)⁶, iš kurios 2005 m. išsivystė medijų bei aktualios kultūros informacinė platforma – interneto žurnalas *Balsas.cc*⁷, aktyviai veikęs tiek internete, tiek fiziniame Vilniaus kultūros gyvenime iki 2009 m., kai buvo archyvuotas knygos *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*⁸ pavidalu. Žurnalo redaktoriai tapo Urbonų iniciatyvose dalyvavęs komunikacijos mokslininkas, tyrėjas ir kuratorius Vytautas Michelkevičius, o esė, recenzijos, apžvalgos ir interviu publikavo jo bendraamžiai menininkai, menotyrininkai ir kuratoriai, kurie sudarė pagrindinę žurnalo auditoriją ir bendruomenę. Nemaža jų dalis naujųjų medijų kultūra ir menu aktyviau ėmė domėtis po 2004 m. rugpjūčio 25–29 d. ŠMC įvykusių kūrybinių dirbtuvių *RAM6: Socialinė sąveika ir kolektyvinis protas (RAM6: Social Interaction and Collective Intelligence)*⁹.

Šis renginys, Urbonų bei jų bendraminčių surengtas kaip pirmasis (kaip planuota, kasmetinis) VILMA renginys, užbaigė Šiaurės ir Baltijos šalyse vykusią *RAM (Re-Approaching New Media)* konferencijų ir kūrybinių dirbtuvių ciklą¹⁰ ir pasižymėjo garsių užsienio svečių gausa (medijų kultūros tyrėjai Geertas Lovinkas ir Arminas Medoschas, eksperimentinio garso praktikas ir teoretikas Kimas Cascone ir kiti teoretikai bei praktikai). Renginio retorikai ir kūrybinių dirbtuvių turiniui buvo būdingi visi to meto tarptautiniam naujųjų medijų meno diskursui būdingi elementai: orientacija į socialinį ir politinį kontekstą, kompiuterinių tinklų aktyvizmo (angl. *hacktivism*) arsenalo pasitelkimas, atviro kodo kultūros ir laisvų informacijos mainų idėjų propagavimas, gamtos ir technologijos sąsajų permąstymas bei skeptiškas požiūris į komercinį naujų technologijų fetišizavimą – kitaip tariant, atvirai *aktyvistinė*, o ne *estetinė* pozicija naujų skaitmeninių medijų atžvilgiu.

RAM6 galima laikyti vienu svarbiausių to laikotarpio veiksmų, prisidėjusių prie Lietuvos medijų meno diskurso kokybinio ir kiekybinio intensyvėjimo. Renginys parodė, kad Lietuva per gana trumpą laiką tapo pilnateise tarptautinių naujųjų medijų meno organizacijų ir kūrėjų tinklų nare, o jame skaityti teoretikų pranešimai, naujųjų medijų meno praktikų surengtos dirbtuvės, vykusios diskusijos su užsienio kolegomis padėjo formuoti vietos medijų kultūros plėtrai reikalingą žodyną. *RAM6* pritraukė įvairaus profilio jaunus ir vidurinio amžiaus lietuvių menininkus – nuo kompozitorių ir garso meno kūrėjų iki videomenininkų, dizainerių, postkonceptualaus meno praktikų bei kuratorių, šiuolaikinės fotografijos entuziastų. Tai buvo bene pirma proga, kai visi jie

6 VILMA. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://www.vilma.cc>.

7 Balsas. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://www.balsas.cc>.

8 *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*, sud. Vytautas Michelkevičius (Vilnius: MENE, 2009).

9 „RAM6“, *VILMA*, http://vilma.cc/en_index.php?mid=76&nid=89.

10 2005 m. Minske surengtos anksčiau neplanuotos dar vienos kūrybinės dirbtuvės *RAM7: Bendradarbiavimo būdai* (angl. *Modes of Collaboration*), kurių idėja gimė baltarusių naujųjų medijų aktyvistams dalyvaujant *RAM6* renginyje Vilniuje. Plačiau žr.: <http://post.in-mind.de/pipermail/spectre/2005-January/004128.html>.

galėjo bent iš dalies susitapatinti su „naujųjų medijų meno“ arba „naujųjų medijų kultūros“ terminu, kuris iki tol nebuvo plačiai ir reguliariai vartojamas (nepaisant to, kad nuo 2002 m. Kaune vyko *multimedia* meno ir muzikos festivalis *Centras*, o Šiauliuose medijų meno festivalis *Enter*, spaudoje buvo pasirodę keli tekstai naujųjų medijų meno tema).

Vis dėlto raiškos priemonių, interesų ir ideologijų įvairovė po *RAM6* išliko, todėl netrukus laikina bendruomenė, kurią aplink subūrė šis intensyvus įvykis, išsiskaidė į atskiras, nors ir bendraujančias tarpusavyje grupes. Tik kelios jų, susijusios su minėta platforma *Balsas.cc* ir įvairiais jos leidiniais bei renginiais, aktyviai dalyvavusios medijų meno festivaliuose Šiauliuose ir Kaune, tapatinosi su naujųjų medijų kultūros sąvoka. Šių kūrėjų kolektyviniai projektai ir individualūs kūriniai dažnai koncentravosi ne į technologijų įgalinto socialinio ar politinio aktyvizmo scenarijų tyrimus (kaip Urbonų praktikos atveju), o į konkrečių medijų rūšių (fotografijos, elektroninio garso, judančio vaizdo ir kt.) specifines problemas, naujų techninių galimybių tyrimus, laikinų bendruomenių būrimą ir kolektyvinio turinio kūrimo mechanizmus arba išimtinai į estetinį efektą.

Žurnalui *Balsas.cc* baigus veiklą po 5 aktyvumo metų bei ženkliai sumažėjus su naujųjų medijų kultūra viešai siejamų meno kūrinių ir projektų skaičiui, nuo 2010 m. tapo akivaizdu, kad tvari ilgalaikė institucinė medijų meno sistema ir infrastruktūra, kartu ir stiprus susijęs diskursas Lietuvoje nesusiformavo. Nepaisant to, kad medijų meno ir elektroninės muzikos festivalis *Centras* Kaune su pertraukomis ir kelis kartus pasikeitusia organizatorių komanda vyko iki XXI a. 2-ojo dešimtmečio vidurio, o *Enter* Šiauliuose kasmet tebevyksta iki šiol ir tebesivadina medijų meno festivaliu, sunku teigti, kad po 2010 m. šie renginiai rėmėsi naujai plėtojamu, ne retrospektyviu konkrečiai naujųjų medijų meno (o ne meno ir technologijų platesne prasme ar tiesiog šiuolaikinio meno) diskursu. Tvarūs tarptautiniai bendradarbiavimo tinklai taip pat nebuvo išplėtoti, išskyrus asmeninius kontaktus, kuriuos su pasaulio medijų meno praktikais, teoretikais ir aktyvistais palaikė iš Lietuvos į Norvegiją, vėliau į JAV gyventi ir dirbti išvykę Urbonai, taip pat Vokietijoje gyvenantys Gapševičius ir Žilvinas Lilas – visi jie atvykdavo į Lietuvą ir rengdavo parodas arba kūrybines dirbtuves po 2010 m., tačiau ši veikla buvo pažymėta kitais raktažodžiais ir su medijų meno diskursu siejosi retrospektyviai arba fragmentiškai.

Kartu iš Lietuvos meno diskurso beveik išnyko tinklinio aktyvizmo, protesto, technokratinės kontrolės sistemų subversijos ir panašios temos (vėliau jos atgimė, pavyzdžiui, „Alytaus avangardo“ ir Meno streiko bienalės pavidalu, tačiau kitokiame ideologiniame ir technologiniame kontekste). Šiuolaikinio meno laukas susitelkė į estetines bei konceptualias problemas, technologijas (dažniausiai abstrahuotų metaforų forma) naudodamas kaip vieną iš daugelio galimų

raiškos priemonių ir vengdamas atviro kritinio jų poveikio vertinimo. Tai ypač pastebima XXI. a. 2-ajame dešimtmetyje įsitvirtinusio vadinamojo postinterneto meno praktikoje ir diskurse. Nemaža dalis technologijas savo darbe tiesiogiai naudojusią jaunų menininkų apsiribojo taikomojo pobūdžio praktikomis, kurdami interaktyvius sprendimus ir scenografiją įvairiems verslo ar tradicinių meno formų (pavyzdžiui, teatro) renginiams arba apskritai baigė aktyvią meninę karjerą ir pasitraukė į kitas sritis.

Keliose Lietuvos aukštosiose mokyklose tebeegzistuoja aiškią nuorodą į medijų meną pavadinime turinčios studijų programos, nors aktyvios medijų meno scenos ar medijų menininkais atvirai save vadinančių kūrėjų šalyje praktiškai nebėra, išskyrus gana kuriozinius atvejus, kai medijų menininkais vadinami bet kokias vaizdo fiksavimo technologijas – fotografiją, video – naudojantys kūrėjai, nedalyvaujantys naujų medijų diskurse ar jo išvestinėse formose. Šioje disertacijoje siekiama parodyti, kad vien technologijų naudojimo meninėje praktikoje faktas yra nepakankamas norint priskirti konkretų autorių naujų medijų meno laukui, nes pastarasis yra ne techninė kategorija, o susiformavęs „meno pasaulis“ (angl. *art world*) tarp kitų „meno pasaulių“, pagrįstas autonomine diskursine erdve, kurioje meno kūriniai yra sukuriami, pristatomi ir aptariami su šiuo diskursu besitapatinančios bendruomenės. Galima teigti, kad tik keli užsienyje gyvenantys lietuvių kilmės kūrėjai – Gapševičius, Lilas, Kazys Varnelis jaunesnysis – tebenaudoja naujų medijų meno pasauliui ir jo išvestinėms formoms giminingą teorinį ir praktinį instrumentarijų.

Dauguma jaunesnės kartos šiuolaikinių menininkų skaitmenines technologijas pasitelkia radikaliai kitokiu būdu. Jie sąmoningai renkasi ne tiesioginį technoaktyvizmą, naujo alternatyvaus (atviro kodo) turinio kūrimą ar technologizuotos visuomeninės tvarkos kritiką, o įvairiausių pirminės reikšmės ir funkcijos netekusių *online* ir *offline* skaitmeninės kultūros artefaktų apropiaciją estetizuotos „postironiškos“ parodijos arba „laiko dvasios“ metaforų kūrimo tikslams, plėtodami postinterneto arba postskaitmeninio meno praktiką ir diskursą. Toks menas turi savo akiratyje technologijas (ne tik naujas, bet ir senas) kaip visus dabartinio pasaulio aspektus apibrėžiančią duotybę, tačiau, skirtingai nei atvirai politiškai angažuotas naujų medijų menas, neturi ambicijų tiesioginio technologijų įveiklinimo būdu šį pasaulį tobulinti ir nebesiūlo technopozityvistinių ateities vizijų. Tiesa, būtina pažymėti, kad nuo XXI a. 2-ojo dešimtmečio 2-osios pusės postskaitmeniniame mene išryškėjo nauja, kritiškesnė ir nebe vien į įtinklintos kultūros „folklorą“ nukreipta teminė srovė, įtraukianti tokius probleminius klausimus kaip technologijų materialumas bei ryšys su antropocenu ir globalia ekologijos krize¹¹, postžmogiško (angl. *posthuman*) ir tarprūšinio (angl. *interspecies*) rūpesčio praktikos, ekofeminizmas, dekolonializmas

11 Jussi Parikka, „Earth Forces: Contemporary Land Arts, Technology and New Materialist Aesthetics“, *Cultural Studies Review*, vol. 21 no. 2 (2015): 47–75.

ir hibridinės gyvybės sampratos. Tačiau diskutuotina, kiek šie klausimai yra retoriniai, t. y. kokių mastu menininkai šias temas iliustratyviai eksploatuoja, o kokių tiesiogiai įsitraukia į išryškinamų socialinių, politinių, ekologinių problemų sprendimą taip, kaip tai siekė daryti naujųjų medijų menininkai.

Kita reikšminga aplinkybė yra tai, kad 2020–2021 m. pasaulinei pandemijai padiktavus bene visų meno formų priverstinį perkėlimą į interneto erdvę siekiant neprarasti ryšio su auditorija, suintensyvėjo vieša retorika apie meno būklę nuotolinės komunikacijos epochoje, meno procesų virtualizaciją ir medijų¹² poveikį visuomenei apskritai. Kartu platesnėje Lietuvos kultūros ir meno bendruomenėje pastebimas išaugęs susidomėjimas skaitmeniniu menu arba tradicinių vaizduojamųjų arba scenos menų formų „virtualizacija“, naujų *online* meno kūrybos ir sklaidos (ne vien dokumentacijos viešinimo internete) formų paieška. Pavyzdžiui, Nacionalinis Kauno dramos teatras 2021 m. kovo mėnesį pristatė Augusto Gornatkevičiaus režisuotą „unikalų socialinių tinklų spektaklį“ *Mirgėjimas*, kuriame aktoriai vaidino ir bendravo su žiūrovais specialiai tam sukurtoje uždaroje socialinio tinklo „Facebook“ grupėje¹³. Spektaklio kūrime dalyvavęs Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Naujųjų medijų meno programos absolventas Gytis Dovydaitis, pandeminiu laikotarpiu šalies žiniasklaidoje komentavęs įtinkintos kultūros reiškinius kaip interneto ir naujųjų medijų tyrėjas, spektaklio anotacijoje pristatytas kaip „medijų menininkas“.

Tuo pačiu laikotarpiu menininkas Robertas Narkus, aktyviai dalyvavęs XXI a. 1-ojo dešimtmečio naujųjų medijų meno scenos procesuose, kartu su kuratoriumi JL Murtaugh pristatė „pirmąją Lietuvoje skaitmeninio meno platformą“ *HighLimits*, kurioje publikuoti lietuvių ir užsienio menininkų kūriniai virtualiai erdvei¹⁴. Tačiau su ankstesnių dešimtmečių Lietuvos naujųjų medijų meno arba skaitmeninio meno diskursu šie nauji reiškiniai retoriškai nesieti – priešingai, pabrėžtinai akcentuotas jų „pirmieviškumas“. Todėl XXI a. 3-ojo dešimtmečio pradžioje regimas medijų meno arba skaitmeninio meno praktikų ir diskurso sugrįžimas yra problemiškas ir kelia nemažai klausimų dėl savo aistorinio pobūdžio bei neartikuluotos pozicijos pirmtakų atžvilgiu.

Skirtingai nuo Lietuvos, kitose pasaulio ir Šiaurės bei Baltijos regiono šalyse (pavyzdžiui, Latvijoje, kur įsikūrusi konferencijos, parodas ir kitus projektus teberengiantis naujų medijų

12 Pažymėtina, kad dėl nenusistovėjusios vartosenos lietuviakalbėje viešojoje erdvėje pastaruoju metu niveliuojasi žodžio „medijos“ reikšmės – dažnai šis žodis vartojamas daugiskaita ar net vienaskaita kaip „žiniasklaidos“ arba „socialinių tinklų“ sinonimas, o ne Marshallo McLuhano ir vėlesnių medijų teorijos kūrėjų įtvirtinta platesnė komunikacinių žmogaus tęsinio prasme. Todėl padažnėjęs termino vartojimas nebūtinai reiškia didesnę visuomenės sąmoningumą medijų kultūros šioje disertacijoje aptariama prasme atžvilgiu.

13 „Unikalaus socialinių tinklų spektaklio „Mirgėjimas“ premjera jau netrukus“, *Nacionalinis Kauno dramos teatras*, <http://dramosteatras.lt/lt/unikalaus-socialiniu-tinklų-spektaklio-mirgejimas-premjera-jau-netrukus>.

14 „Nauja skaitmeninio meno platforma „HighLimits“ siekia reabilituoti vaizduotę“, *Artnews.lt*, 2021 m. kovo 3 d., <http://artnews.lt/nauja-skaitmeninio-meno-platforma-highlimits-siekia-reabilituoti-vaizduote-62497>; HighLimits. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://www.highlimits.xyz>.

kultūros centras RIXC¹⁵ ir Liepojos universitete veikianti medijų ir meno tyrimų laboratorija „MPLab“) naujų medijų meno diskursas po 2010-ųjų tokiu mastu nenuslopo, nors evoliucionavo į išvestines formas – biomeną, dirbtinio intelekto meną (tačiau išsaugojo diskursinę ir institucinę autonomiją). Todėl kyla klausimas, kodėl šis diskursas ir juo grindžiama ne tik technologiškai, bet ir politiškai bei socialiai angažuoto medijų meno praktika neįsiskynė bei toliau nesivystė Lietuvoje, ir kokios vietinės bei globalios kultūrinės, ideologinės, institucinės ir technologinės priežastys tai lėmė.

Problema

Pagrindinė darbe nagrinėjama problema yra pakankamai spartus nuo XX a. paskutinio dešimtmečio pabaigos besiformavusių Lietuvos naujų medijų meno praktikų ir jas grindžiančio diskurso suintensyvėjimas tarptautiniame (pirmiausia Baltijos ir Šiaurės šalių) kontekste XXI a. 1-ojo dešimtmečio pirmojoje pusėje ir beveik toks pat staigus nuslopimas arba išterpimas platesniame meno lauke šiam dešimtmečiui pasibaigus. Šio virsmo priežastys nebuvo išnagrinėtos nei viename išsamia tyrime. Taip pat Lietuvoje iki šiol nebuvo sistemingai ištirta skaitmeninės technologijos taip pat suprobleminusio postinterneto ir postskaitmeninio meno diskurso raida naujų medijų meno diskursui išretėjus XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžioje.

Ši spraga trukdo pilnai suvokti, kaip Lietuvos meno lauke, kartu ir platesnėje visuomenėje, pasikeitė požiūris į technologijas ir jų teikiamą politinį bei socialinį potencialą; kitaip tariant, vietiniame kontekste liko neartikuluotas svarbus lūžis, lėmęs pasikeitusį santykį su skaitmeninėmis technologijomis tiek mene, tiek kasdieniame gyvenime, iš utopinio-optimistinio virtusį distopiniu-pesimistiniu arba amorfišku-neutraliu. Iki šiol Lietuvos medijų meno istorijos apžvalgose buvo koncentruojamasi daugiausia į idėjinį turinio matmenį (kaip konkretūs menininkai naudojo technologijas savo sumanymams išreikšti ir įgyvendinti), tačiau nepakankamai dėmesio skirta pačios technologijų logikos kismui, dėl kurio neišvengiamai keitėsi menininkų santykis su jomis. Kitaip tariant, svarbu suvokti, kaip techninės sąlygos ir technologizuotos kultūros būklė lėmė tai, kad kibernetinėmis technologijomis apsiginklavirusio bei jų vidinius kodus gerai išmanančio socialiai ir politiškai angažuoto menininko-aktyvisto figūrą iš meno lauko ilgainiui išstūmė kitokios rūšies menininkas – mimetiškai iliustruojantis stambių informacinio kapitalo korporacijų veikimo formas ar dauginantis ir į fizinę erdvę perkeliantis chaotiškos audiovizualinės interneto kultūros pavidalus, išpažįstantis akseleracionizmo ideologiją. Pastaroji teigia, kad milžiniškais duomenų srautais paremta *semiokapitalizmo* (ženklų kapitalizmo) sistema galima transformuoti tik iki begalybės

15 RIXC. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://rixc.org>.

spartinant jai būdingus procesus, tad postinterneto menas, užuot protestavęs prieš šią sistemą ar atvirai ją kritikavęs, daugiausia ją parodijuoja, imituoja ir reprodukuoja.¹⁶ Tai ryškiai kontrastuoja su XX a. 10-tojo ir XXI a. 1-ojo dešimtmečio naujųjų medijų menininkų tikėjimu, kad politinės vaizduotės aktyvuotos technologijos gali pasiūlyti alternatyvias, atviresnes ir teisingesnes visuomenės organizacijos formas.

Temos ištirtumas ir naujumas

Lietuvių autorių parašyta mokslinė literatūra, susijusi su tyrimo objektu, daugiausia apima XXI a. 1-ajame dešimtmetyje publikuotus straipsnius ir tyrimus, kurie pirmiausia charakterizavo tuometinę Lietuvos ir pasaulio naujųjų medijų meno situaciją bei analizavo jo ligtolinę raidą. Dėl suprantamų priežasčių (medijų meno scena jų rašymo ir publikavimo metu buvo aktuali ir pakankamai gyvybinga) šie darbai neaptarė medijų meno diskurso dezintegracijos ir nediagnozavo jos priežasčių. Jie koncentravosi į tokias problemas, kaip meno ir komunikacijos sąsaja, medialumas, elektroninių raiškos priemonių specifika, skaitmeninio meno genealogija, jo sklaidos ir recepcijos erdvių klausimai, santykis tarp meno ir mokslo bei medijų meno socialinio ir politinio aktyvizmo dimensija – taigi siekė kontekstualizuoti ir įprasminti aktualų, bet dar nepilnai pažintą reiškinį, apibrėžti jo vartoseną ir panaudojimo galimybių įvairovę bei perspektyvas.

Didelę dalį tokių straipsnių apie medijų meną Lietuvoje, Baltijos šalyse ir pasaulyje parašė Renata Šukaitytė. Ši autorė taip pat apgynė disertaciją *Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. – XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida* (VDU, 2008), kuri išsamiai aptaria Baltijos šalių medijų meno raidą bei atskleidžia jos tendencijas ir paraleles su pasauliniais procesais. Šukaitytės darbai pasižymi suprantamu naujumo kaip pamatinės (elektroninio) medijų meno kategorijos akcentavimu – tuo įdomiau juos skaityti dabar, kai skaitmeninės kultūros naujumas (bent jau šios srities specialistų akimis) atrodo kaip retrospektyvus reiškinys. Įdomu ir tai, kad autorės 2009 m. publikuotas straipsnis *Socialinės dimensijos Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų mene XX a. pabaigoje – XXI a.*, aptariantis nebe specifines medialumo problemas, bet politinius ir aktyvistinius medijų meno siekius, parašytas kaip tik tuo metu, kuris šiame tyrime apibrėžiamas kaip Lietuvos medijų meno diskurso nuslopimo pradžios taškas, tačiau tekste apie tokias netolimos ateities perspektyvas neužsimenama.

Šios disertacijos autorius 2015 m. kuravo Kaune vykusio jubiliejinio 10-ojo festivalio *Centras* parodą – bandomąją Lietuvos medijų meno retrospektyvą pavadinimu *Remediacija*.

16 Šį reiškinį vaizdžiai iliustravo 2016 m. vykusi 9-oji Berlyno bienalė, kuruota „DIS“ menininkų kolektyvo. Žr.: <http://bb9.berlinbiennale.de>.

Parodos rengimo procese buvo atlikti pilotiniai interviu su parodos dalyviais, tarp kurių buvo vienos svarbiausių Lietuvos medijų (ar tiesiog technologinio) meno scenos figūrų (Gapševičius, Michelkevičius, Julijonas Urbonas, Bartošas Polonskis, Arturas Bumšteinas). Šiuose interviu ir parodos kuratoriaus įžangoje, publikuotuose festivalio kataloge, punktyriškai atskleidžiamas retrospektyvus scenos dalyvių žvilgsnis į Lietuvos medijų meno istoriją bei požiūris į esamą jo situaciją ir patirtas transformacijas. Deja, tą kartą nepavyko pakalbinti kelių svarbių scenos veikėjų – Urbonų ir Andriaus Rugio, kurie nedalyvavo parodoje. Gerokai pilnesnį, nors taip pat neišvengiamai fragmentišką Lietuvos medijų meno istorijos vaizdą pateikė autoriaus 2021 m. pavasarį kuruota retrospektyvinė paroda *Laikmenos* Nacionalinėje dailės galerijoje. Šią parodą galima suvokti kaip materialų kuratorinį šios disertacijos objekto tyrimą, kuris taip pat gali prisidėti prie retrospektyvios Lietuvos medijų meno diskurso refleksijos ne tik per parodos tekstinę medžiagą, bet ir per jos inspiruotus pokalbius¹⁷ arba recenzijas¹⁸; šie tekstai patys tampa retrospektyviu diskursu.

Vienintelis iki šiol parašytas mokslinis straipsnis, konstatuojantis Lietuvos medijų meno diskurso ir jo utopinio pažado nunykimą, yra Vytauto Michelkevičiaus ir Linos Michelkevičės kritinis tekstas *Unwritten Histories of Extinct Media Art in Lithuania: From the 2000s of Great Promise to the Multidirectional 2010s*, publikuotas latvių medijų kultūros centro RIXC leidžiamame tarptautiniame žurnale *Acoustic Space* (t. 15, 2016). Nors šis straipsnis yra apžvalginio pobūdžio ir nepretenduoja į išsamų istorinį tyrimą, jis tiksliai diagnozuoja situaciją.

Kiti autoriai yra rašę apie medijas komunikacijos studijų kontekste arba konkretesnes atskirų medijų rūšių problemas: pavyzdžiui, leidinyje *Acta Academiae Artium Vilnensis: Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas* (t. 44, 2007) galima rasti Michelkevičiaus, Tado Šarūno, Julijono Urbono, Tautvydo Bajarkevičiaus, Agnės Narušytės ir kitų žinomų apie medijų meną ir kultūrą rašančių ar rašiusių autorių straipsnius apie judančius vaizdus, garso meną, fotografiją, interaktyvias terpes ir medijavimą. Šiose prieigose taip pat galima išvelgti tam tikrą medijų meno bei kultūros *ypatingumo* ir *naujumo* sureikšminimą, kuris šiandien atrodytų anachroniškai. Subversyvus, kritinis, socialiai ir politiškai aktyvistinis medijų meno aspektas lieka nuošalyje. Kitame dešimtmetyje Šukaitytė ir Liepojos universiteto dėstytojas, vienas iš „MPLab“ įkūrėjų Christopheris Halesas sudarė kitą VDA žurnalo numerį pavadinimu *Skaitmeninių malonumų sodas: persidengiančių medijų praktikos šiuolaikiniame mene* (t. 67, 2012), tačiau turinio prasme jis susijęs su Lietuvos medijų meno diskursu fragmentiškai ir retrospektyviai.

17 Lina Michelkevičė, Vytautas Michelkevičius, „Kaip medijos laiką mena? Pokalbis parodos „Laikmenos“ Nacionalinėje dailės galerijoje proga“, *Artnews.lt*, 2021 m. gegužės 18 d., <http://artnews.lt/kaip-medijos-laika-mena-pokalbis-parodos-laikmenos-nacionalineje-dailes-galerijoje-proga-64147>.

18 Agnė Narušytė, „Minti medijas“, *7 meno dienos*, 2021 m. balandžio 30 d., nr. 17 (1382): 8.

Kita literatūros grupė suvoktina kaip tyrimo pirminiai šaltiniai, nes apima apžvalginius ir kritinius straipsnius, dokumentuojančius margus to laikotarpio vyksmus medijų meno scenoje. Šie straipsniai daugiausia publikuoti kultūros savaitraščiuose *7 meno dienos*, *Literatūra ir menas* bei *Šiaurės Atėnai*, taip pat interneto žurnale *Balsas.cc* ir analizuoja šalies medijų meno sceną kaip visumą laikmečio kontekste gana fragmentiškai. Ne išimtis *Balsas.cc* veiklą ir gyvą Lietuvos medijų meno diskursą reziumuojanti knyga *Medijų kultūros balsai*, į kurią įtraukta dalis šių straipsnių. Nors joje daug dėmesio skiriama medijų teorijoms ir apibrėžimams, apie specifinę šalies medijų kultūros ir meno versiją apibendrintai ir analitiškai beveik nekalbama, išskyrus nebent fragmentišką užuominą sudarytojo pratarmėje:

Medijų kultūra prieš penkerius metus (2004) buvo miglotas reiškiny, o naujų medijų judėjimas buvo tolimas, kažkur dar iš anapus interneto tyrų girdimas aidas. [...] Tada buvo kitos naujosios medijos, kurios dabar jau praktiškai išnyko, o dabartinių po penkerių metų gal taip pat nebeliks. Medijų peizažas keičiasi greičiau nei teorijos apie jas, tačiau tikimės, kad čia sugautas paskutiniųjų metų gūsis įgavo apčiuopiamą formą ir leis Lietuvos skaitytojui susidaryti vietinės medijų kultūros vaizdą.¹⁹

Balsas.cc publikavo ir kritiškesnių užsienio autorių, ypač Lovinko, parašytų tekstų vertimus. Šiuose ir kitur publikuotuose šio autoriaus straipsniuose, knygose, konferencijų pranešimų tekstuose jau apie 2007–2009 m. išsakomas pakankamai skeptiškas požiūris į medijų meno ateities perspektyvas. Lovinko ir kitų jo kolegų įžvalgos suteikia atsvarą optimistškesniems medijų meno praktikų, festivalių organizatorių bei institucijų vadovų požiūriams ir padeda suprasti globalias, objektyvios technologinės ir sociokultūrinės raidos bei skirtingoms meno bendruomenėms būdingų ideologinių principų nulemtas kritinės medijų kultūros nuosmukio priežastis.

Reikšmingų skaitmeninės ir postskaitmeninės kultūros teoretikų ir istorikų Christiane'os Paul (knyga *A Companion to Digital Art*, 2016, straipsniai *Genealogies of the New Aesthetic*, 2015, *Context and Archive: Presenting and Preserving Net-based Art*, 2010), Domenico Quarantos (knyga *Beyond New Media Art*, 2013), Hito's Steyerl (knyga *The Internet Does Not Exist*, 2016) Stefano Heidenreicho (straipsnių ciklas *Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism* žurnale *e-flux*, 2016) ir kitų įžvalgos pasitelkiamos požiūrio į technologijas postskaitmeniniame mene tendencijoms atskleisti. Jos atspindi tai, ko negalima rasti ankstesnių apie medijų meną rašiusių autorių tekstuose – technologijų būvį pasaulyje, kuriame žaidimo taisyklės

19 Vytautas Michelkevičius, „Pratarmė“, in: *Medijų kultūros balsai*, 7.

kuria skaitmeninių duomenų masyvus kaupiančios ir monetizuojančios korporacijos, o ne „atviro kodo“ ir „pasidaryk pats“ ideologijų aktyvistai.

Verta pabrėžti, kad lietuvių kalba tokia apimtimi dar nebuvo išanalizuotos ir apibendrintos ne tik Lietuvoje, bet ir tarptautiniame naujųjų medijų meno diskurse vykusios diskusijos apie šio lauko vertybes, problemas ir perspektyvas. Tikimasi, kad ši disertacija praplės Lietuvos menotyros panoramą žvilgsniu į šį iki šiol platesniu mastu menkai pažįstamą meno pasaulį bei padės pilniau integruoti naujųjų medijų meno ir kultūros apraiškas į vietos meno istoriją.

Tyrimo objektas

Šios disertacijos **objektas** yra XX a. 10-ajame – XXI a. 2-ajame dešimtmetyje Lietuvos naujųjų medijų meno sceną grindęs, aiškinęs ir komentavęs naujųjų medijų meno bei kultūros diskursas. Šio diskurso formos įvairialypės – nuo teorinių tekstų iki parodų recenzijų, interviu su menininkais ir kuratoriais bei pačių medijų meno kūrinių ir projektų, savaip virstančių diskursu. Kaip „scena“ čia suvokiamos visos asmenybės, jų grupės ir institucijos, apibrėžtu laikotarpiu aktyviai dalyvavusios su naujųjų medijų menu susijusiuose viešuose renginiuose bei procesuose ir sąmoningai vartojusios naujųjų medijų menui būdingą terminologiją savo apibrėžimuose ir savirefleksijoje. Šis tyrimo objektas traktuojamas ne kaip izoliuotas, bet kaip įvairiais saitais susietas su to laikotarpio tarptautine naujųjų medijų meno scena.

Konceptualios ir chronologinės ribos

Šios disertacijos kontekstas yra ne bet koku būdu technologijas naudojantis ar tematizuojantis menas (kaip minėta, įvairios jo formos gyvuoja iki šių dienų, net jei technologija jose tampa tik konceptualia metafora), o aktyvistinė, technologijų kritiką plėtojanti jo atmaina, neatsiejama nuo XX a. 10-ojo – XXI a. 2-ojo dešimtmečio tarptautinio naujųjų medijų meno diskurso. Todėl mažiau dėmesio skiriama dekoratyvioms, politiškai ir socialiai neangažuotoms skaitmeninio audiovizualinio meno formoms, kurios negeneruoja kritinio diskurso medijų ir jų paveiktos visuomenės gyvenimo organizacijos atžvilgiu, o technologijas pasitelkia estetiniam poveikiui. Be to, tyrimas koncentruojasi ne į pačią meninę raišką (konkrečių kūrybinių praktikų bei atskirų kūrinių formas ir turinį), o į ją lydintį, kontekstualizuojantį, praplečiantį ir grindžiantį diskursą – įvairaus pobūdžio viešas ištaras, susijusias su medijų meno bei kultūros procesais ir jų recepcija Lietuvoje ir pasaulyje. Kadangi medijų meno formų įvairovę ir raidą savo disertacijoje išsamiai aptarė ir susistemino Šukaitytė, šiame tyrime svarbu ne tai, *koks buvo* Lietuvos medijų

menas, o *kas* ir *kaip* apie jį *kalbėjo*.

Pagrindiniu tyrimo laikotarpiu laikomas XXI a. 1-asis dešimtmetis (2000–2009 m.), o XX a. 10-ojo bei XXI a. 2-ojo dešimtmečio diskurso elementai čia pasitelkiami kaip įrėminantys šį laikotarpį, kuriame tilpo didžiausias Lietuvos medijų meno bei jo diskurso intensyvėjimas bei išretėjimas ir beveik visiškas nuslopimas. XX a. 10-asis dešimtmetis čia svarbus kaip periodas, kuriame pradėjo formotis tinklai ir reiškiniai, daugeliu atvejų nulėmę Lietuvos medijų meno diskurso raidos pobūdį ir šio diskurso platesnę recepciją tyrimo laikotarpiu, o XXI a. 2-asis dešimtmetis – kaip laikas po postinternetinio, postskaitmeninio lūžio, kuomet tapo akivaizdu, kad medijų meno žadėta ateitis netapo aktualia dabartimi, naujomis atrodžiusios medijos paseno ir tapo nebenaudojamos, o technologijos apskritai prarado turėtą optimistinę utopinę potencialą.

Disertacijos tikslas ir uždaviniai

Šio darbo **tikslas** – išanalizuoti naujų medijų meno diskurso raidos dinamiką Lietuvoje XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigoje – XXI a. 2-ajame dešimtmetyje ir nustatyti šią dinamiką lėmusius veiksnius vietos ir pasauliniame kontekste.

Šiam tikslui pasiekti suformuluoti šie **uždaviniai**:

1. Apibrėžti svarbias naujų medijų meno diskurso sąvokas ir jų vartosenos specifiką;
2. Išskirti XX a. 10-ojo – XXI a. 2-ojo dešimtmečio tarptautinio naujų medijų meno diskurso raidos etapus bei jiems būdingas svarbiausias temas ir problemas;
3. Periodizuoti Lietuvos naujų medijų meno diskurso raidą, nustatyti jos aukščiausio intensyvumo laikotarpį, bendrą dinamiką nuo užuomazgų iki nuslopimo ir santykį su tarptautinio diskurso raida;
4. Apibrėžti lokalias Lietuvos naujų medijų meno diskurso ypatybes ir specifines kultūrinės vietos meno lauko aplinkybes, kuriose jis formavosi;
5. Apibrėžti santykį tarp naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno diskursų pasauliniu ir Lietuvos mastu, nustatyti šių diskursų ideologinius ir vertybinius skirtumus bei sąsajas;
6. Nustatyti, kaip pasaulyje ir Lietuvoje pakito meninis mąstymas apie skaitmenines technologijas XXI a. 2-ajame dešimtmetyje įsitvirtinus postinterneto menui ir kitoms postskaitmeninio meno srovėms bei apibrėžti jas grindžiančio diskurso ir naujų medijų meno diskurso skirtumus.

Ginamieji teiginiai

1. Pasauliniu mastu naujų medijų meno diskursas buvo plėtojamas pabrėžiant šios meno rūšies skirtumą nuo šiuolaikinio meno, artumą mokslo ir technologijų progresui, išskirtinį gebėjimą reflektuoti skaitmeninio amžiaus dvasią, avangardinę, neinstitucinę ir sociopolitiškai angažuatą orientaciją. Tai užtikrino naujų medijų meno lauko autonomiją nuo dominuojančios meno institucijų ir rinkos sistemos, bet kartu lėmė jo uždarumą ir savireferentiškumą, kuris savo ruožtu paskatino ideologinius konfliktus lauko viduje.
2. Naujų medijų meno laukas Lietuvoje stokojo stabilios infrastruktūros, tvarių tarptautinių ryšių bei kompetentingo dėmesio iš profesionalių meno vertintojų, tačiau jo įsitvirtinimą ir raidą ne mažiau apsunkino diskursyvi savimarginalizacija, rėmimasis tarptautinio diskurso importu, o ne vietos kontekstui aktualių idėjų generavimas, susitelkimas į techninius atskirų raiškos formų klausimus arba komunikacijos mokslui ir medijų filosofijai, o ne meno laukui artimą konceptualią problematiką.
3. Lietuvos ir, mažesniu mastu, tarptautinio diskurso nuslopimą lėmė ne tik vidinės problemos, bet globalūs technologinės raidos veiksniai. Naujų medijų menas kaip autonominė sritis sėkmingai egzistavo, kol skaitmeninės ir tinklo technologijos nebuvo visuotinai paplitusios, o privileijuoti menininkai galėjo atskleisti platesnei publikai nematomus jų mechanizmus ir veikti kaip „vizionieriai“, siūlantys demokratiškesnės ir kūrybiškesnės ateities pažadą. Tačiau šių technologijų naudojimui išplitus visuose visuomenės sluoksniuose bei tapus rutinišku, technoutopinės vizijos neteko aktualumo, o jų vietą užėmė mažiau vienareikšmiški technologijų poveikio motyvai postskaitmeninėse meno formose.

Tyrimo metodologija

Disertacijoje taikomas tyrimo metodas yra kritinė diskurso analizė. Remiamasi Normano Fairclough pasiūlytu kritinės diskurso analizės modeliu, pagrįstu nuostata, kad kalba ir kalbėjimas yra socialinė praktika, siekianti išlaikyti arba keisti visuomenėje bei atskirose jos gyvenimo srityse egzistuojančius galios santykius²⁰. Fairclough išskiria tris tarpusavyje susijusius diskurso analizės lygmenis: pats analizės objektas – sakytinis, rašytinis ar kitokios formos tekstas (mikro lygmuo), jo produkcijos ir recepcijos procesai (mezo lygmuo) ir platesnės socioistorinės sąlygos, veikiančios

²⁰ Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed. (New York and London: Routledge, 2010); Norman Fairclough, *Language and Power*, 3rd ed. (New York and London: Routledge, 2014).

šiuos procesus (makro lygmuo). Kritinės diskurso analizės perspektyvai rūpi tiek diskurso turinys, tiek jo forma ir struktūra, tiek tai, kaip jis yra perskaitomas ir interpretuojamas tam tikros auditorijos tam tikromis istorinėmis, socialinėmis, kultūrinėmis ir ideologinėmis aplinkybėmis. Norint pilnavertiškai išanalizuoti konkretų diskurso elementą būtina atsižvelgti į visus išvardytus lygmenis bei jų tarpusavio ryšius, nes tik kompleksiškas pastarųjų įvertinimas gali atskleisti, kaip diskursas bei socialinis gyvenimas veikia vienas kitą. Pamatinė tokios prieigos prielaida yra tai, kad diskursas ne tik atspindi konkrečius socialinio gyvenimo įvykius, bet ir turi veiksnumą kurti bei keisti socialinę realybę ir ją valdančias galios struktūras. Todėl svarbu ne tik tai, *kas* yra sakoma, bet ir *kaip*, *kam*, *kur* ir *kada* tai sakoma, kitaip tariant, ką diskursas *dar*o ir kokio poveikio iš jo tikimasi.

Be to, svarbus kritinės diskurso analizės prieigos principas yra dėmesys ne tik tam, kas yra pasakoma, bet ir tam, ko tekste *nėra*. Kitaip tariant, tekste nesančios ištarmės taip pat suvokiamos kaip teksto dalis, savo nebuvimu komunikuojanti tam tikrą pranešimą. Vienokio ar kitokio turinio neįtraukimu į tekstą, lygiai taip pat kaip ir tiesiogine artikuliacija, diskursyviai nubraižomos ribos tarp skirtingų laukų ir reiškinių, parodoma, kas priklauso ir nepriklauso tam tikrai diskurso bendruomenei. Vadovaujamosi prielaida, kad meno laukams arba meno pasauliams būdingas nuolatinis savo ribų (per)braižymas siekiant tiek legitimacijos, tiek autonomijos, o kartais šie du tikslai gali tarpusavyje konfliktuoti. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kaip skirtingose situacijose skirtingoms auditorijoms kalbantys tie patys diskurso dalyviai artikuliuoja vienus dalykus ir nutyli kitus priklausomai nuo esamų komunikacinių tikslų. Tam būtina analizuoti viešus pasisakymus skaitant ne tik *su tekstu*, bet ir *prieš tekstą*, ieškant ne tik sąsajų bei pasikartojimų, bet ir neatitikimų.

Sekant aprašytu modeliu disertacijoje laikoma, kad Lietuvos naujųjų medijų meno raidą lėmė ne tik konkrečios meninės praktikos ir reikšmingi įvykiai (parodos ir kiti renginiai), bet skirtingų veikėjų diskursyviai įtvirtinamos jo reikšmės bei vertės, susijusios su platesniais naujųjų medijų kultūros, socialinio bei politinio aktyvizmo, šiuolaikybės, technooptimizmo ar technopesimizmo ir kitais kontekstais. Todėl rekonstruojant apžvelgiamo laikotarpio viešą kalbėjimą apie naujųjų medijų meną siekiama ne tik susisteminti, kas viena ar kita proga apie jį buvo pasakoma, bet ir kritiškai įvertinti, kokios sąvokos bei retorinės figūros buvo vartojamos, kokioms institucijoms ir/arba bendruomenėms priklausė kalbantieji, kokie buvo numanomi šio kalbėjimo adresatai ir motyvai. Koncentruojamosi į išlikusius ir viešai prieinamus apžvelgiamo laikotarpio dokumentus (leidinius, interviu, straipsnius ir recenzijas kultūros spaudoje, televizijos laidas, menininkų interneto svetainėse pateikiamą tekstinę informaciją ir pan.) ir bet kokias kitas viešas ištaras, sudarančias heterogenišką Lietuvos naujųjų medijų meno diskursą. Analizuojama,

kaip ir kieno buvo apibrėžiamas medijų ir naujų medijų menas, kokie svarbiausi jo aspektai buvo pabrėžiami, kaip buvo artikuliuojamas jo santykis su platesniu Lietuvos bei pasaulio meno lauku ir kaip formavosi vietos diskurso retoriniai akcentai. Kadangi naujų medijų kultūrai būdingas sąlyginai aukštas demokratiškumas ir horizontali bei pakankamai neformali komunikacijos struktūra, aptariami ne tik reikšmingiausių šio diskurso figūrų pasisakymai, bet taip pat mažiau girdimi balsai.

Meno kūrinių ir projektų turinio analizė pasitelkiama daugiausia tais atvejais, kai jie patys veikė kaip diskurso artikuliacijos ar savotiški tekstai, t. y. tuomet, kai medijų meno kūrėjai pačia jų vidine logika išreiškė išplėtotą poziciją meno funkcionavimo įtinklintoje, technologizuotoje visuomenėje atžvilgiu. Sakytinės istorijos (interviu su svarbiais diskurso formuotojais) atsisakoma siekiant pateikti konkretaus laikotarpio nuomones ir pozicijas tokias, kokios jos buvo viešai išreikštos tuo metu, ir tokiu būdu išvengti pačių kalbėtojų *post factum* interpretacijų.

Disertacijos struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, trys pagrindinės dalys, išvados ir literatūros bei šaltinių sąrašas. Pirmojoje dalyje pristatomos svarbiausios naujų medijų meno diskurso sąvokos, kurių vartojimas reikšmingai skiriasi nuo panašių ar tų pačių sąvokų vartojimo šiuolaikinio vizualiojo meno lauke, pateikiama tarptautinio diskurso kaitos chronologija nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio iki XXI a. 2-ojo dešimtmečio, aptariamos vertybinės įtampos ir polemika tarp naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno laukų. Antrojoje dalyje atliekama naujų medijų meno diskurso raidos Lietuvoje periodizacija nuo užuomazgų XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos iki išretėjimo ir nuslopimo XXI a. 2-ajame dešimtmetyje, analizuojamas skirtingų raidos etapų kontekstas ir nužymimi svarbiausi diskurso mazgai. Paskutinėje dalyje susitelkiama į XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžioje pasaulyje ir Lietuvoje sparčiai paplitusį postinterneto ir postskaitmeninio meno reiškinių, kurio ironiškas ir metaforiškas požiūris į technologijas reikšmingai skyrėsi nuo naujų medijų meno aktyvistinio sociopolitinio angažuotumo ir užtikrino daug sėkmingesnę naujos tendencijos integraciją į šiuolaikinio meno institucijų sistemą bei meno rinką.

1. TARPTAUTINIO NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO DISKURSO SLINKTYS XX A. 10-AJAME – XXI A. 2-AJAME DEŠIMTMETyje

Naujųjų medijų meno kaip savarankiško globalaus reiškinių atskaitos tašku laikytina XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaiga – 10-ojo dešimtmečio pradžia, kai įvyko vadinamoji „skaitmeninė revoliucija“, kurią sukėlė ženkliai išaugęs kompiuterinių technologijų prieinamumas įvairiems visuomenės sluoksniams (ne tik mokslo, technologijų ar karinės pramonės specialistams) ir ypač interneto ryšio paplitimas bei virtimas plačiai naudojama komunikacijos priemone. Nuo 1994 m., kai kompiuterinės žiniatinklio naršyklės („Mosaic“, „Netscape Navigator“) tapo vis didesnio žmonių skaičiaus kasdien naudojamu informacijos paieškos ir nuotolinio bendravimo įrankiu, internete ėmė formuotis šias naujas technologijas meninei praktikai ir aktyvizmui pritaikyti siekusių menininkų bendruomenės, kurių nariai neretai gyveno skirtingose šalyse ar skirtinguose žemynuose. Tuo metu pagrindinė jų komunikacijos priemonė, elektroninis paštas, tapo naujųjų medijų meno bei gimstančios skaitmeninės kultūros pirminio diskurso formavimosi ir sklaidos kanalu. Menininkų ir technologijų entuziastų grupės naudojo ankstesnėmis technologijomis (pavyzdžiui, BBS – *Bulletin Board System*, liet. „skelbimo lentų sistema“) paremtus ribotų galimybių kompiuterinius tinklus dar XX a. 9-ajame dešimtmetyje, elektroninis ir kompiuterinis menas egzistavo jau XX a. 7-ajame dešimtmetyje, o meno ir naujų technologijų sąveikos užuomazgas galima rasti XIX a. pirmosios pusės ankstyvuosiuose fotografijos ir animacijos eksperimentuose. Tačiau būtent interneto technologija leido susiformuoti tarptautiniam meno ir technologijų sankirtą tiriančių menininkų tinklui bei tinklo meno (angl. *net art*) ir naujųjų medijų meno praktikai.

Pagrindinėmis šio tinklo bendravimo ir informacijos mainų platformomis tapo elektroninio pašto adresų sąrašai (angl. *mailing list*) – tuo metu naujas įrankis, leidžiantis vienu metu siųsti pranešimus dideliame skaičiui adresatų, kurie gali į tuos pranešimus atsakyti ir plėtoti aktyvią diskusiją. Svarbiausi naujųjų medijų ir tinklo meno kūrėjus bei aktyvistus vieniję adresų sąrašai buvo 1995–1996 m. įkurti *nettime*, *Rhizome* ir *Syndicate*. Pirmasis, inicijuotas tinklo kultūros teoretiko bei aktyvisto Geerto Lovinko ir menininko Pito Schulzo, prieinamas kaip archyvas²¹, antrasis, įkurtas menininko Marko Tribe'o, iki skaitmeninio meno antologijos išsiplėtusia forma veikia iki šiol, o trečiasis, gimęs po tinklo meno entuziastų susitikimo festivalyje *Next 5 Minutes 2*, veikė iki XXI a. 1-ojo dešimtmečio. Šiose platformose formavosi ankstyvasis naujųjų medijų ir tinklo meno diskursas: buvo dalinamasi įžvalgomis apie šio meno situaciją skirtingose šalyse ir

21 nettime. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://nettime.org>.

regionuose, formuluojami jo apibrėžimai, planuojamos naujos iniciatyvos. Virtualiai susibūrę bendraminčiai save suvokė ir pozicionavo kaip „tinklo kritiką“ (angl. *net critique*)²² praktikuojančius disidentus, oponuojančius viešajame diskurse (pavyzdžiui, populiariame žurnale *Wired*) įsitvirtinančiam technologijų fetišizavimui²³.

Lygiagrečiai egzistavo oficialesnis medijų, elektroninio ir kompiuterinio meno, kibererdvės ir kiberkultūros, meno, mokslo, technologijų ir visuomenės sąveikos diskursas, plėtojamas festivalio *Ars Electronica* (rengiamas Lince, Austrijoje nuo 1979 m.) ir elektroninio meno simpoziumo ISEA (rengiamas įvairiose šalyse nuo 1988 m.) leidiniuose bei žurnale *Leonardo* (leidžiamas nuo 1968). Šis diskursas pilnai susiformavo iki XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios ir neabejotinai yra naujųjų medijų meno ir jo diskurso istorijos dalis, tačiau dėl tyrimo chronologinių ribų, paremtų šiame skyriuje aptariama įvairių autorių pateikiama diskurso intensyvumo bei matomumo periodizacija ir Lietuvos medijų meno apraiškų chronologija, ankstesni jo etapai apžvelgiami fragmentiškai.

Tūkstantmečių sandūroje išryškėjo diskurso konsolidavimo impulsas, kurį lydėjo pastangos kategorizuoti naujųjų medijų meno formas ir susisteminti jų istorinį bei šiuolaikinį kontekstą. To rezultatu tapo šio lauko savivokai svarbūs leidiniai, tarp jų meno istoriko ir kuratoriaus Timothy'io Druckrey'io sudaryta rinktinė *Ars Electronica: Facing the Future* (1999), kuratoriaus ir medijų meno centro ZKM vadovo Peterio Weibelio ir Druckrey'io sudaryta knyga *net_condition: art and global media* (2000), Whitney muziejaus naujųjų medijų meno kuratorės Christiane'os Paul *Digital Art* (2003), *Rhizome* platformos direktorės Rachelės Greene *Internet Art* (2004), *Rhizome* įkūrėjo Marko Tribe'o ir meno kritikės Reenos Janos *New Media Art* (2006), meno istoriko ir medijų teoretiko Oliverio Grau sudaryta rinktinė *MediaArtHistories* (2007) ir kt. Šie leidiniai žymėjo naujųjų medijų meno kaip brandaus, susiformavusio, pasauliniu mastu egzistuojančio ir apčiuopiamą struktūrą turinčio (tačiau decentralizuoto bei daugialypio) lauko ar, pasak kai kurių autorių, judėjimo statusą. Dominuojanti tema šiame diskurso raidos etape buvo medijų meno išskirtinis vaidmuo suartinant istoriškai nutolusius techninių bei humanitarinių mokslų pasaulius ir kritiškai atskleidžiant skaitmeninių technologijų poveikį šiuolaikinei visuomenei.

Maždaug tuo pačiu laikotarpiu, XXI a. 1-ojo dešimtmečio pirmojoje pusėje ir viduryje, pasirodė ryški šio judėjimo ideologijos, įsitvirtinusio žodyno ir net pačios ambicijos būti menu kritika iš lauko vidaus. Naujųjų medijų teoretikai Lovinkas, Levas Manovičius, Steve'as Dietzas kalbėjo apie įsišaknijusius lauko savivokos stereotipus, ribojančius jo raidą ir uždarančius jį

22 Geert Lovink, *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2003).

23 Josephine Bosma, Stefan Heidenreich „Missing Links“, *Frieze*, 2014 m. balandžio 23 d., <http://www.frieze.com/article/missing-links>.

savireferentiškame gete, bei siūlė apskritai atsisakyti esą klaidinančio žodžio „menas“ apibrėžime. 2005–2007 m. diskurse pasirodė svarstymai, kad išskirti medijų meną kaip atskirą reiškinį nėra tikslinga, tad jis turėtų integruotis į platesnius, formaliai mažiau apibrėžtus diskursus.

Po 2010 m. naujų medijų meno diskurse išliko dvi minėtos – pozityvistinė ir kritinė arba skeptiška – linijos, tačiau bendras kalbėjimo registras pasikeitė į medijų meno genealogijų ir istorijų išplėtimą arba permąstymą. Dar labiau įsitvirtino ankstesniame dešimtmetyje atsiradusi „archeologinė“ srovė (Erkkis Huhtamo, Arminas Medoschas, Jussis Parikka), siekianti rasti naujų medijų meno ištakas istorinėse srityse, kuriose dar nebuvo vartojama jam būdinga terminologija ar technologija, tačiau veikė gimininga interaktyvi, algoritminė kūrybinė logika. Dalis autorių (Sarah’a Cook, Seanas Cubittas, Dietzas, Beryla Graham, Domenico’as Quaranta) koncentravosi ne tik į tokių išplėstinių istorijų rašymą, bet į probleminių naujų medijų meno raidos aspektų išryškinimą, akcentuodami per kelis dešimtmečius įvykusį institucinės, idėjinės ir estetinės autonomijos sukeltą heterogeniškų praktikų susiaurėjimą iki hermetiško ir izoliuoto „meno pasaulio“ bei konstatuodami naujų medijų meno lauko prisirišimą prie tų pačių mažai kintančių diskursyvių schemų nepaisant fundamentalių pokyčių bendrame kultūros kontekste. Reaguojant į pakitusį technologijų vaidmenį ir statusą visuomenės gyvenime, buvo kritiškai apmąstomi ir postmedijų bei postskaitmeninis virsmas, jų reikšmė įvairioms meno sritims ir naujų medijų meno santykis su naujesnėmis skaitmenines technologijas reflektuojančiomis meno srovėmis (Florianas Crameris, Davidas M. Berry’is, Laurena Cornell, Michaelas Dieteris). Be to, šiame laikotarpyje platesniu mastu tapo matomas ideologinis konfliktas tarp naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių, iki tol artikuluotas daugiausia pirmojo viduje. Kaip reakcija į tai atsirado ir tam tikri abiejų pasaulių integracijos bei jų suformuotų diskursų ribų peržengimo impulsai (Quaranta, Edwardas Shankenas).

Pažymėtina, kad net tam pačiam laukui priklausančių autorių požiūriai į šiuos klausimus labai skyrėsi, o dominuojančių pozicijų tendencijas dėl šios balsų įvairovės sudėtinga vienareikšmiškai susieti su vienu konkrečiu laikotarpiu, todėl šiame skyriuje pateikiama diskurso slinkčių periodizacija yra sąlyginė ir jas apžvelgiant stengiamasi atskleisti vidinius prieštaravimus, komplikuojančius bendrą vaizdą. Be to, lauko viduje esama reikšmingų esminių sąvokų vartosenos skirtumų, bet dar svarbiau tai, kad dalis šių sąvokų turi visai kitokias reikšmes ir konotacijas šiuolaikinio meno lauke, todėl prieš analizuojant tarptautinio naujų medijų meno diskurso raidą būtina aptarti šių sąvokų niuansus ir istoriškai susiformavusius skirtingus kontekstus.

1.1. Komplikuoti sąvokų niuansai

Vienas didžiausių iššūkių, su kuriuo susidūrė naujųjų medijų meno laukas, yra šiai meno formai apibrėžti naudojamų skirtingų, tačiau dažnai sinonimiškai vartojamų terminų bei jų implikuojamų reikšmių painiava²⁴. Tai nėra vien susikalbėjimo su kitais meno laukais problema – per kelis dešimtmečius vieningas požiūris į tai, kaip būtų tiksliausia ir tikslingiausia vadinti šį reiškinį, nenusistovėjo paties lauko viduje. Situaciją papildomai komplikuoja tai, kad nesant apibrėžimui, su kuriuo tapatinasi dauguma lauko dalyvių (menininkų, kuratorių, teoretikų), sunku artikuliuoti bei komunikuoti aiškiai jo tapatybę ir nužymėti ribas. Tai savo ruožtu trukdo nustatyti naujųjų medijų meno vietą bendroje meno istorijoje ir santykį su kitomis meno apraiškomis, kurios gali naudoti formaliai panašias raiškos priemones kitoms meninėms problemoms spręsti arba tiria tas pačias temas kitomis priemonėmis.

Sąvokų vartosenos naujųjų medijų meno lauko viduje niuansai reikšmingi todėl, kad dėl istoriškai susiklosčiusios atskirties nuo šiuolaikinio vaizduojamojo meno lauko jis dažniausiai aptariamas ne pastarajam priskirtinų meno kritikų ir tyrėjų, o naujųjų medijų meno „interesų ratui“ priklausančių autorių²⁵. Todėl kai kurios abiejuose laukuose naudojamos pamatinės meno analizės kategorijos (pavyzdžiui, medijos specifiškumas – angl. *medium specificity*) turi juose radikaliai skirtingas reikšmes ir vertes. Iš to kyla šių laukų ideologiniai konfliktai ir tarpusavio supratimo trūkumas, įvairių autorių konstatuotas beveik per visą naujųjų medijų meno istoriją, bet ypatingai išryškėjęs ir atvirai išreikštas viešojoje erdvėje XXI a. 2-ajame dešimtmetyje.

Terminologijos problema taip pat komplikuoja nagrinėjamo objekto chronologiją. Tam pačiam reiškiniui įvardyti naudojamos sąvokos kaip reikšmingą jo tapatybės elementą nurodo technologinius ir kultūrinius lūžius (elektroninių, kompiuterinių, skaitmeninių technologijų atsiradimą), kuriuos gali skirti daugiau nei pusė amžiaus. Be to, tokios paradigmės slinktis žyminės kultūros raidos stadijos kaip „postmedijų būklė“ (angl. *postmedia condition*) arba „postskaitymenybė“ (angl. *postdigital*) skirtinguose meno laukuose suprantamos ir datuojamos nevienodai. Galiausiai „naujumo“ akcentavimas naujųjų medijų meno ir apskritai naujųjų medijų kategorijos apibrėžime užprogramuoja tokio apibrėžimo laikinumą ir problemišumą, įkalindamas menininkus naujausių egzistuojančių technologijų kūrybinio instrumentalizavimo plotmėje²⁶.

24 Domenico Quaranta, *Beyond New Media Art* (Brescia: LINK Editions, 2013): 23.

25 Sean Cubitt, Paul Thomas, „The New Materialism in Media Art History“, in: *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, ed. Valentino Catricala (Siena: Gli Ori, 2015), 19.

26 Christiane Paul, „Introduction. From Digital to Post-Digital—Evolution of an Art Form“, in: *A Companion to Digital Art*, ed. Christiane Paul (Chichester: John Wiley and Sons, 2016), 1.

Žemiau pateikiamas naujų medijų meno diskursui reikšmingų sąvokų vartosenos niuansų paaiškinimas tiek iš lauko vidaus perspektyvos, tiek platesnio meno diskurso kontekste.

1.1.1. Medijų menas, naujų medijų menas, naujosios medijos mene

Nagrinėjant XX a. 10-ojo dešimtmečio – XXI a. 2-ojo dešimtmečio diskurso šaltinius (knygas, festivalių katalogus, straipsnius, el. pašto adresų sąrašų pranešimus, lauko atstovų įrašus asmeninėse interneto svetainėse) pastebima, kad sąvokos „medijų menas“ ir „naujų medijų menas“ dažnai vartojamos kaip sinonimiškos. Tačiau jų tikslios reikšmės nėra tapačios. Abi kategorijos nurodo į meno kūrinis ir procesus, pasitelkiančius mechanizuotas bei automatizuotas vaizdinio, garsinio, tekstinio ir kitokio pobūdžio turinio kūrimo bei sklaidos technologijas, tačiau egzistuoja chronologinis jų skirtumas, žymintis tiek technologijų pobūdį, tiek jų poveikio platesniems visuomenės kultūrinės, socialinės, politinės ir ekonominės raidos procesams intensyvumą. Naujų medijų meno samprata, diskursyviai įtvirtinta daugiausia po 2000-ųjų, dažniausiai pasitelkiama nurodant į XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje gimusias ir vėlesnes menines praktikas, susijusias su „skaitmenine revoliucija“ ir gerokai išaugusiu asmeninių kompiuterių ir interneto ryšio prieinamumu eiliniams vartotojams²⁷. Internetas kaip naujausia medija, gebanti apjungti bene visas ankstesnes medijas ir paremta nelinijine hiperteksto logika, tapo su komunikacijos technologijomis eksperimentuojančių menininkų judėjimo konsolidacijos platforma ir naujo žanro – internete tarpstančio ir jį problematizuojančio tinklo meno (angl. *net art*) – susiformavimo katalizatoriumi.

Medijų menu vadinamos platesnės ir chronologiškai ankstesnės praktikos, pasitelkusios daugiausia elektronines audiovizualinio turinio (at)kūrimo ir transliavimo priemonės, kurios paskutiniajame XX a. dešimtmetyje pasauliniu mastu nebebuvo suvokiamos kaip naujos – video, televizija, radija, eksperimentinės kino formos (pavyzdžiui, „išplėstinį kiną“ – angl. *expanded cinema*) ir kitas susijusias medijas, savo laiku peržengusias tradicinių meninės raiškos priemonių ir disciplinų ribas, tačiau ilgainiui pilnai integruotas į šiuolaikinio meno priemonių arsenalą. Pasak menininko bei tyrėjo Marko Tribe'o ir meno kritikės Reenos Janos, šios praktikos buvo vienas iš naujų medijų meno pirmtakų. Kitas jų įvardijamas pirmtakas buvo XX a. 7-ojo dešimtmečio „meno ir technologijos“ diskursas bei praktikos, įtraukiančios kibernetiką, robotiką ir kitokias technologijas, nebūtinai turiančias medijos (į komunikaciją nukreiptų) savybių. Tribe'as ir Jana teigia, kad XX a. 10-ajame dešimtmetyje susiformavusį naujų medijų meną reikia suprasti kaip

²⁷ Mark Tribe and Reena Jana, *New Media Art* (Cologne: Taschen, 2006): 4.

šių dviejų srovių samplaiką²⁸.

Pastebėtina, kad toks chronologinis skirstymas yra problemiškas, nes „naujumą“ nustato tik iš konkretaus laikotarpio perspektyvos ir remiantis konkrečių (skaitmeninių, kompiuterinių, interneto) technologijų įsitvirtinimo faktu, ignoruojant tai, kad ankstesnės menė naudotos technologinės medijos savo laiku taip pat buvo naujos. Pripažįstant šį problemišumą, dažniausiai naujųjų medijų meno sąvoka yra traktuojama kaip skėtinė, apjungianti heterogenišką technologijas naudojančių ir jų kultūrinį, socialinį bei politinį poveikį reflektuojančių meno rūšių ir žanrų spektrą – skaitmeninį, kompiuterinį, elektroninį, kibernetinį, programinės įrangos, tinklo, multimedijų meną, genominių arba biomeną²⁹. Kaip pabrėžia daugelis naujųjų medijų meno istorijų ir genealogijų autorių (Michaelas Rushas, Paul, Grau, Quaranta ir kiti), tikslus, chronologiškai vientisas ir visaapimantis tokio meno apibrėžimas praktiškai neįmanomas, nes jo formos itin tokios ir sparčiai kinta reaguodamos į technologinę raidą ir besikeičiančią socialinę bei kultūrinę situaciją. Be to, neretai skirtingi terminai esą gali turėti tą pačią reikšmę (pavyzdžiui, vadinamieji „elektroninis menas“ ir „skaitmeninis menas“ dažniausiai naudoja panašią technologinę bazę) arba paprasčiausiai akcentuoti vieną tuo metu naujausią/aktualiausią technologiją. Taip pat svarbu pažymėti, kad nors sąvoka „naujųjų medijų menas“ turi neišvengiamą chronologinio ir kokybinio lūžio konotaciją (ypač naudojama kartu su tokiomis sąvokomis kaip „skaitmeninė revoliucija“ arba retorine „rytojaus/ateities meno“ figūra), ši meno apraška neatsirado istoriniame vakuume.

Šiuo požiūriu reikšmingas atrodo vienas ankstyvųjų bandymų apibrėžti medijų meną, žymintis laikotarpį, kai terminas „naujosios medijos“ jau buvo vartojamas, tačiau „naujųjų medijų meno“ kaip specifinės srities savivardis dar nebuvo įtvirtintas. 1986 m. *Ars Electronica* festivalio kataloge publikuotame tekste menininkas, kuratorius ir medijų filosofas Gerhardas Johannas Lischka, kritikuodamas dalies to meto menininkų „reakcingą“ vengimą pasitelkti (komunikacinių) medijų potencialą meno kūrimui, pastarąjį apibūdina taip:

Apie medijų meną galime kalbėti tik tuomet, kai meninė intencija išreiškiama tam tikroje medijoje [...] Nėra jokio skirtumo, ar naudojama gryna medija, ar naujos mišrios medijų kombinacijos. Pagrindinis akcentas visuomet yra tos kibirkšties perdavimas tikram gyvenimui per sąveiką ir performatyvumą. Meno kūrinys neturėtų būti nukreiptas išskirtinai į patį save; jo tikslas yra paskatinti suvokėją tapti aktyviu. Tai dialogo užuomazga, kurią galima vystyti toliau, jei kūrinys tampa minčių dialogo, o gal ir bendros kūrybos sąsaja. Tokios naujosios medijos, kaip kinas ir

28 Ibid., 6.

29 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 24.

video, yra tinkamos šiam tikslui [...]. Jų esmė yra bendradarbiavimas ir bendra patirtis.³⁰

Nors šis apibūdinimas yra pakankamai abstraktus, o Lischkos minimos XX a. 9-ojo dešimtmečio vizualaus meno kontekste naujos buvusios kino ir video medijos chronologiškai vargu ar galėjo būti tokiomis laikomos, bendrais bruožais išsakomos prielaidos – susitelkimas į konkrečias medijas ir jų įveiklinimas ne savitiksliam technologijų demonstravimui, o aktyvaus socialinio ir kūrybinio ryšio kūrimui – mažai skiriasi nuo vėlesnės naujų medijų meno retorikos. Galima palyginti šią citatą su 20 metų vėliau Tribe'o ir Jana's parašytais žodžiais: „[N]aujų medijų meną apibrėžia ne naudojamos technologijos, bet tai, kaip naujų medijų menininkai pasitelkdami šias technologijas kritiniams ar eksperimentiniams tikslams paverčia jas meno medijomis“³¹. Tad šių autorių atstovaujama esą kokybiškai naujo naujų medijų meno reiškinių siejimo išimtinai su XX a. 10-ojo dešimtmečio „skaitmenine revoliucija“ ir tuo metu susiformavusiais virtualiais menininkų tinklais prieiga yra nevienareikšmiška.

Skirtingi autoriai mėgina išspręsti šiame poskyryje aptariamą terminologijos problemą įvairiais būdais ir naudoja varijuojančio platumo bei pobūdžio „skėtines“ kategorijas kaip atspirties tašką. 2006 m. rašantys Tribe'as ir Jana, pripažindami, kad naujų medijų menas kaip judėjimas galbūt jau išsisėmė (tačiau esą gyvuos kaip idėjų ir metodų palikimas net tuo atveju, jei bus absorbuotas bendro kultūros lauko), akivaizdžiai neabejoja paties termino tikslumu³². Jų poziciją galima suvokti kaip esančią pozityvistiniame požiūrių spektro gale. Tuo tarpu ISEA 2006 simpoziumo kuratorius Dietzas metais anksčiau kalba apie „meną, anksčiau žinomą kaip naujosios medijos“ (angl. *art formerly known as new media*)³³. Taip jis bando pasiūlyti tarpinį apibrėžimą, leidžiantį atsisakyti ribojančio tokio meno susaistymo su tam tikromis technologijomis ir sutelkti dėmesį į gerokai svarbesnį meninį aspektą. Taigi nors nuoroda į iki tol susiformavusią „naujų medijų“ kategoriją (laikina) išlieka, Dietzas siūlo ne keisti ją koku nors kitu, talpesniu ir neutralesniu su technologija/medialumu susijusiu pavadinimu (pvz. „medijų menas“), o ilgainiui imti vadinti šį meną „tiesiog menu“. Panašiu metu teoretikės ir kuratorės Inke Arns siūlyta „konceptijų meno“ (angl. *concept art*) samprata, akcentuojanti brandaus naujų medijų meno „išaugimą“ iš ankstesnių techninių kategorijų ir susitelkimą į įvairialypės medijų kultūros idėjas bei turinį³⁴, neatrodo perspektyvi dėl panašumo į nusistovėjusią konceptualiojo meno sąvoką.

30 Gerhard Johann Lischka, „Media Art“, in: *Ars Electronica: Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*, eds. Gottfried Hattinger, Irene Judmayer and Regina Patsch (Linz: Linzer Veranstaltungsgesellschaft, 1986), 16–17.

31 Tribe and Jana, *New Media Art*, 2.

32 Ibid., 14.

33 Steve Dietz, „'Just Art': Contemporary Art After the Art Formerly Known As New Media“, *Yproductions*, 2006 m. spalio 27 d., http://www.yproductions.com/writing/archives/just_art_contemporary_art_afte.html.

34 „Media Art Undone“, 2007 m. vasario 3 d. Pasaulio kultūrų centre (Haus der Kulturen der Welt) Berlyne vykusios

Kitokią prieigą demonstruoja tyrėjas ir kuratorius Valentino Catricala, kuris, pripažindamas „naujųjų medijų meno“ termino ribotą ir pernelyg technodeterministinį pobūdį (pasak jo, termino sėkmingumą tam tikrą laikotarpį lėmė paprasčiausiai jo apibendrinanti savybė), regi termino „medijų menas“ potencialą peržengti asociacijas su konkrečia technine baze ir susitelkti į platesnę nelineinę žmogaus ir technologijos dinamiką, kuri netelpa įrenginių bei objektų sampratoje ir vyksta įsivaizduojamybėje, o ne vien materialioje lygmenyje. Anot jo, šis terminas gali padėti ne tik suprasti dabartį, bet permąstyti praeitį bei neva „savaime suprantamas“ heterogeniškas meno ir technologijų sankirtų istorijas nepriklausomai nuo konkrečios tų technologijų prigimtės³⁵.

Catricalos požiūrį galima pavadinti integraciniu ir kritiškai optimistiniu. Šis autorius, rašantis XXI a. 2-ajame dešimtmecio viduryje, savo tekste referuoja į tuo pat metu rašiusį meno kritiką ir kuratorių Domenico'ą Quarantą. Tačiau pastarojo pozicija, išsamiai išdėstyta knygoje *Beyond New Media Art* (2013, pirmas leidimas italų kalba – *Media, New Media, Postmedia*, 2010), žymiai skeptiškesnė. Quaranta taip pat teigia, kad medijų menas apima ilgesnę ir platesnę meno istoriją nuo kasdienio naudojimo komunikacijos technologijas kritiškai įveiklinusių XX a. pradžios avangardinių judėjimų iki šių dienų, tačiau įvardija bendrą medijų meno ir naujųjų medijų meno kategorijų problemą: abi remiasi savo pačių įtvirtinta „aukštąja“ kilme (tad ir tariamu išskirtinumu bendrame meno kontekste), skirtingai nei, pavyzdžiui, skaitmeninis menas, suprantamas kaip nurodantis į visas įmanomas skaitmeninių technologijų kūrybinio panaudojimo formas ir apimantis gerokai trumpesnę istorinę laikotarpį³⁶. Kartu autorius pažymi, kad praktiniame lygmenyje bene visi išvardyti įvairiems laikotarpiams būdingi terminai (medijų, elektroninis, kompiuterinis menas) nepriklausomai nuo tikslų reikšmių naujųjų medijų meno pasaulio atstovams reiškia tą patį dalyką.

Kiti diskurso formuotojai, pavyzdžiui, Paul ir Grau, renkasi alternatyvią terminologinės painiavos vengimo strategiją. Paul, konstatuodama, kad skaitmeninio meno ir naujųjų medijų meno sąvokos dažnai vartojamos sinonimiškai, teigia, kad pastaroji yra siauresnė ir tėra viena iš skaitmeninio meno kategorijų³⁷. Taip autorė atsikrato jos kritikuojamos problemiškos „naujumų“ etiketės ir remiasi tariamai objektyvesne technologine savybe, tačiau tolesnė retorika leidžia daryti prielaidą, kad skaitmeninio meno reiškinį ji traktuoja iš naujųjų medijų meno, o ne, pavyzdžiui, šiuolaikinio meno lauko ideologinių pozicijų (kartu teigdama, kad skaitmeninio meno apraiškos aptinkamos labai skirtingose meno terpėse bei nebūtinai reflektuoja pačią technologiją, kurios

diskusijos vaizdo įrašas, *Youtube*, publikuotas 2017 m. sausio 18 d., http://www.youtube.com/watch?v=h_s9pLLmpxk.

35 Valentino Catricala, „On the Notion of Media Art. Theories, Patterns, Terminologies“ in: *Media Art. Towards a New Definition*, 70.

36 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 23–24.

37 Paul, „From Digital to Post-Digital“, 1.

pagrindu yra sukurtos). Paul apibrėžia skaitmeninį meną kaip „gimusį skaitmeninėje terpėje, paremtą skaičiavimo procesais, sukurtą, saugomą ir skleidžiamą pasitelkiant skaitmenines technologijas ir naudojantį šių technologijų kaip medijos savybes“³⁸. Toks medijos savybes ir jų tematizavimą akcentuojantis apibrėžimas gali nebūti artimas ir priimtinas kitiems meno laukams, kuriuose ši medija taip pat naudojama, todėl atspindi naujų medijų meno diskursui būdingą susiaurinimą ir apribojimą konkrečios medijos specifikos pagrindu. Įdomus ir Grau atvejis – jis kaip bendrinę kategoriją (esą apibūdinančią „mūsų laikmečio meną“) sistemingai vartoja retai aptinkamą sąvoką „skaitmeninių medijų menas“ (angl. *digital media art*), taip techniniu pagrindu susiaurindamas medijų meno sritį, kurią kiti autoriai apibūdina kaip istoriškai platesnę ir heterogeniškesnę nei XX a. 10-ajame dešimtmetyje susiformavęs naujų (skaitmeninių) medijų meno laukas.

Šią situaciją, kai apibrėžimų ir konkrečių praktikų įtraukimo (neįtraukiant kitų technologiškai ar konceptualiai beveik identiškų reiškinių) būdu formuojami specifinis diskursyvus laukas ir nujaučiama, tačiau atvirai neartikuluojama apribota sociokultūrinė naujų medijų meno terpė, Quaranta analizuoja pasitelkdamas Howardo S. Beckerio pasiūlytą hermetiškų ir autonomiškų „meno pasaulių“ sampratą. Pasak jo, naujų medijų meno „kanonas“ yra nuolatinės ir skrupulingos ideologinės atrankos produktas³⁹. Quaranta atkreipia dėmesį, kad dažnu atveju „naujų medijų menu“ vadinama tai, ką šio lauko atstovai pripažįsta ir legitimuoja kaip tokį. Apibrėždamas naujų medijų meną kaip atskirą „meno pasaulį“, jis teigia, kad šio reiškinio neįmanoma suprasti nei kaip konkrečia raiška paremto žanro (nes tuomet į jo ribas patektų daug platesnis kūrėjų ratas), nei kaip meno judėjimo (nes tuomet jis turėtų veikti kaip šiuolaikinio meno lauko niša), o kad įveiktų atskirtį ir taptų integralia meno sistemos dalimi, jis esą turėtų atsisakyti „naujų medijų meno“ termino. Tai kontrastuoja su Tribe'o ir Janos įsitikinimu, kad naujų medijų menas yra judėjimas, apibrėžiantis specifinį laikotarpį ir bendruomenę, meninei raiškai naudojusia XX a. 10-ajame dešimtmetyje išpopuliarėjusias interneto bei asmeninių kompiuterių technologijas ir komentavusia šių technologijų poveikį visuomenei ir kultūrai. Be to, anot jų, tai buvo vienas iš nedaugelio istoriškai reikšmingų XX a. pabaigos judėjimų – šį teiginį galima suprasti kaip siekį pozicionuoti naujų medijų meną kaip autonomišką, tačiau svarbią vietą bendrame meno lauke užimančią reiškinį⁴⁰.

Savo argumentacijoje Quaranta taip pat referuoja į Manovičiaus ir Lovinko beveik dešimtmečiu anksčiau išsakytus raginimus atsisakyti esą ribojančio „meno“ elemento naujų

38 *Ibid.*, p. 2.

39 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 23–25, 35–41.

40 *Ibid.*, 6.

medijų meno apibrėžime ir traktuoti naująsias medijas kaip hibridinę, heterogenišką ir talpią kategoriją, apjungiančią meną, dizainą, kompiuterių mokslą ir kasdienį technologijų vartojimą bei nepriklausančią nei specifinei meno formai, nei išimtinai meno sričiai apskritai. Pasak Manovičiaus, norint išvengti izoliacijos technologijų lauke ir nesibaigiančiame formalaus jų atsinaujinimo cikle būtina užtikrinti, kad menininkų darbo su naujausiomis technologijomis rezultatai taptų platesnių kultūrinių diskusijų dalimi⁴¹.

Visgi tokia prieiga, atverdama galimybę įveikti naujųjų medijų meno pasaulio uždaramą, neatrodo išsprendžianti visas konceptualias terminologijos problemas. Reikšminga aplinkybė yra tai, kad šiuolaikinio vizualiojo meno lauke ta pati „naujųjų medijų“ sąvoka turi kitokias, išskirtinai su elektroninėmis ir skaitmeninėmis technologijomis (bei apskritai medijomis kaip komunikacinėmis technologijomis) nesiejamas reikšmes ir konotacijas. Šią skirtingą vartoseną nesunku pastebėti apžvelgiant knygas, kurios aptaria naująsias medijas mene (pirmiausia meno raiškos priemonių, o ne technologijų prasme) iš kitokių nei naujųjų medijų meno pasaulio (kuriam neišvengiamai priklauso net ir jo ribotumą kritikuojantys Manovičius ir Lovinkas) pozicijų.

Ryškus pavyzdys yra meno istoriko Michaelo Rusho knyga *New Media in Art* (2005, pirmas leidimas – *New Media in Late 20th Century Art*, 1999)⁴². Autorius seka „naujųjų medijų“ naudojimą mene neapribodamas atrankos konkrečia technologine prigimtimi ir todėl pradeda savo istorinę apžvalgą nuo XIX a. pabaigos fotografijos novatoriaus Eadweardo Muybridge'o bandymų tiksliai užfiksuoti judesį, kuriuos traktuoja kaip ankstyvus „laiko meno“ (angl. *time art*) pavyzdžius, padariusius didelę įtaką XX a. pradžios ir vidurio avangardinio meno kūrėjams ir jų judėjimams. Užuoat pateikęs, jo manymu, netikslingą linijinę chronologiją, Rushas renkasi teminį grupavimą pagal skirtingas savo laiku naujas technologijas ir medžiagas naudojančias meno formas, o tarp šių įtraukia ne tik videomeną, videoinstaliacijas, skaitmeninį kiną ar interaktyvų meną, bet ir fotografiją, avangardinį kiną ir performansą. Autorius paremia savo pasakojimą ne skaitmeninės, o bendresnės XX a. technologinės revoliucijos samprata, tokiu būdu pasitelkdamas apčiuopiamesnę technologinę pagrindą, o ne specifinę meno „sceną“.

Panašiu principu Margot Lovejoy knygos *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (2004, pirmas leidimas *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*)⁴³ pavadinimo formuluotė sufleruoja, kad joje kalbama ne apie elektroninį meną nišine prasme, kokia jis buvo traktuojamas, pavyzdžiui, *Ars Electronica* festivalio kontekste, o apie elektroninio amžiaus vienaip

41 Lev Manovich, „Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *Noema*, 2003, <http://noemalab.eu/memo/events/dont-call-it-art-ars-electronica-2003>.

42 Michael Rush, *New Media in Art*, (London: Thames & Hudson, 2005).

43 Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (London: Routledge, 2004).

ar kitaip paveiktas heterogeniškas *meno apskritai* praktikas. Knygoje apžvelgiamos tos pačios technologinės ir meninės formos, dažniausiai minimos naujųjų medijų meno genealogijose, o pratarinėje teigiama, kad autorė nagrinėja „marginalizuotą kultūros sritį“ ir „dar pakankamai menkai žinomus“ menininkus, kurie eksperimentuoja su pažangiomis technologijomis ne vardan konkretaus apčiuopiamo tikslo, o tam, kad paverstų jas geresniais tarpininkais tarp individų ir visuomenės institucijų. Tačiau terminas „naujųjų medijų menininkai“ (skirtingai nei nuolat vartojama „naujųjų medijų“ sąvoka) knygoje sutinkamas tik vieną kartą – tarp videomeno ir kino kūrėjų⁴⁴. Be to, Lovejoy konstatuoja, kad kultūrinis susidomėjimais jos aptariamo meno keliamomis naujomis problemomis ir žanrais labai sparčiai kinta, tad ankstesnės ribos tarp kino, videomeno, interneto ir naujųjų medijų yra vis labiau sąlygiškos⁴⁵. Nors naujųjų medijų meno diskurse taip pat programiškai pabrėžiami hibridiškumas ir ribų tarp atskirų medijų nykimas, kinas ir videomenas į šio diskurso žanrų lauką praktiškai nepatenka (skirtingai nuo medijų meno iki XX a. 10-ojo dešimtmečio).

Pakankamai abstraktų ir konkrečiam socio-ideologiniam kontekstui nepriskiriamą problematikos apibrėžimą pačioje XXI a. 1-ojo dešimtmečio pabaigoje pasitelkia ir naujųjų medijų meno diskursyviui pasauliui neabejotinai priklausantis meno istorikas Shankenas. Knygoje *Art and Electronic Media* (2009) jis vengia naujųjų medijų meno arba elektroninio meno termino ir brėžia laiko juostą, jungiančią XX a. pirmosios pusės meno avangardus su XX a. antrosios pusės šiuolaikinio meno žvaigždėmis (Bruce'u Naumanu, Billu Viola) bei jaunesniais šiuolaikiniais menininkais (Olafuru Eliassonu, Pierre'u Huyghe'u)⁴⁶. Knygos pratarinėje Shankenas iškelia menką elektroninio meno pripažinimą platesniuose dominuojančiuose meno diskursuose kaip vieną pagrindinių problemų, tačiau jo minimi meno pasaulyje puikiai žinomi vardai sunkiai priskirtini „elektroniniam menui“ (kaip jis suprantamas, pavyzdžiui, *Ars Electronica* dalyvių bendruomenėje), o „elektroninis menas“ nėra sinonimiškas „elektroninėms medijoms mene“, panašiai kaip „naujosios medijos mene“ turi ideologiškai kitokią reikšmę ir vartosenos teritoriją nei „naujųjų medijų menas“.

Ši tarpusavyje konkuruojančių nevienareikšmiškų sąvokų apžvalga suponuoja kelias išvadas. Pirmiausia tenka sutikti su pagrindiniu Quarantos argumentu, kad naujųjų medijų meno terminas nenurodo nei į formaliai apibrėžtą meno žanrą, nei į specifinį meninį judėjimą XX a. pabaigos ir XXI a. pradžios šiuolaikinio meno visumos kontekste. Kaip parodyta, naujosios medijos (tiek bet kokių tam tikram laikotarpiui naujų menininkų pasitelkiamų raiškos priemonių, tiek

44 Ibid., 145.

45 Ibid., 147.

46 *Art and Electronic Media*, ed. Edward A. Shanken (New York: Phaidon, 2009).

siauresne kultūrinę funkciją turinčių skaitmeninių komunikacinių technologijų prasme) savaime nepriklauso išimtinai tam laukui, kuris pats save vadina naujųjų medijų menu arba naujųjų medijų lauku (angl. *new media field*). Naujosios medijos mene gali būti naudojamos įvairiais būdais ir nebūtinai tampa savo pačių tematizavimo bei kritinės refleksijos įrankiu, veikiau funkcionuodamos kaip specifinę technologinę prigimtį turinčios, tačiau lygiaverčiai bet kokioms kitoms raiškos priemonėms pasitelktos pirmiausia koncepcijos realizavimui. Quarantos tyrimas aprėpia dviejų dešimtmečių procesus ir neabejotinai turi privilegiją juos analizuoti iš didesnės laiko distancijos, tačiau bent dešimtmečių anksčiau kiti autoriai taip pat kritikavo naujųjų medijų meno termino ribotumą bei specifiniame sociokultūriniame kontekste (meno, mokslo ir technologijų sandūroje) generuojamo jo diskurso uždarumą.

Vis dėlto iš dalies pagrįstas atrodo ir Tribe'o bei Janos teiginys, kad naujųjų medijų menas turi judėjimo požymių. Tiesa, problemiškas atrodo jų knygos pratarinėje siūlomas XX a. 10-ojo dešimtmečio naujųjų medijų meno kaip apjungiančio šiuolaikinio meno ir skaitmeninės kultūros pasaulius pozicionavimas. Kaip parodoma tolesniuose poskyriuose, būtent tuo laikotarpiu nemaža dalis aktyvių šio lauko dalyvių jį suvokė kaip pranašesnį už šiuolaikinį meną dėl didesnio sąmoningumo esminių technologinės raidos veiksnių atžvilgiu ar net atvirai teigė šiuolaikinio meno sistemos principų ir ritualų neaktualumą esą atviresnei ir lankstesnei naujųjų medijų kultūrai. Tačiau naujųjų medijų meno laukas, kurį Quaranta vadina atskiru meno pasauliu, gali būti suprantamas kaip angažuotas judėjimas ta prasme, kad bent jau retoriškai deklaruoja siekį kritinį, sąmoningą santykį su informacinės visuomenės pagrindą sudarančiomis komunikacinėmis technologijomis aktyviai skleisti visuomenės mastu (net jei nepasiekia tokio masto praktikoje).

Tačiau svarbiausia aiškiai suvokti, kad šiame lauke dažniausiai sinonimiškai vartojamos tiek „naujųjų medijų meno“, tiek „medijų meno“ sąvokos reiškia gerai apibrėžtą lauką su savo infrastruktūra, ritualais, lauką legitimuojančiu vidiniu diskursu ir tapatybe. Šis laukas „apibrėžiamas per santykį su jo naudojamomis medijomis ir siekia atskleisti šių medijų socialinę, politinę ir kultūrinę reikšmę“⁴⁷, tad faktiškai yra neįsivaizduojamas be jų (panašiai kaip apie medijų meną teigė Lischka). Tokiame hermetiškame diskurse naujųjų medijų meno sampratos ribos nustatomos ne įtraukiant reiškinius, praktikas ir asmenybes pagal apibrėžtą techninį, formalų ar konceptualų kriterijų, bet sutartinai atmetant tam tikro ortodoksinio ideologinio lauko savivaizdžio (naudojamų skaitmeninių technologijų atžvilgiu kritiško ir politiškai angažuito, realios sinergijos su mokslu siekiančio meno) neatitinkančias apraiškas. Naujųjų medijų menas atskiriamas nuo grynai techninių disciplinų bei komercinės srities (inžinerijos, kompiuterinės grafikos ir dizaino, plataus vartojimo

47 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 31.

kompiuterinės technikos naujovių) ir priešpastatomas esą technofobiškam ir politiškai inertiškam konceptualiam šiuolaikiniam menui, neišreiškiančiam aiškos pozicijos skaitmenizuotos informacijos visuomenės problemų atžvilgiu ir nesiūlančiam jų sprendimų būdų.

Pažymėtina, kad Lietuvos kontekste minėtam laukui apibūdinti naudotų terminų – „naujųjų medijų menas“ ar tiesiog „naujosios medijos“, „medijų menas“, „multimedijų menas“ ir pan. – vartoseną buvo dar mažiau niuansuota dėl suprantamos priežasties: čia neegzistavo jokia ankstesnė medijų meno tradicija, kurios atžvilgiu galėtų egzistuoti technologiškai ir diskursyviai „naujesnė“ forma, nors menininkams prieinamos medijos XX a. 9-ajame – XXI a. 1-ajame dešimtmetyje, be abejo, keitėsi ir čia. Dėl šios priežasties bene viskas, kas buvo susiję su medijomis ir medialumu (skaitmeninių komunikacinių technologijų prasme), tam tikro menininkų, kuratorių, organizatorių ir teoretikų rato buvo suprantama kaip dalis tos pačios „progresyvesnės“ alternatyvos šiuos aspektus esą ignoruojančiam vietos meno scenoje dominuojančiam postkonceptualiam šiuolaikiniam menui. Todėl šios disertacijos tekste kalbant apie Lietuvos diskursą sąvokos „naujųjų medijų menas“ ir „medijų menas“ traktuojamos kaip reiškiančios tą patį – kaip ir buvo vartojamos diskurso dalyvių.

1.1.2. Medijos specifiškumas ir postmedijų būklė

Vienas pamatinių skirtumų tarp šiuolaikinio meno ir naujųjų medijų meno diskursų aptinkamas pačios „medijos“ sąvokos vartosenoje⁴⁸. Šiuolaikinio vaizduojamojo meno pasaulyje šiuo žodžiu žymima bet kokia meno rūšis (pavyzdžiui, tapyba, grafika, skulptūra, video), anglų kalba vadinama *artistic medium*. Šiuo požiūriu (meno) medijos samprata siejama pirmiausia su modernizmo laikotarpiui būdingu meno rūšių išgryninimu ir jų išskirtinių, unikalių savybių – medijos specifiškumo (angl. *medium specificity*) – paieškomis. Šią estetinę prieigą labiausiai simbolizuoja žymaus XX a. vidurio amerikiečių meno kritiko Clemento Greenbergo figūra, nors pati medijos specifiškumo idėja atsirado anksčiau⁴⁹.

Postmoderniajame laikotarpyje prisirišimas prie atskirų „grynų“ rūšių techninio, materialaus pagrindo (ang. *technical support*) imtas laikyti nebeaktuali ir vedančiu į formalizmą bei esencializmą. Meno kritikė Rosalinda Krauss siekė diskutuoti su Greenbergo redukuoto medijos specifiškumo doktrina, kalbėdama apie griežtam meno rūšių klasifikavimui nepalankią postmedijos būseną XX a. 2-osios pusės mene ir komplikuodama pačią medijos sampratą, praplėsdama ją už

48 Florian Cramer, „Talking past each other. On the word combinatorics of “post”, “media”, “digital” and “Internet”“, *Pleintekst*, 2015 m. kovo 25 d., http://cramer.pleintekst.nl/essays/talking_past_each_other.

49 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 29.

techninio pagrindo fizinių savybių ribų iki daugiasluoksnių ir kompleksiško konvencijų rinkinio⁵⁰. Tiesa, vėliau ji atmetė postmedijos būseną bei su ja susijusias meno rūšis – instaliaciją, konceptualųjį ir reliacinį meną – kaip tapusias nebe laisvai pasirenkama, o primetama duotybe, ištrinančias meno istorijos atmintį ir lemiančias estetinę beprasmybę⁵¹. Pasak Krauss, menininkai, persvarstantys medijos svarbą ir pasitelkiantys naujus, kitokių nei tradiciniai (tapyba, skulptūra) techninius pagrindus (pavyzdžiui, Edas Ruscha, Sophie’a Calle ar Williamas Kentridge’as), atgaivina modernizmo tradiciją ir grąžina menui autonomiją bei specifiškumą.

Pastebėtina, kad XXI a. 2-ame dešimtmetyje išryškėjęs atsigręžimas į medžiagą (naujas materializmas, amatų elementų naudojimas mene ir t. t.), taip pat šiuolaikinio meno susitelkimą išimtinai į šiuolaikybę bei postmodernų mąstymą kritikuojanti metamodernizmo idėja taip pat prisidėjo prie atidumo medijos specifiškumui reabilitavimo. Tačiau šio tyrimo problematikos požiūriu svarbiausia tai, kad šiuolaikinio meno lauke šios diskusijos apie medijos svarbą nepriklausomai nuo individualių pozicijų vyko vartojant šį žodį tik meno rūšies prasme, tad iš esmės neišeinant iš Greenbergo įsteigtos diskursyvos erdvės.

Priešingai, naujųjų medijų meno bendruomenėje žodis „medija“ visada buvo vartojamas pirmiausia technologinių (daugiausia elektroninių) komunikacinių tarpininkų prasme, kokia šią savoką XX a. 6-ame dešimtmetyje įtvirtino kanadietis komunikacijos mokslininkas, medijų teorijos pradininkas Marshallas McLuhanas⁵². Žinomiausias pastarojo postulatas – „medija yra pranešimas“ – atskleidžia šio lauko poziciją formos ir turinio santykio atžvilgiu. Remiantis McLuhano ir vėlesnių medijų tyrėjų idėjomis, svarbiausia tampa ne tai, kas pranešama (medijos turinys), o tai, kokią poveikį visuomenei daro tam pasirinkta konkreti technologinė medija su savo specifinių savybių arsenalu (radijas, spauda, televizija, internetas). Todėl šios paradigmos rėmuose neįmanoma kalbėti apie tai, kad idėja (meninė koncepcija) gali būti išreikšta bet kokiomis parankiomis priemonėmis, kaip priimta manyti postmedialaus šiuolaikinio meno lauke. Žvelgiant iš medijų studijų perspektyvos, idėjos arba pranešimo poveikis gali būti radikaliai skirtingas priklausomai nuo jų perdavimui pasitelktos medijos.

Naujųjų medijų meno bendruomenės vartojama medijų specifiškumo samprata bent jau teoriškai pasireiškia ne kaip šioms techninėms priemonėms būdingų savitų formalių estetinių savybių paieška, o kaip dėmesio sutelkimas į naujųjų technologijų potencialo, konvencijų bei poveikio visuomenės organizacijai ir gyvenimui tyrimą⁵³. Kitaip tariant, medijos tampa ne tik

50 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea* (London: Thames & Hudson, 1999).

51 Rosalind Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2011).

52 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).

53 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 30–31.

raiškos priemone ir medžiaga, bet pačiu refleksijos objektu. Vis dėlto tokia konkrečiu techniniu pagrindu paremta meno samprata šiuolaikinio meno pasaulio ir meno kritikų požiūriu neišvengiamai atrodo anachroniška, deterministinė ir formalistinė. Nepaisant to, kad naujųjų medijų meno pasaulio atstovai nuolat akcentuoja, kad technologijų pasitelkimas jiems yra ne savitiksliis, o kritinis veiksmas, privalomas funkcionuojančių technologijų naudojimas meno kūryboje iš šiuolaikinio meno bendruomenės perspektyvos vertinamas kaip formos ir turinio painiojimas⁵⁴.

Dviejose bendruomenėse veikiančios skirtingos medijos bei medijos specifiškumo sampratos lemia skirtingą postmedijos (arba postmedijų) būsenos datavimą bei interpretaciją. Šiuolaikinio meno pasaulyje įprasta sieti postmedijos (vienaskaita) būsenos pradžią su XX a. 7-uoju dešimtmečiu, kuomet naujos meno rūšys – instaliacija, performansas, intermedijos – paneigė ankstesnę vaizduojamojo meno sąsają su specifiniais materialiais pagrindais – pavyzdžiui, aliejiniais dažais ant drobės ar gipsu ant metalinio karkaso. Tokia prasme šitą sąvoką XX a. paskutiniame dešimtmetyje teoretizavo Krauss⁵⁵. Tačiau medijų meno bendruomenėje postmedijų (daugiskaita) būseną ir estetiką, apie kurią XX a. 1-ajame dešimtmetyje rašė Manovičius ir menininkas bei kuratorius, Karlsrūjės Meno ir medijų centro (ZKM) vadovas Peteris Weibelis, siejama su keliais skirtingų techninių medijų pripažinimo meno lauke etapais ir galiausiai (bei labiausiai) kompiuterinėmis technologijomis, inkorporavusiomis visas ankstesnes medijas.

Anot Weibelio, pirmojoje šio proceso (jo įvardijamo kaip medijų meno raida) fazėje senesnės ir naujesnės techninės medijos (fotografija ir kinas, video ir skaitmeninis menas) buvo pripažintos lygiavertėmis tradicinėms meno medijoms (tapybai ir skulptūrai). Antrojoje fazėje stebimas naujų skaitmeninių medijų įgalintas visų medijų maišymasis pavertė visas šiuolaikinio meno formas, nepriklausomai nuo techninio pagrindo, postmedijų menu⁵⁶. Šis teiginys grindžiamas tuo, kad skaitmeniniame amžiuje visos medijos gali būti simuliuojamos to paties įrenginio (kompiuterio), jos yra laisvai derinamos tarpusavyje ir minta vienos kitomis, nei vienai nedomnuojant. Šioje situacijoje medijuota patirtis yra tapusi visos estetinės patirties pagrindu, todėl nėra jokios tapybos, skulptūros ar fotografijos už medijų (McLuhano prasme) lauko ribų.

Weibelio pozicija yra paradoksali, ypač žvelgiant iš šiuolaikinio meno pasaulio perspektyvos: tradicinės meno medijos nebeteri jokios autonomijos, tačiau komunikacinių medijų, kuriose šios ištirpo, poveikis yra lemiamas ir visaapimantis visos ankstesnės kultūros atžvilgiu.

54 Ibid., 31–35.

55 Kiek anksčiau, XX a. 9-ajame dešimtmetyje, apie postmedijų būseną masinių žiniasklaidos priemonių hegemoninės galios krizės ir alternatyvių informacijos bei komunikacijos tinklų iškilimo reikšmę rašė prancūzų filosofas ir psichoanalitikas Felixas Guattari'is, tačiau šis kontekstas yra kiek nutolęs nuo tyrimo probleminio lauko.

56 Peter Weibel, „The Post-Media Condition“, in: *AAVV. Postmedia Condition* (Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2006), 98.

Kitaip tariant, naujosios skaitmeninės medijos, tapusios nepakeičiama duotybe, nulėmė senesnių meninės raiškos priemonių privilegijuoto statuso nykimą ir sukėlė postmedijų būseną. Nėgana to, Weibelis teigia, kad dėka naujųjų techninių medijų senesnės meno rūšys atsiskleidė kaip medijos. Anksčiau esą neįsisąmonintas tapybos ar skulptūros specifinis medialumas tapo akivaizdus jas transformavus ir konvertavus į skaitmeninę koordinačių sistemą, kurioje pilniausiai diferencijuojamas ir atsiskleidžiamas jų potencialas: „Tik dėka postmedialaus kompiuterio, universalios mašinos, mes galime išnaudoti daugybę medijų specifiskume slypinčių galimybių“⁵⁷. Pasak Weibelio, naujos gyvybinės jėgos visoms medijoms suteikia ne susitelkimas į save, bet referavimas į kitas medijas bei skaitmeninės techninės inovacijos⁵⁸.

Galiausiai postmedijų būseną Weibelio traktuotėje emancipuoja ne tik pačias medijas, bet ir žiūrovą (mėgėją), pagimdydama iš tiesų demokratišką meną ir sukurdamą erdvę, kurioje plačioji publika pasitelkdama medijų meno suteikiamus įrankius gali keistis savo kūrybiniais darbais išvengdama kriterijų saugotojų (meno legitimacijos specialistų) kontrolės. Tad nesunku suprasti, kad Weibelio ir jo atstovaujamo naujųjų medijų meno lauko artikuluojama postmedijų būsenos samprata siejama ne su konceptualiuoju, performanso, reliaciniu ar instaliacijos menu bei kitomis tradicinių materialių pagrindų atsikračiusiomis rūšimis, kaip šiuolaikinio meno lauke. Verta dar kartą pabrėžti šios sampratos vidinį prieštarumą: teigiama, kad nei viena medija nebedominuoja ir nebeturi grynumo autonomijos, tačiau visas ankstesnes komunikacines ir meno medijas inkorporavusios binariniu kompiuterio kodu paremtos medijos vadinamos universalios savarankiška medija, kurios specifiskumas grindžiamas tuo, kad ji talpina savyje visų kitų medijų savybes, taigi nėra siaurai specifiška. Tokia traktuotė sunkiai įsivaizduojama šiuolaikinio meno pasaulio diskurse, kuriame jokia technika, nepriklausomai nuo jos savybės talpumo, negali pretenduoti į išskirtinumą.

Manovičiaus 2000 m. parašytame straipsnyje išplėtotą postmedijų estetikos sampratą gimininga Weibelio požiūriui, nors yra labiau niuansuota ir chronologiškai platesnė⁵⁹. Šis teoretikas išskiria tris medijos sampratos krizės fazes, kurios apima tiek šiuolaikinio meno pasaulio pripažįstamą medijų apibrėžimą, tiek naujųjų medijų meno bendruomenės traktuotę. Anot

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Krauss, priešingai, kalba apie medijų savidiferenciaciją kaip plačiau suvokiamo medijos specifiskumo pagrindą – pasak jos, medijos specifiskumas suvoktinas ne kaip monolitinis ir fizinis, bet susidedantis iš daugybės susiklosčiusių heterogeniškų medijos konvencijų. Nors Krauss teigia, kad pažangesnės technologinės formos (kompiuteriai ir robotika), paversdamos ankstesnes technikas pasenusiomis, leidžia suvokti pastarųjų palaikomų medijų vidinį sudėtingumą, ji, kitaip nei Weibelis, nedaro išvados, kad šių techninių medijų vaidmuo minėtame procese buvo teigiamas ir atgaivinantis. Greičiau atvirkščiai – referuodama į filosofo Fredrico Jamesono postmodernybės sampratą, Krauss sieja estetinės sferos nykimą su komunikacijos medijų ir kibererdvės vykdoma visų socialinės patirties sričių (ypač laisvalaikio) niveliuojančia estetizacija ir persotinimą vaizdais. Žr. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 53–54.

⁵⁹ Lev Manovich, „Post-media Aesthetics“, in: *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts, and the Humanities* (Berkeley: University of California Press, 2014), 34–44.

Manovičiaus, per amžius nusistovėjusiai meno medijų tipologijai pirmiausia metė iššūkį XX a. 7-ame dešimtmetyje gimusios naujos meno apraiškos – asambliažas, performansas, instaliacija, akcijos, konceptualus ir procesu grįstas menas, intermedijos. Jos negalėjo būti laikomos meno rūšimis tradicine, materialių pagrindų skirtumais paremta prasme, nes derino skirtingas medžiagas laisva tvarka ar net siekė visiškai dematerializuoti meno praktiką (kaip konceptualaus meno atveju).

Antra meno medijos sampratos mutacija įvyko į šiuolaikinio meno lauką įsiveržus tokioms techninėms medijoms, kaip fotografija, kinas ir video. Pirmosios dvi buvo nesunkiai integruotos į specifiniu medžiagiškumu grįstą meno medijų tipologiją, nes jas apibrėžė aiškiai diferencijuotas materialus pagrindas (statiškas vaizdas arba laike patiriami judantys vaizdai), tačiau keblumų sukėlė video medija, kurios materialus pagrindas (gyvai transliuojamas arba įrašomas elektroninis signalas bei patyrimas per ekraną) visiškai sutapo su „nemenine“ masine televizijos medija. Tai, pasak Manovičiaus, skirtumą tarp šių dviejų medijų perkėlė iš materialios (naudojamų medžiagų ir techninių patyrimo sąlygų) į sociologinę ir ekonominę plotmę, tad jas diferencijavo pirmiausia auditorijų dydžiai, sklaidos mechanizmai ir prieinamumas – kopijų skaičius. Tai, kad video technologijos (kaip ir fotografijos ar kino) logika buvo paremta ne unikalių objektų ar mažų tiražų gamyba, o masine identiškų kopijų (reprodukcijų) cirkuliacija, suproblemino šias technines formas pradėjusio naudoti meno ir tų pačių formų pagimdytos masinės kultūros santykį bei skirtumą.

Lemiamą smūgį tradicinei meno medijos sampratai, anot Manovičiaus, sudavė XX a. 9-ojo–10-ojo dešimtmečių skaitmeninė revoliucija. Ši nuostata iš pirmo žvilgsnio sutampa su Weibelio retorika, tačiau joje yra svarbių niuansų ir skirtumų. Abu požiūrius vienija konstatavimas, kad ši revoliucija lėmė visų masinių medijų naudojamų gamybos, saugojimo ir sklaidos įrankių perkėlimą į skaitmeninių technologijų plotmę, o šiuos skaitmeninius įrankius savo ruožtu pasitelkė individualūs menininkai. Tai sutrikdė visas ankstesnes perskyras tarp medijų – tiek paremtas medžiagiškumu ir suvokimo sąlygomis, tiek susijusias su sklaidos modeliais ir eskponavimo metodais, nes visoms medijoms dabar galėjo būti taikomi tie patys kompiuterine logika paremti modifikavimo ir redagavimo įrankiai (kopijavimas, įkljavimas, filtravimas, sklandusis virsmas (angl. *morphing*), interpoliacija), pakeitę tradicinius diferencijuotus meninius įrankius. Manovičius teigia, kad tokios skaitmeninės komunikacijos technologijos kaip internetas įtvirtino įvairias raiškos priemonės (garsą, statiską arba judantį vaizdą, tekstą) apjungiančio daugialypės terpės (angl. *multimedia*) dokumento formatą kaip naują standartą. Be to, šios technologijos palengvino ir paspartino to paties meno projekto arba objekto adaptavimą skirtingoms medijoms (pavyzdžiui, peržiūrai internete arba kino salėje, patyrimui interaktyvios instaliacijos formatu), todėl stabilus ryšys tarp meno kūrinio ir konkrečios medijos buvo galutinai nutrauktas.

Kaip ir Weibelis, Manovičius įsitikinęs, kad skaitmeninės medijos ne tik kuria naujus specifinius turinio recepcijos formatus, bet apropriuoja bei perkoduoja visas kitas, ikiskaitmenines medijas – tiek menines, tiek masines, iš esmės panaikindamos jų funkcionavimo skirtumus. Tačiau Manovičius žengia dar toliau ir teigia, kad tai pasakytina ne tik apie dabartinę, skaitmeninio amžiaus kultūros būseną, bet retrospektyviai apie visus iki tol sukurtus kultūros artefaktus. Kuomet Weibelis leidžia suprasti, kad (naujųjų) medijų menas ir kompiuterinės technologijos yra aukščiausia kultūros raidos stadija, Manovičiaus pozicija labiau ambivalentiška. Jis siūlo taikyti praeities kultūros analizei kompiuterių ir tinklų epochai įprastas naujas koncepcijas, metaforas bei operacijas (informacija, duomenys, sąsaja, pralaidumas, laikmena, srautas), suvokiant bet kokios epochos kultūros objektus pirmiausia per jiems būdingas informacijos organizavimo vartotojo patirties struktūravimo schemas, tačiau kartu pabrėžia, kad postmedijų estetikos kategorijos neturėtų būti siejamos su jokia konkrečia laikmena ar komunikacijos medija.

Anot Manovičiaus, toks naujųjų medijų conceptualaus žodyno taikymo lauko išplėtimas, įtraukiant praeities kultūros formas, yra pirmiausia būtinas etinis veiksmas, leisiantis „suvokti senąją ir naująją kultūras kaip vieną kontinuumą, praturtinti naująją kultūrą, naudojant senosios kultūros estetines technikas, ir paversti senąją kultūrą suprantama naujoms kartoms, pripratusioms prie kompiuterių ir tinklų eros sąvokų, metaforų ir technikų“⁶⁰. Be to, kultūros, visų medijų ir individualių meno kūrinių kaip *programinės įrangos* (angl. *software*) samprata leidžia visų epochų menui pritaikyti kompiuterinei kultūrai būdingą dėmesio perkėlimą nuo autoriaus intencijų bei meno kūrinio formos ir turinio (tradicinei meno medijos sampratai svarbių aspektų) į naudotojo (suvokėjo) patirtį, galimybes ir elgesį. Kitaip tariant, užuot svarsčius, kokios savybės yra būdingos konkrečiai medijai, turėtų būti klausiama, kokias informacines operacijas ji leidžia atlikti vartotojui, apdorojančiam informaciją remiantis tam tikrai kultūrinei terpei būdinga informacine elgsena (angl. *information behavior*) arba jai priešinant.

Kitaip nei Weibeliui, Manovičiui postmedijų estetika arba būsena reiškia ne tik skirtingų medijų lygiavertiškumą ir maišymąsi bendrame kompiuterinio kodo ir juo paremto medijų meno kaip universalios, visaapimančios medijos lauke, bet ir būtinybę atsisakyti medijų tipologijos kaip tokios. Problemą jis regi tame, kad net ir suvokiant medijos specifiškumo sampratos neadekvatumą šiuolaikinės kultūros procesų ir meninių praktikų realybėje, naujos neva specifiniu techniniu medžiagiškumu grįstos kategorijos (ineraktyvus menas, tinklo menas) išrandamos iš inercijos. Manovičius siūlo aukščiau aprašytą postmedijų estetikos programą kaip būdą vystyti tinkamesnę conceptualią sistemą, padėsiančią išvengti su medijų klasifikacija susijusių aklaviečių ir

60 Ibid., 37.

tautologijos.

Vis dėlto Manovičiaus postmedijų perspektyva, nepaisant deklaruojamo platumo, pernelyg glaudžiai susijusi su kompiuterine kultūra, kuri platesniame kultūriniame kontekste turi įsišaknijusią technofetišizmo konotaciją. Sunku įsivaizduoti šią prieigą pilnai priimtą ir aktyviai naudojamą už naujųjų medijų meno pasaulio ribų, ypač šiuolaikinio meno lauke (nors tam tikrus jos aspektus, pavyzdžiui, metaforišką skaitmeninių technologijų sąvokų taikymą neskaitmeninės kilmės reiškiniams, įmanoma atpažinti paskutiniame šio darbo skyriuje aptariamuose postinterneto, postskaitmeninio ir postšiuolaikinio meno laukuose, mažai tikėtina, kad tai tiesiogiai susiję su Manovičiaus XXI a. 1-ojo dešimtmečio pradžios idėjomis). Be to, postmedijų būsenos samprata, kaip pastebi Quaranta, gali būti tik atspirties taškas ieškant šiuolaikinės kultūros apibrėžimų, imančių domėn visapusišką skaitmeninių medijų poveikį kultūros procesams, tačiau išvengiančių priklausomybės nuo vienokio ar kitokio technodeterministinio diskurso.

Iš kitos pusės situaciją komplikuoja šiuolaikinio meno ir konvencinės meno kritikos technoskeptiška laikysena. Šių laukų atstovai, pavyzdžiui, Krauss arba kuratorius ir meno teoretikas Nicolas Bourriaud, pripažindami lemiamą naujųjų medijų vaidmenį šiuolaikinėje socialinėje ir kultūrinėje realybėje, vis dėlto suvokia jas arba kaip grėsmę meno autonomijai (Krauss), arba kaip menines idėjas maitinantį šaltinį, kurio refleksija meno kūrinuose neturi pasireikšti tiesiogine, materialia technologine forma (Bourriaud)⁶¹. Tokioje situacijoje galima užtikrintai konstatuoti tik tai, kad viena skirtingiems meno pasauliams bendra postmedijų būsenos samprata neegzistuoja, o jų naudojamos medijos sąvokos reikšmės išlieka netapačios.

Quaranta mato galimą išeitį iš šios aklavietės kai kuriose Bourriaud idėjose, aiškiausiai artikuliuotose šio autoriaus 2009 m. knygoje *The Radicant*, kurioje formuluojama meno samprata esą remiasi ne modernistinėmis raiškos priemonių specifiškumo ir autonomijos kategorijomis, o pirminio kodo (angl. *source code*) neapibrėžtumu ir išsklidimu. Kartu su menininko Setho Price'o ir teoretiko Davido Joselito įžvalgomis apie pakitusius meno kūrinių cirkuliacijos mechanizmus bei išklabinčius santykius tarp jų turinių ir formatų, tokia meno traktuotė gali pasitarnauti kaip impulsas, priartinantis postmedijų būsenos sampratą prie skaitmeninių slinkčių paveikto, tačiau modernistinio prisirišimo prie konkrečių medijų ir technologijų išvengiančio XXI-ojo amžiaus meno realijų⁶².

1.1.3. Postskaitmenybė

61 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 202–204.

62 Ibid., 209–212.

Postskaitmenybės sąvoka, tapusi reikšminga teoriniuose svarstymuose po 2010 m., nors Manovičiaus ir kelių kitų autorių (pavyzdžiui, garso ir medijų menininkų Kimo Cascone ir Iano Andrewso) pasiūlyta dar 2000 m., glaudžiai susijusi su postmedijų būsenos klausimu, tačiau nurodo į platesnį kultūrinį kontekstą, peržengiantį šiuolaikinio meno ir naujų medijų meno diskursų ribas. Manovičius ją vartoja fragmentiškai ir sinonimiškai postmedijų sampratai, teigdamas, kad tradicinė meno medijos sąvoka postskaitmeniniame, posttinkliniame (angl. *post-net*) dabarties pasaulyje nebeveikia. Taigi pagrindinė postskaitmenybės kaip kultūrinės būsenos konotacija čia yra tai, kad skaitmeninis lūžis įvyko ir visą kultūros suvokimą po jo būtina iš pagrindų permąstyti. Priešdėlis *post-* šiuo atveju reiškia ne būseną, kai kultūros skaitmenizacijos procesai baigėsi, o kritinį sąmoningumą ir distanciją jų atžvilgiu, nebesuvokiant šių poslinkių kaip savaime suprantamų.

Visgi ištis kritinė ir išsami postskaitmeninės kultūros reiškinių analizė pateikta meno ir medijų teoretiko Floriano Cramerio 2013 m. publikuotame straipsnyje⁶³. Jame autorius išskleidžia daugialypį ir prieštarinę postskaitmenybės sampratos kontekstą meno ir populiariosios kultūros laukuose. Pasak Cramerio, pačia bendriausia prasme postskaitmenybė reiškia du iš pirmo žvilgsnio priešingus dalykus: pirma, tam tikrą nusivylimą steriliomis ir preciziškomis „aukštosiomis technologijomis“ kaip nepakankamai žmogiškomis (arba suvokimą, kad žavėjimasis tomis technologijomis – jau praėjęs, istorinis etapas, reikalaujantis refleksijos); antra, skaitmeninių technologijų kaip nepakankamai kokybiškų atmetimas (kuris pasireiškia kaip puristinis atsigręžimas nuo kurį laiką madingais buvusių skaitmeninių turinio formatų – pavyzdžiui, kompaktinių plokštelių ar skaitmeninės fotografijos – prie esą „tikresnių“ ir kokybiškesnių analoginių garso įrašų, fotografijos ir kino). Tačiau šie prieštaringi motyvai, vienokia ar kitokia forma pasirodantys nuo šio tūkstantmečio pradžios, iš tiesų nurodo į bendrą skaitmenybės kaip fetišo nuvertėjimo pagrindą: tai pasipriešinimas kompiuterio kaip universalios mašinos ir skaitmeninių skaičiavimo įrenginių kaip universalių medijų idėjai (taigi oponavimas aukščiau aptartoms Weibelio ir Manovičiaus idėjoms, vienaip ar kitaip išaukštinančioms kompiuterinių technologijų kalbą).

Crameris pažymi, kad tokios sąvokos kaip „skaitmeninis“ ir „analoginis“ dažniausiai vartojamos ne moksliškai ir techniškai tiksliai, o supaprastinta prasme kaip visuotinai suvokiamos priešingybės su tam tikromis mokslinėmis konotacijomis. Tačiau svarbiausia tai, kad postskaitmeniniai sentimentai atskleidžia pirmiausia skeptiškumą pačiai „naujų medijų“ idėjai ir įsitvirtinusiame technopozityvistiniame teleologiniame požiūriui (Cramerio vadinamam „technohegelianizmu“), tapatinančiam skaitmenybę su progresu. Šią teleologiją galima išvelgti Weibelio bei Manovičiaus postmedijų būsenos apibrėžimuose – nepaisant pabrėžiamo visų medijų

63 Florian Cramer, „What is ‘Post-digital’?“ *APRJA* 3:1 (2014): 11–24.

lygiateisiškumo ar šios būsenos atsiejimo nuo bet kokių konkrečių technologijų, minėtų autorių pozicijos atrodo tvirtai įsišaknijusios kompiuterinių technologijų koordinacijoje sistemoje.

Vis dėlto ši opozicija nebūtinai reiškia retroromantinį, nostalgiką sugrįžimą prie „senųjų“ medijų. Viena iš postskaitmenybės fenomeno sudedamųjų – suvokimas, kad po skaitmenizacijos bendra visos medijų sistemos būklė sumišusi ir chaotiška. Todėl atsiranda tokie reiškiniai, kaip ankstesnių medijų naudojimas remiantis naujų medijų kultūros kodais (ankstesnių technologijų ir laikmenų – audiokasėčių, savadarbių *zinių*, kino juostų – permąstymas ir pritaikymas tokiu būdu, kad jų veikimas reflektuotų skaitmeninių technologijų konvencijas), skaitmeninių ir neskaitmeninių medijų hibridizacija bei nuolatinis ribų tarp jų peržiūrėjimas ir destabilizavimas. Davidas M. Berry'is ir Michaelas Dieteris teigia, kad kritinis medijuoto gyvenimo po skaitmeninio posūkio persvarstymas yra reakcija į skaičiavimų grįstą procesą ir patirčių (angl. *the computational*) dominavimą bei normatyvumą nusiūgus ankstesniam entuziazmui naujų medijų atžvilgiu⁶⁴. Tačiau Cramerio požiūris į kritinio atsako į skaitmeninių technologijų hegemoniją apraiškas žymiai skeptiškesnis. Jis pabrėžia, kad postskaitmeninis atsigręžimas į „pasidaryk pats“ mąstyseną ir praktikas iš esmės paremtas įsivaizduojamu atgautu veiksmu (angl. *agency*) ir tariamai didesne galia kontroliuoti mediją, panašiai kaip skaitmeninė kultūra remiasi laisvos valios ir individo įgalinimo fikcija⁶⁵.

Apibendrinant šias išvagas apie postskaitmeninį lūžį ir aukščiau aptartas skirtingas postmedijų būsenos sampratas, pastebėtina, kad požiūriai į skaitmeninių komunikacijos technologijų vaidmenį, vertę ir naudojimo būdus mene skiriasi ne tik tarp šiuolaikinio meno lauko ir naujų medijų meno bendruomenės, bet ir pastarosios bendruomenės viduje. Tai dar labiau išryškėja detalai analizuojant tarptautinio naujų medijų meno diskurso kaitą ir tendencijas.

1.2. XX a. 10-asis dešimtmetis: apibrėžimai, ateities pažadas, tinklo kontrkultūra

XX a. paskutiniajame dešimtmetyje besiformuojanti naujų medijų meno bendruomenė plėtojo savo diskursą keliomis kryptimis. Pirmiausia buvo svarbu apibrėžti patį reiškinį, kuris veikė kaip vertybinis šios bendruomenės branduolys. Tokio apibrėžimo formulavimas vyko ne tik išskiriant ir apmąstant naujų medijų meno (arba siauresne prasme kompiuterinio meno, tinklo meno) esmines vidines savybes, bet ir priešpastatant jį kitiems to laikmečio meno ir technologizuotos kasdienybės kultūros reiškiniams bei bandant reflektuoti jo statusą ir recepciją

64 David M. Berry, Michael Dieter, „Thinking Postdigital Aesthetics“, in: *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, eds. David M. Berry and Michael Dieter (London: Palgrave Macmillan, 2015), 6.

65 Cramer, „What is ‘Post-digital’?“, 22.

platesnėje visuomenėje. Ši ribų brėžimą lydėjo vidinių vertybių konfliktai, skirtingų stovyklų susiformavimas, savitas konspiracinis elitizmas ir net marginalizuoto statuso išnaudojimas. Tuo pat metu besivystanti institucinė naujųjų medijų meno sistema (festivaliai, naujųjų medijų centrai ir tyrimų laboratorijos) deklaratyviai skelbė šį meną „ateities“ arba „rytojaus“ menu ir dėjo pamatus autonominiam naujųjų medijų meno pasauliui, esą labiau atliepiančiam laikmečio realybę ir žadančiam didesnes perspektyvas. Vis dėlto šiuo laikotarpiu vyko ir pirmieji instituciniai naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių kontaktai, pirmojo pasaulio atstovų vertinti prieštarimai.

Naujųjų medijų meno diskurso užuomazgas galima atsekti nuo 1968 m. leidžiamame akademiniame technologijų, mokslo ir meno sankirtoms skirtame žurnale *Leonardo*, o XX a. 9-ajame dešimtmetyje šis diskursas suintensyvėjo pradėjus leisti nuo 1979 m. Lince, Austrijoje vykstančio festivalio *Ars Electronica* katalogus, vėliau (nuo 1988 m.) tarptautinio elektroninio meno simpoziumo ISEA pranešimų rinkinius. Tačiau pasirinktas analizės pradžios taškas – 1990 m. – yra simbolinis lūžis, žymintis ne tik didėjančių skaitmeninių komunikacinių technologijų prieinamumą kasdieniame gyvenime, bet svarbius pokyčius diskurso pobūdyje. Tuo metu greta iki tol leidiniuose dominavusių techninių galimybių ir praktinių klausimų į naujųjų medijų meno lauko dalyvių akiratį vis dažniau pateko lauko tapatybės, ribų ir ateities perspektyvų aspektai, kitaip tariant, atsirado ryškesnis savirefleksijos dėmuo. Analizės tikslas yra ne pilnai susisteminti visą įvairialypį diskursą, o punktyriškai nužymėti jo visumoje kritinius taškus, atspindinčius bendresnes tendencijas ir viešai mažiau matomas įtampas lauko viduje bei išorėje.

Norint suprasti autonominio naujųjų medijų meno lauko susiformavimo kontekstą XXI a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje, pravartu atkreipti dėmesį į tam laikotarpiui neįprastai kritišką menininkės ir dizainerės Delle'è Maxwell esė *The Emperor's New Art?*, publikuotą ISEA'90 simpoziumo pranešimų rinkinyje⁶⁶. Jame autorė teigia, kad kompiuterinio meno (kompiuterinės grafikos) laukas yra įstrigęs konflikte su dominuojančiu vizualiojo meno ir kritikos lauku. Pastarojo atstovai esą kaltina kompiuterinio meno kūrėjus paviršutiniško mokslinės fantastikos efekto siekimu, pabrėžtinai „moksliniškos“ estetikos demonstravimu ir turinio bei idėjos dėmenų ignoravimu. Savo ruožtu kompiuterinio meno entuziastai esą įsitikinę, kad meno kritikos nomenklatūra abejinga naujųjų medijų problemoms, todėl nesulaukdami jos dėmesio kuria savas teorijos, kritikos, eksponavimo ir legitimacijos platformas. Maxwell kritiškai atsiliepia apie šių platformų sensacionalistinę ir heroišką retoriką, kurioje nepaisant realios kompiuterinio meno raidos situacijos kartojami tokie tropai, kaip „radikaliai kitoks menas“, „naujoviška medija“ ar

⁶⁶ Delle Maxwell, „The Emperor's New Art?“ in: *Second International Symposium on Electronic Art Proceedings*, (Groningen: SISEA/Rijkshogeschool Groningen, 1991), 167–174.

„revoliucinis potencialas“⁶⁷.

Autorė pripažįsta, kad didžiųjų meno institucijų atstovams dažnai stinga gilesnio kompiuterių ir techninės srities specifikos išmanymo, tačiau ji pažymi, kad didžiausios kompiuterinio meno problemos slypi anaipol ne šiame pripažinimo trūkume. Maxwell nuomone, viena iš tokio meno atmetimo priežasčių yra tai, kad pernelyg dažnai bet koks kompiuterinės grafikos bandymas reklamuojamas kaip savo laikmetį pranokstantis meno kūrinys, pateikiant naujausius dalykus kaip automatiškai geriausius. Pasak jos, užuot akcentavę greitai besikeičiančių technologinių įrankių naujumą, kompiuterinio meno scenos atstovai turėtų atsikratyti „geto“ mąstysenos, sutelkti dėmesį į platesnio pobūdžio problemas, kurti ryšius su likusiu meno pasauliu ir puoselėti aukštesnius standartus. Šio meno lauko sukurta nuosava vertinimo sistema esą nėra savaime bloga (nes, kaip pripažįsta Maxwell, tokiam menui išties reikia kritikų su kiek platesne nei įprasta kompetencija), tačiau problema yra tai, kad joje nėra taikomi tokie pat griežti vertės kriterijai, kaip šiuolaikinio meno lauke. Kadangi kompiuterinė grafika glaudžiai susijusi su inžinerijos ir pramonės sritimis, esą nenuostabu, kad dažniausias klausimas apie tokius kūrinius būna tiesiog „kaip tai padaryta?“.

Pažymėdama, kad nepaisant originalių, įspūdingų ir vertingų kompiuterinio meno kūrinių trūkumo šio lauko viduje vis dar tikima tokio meno ateitimi, Maxwell konstatuoja, kad regi ją tik su sąlyga, kad kompiuterinio meno kūrėjai nustos skolintis vaizdinę žaliavą savo kūriniams iš mokslo bei kopijuoti ankstesnius meno stilius. Anot jos, kompiuterinis menas gali išaugti į kažką verto dėmesio tik tuomet, kai jo autoriai iš tiesų perpras ir išmoks kompiuterinių technologijų kalbą.

Tokia pozicija išsiskiria to meto diskurso kontekste. Pastarąjį atspindi, pavyzdžiui, pirmajame ISEA simpoziume (1988 m.) skaitytas kino kūrėjo Setho Shostako pranešimas, kuriame autorius teigia, kad įtaigių kompiuterinio meno kūrinių trūkumas nulemtas to, kad nuslūgus pirminiam susižavėjimui nauja medija paaiškėjo, kad ji vis dar techniškai neišsivysčiusi⁶⁸. Tačiau pakankamai ilgas technologijų ir jų meninio panaudojimo ciklas, kurį sudaro atmetimo, priėmimo, tyrinėjimo ir įsisavinimo etapai, pasak jo, lydėjo ir ankstesnių aparatinių medijų – fotografijos, kino ir televizijos – raidą, bet ilgainiui jos buvo pilnai įteisintos kaip meno raiškos priemonės. Todėl nepaisant to, kad tuometinis kompiuterinės grafikos ribotumas (pavyzdžiui, negebėjimas kurti realistinių žmoniškų personažų) bei natūraliai mažėjantis susidomėjimas esą gali apsunkinti šios medijos įsitvirtinimą meno lauke, Shostako prognozė optimistinė – technologijai tapus prieinamesnei, meno elementas palaipsniui natūraliai susiformuos po pirmosios raidos bangos

67 Ibid., 168.

68 Seth Shostak, „State-of-the-Art Art“, *Leonardo*, Electronic Art (Supplemental Issue) (1988): 97–98.

likusiuose ramesniuose užtekiuose.

Nuosaikiam Shostako optimizmui atliepia tame pačiame renginyje skaitytas menininko Johno Pearsono pranešimas, kuriame analizuojamas kompiuterio kaip meninę kūrybą išlaisvinančio ar, priešingai, įkalinančio veiksnio vaidmuo⁶⁹. Autorius pripažįsta, kad technologijos neretai sukelia nekritišką susižavėjimą, jei menininkas tiesiog pasiduoda jų logikai, tampa mašinos tęsiniu ir nesukuria jokio conceptualaus autorinio indėlio. Tačiau dabarties menininkai, pasak jo, privalo stoti į akistatą su kompiuteriu, jei nori būti savo laikmečio dalimi, kaip ir ankstesniais techninės raidos laikotarpiais, kai menininkai turėjo būti imlūs ne tik dvasiniam ir intelektualiam, bet ir techniniam bei moksliniam savo gyvenamo laiko klimatui.

Pažymėtina, kad Shostakas, Pearsonas bei kiti leidinio autoriai⁷⁰ kalbėdami ne apie praktinio techninio pobūdžio aspektus, o apie kompiuterinio meno ir visuomenės problemų santykio svarbą ar pamatinius estetinius klausimus, vis dėlto daugiausia dėmesio skiria technologijoms kaip naujai meninei kalbai, jų stipriau ar silpniau išvystytoms galimybėms bei menininko vaidmeniui. Skirtingai nei Maxwell, jie praktiškai nereflektuoja pačios kompiuterinio meno bendruomenės, jos vidinių taisyklių, ideologinių sistemų bei santykių su „išoriniu pasauliu“ – institucine meno sistema. Tai patvirtina Maxwell teiginį, kad ši bendruomenė konstruoja alternatyvią terpę, kurioje išorinis kontekstas neturi galios bei kompetencijos, o kompiuterinio meno entuziastų išpažįstamos vertybės (pavyzdžiui, naujų technologijų refleksijos mene imperatyvas) suvokiamos kaip universalios.

Kaip rodoma kitame poskyryje, naujųjų medijų meno instituciniam tinklui būdingas išskirtinumo ir mesianizmo pojūtis ilgainiui stiprėjo, kol XXI a. 1-ojo dešimtmečio pradžioje išsiskristalizavo kaip *ateities* arba *rytojaus* meno, geriausiai atitinkančio naujojo tūkstantmečio realijas ir poreikius, doktrina. Tačiau jau 1996 m. ISEA simpoziumo leidinyje publikuotuose naujų skaitmeninio meno institucijų pristatymuose galima rasti tokias iškalingas retorines figūras, kaip „kultūrinės revoliucijos erdvė“ arba „XXI a. skaitmeninio meno muziejus“⁷¹. Tais pačiais metais *Ars Electronica* greta pagrindinio ekspozicijų centro įsteigė žmogaus ir technologijų sąveikos bei „ateities sistemų“ tyrimų laboratoriją, deklaratyviai pavadintą *Futurelab* (liet. *Ateities laboratorija*)⁷², o 1999 m. veiklos dvidešimtmečio proga išleido festivalio kataloguose publikuotų tekstų rinktinę pavadinimu *Facing the Future* (liet. *Akistata su ateitimi*)⁷³.

69 John Pearson, „The Computer: Liberator or Jailer or the Creative Spirit“, *Leonardo*, Electronic Art (Supplemental Issue): 73–81.

70 P.vz. Roy Ascott („Art and Education in the Telematic Culture“, p. 6–11), Joan Truckenbrod („A New Language for Artistic Expression: The Electronic Arts Landscape“, p. 99–102).

71 Institutional presentations, in: *ISEA96 Proceedings* (Rotterdam: ISEA96 Foundation, 1997), 137–138.

72 „About Ars Electronica Futurelab“, *Ars Electronica*, <http://ars.electronica.art/futurelab/en/about>.

73 *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, ed. Timothy Druckrey (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999).

Čia aptartas daugiausia akademinis institucinis XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos – 10-ojo dešimtmečio kompiuterinio ir elektroninio meno diskursas, formavęsis bendraminčių iš įvairių pasaulio mokslo institucijų bei eksperimentinių laboratorijų susibūrimuose tokiuose renginiuose kaip ISEA bei *Ars Electronica*, šių renginių kataloguose bei periodiniuose leidiniuose (*Leonardo*). Tačiau, kaip minėta, lygiagrečiai plėtotas labiau alternatyvus, politiškai angažuotas ir savo esme kontrkultūrinis naujųjų medijų, tinklo meno ir tinklo kritikos diskursas. Šio diskurso atstovai – lanksti geografiškai pasklidusi tinklo menininkų, medijų teoretikų ir *haktivistų* (*hakerių* aktyvistų, angl. *hacktivists*) bendruomenė – taip pat dalyvaudavo didžiuosiuose šiuolaikinio meno ir naujųjų medijų meno renginiuose (Venecijos bienalė, *Ars Electronica*, *documenta*), tačiau laikėsi atokiau nuo šio oficialaus lygmens ir teikė pirmenybę bendravimui grupės viduje (pavyzdžiui, rengdami neoficialius susitikimus minėtų renginių proga). Be to, jie perkėlė dėmesį nuo Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos, kur meno ir technologijų diskursas, būdamas pakankamai marginalizuotas platesnės meno sistemos atžvilgiu, vis dėlto buvo gana sėkmingai institucionalizuotas akademiniame srityje, į tai, ką vadino *Deep Europe* (liet. *giliaja Europa*) – Vidurio ir Rytų Europą. Šiame regione medijų kultūra XX a. 10-ojo dešimtmečio viduryje, po socialistinių santvarkų žlugimo, sparčiai vystėsi (nemaža dalimi dėka Soroso Atviros visuomenės instituto buvusio Rytų bloko šalyse įsteigtų naujųjų medijų centrų) ir turėjo utopizmo bei atvirumo konotaciją, todėl raiškos laisvę atgavę menininkai komunikacijos technologijas suvokė kaip tinkamą priemonę nevaržomai, anarchiškai ir subversyviai meno praktikai⁷⁴. Neatsitiktinai čia iškilo vieni žymiausių tinklo meno kūrėjų – Olia Lialina bei Aleksejus Šulginas (Rusija) ir Vukas Cosicius (Slovėnija).

Ryšius tarp Vakarų ir Rytų Europos naujųjų medijų ir tinklo kultūros entuziastų plėtojo tokios organizacijos kaip Roterdame įsikūręs tarpdisciplininis meno ir medijų technologijų centras „V2_Lab for the Unstable Media“, įsteigęs kelis šimtus narių iš 31 šalies vienijusį tarptautinį tinklą *V2_East/Syndicate*⁷⁵. Šios bendruomenės kairioji politinė pozicija bei oponavimas naujausių technologijų pajungimui komerciniams ir kariniams tikslams leidžia nuspėti, kad jos diskurso pobūdis buvo antagonistinis. Tai liudija vieno *V2_East/Syndicate* bei *nettime* elektroninio pašto adresų sąrašų įkūrėjų Lovinko atsakymas į Šulgino repliką apie skeptišką požiūrį į naujųjų medijų meną Rusijoje⁷⁶. Lovinkas teigia, kad priešiškus medijų menui „konservatyvių“ meno kritikų ir kultūros administratorių tarpe juntamas daugelyje šalių, tačiau tai nėra atvirai artikuliuojama viešajame diskurse, o nusistatymas prieš technologijas pasitelkiančių menininkų-aktivistų iniciatyvas lemia tai, kad kompiuterinės technologijos kontroliuojamos verslo, universitetų ir

74 Rachel Greene, „Web Work: A History of Internet Art“, *Artforum* 38, no. 9 (May 2000): 162–190.

75 „Deep Europe: The 1996–1997 edition“, *V2*, <http://v2.nl/archive/articles/deep-europe-the-1996-97-edition>.

76 Geert Lovink, „on the resistance to net/media-art“, *nettime*, 1996 m. kovo 4 d., <http://www.nettime.org/Lists-Archives/syndicate-9603/msg00011.html>.

didžiųjų institucijų. Dėl to esą nėra šiai sričiai skirtų didelio masto meno ir kultūros bei visuomenės edukacijos programų. Lovinkas pateikia tokius tinklo ir medijų meno raidos trukdžius:

- literatūros dominavimas vizualiojo meno atžvilgiu bendrame kultūros lauke;
- vyresnės kartos baimė netekti privilegijuotos pozicijos dėl būtinybės įgyti naujus įgūdžius;
- žemas intelektualinis naujų medijų diskurso lygis, medijų meno ir teorijos srityje kompetentingų kritikų trūkumas;
- stereotipinis ir banalus (lyginant su „rimtosiomis“ meno formomis) medijų lauko įvaizdis viešajame diskurse;
- meno scenos krizė ir paplitęs siekis kurti lengvai parduodamus objektus;
- menininkų baimė tapti amatininkais (programuotojais ir dizaineriais);
- specifiniai kultūriniai aspektai konkrečiose šalyse, pavyzdžiui, bažnyčios atstovų skatinimas puoselėti tradicines meno formas;
- principinis nusistatymas prieš masinę kultūrą, kurios dalis yra medijos ir internetas;
- įsitikinimas, kad meniniai eksperimentai, avangardas, pogrindis, kontrkultūra ir alternatyvūs judėjimai bei marginalūs menininkai yra praeities reiškinys, nebetinkamas tariamoje profesionalizmo epochoje.

Akivaizdu, kad Lovinkas pozicionuoja *nettime*, *Syndicate* ir susijusių tinklaveikos platformų bendruomenę kaip (savi)marginalizuotą kontrkultūrą, veikiančią liminalioje erdvėje tarp meno ir aktyvizmo, meno ir taikomųjų disciplinų, profesionaliosios ir masinės kultūros, bet pilnai nepriklausančią nei vienai šių sričių. Taip pat nesunku išskaityti medijų meno laukui įprastą įsitikinimą, kad menininkai geriausiai geba panaudoti naująsias technologijas kūrybišku, kritiniu, visuomenei, o ne galios struktūroms naudingu būdu.

Šią herojinę laikyseną vėliau analizavę teoretikai siūlo kelis raktažodžius, taikliai apibūdinančius tinklo meno bei tinklo teorijos diskurso logiką. Kuratorė Eva Respini pasiskolina elektroninio pašto adresų sąrašo *The Thing* įkūrėjo menininko Wolfgango Staehle's teiginį, kad ankstyvosios tinklo meno bendruomenės nariai jautėsi kaip „maža konspiracinė grupė“, kurios variklis ir sėkmės veiksnys buvo jos paraštinis statusas (geografinė ir buvimo meno sistemos

užribyje prasme) bei sau priskirta „paskutiniojo XX a. avangardinio judėjimo“ etiketė⁷⁷. Quaranta analizuoja šios grupės diskursą per mitopoezės prizmę, atskleisdamas, kaip aktyviausi nariai kartu veikė kaip jos veiklos metraštininkai ir tinklo meno legendos kūrėjai, ironiškai ir žaismingai mistifikavę šio reiškinių atsiradimą ir tolesnę raidą tokiu mastu, kad šiuos virtualiose el. pašto konferencijose išlikusius herojinius „metraščius“ skaitantis meno istorikas yra bejėgis atskirti tikrus įvykius nuo pramano⁷⁸. Šiuo požiūriu tinklo meno judėjimas tęsė kitų XX a. avangardinių judėjimų – siurrealizmo, dadaizmo, Fluxus, situacionizmo, neoizmo – puoselėtą savimistifikacijos kaip pasipriešinimo dominuojančiai meno institucijų sistemai tradiciją. Pasak Quarantos, mitų kūrimo strategiją XX a. mene dažnai pasitelkė marginalios, radikaliaios ir pagrindinės srovės, nes institucinis šiuolaikinio meno pasaulis ilgainiui virto prozišku ir neturinčiu mitopoetinio antstato.

Vis dėlto antagonizmas egzistavo ne tik išorinio meno pasaulio atžvilgiu, bet ir naujųjų medijų meno judėjimo viduje. Labiausiai šios įtampos išryškėjo 1997-aisiais metais, kurie buvo savaip lūžiniai medijų ir ypač tinklo meno pasauliui⁷⁹. Pastarasis kaip naujas reikšmingas reiškinys buvo įtrauktas į tų metų tarptautinės šiuolaikinio meno parodos *documenta X* Kaselyje galerines ekspozicijas bei specialiai sukurta interneto svetainę, tačiau toks beprecedentis dėmesio parodymas naujųjų medijų meno bendruomenei pastarosios nebuvo įvertintas labai teigiamai. Viena pagrindinių nepasitenkinimo priežasčių (greta to, kad fizinėse erdvėse pastatyti kompiuteriai su eksponuojamais tinklo meno kūriniais nebuvo prijungti prie interneto) buvo tai, kad *documentos* rengėjai esą pažeidė demokratinius tinklo meno prieinamumo principus išjungdami renginio interneto svetainę parodai pasibaigus⁸⁰. Reaguodamas į tai Cosicius atliko subversyvią tinklo menui būdingą meninės apropiacijos veiksmą ir sukūrė *documentos* svetainės kopiją, pasiekiamą iki šiol⁸¹. Bet 1997 m. įvyko dar vienas, iš pirmo žvilgsnio mažiau reikšmingas, tačiau naujųjų medijų meno pasaulio vidinio diskurso atžvilgiu svarbus įvykis – naujoms technologijoms skirtas JAV žurnalas *Wired* publikavo interviu su žinomu britų tinklo menininku Heathu Buntingu⁸².

Reakcija į šį įvykį įgijo *nettime* sąrašė išplatinto anoniminio (tiksliau, pasisavintu kuratoriaus ir kritiko Timothy'io Druckrey'io vardu pasirašyto) komentaro formą⁸³. Sarkastiško teksto autorius konstatavo, kad Buntingas, žinomas kaip subversyvaus tinklo meno ir verslo

77 Eva Respini, „No Ghost Just a Shell“, in: *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today*, ed. Eva Respini (New Haven: Yale University Press, 2018), 15–16.

78 Domenico Quaranta, „The Legend of Net.art“, in: *#mm Net Art – Internet Art in the Virtual and Physical Space of Its Presentation*, ed. Marie Meixnerova (Brescia: LINK editions, 2019), 52–55.

79 Andreas Broeckmann, „Are You Online? Presence and Participation in Network Art“, in: *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, ed. Timothy Druckrey (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999), 438.

80 Respini, „No Ghost Just a Shell“, 17; Broeckmann, „Are You Online?“ 439.

81 Svetainės kopija patalpinta šiuo adresu: <http://www.ljudmila.org/~vuk/dx>.

82 Jennifer Cowan, Ingrid Hein, „Sage of Subversion“, *Wired*, December 1997: 62.

83 Anonymous, „Heath Bunting: Wired or Tired?“, *Irrational*, 1997 m. gruodžio 21 d., <http://www.irrational.org/disinformation/wired.html>.

korporacijų bei vartotojiškos kultūros kritikos vėliavnešys, pats to nenorėdamas buvo suprekintas sistemos, kurioje maištingo menininko įvaizdis tapo paklausus. Pasak anonimo, tai rodo, kad tinklo menas pateko į klasikinę kultūrinę kilpą – subversijos, asimiliacijos ir absorbcijos ciklą, o Buntingas nesuprato, kad nėra nieko anapus korporacinės vartojimo kultūros, nes bet koks tariamai už jos ribų esantis reiškinytis tėra kita tikslinė auditorija. Komentarą autorius menininką kritikuoja ne tik dėl interviu *Wired* žurnale, bet dėl dalyvavimo minėtoje prestižinėje *documentos* parodoje (kuri Buntingą esą tiesiog išnaudojo) ir tapimo Kanadoje įsikūrusio įtakingo menininkų rezidencijų centro „Banff“ vyriausiu kompiuteriniu menininku (angl. *Senior Computer Artist*).

Reakcijos į šį komentarą tinklo menininkų ir aktyvistų bendruomenės viduje susitelkė beveik išimtinai į Druckrey'io tapatybės vagystės (panašiu metu išplatinti tariamai Weibelio bei kitų žinomų medijų meno lauko personalijų parašyti netikri elektroniniai laišakai) klausimą⁸⁴. Vieni smerkė šį veiksma kaip nevykusį pokštą ar net terorizmo apraišką, keliančią grėsmę tinklo kultūros bendruomenės saugumo ir atvirumo atmosferai, kiti teigė, kad nepaisant nemalonaus asmeninio jausmo būtina pripažinti, kad toks veiksmas savo esme nesiskiria nuo tinklo menininkų dažnai naudojamų anonimiškumo ir provokacijos taktikų, tik nukreiptų į arba prieš kitas auditorijas. Šiuo atveju tai esą galėjo būti ironiškas atsakas į vykstantį bendruomenės posūkį į perteklinį akademizmą, teoretizavimą ir apibrėžimų paiešką. Šie svarstymai kelia klausimą dėl galimų dvigubų standartų (subversija yra pateisinama ir sveikintina, kai jos objektas nėra pati bendruomenė).

Tačiau svarbiau atrodo tai, kad aptariamas „netikras“ komentaras išreiškė tikras tinklo kontrkultūros aktyvistų tarpe gajus nuostatas. Šie kairiosios pakraipos praktikai ir teoretikai iš tiesų oponavo *Wired* atstovaujamai Silicio slėnio technokapitalizmo vizijai, kurioje suprekintos naujosios technologijos buvo regimos kaip priemonės rinkos liberalizavimui bei komercinės veiklos optimizavimui, tad toks Buntingo susisaistymas su šiuo leidiniu išties galėjo būti daugelio suprastas kaip radikalių vertybių išdavystė ir pasidavimas anksčiau kritikuotai sistemai⁸⁵. Nepaisant nežinomų tikrųjų komentaro tikslų, jis yra simptomas, liudijantis naujųjų medijų meno entuziastų „konspiracinėje grupėje“ egzistavus tam tikrą ideologinio grynumo imperatyvą, kuris patvirtina antagonistinį šios grupės diskurso pobūdį, apsunkinusį dialogą su jos ideologiniais oponentais.

Tais pačiais metais pasirodė tinklo meno teoretikės Josephine'os Bosma'os atviras interviu su pačiu Buntingu⁸⁶. Pokalbyje menininkas pripažįsta, kad jo dalyvavimas 1997 m. *Ars Electronica*

84 Matthew Mirapaul, „War of the Words: Ersatz E-Mail Tilts at Art“, *The New York Times*, 1998 m. sausio 8 d., <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/mirapaul/010898mirapaul.html>.

85 Žr. Julian Stallabrass, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce* (London: Tate Publishing, 2003).

86 Josephine Bosma, „Ljubljana Interview with Heath Bunting“, *Josephine Bosma*, 1997, <http://www.josephinebosma.com/web/node/40>.

festivalyje ir *documenta X* parodoje liudija tam tikrą „profesionalizavimą“, kurio jis norėtų išvengti, kad netaptų menine preke. Kartu jis pažymi, kad tinklo menui šie metai yra sudėtingi dėl sulaukto platesnės institucinės meno sistemos dėmesio, kuris gali grėsti trumpalaikiu sensacionalizmu ir ilgainiui reiškinių diskreditavimu. Tačiau įdomiausios ir svarbiausios atrodo Buntingo įžvalgos apie pakitusią vidinę tinklo kultūros bendruomenės dinamiką. Jis neigia apibrėžtos tinklo meno „konspiracinės grupės“ egzistavimą, tačiau tvirtina, kad ženkliai išaugus *nettime* elektroninio pašto adresų sąrašo naudotojų skaičiui ši platforma esą tapo nebe kontekstu (bendraminčių praktikų patirties mainų terpe), o auditorija (kurioje dauguma naudotojų yra pasyvūs stebėtojai). Be to, pradžioje diskusijos šioje platformoje vykdavo daugiausia tarp praktikuojančių menininkų, tačiau ilgainiui dominuojančią poziciją perėmė teoretikai ir politiniai aktyvistai, vienaip ar kitaip pasitelkiantys tinklus savo veikloje. Pasak Buntingo, šių grupių interesai nebūtinai aktualūs menininkams, todėl jie jaučiasi netekę savojo konteksto ir migruoja į kitas erdves bei platformas. Šie teiginiai leidžia daryti prielaidą, kad tinklo ir naujųjų medijų meno politiškumas buvo ne pačių menininkų, o jų „pakeleivių“ įtvirtinta diskursyvi savybė.

1997-ieji reikšmingi dėl dar vienos priežasties – tais metais paviešintas savotišku tinklo meno manifestu tapęs meno istoriko ir kuratoriaus Andreaso Broeckmanno (vėliau tapusio Berlyne rengiamo medijų meno festivalio *transmediale* vadovu) tekstas *Net.Art, Machines, and Parasites*, kuriame poetiškai ir metaforiškai išvardijamos tinklo meno savybės ir raidos aplinkybės⁸⁷. Pasak autoriaus, elektroniniai tinklai steigia naujas erdves meno raiškai, kurios teminės ašys yra laikas, erdvė, greitis, kolektyvinis kūrybingumas, žmogiška bei mašininė komunikacija. Meno projektai, sukurti naudojant skaitmenines medijas, esą nesiekia estetinio poveikio, o sustiprina, pašiepia arba žaismingai sabotuoja tinklų technologines struktūras ir funkcijas. Broeckmannas teigia, kad internetas turi potencialo tapti atvira ir pliuralistine terpe, kur vartotojai yra ir turinio kūrėjai, tačiau grėsmę tam kelia komerciniai interesai ir valstybinė cenzūra iš kitos, todėl elektroninių tinklų kaip asmeninės komunikacijos ir meno raiškos priemonės raida priklauso nuo sąmoningų politinių bei technologinių sprendimų ir kolektyvinio reikalavimo kurti atviras bei lanksčias infrastruktūras. To siekia fiziškai nutolusių, tačiau ideologinį, etinį ir dvasinį ryšį puoselėjančių menininkų grupė, kurią saisto laikino ir nestabilaus kaip pats internetas „tinklo meno“ samprata, techninį junglumą papildantis fizinis mobilumas ir takus idėjų judėjimas. Broeckmannas lygina tinklo meno ekonomiką, etiką ir estetiką su filosofo Michelio Serreso pasiūlyta parazitizmo samprata, pagal kurią kiekviena natūrali arba technologinė sistema pagimdo savas atoveikio jėgas, kurios suardo jos stabilumą ir tęstinumą, tačiau užtikrina gyvybingumą. Tinklo meno praktika, pasak jo, priklauso

87 Andreas Broeckmann, „Net.Art, Machines, and Parasites“, *nettime*, 1997 m. kovo 8 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00038.html>.

nuo technologinio aparato ir kartu jį išnaudoja, lengvai sutrikdydama tariamą tinklo sistemos funkcionalumą bei racionalumą ir savo intervencijomis pažeisdama jos simbolinę tvarką.

Broeckmanno metaforiška retorika, panašiai kaip aptarti kitų naujų medijų ir tinklo meno lauko dalyvių pasisakymai, pozicionuoja skaitmeninius tinklus ir kitus įrankius naudojančią meną kaip dominuojančių kultūros, ekonomikos ir politikos sričių svetimkūnį, turintį ardomojo poveikio bruožų. Tačiau nepaisant regimo antagonizmo, autorius išryškina iš dalies simbiotinį, abipusiai naudingą tinklo meno kaip subversyvaus „technoparazito“ bei jo „infekuotos“ funkcionalistinės technologinės sistemos santykį. Toks atviresnis ir daugiareikšmiškesnis požiūris galimai lėmė Broeckmanno ir jo vadovaujamo festivalio simbolinį atsiribojimą nuo naujų medijų meno kaip uždaros bendruomenės kitame dešimtmetyje.

Kita atviresnio santykio tarp platesnės meno sistemos ir tinklo meno kaip naujų medijų lauko dalies pavyzdys aptinkamas 1999 m. Paskaitoje San Chozė valstybinio universiteto CADRE institute⁸⁸ tuometinis San Francisko modernaus meno muziejaus (SFMOMA) direktorius Davidas Rossas pažymėjo, kad tinklo mene įžvelgia radikalų potencialą, kurio nebesitikėjo pamatyti po videomeno reiškinių nuosmukio⁸⁹. Pasak jo, tinklo menas dėka naudojamų įrankių – bemaž visų iki tol egzistavusių masinės komunikacijos priemonių raiškas apjungiančių elektroninių tinklų – gali pagaliau išpildyti kadaise taip pat radikalaus buvusio videomeno pažadą: kurti bendruomenes ir žiniasklaidos korporacijų nevaldomus alternatyvius tinklus. Rosso požiūriu, pagrindinis tinklo meno tikslas yra įgalinti žmones laisvai komunikuoti, o jo gimtoji technologinė terpė pranašauja bei atspindi radikaliai inovatyvias socialines struktūras ir praktikas. Šios terpės siūlomi integralūs kūrimo ir sklaidos įrankiai esą pajungiami estetiniams tikslams – nuo visiškai hermetiškų ir savireferentiškų iki atvirai politiškų ir komiškų.

Rossas ypatingai pabrėžia kelias tinklo meno savybes. Pirmiausia, tinklo logikos diktuojamos estetinės praktikos geba mesti iššūkį dominuojančioms meno ekonominėms sistemoms ir transformuoti jas, todėl įdomiausi tinkle dirbantys menininkai ir jų grupės siekia didesniu ar mažesniu mastu suardyti esamą tvarką. Be to, tinklo menas taip ryžtingai atmeta tradicinius meno procesus, kad jame išnyksta pamatinės perskyros tarp meno kūrinio ir kritikos, autoriaus ir skaitytojo, veiksmo ir diskurso. Trindamas šias įprastas meno sistemą grindžiančias ribas, tinklo menas sugeba išvengti spąstų, į kuriuos savo laiku pateko videomenas, ilgainiui netekęs prieš komercializuotas tradicines vienakryptes informacijos sklaidos schemas (kiną ir televiziją)

88 Computers in Art, Design, Research, and Education – liet. *Kompiuteriai mene, dizaine, tyrimuose ir švietime*, 1985 m. įsteigta tarpdisciplininė naujų medijų laboratorija, skirta meno ir technologijos studijoms ir tyrimams.

89 „Transcription of Lecture by David Ross“, *Switch*, 1999 m. kovo 2 d., <http://switch.sjsu.edu/archive/web/v5n1/ross/index.html>.

nukreipto radikalumo ir tapęs tiesiog naujovišku skulptūrinių formų plėtinio arba dokumentinio ir naratyvinio kino variacija. Autoriaus nuomone, tinklo menas gali tapti tikrai anarchiška ir pavojinga meno forma, pagrįsta kova už paskutinę laisvą saviraiškos erdvę, nes jis nėra tiesiogiai suprekinamas.

Ši retorika dėsningai aprėpia platų kultūrinį, institucinį ir istorinį lauką, nes Rossas atstovauja vieną didžiųjų šiuolaikinio meno lauko institucijų. Dirbdamas SFMOMA direktoriumi jis siekė kaip įmanoma daugiau įtraukti į muziejaus darbotvarkę naujųjų medijų raišką, pavyzdžiui, inicijuodamas reikšmingą parodą *010101: Art in Technological Times* (2001), tačiau skaitant šios parodos anotaciją⁹⁰ tampa akivaizdu, kad skaitmeninių technologijų poveikio meno praktikoms apmąstymas šiame kontekste vyko neapsiribojant siauriau suprantamu naujųjų medijų meno lauku ir įtraukiant tradicines meno rūšis. Galima daryti prielaidą, kad kalbėdamas apie tinklo meno radikalų ardomąjį potencialą Rossas supranta jį pirmiausia kaip būdą atsinaujinti visam (šiuolaikinio) meno laukui, o ne kaip negrįžtamo pastarojo pozicijų praradimo veiksnį. Tačiau svarbesnis šiuo atveju pats naujųjų medijų ir konkrečiau tinklo meno reiškiniui rodomas nuoširdus dėmesys ir pastanga pozicionuoti jį kaip reikšmingą bendros meno (o ne vien „meno ir technologijos“ diskurso) raidos etapą. Toks požiūris naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno kontaktų istorijoje buvo pakankamai retas.

Tais pačiais 1999 m. išleista anksčiau paminėta festivalio *Ars Electronica* 20-ies metų istoriją aprėpianti tekstų rinktinė *Facing the Future* simboliškai žymi naujo diskursyvaus etapo pradžią ir perėjimą į kitą dešimtmetį bei tūkstantmetį, kuriame naujųjų medijų meno diskurso pobūdis ir jo santykis su platesniu meno kontekstu pastebimai kito. Viena vertus, tūkstantmečių sandūroje vienas po kito pasirodė didelės apimties leidiniai bei etapiniai tekstai, kurie liudijo diskurso konsolidaciją ir brandą, tačiau kartu dalis ankstesnių tinklo meno, interneto kritikos ir naujųjų medijų meno entuziastų tapo skeptiški šio lauko išskirtinumo ir ateities raidos perspektyvų atžvilgiu. Kol viena stovykla siekė įtvirtinti naujųjų medijų meno autonomiją ir išskirtinį statusą platesniame meno lauke, kita kritikavo šiuos užmojus kaip esą savanorišką getoizaciją bei konstatavo naujųjų medijų reiškinio susiaurinimo iki meno rūšies problemškumą. Šiuo laikotarpiu lauko viduje taip pat aiškiau artikuliuoti pamatiniai naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių vertybiniai skirtumai.

90 „SFMOMA Presents Far-reaching Exploration Of Art In Technological Times: Unprecedented Exhibition Will Exist Both On Site And Online“, *SFMOMA*, 2000 m. spalio 16 d., <http://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-presents-far-reaching-exploration-of-art-i>.

1.3. XXI a. 1-asis dešimtmetis: genealogija, autonomijos įtvirtinimas, izoliacionizmo kritika

1999 m. ZKM įvyko didžiausias tinklo meno pristatymas institucinėje erdvėje – Weibelio vadovaujamos kuratorių grupės kuruota grupinė paroda *net_condition*⁹¹. 2001 m. pasirodė Weibelio ir Druckrey'io sudarytas parodos katalogas, kuriame įtinklintų medijų poveikį socialiniam, politiniam, ekonominiam ir meniniam gyvenimui apmąstė ne tik sudarytojai ir parodoje dalyvavę menininkai, bet tokie plačiu mastu žinomi mąstytojai kaip informacinės visuomenės sociologas Manuelis Castellsas, sociologas ir filosofas Pierre'as Bourdieu bei filosofas Jūrgenas Habermasas⁹². Pagrindinė leidinio idėja, suformuluota Weibelio pratarmėje, yra tai, kad modernus menas, reaguodamas į mechaninę pramonės revoliuciją, sukūrė estetinį objektą kaip uždara sistemą, o tinklo menas šią sistemą radikalčiai transformavo ir išplėtė į atviras postmodernias, poindustrines praktikas. Tai nevienareikšmiškas teiginys, nes, viena vertus, tinklo ir naujų medijų meno judėjimas vėliau vadintas paskutiniu XX a. modernistiniu avangardu, kita vertus, tokia formuluotė netiesiogiai suponuoja, esą iki tinklo meno nebuvo jokio kito postmodernaus meno reiškimo.

2000 m. organizacija „V2_“ išleido kitą reikšmingą knygą – 25 elektroninio meno raidos metus aprėpiančią esė ir interviu rinktinę *Book for the Electronic Arts*⁹³. Jos sudarytojai Arjenas Mulderis ir Maaikė Post išsamiai pakalbino elektroninio meno kūrėjus, tyrėjus ir aktyvistus (Stelarcą, Steiną ir Woody'į Vasulkas, Kodwo'ą Eshuną, Weibelį, Lovinką) apie jų darbo principus bei keliuose bendresnio pobūdžio teoriniuose tekstuose pateikė savo požiūrį į tokio meno kūrimo ir suvokimo kontekstą bei vaidmenį esamoje menų ekosistemoje. Mulderio ir Post įžvalgas taip pat galima apibūdinti kaip pabrėžiančias ypatingą elektroninio meno statusą technologizuotoje visuomenėje ir kitokią jo prigimtį lyginant su vaizduojamuoju menu. Knygos įžangoje teigiama, kad meno ir technologijos samplaika veikia dvejopai: pirmiausia menas ardo ir kvestionuoja technologinę normalybę, kurdamas ateities technologinės raidos scenarijų vertinimui būtiną kritinę distanciją, tačiau naujos technologijos savo ruožtu suproblemina senesnėmis raiškos priemonėmis paremtą meno normalybę⁹⁴. Todėl elektroninis menas ne tik kritiškai tiria technologinį požiūrį, bet siekia permąstyti ir išplėsti tradicinę meno sampratą; žiūrovai mato vien technologiją tol, kol patys neįsitraukia į ja paremtą meno kūrinio veikimą, patirdami technologijos funkcionavimo (o ne pačių technologinių objektų) sukeltą estetinį poveikį ir tapdami tais, kas *sukuria meną iš technologijos*.

91 „net_condition“, in: ZKM, 1999, <http://zkm.de/en/exhibition/1999/09/netcondition>.

92 *net_condition: art and global media*, eds. Peter Weibel and Timothy Druckrey, (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001).

93 *Book for the Electronic Arts*, eds. Arjen Mulder and Maaikė Post (Amsterdam: De Balie and V2_, 2000).

94 Arjen Mulder and Maaikė Post, „Introduction“, in: *Book for the Electronic Arts*, 4–7.

Pastebėtina, kad žiūrovo įsitraukimu grįstas meno kūrinio aktyvavimas neatsiejamas nuo daugelio XX a. antrosios pusės šiuolaikinio meno rūšių, ypač instaliacijos, tačiau knygos autoriai akcentuoja tiesioginį technologijos veikimą meno kūrinyje kaip būtiną patyrimo sąlygą. Nesunku nuspėti, kad už elektroninio meno kūrėjų rato ribų toks požiūris būtų suvoktas kaip technodeterministinis. Tačiau kitų knygos tekstų retorika leidžia suprasti, kad determinizmas ir nelankstumas, autorių požiūriu, būdingi ne elektroniniam, o vaizduojamajam (statiškais objektais paremtam, parodinei erdvei pritaikytam, plastiniam ir erdviniam) menui.

Pavyzdžiui, esė *Unstable Media* ne tik įveda ir pagrindžia skirtį tarp „stabilių“ ir „nestabilių“ medijų bei paaiškina „V2_“ kaip „nestabilių medijų laboratorijos“ specializaciją, bet ir susieja šią klasifikaciją su konkrečiomis kultūros ir meno sritimis bei jų vertėmis⁹⁵. Nestabilių ir stabilių meno raiškos priemonių skirtumas čia grindžiamas senovės graikų mitologijoje įtvirtinta mūzų globojamų judesiu, ritmu, pakartojimu, efemeriskumu, vienkartiškumu paremtų meno rūšių (atlikimo, deklamavimo, pasakojimo, dainavimo menų) ir amatininkystės dievui Hefaistui priskiriamos vaizduojamųjų menų (architektūros, skulptūros, tapybos, keramikos) srities taksonomija. Olandų kultūros istoriko Johano Huizingos pasiūlytą efemeriskų, viešų ir žaidybinių „mūzų menų“ (angl. *'Music' arts*) ir ilgaamžio, bet inertiško ir nebylaus vaizduojamojo meno poveikio skirtumų analizę autoriai sieja su nestabilių ir stabilių medijų formuojamomis priešingomis kultūrinėmis paradigmomis. Stabilių medijų pasaulis rimtas, grįstas aukštojo meno kanonu ir erdvine struktūra, o nestabilios medijos neatsiejamos nuo žaismingumo, masinės kultūros ir laiko sekos. Teksto retorika sufleruoja, kad šie skirtumai suvokiami kaip ne vien morfologiniai, bet turintys vertybinį matmenį:

Greitas nestabilių techninių medijų (telefono, radijo, elektros, televizijos ir pasaulinio žiniatinklio) įdiegimas XX-ajame amžiuje sukėlė ekonominių procesų pagreitį ir nuolatinės galios monopolijų slinktis. [...] Laikas, socialinis vientisumas naujųjų medijų naudotojams tapo vis labiau miglotos sąvokos. [...] Jei apskritai įmanoma priskirti nestabiliam menui funkciją, tai būtų mokymasis susidoroti su šiuo visuotiniu efemeriskumu ir nepagaunamumu, modernaus pasaulio nestabilumu.⁹⁶

Aptarti pavyzdžiai rodo keliakryptį aptariamo laikotarpio naujųjų medijų meno diskurso pobūdį. Viena vertus, tokį meną siekiama kontekstualizuoti ir legitimuoti gerokai platesniame dabarties ir istoriniame kontekste, sukonstruoti ilgesnę ir gilesnę jo genealogiją tiek meno, tiek

⁹⁵ „Unstable Media“, in: *Book for the Electronic Arts*, 49–54.

⁹⁶ *Ibid.*, 54.

medijų istorijos požiūriu, įrodyti, kad jis neatsirado tuščioje vietoje ir yra giminingas kitiems istoriniams avangardiniam judėjimams. Tačiau kartu akivaizdžiai pastebima ambicija įtvirtinti naujų medijų meno autonomiją, vizionieriškumą, išskirtinį statusą technologinės kultūros ir skaitmeninės revoliucijos sąlygomis, jo esminių savybių nulemtą „konkurencinį pranašumą“ poindustrinės epochos iššūkių ir galimybių akivaizdoje. Ypatingai išryškėjo diskursyvi autonomija – naujų medijų meno institucijos (festivaliai, centrai, laboratorijos) plėtė savo leidybinius pajėgumus ir bendradarbiavo su stambiausiomis akademinių ir meno knygų leidyklomis („MIT Press“, „Thames & Hudson“, „Taschen“). Ankstesniame poskyryje aptarti neformalūs elektroninio pašto adresų sąrašai veikė ir po 2000-ųjų, tačiau didžioji diskurso dalis buvo konstruojama oficialesniu lygmeniu – vis dažniau savarankiškais knygomis virstančiuose festivalių kataloguose, monografijose, autoritetingų teoretikų, istorikų ir tyrėjų tekstų rinktinėse.

Pačioje XXI a. 1-ojo dešimtmečio pradžioje dar galima rasti apžvalginių tekstų apie, pavyzdžiui, tinklo meno istoriją tokiuose pirmiausia šiuolaikinio meno pasaulio gyvenimui skirtuose leidiniuose kaip *Artforum*⁹⁷. Tačiau tai veikiau išimtis – naujų medijų meno pasaulis jau turėjo pilnai išvystytą ir institucionalizuotą diskurso sklaidos tinklą, kuriame vyko bene visa jo komunikacija. Tai padidino jo simbolinį svorį ir kartu dar labiau uždarė nuo konvencinės meno istorijos ir kritikos atskiros diskurso lauke.

Iškalbingiausias tariamu pranašumu grįstos autonomijos deklaravimo pavyzdys yra 2001 m. festivalio *Ars Electronica* leidinys *Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow* ir jame publikuotas festivalio direktoriaus Gerdfriedo Stockerio programinis tekstas⁹⁸. Pastarąjį autorius pradeda pripažindamas, kad skaitmeninės revoliucijos idėja patiria pirmąją kultūrinės tapatybės krizę, kurią jis suvokia pirmiausia kaip neoliberalios skaitmeninė ekonomika paremtos geresnės ateities vizijos žlugimą. Pažymėdamas, kad medijų meno raidos ir matomumo dinamika buvo tokia pati, kaip ir nepasiteisinusios *dotkomų* eros „Naujosios ekonomikos“, Stockeris klausia, ar medijoms tampant įprastu kasdienybės atributu menininkų akistatos su dabarties technologine realybe išsaugos avangardinį inovacinį dinamizmą ir išnaudos savo potencialą prisidėti prie bendros visuomenės raidos, ar bus pasmerktos tapti muziejiniais eksponatais. Vis dėlto klausimas pasirodo esąs veikiau retorinis, nes autorius tvirtina, kad svarbiausi skaitmeninės revoliucijos pagimdyti nauji medijų kultūros reiškiniai ilgą laiką formavosi daugiausia už meno *isteblišmento* (bei Vakarų pasaulio) ribų ir buvo jo nepastebėti arba nepripažinti. Anot jo, šios heterogeniškos ir dažnai tarpusavyje nesusijusios bendraminčių scenos, naudojančios kompiuterį ir internetą ne tik kaip kūrybos ir

⁹⁷ Greene, *Web Work*.

⁹⁸ Gerdfried Stocker, „Takeover – About the Thing Formerly Known as Art“, in: *Ars Electronica 2001. Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow*, eds. Gerdfried Stocker and Christine Schöpf (Vienna and New York: Springer, 2001), p. 13–16.

sklaidos priemonės, bet kaip bendrą koordinacijų sistemą, kurioje gimsta ir yra tobulinamos naujos idėjos bei gebėjimai, lemia dinamišką skaitmeninės kultūros raidą. Meno edukacijos, praktikos ir mediacijos institucijos prie šios raidos esą neprisideda.

Stockeris atvirai kritikuoja institucinės meno sistemos elitizmą ir intelektualų atsiribojimą nuo šios neformalios kultūros. Pasak jo, pastarųjų nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio puoselėta „trečiosios kultūros“ (gamtos ir humanitarinių mokslų sąjungos) samprata yra pernelyg uždara; daug tinkamesnė dabarties kontekste yra technologijomis grįsta popkultūra, kurios praktikai apskritai nebepaiso tokių skirstymų. Jiems technosocialinė kaita yra ne atsietos kritinės refleksijos objektas, o natūrali terpė, kurios produktas ir aktyvūs veikėjai yra jie patys. Stockeris pabrėžia, kad tai nereiškia, jog šie technologijas entuziastingai priimančios individai yra sociopolitiškai abejingi – priešingai, jie pasitelkia skaitmenines komunikacijos technologijas protestui ne tik prieš aplinkos taršą ar neoliberalią globalizaciją, bet prieš duomenų sekimą bei informacijos kontrolę. Šioms grupėms, nebematančioms ribų tarp sociopolitinio aktyvizmo, mokslo, ekonomikos ar dizaino, nebevertinančioms tradicinių įėjimo į meno lauką ritualų ir nesiekiančioms šio lauko pripažinimo, svarbiausi ne „menininko“ figūros ir profesijos apibrėžimai, o jų veiklos poveikis visuomenei. Todėl avangardistinis meno kaip socialinės kaitos varomosios jėgos principas persikėlė iš vaizduojamojo meno lauko į mokslo, popkultūros ir subkultūrinių nišų, verslo ir pramogų bei programinės įrangos inžinerijos sritis, kuriose vyksta svarbiausi pokyčiai.

Autorius skeptiškai vertina bandymus rekontekstualizuoti ar kanonizuoti medijų meną siekiant įtraukti jį į bendrą meno istorijos pasakojimą. Jo nuomone, medijų meno terminas nebepajėgia aprėpti visų naujų meno žanrų ar hibridinių formų, jungiančių mokslines ir technines disciplinas, sąsajų ir informacijos architektūrą, tinklo ir kompiuterinių žaidimų kultūrą, tačiau ignoruojančių meno diskurso kategorizacijas. Stockeris baigia tekstą manifestišku šio lauko veikėjų ir jų praktikos apibrėžimu:

Šį vystymąsi palaiko individai, kurių tapatybę apibrėžia menininko, inžinieriaus, socialinio darbuotojo ir patirties dizainerio parametrai, ir kurie veikia gerai suvokdami jo technologinius bei susijusius socialinius ir kultūrinius aspektus – programuotojai ir *hakeriai*, atviro kodo entuziastai, išradingi schemų laužytojai, įgyjantys technologinį meistriškumą, nepaiso instrukcijų nurodymų, naudoja įrenginius bei sistemas jų gamintojų nenumatytais būdais ir pasitelkia šį analitinį ir kritinį arsenalą kurdami mūsų dabartinio pasaulio dizainą – meną kaip ateities išbandymą. Visiškai akivaizdu, kad vaizduojamojo meno dominavimas medijų meno atžvilgiu nebegali tęstis. Rytojaus menas yra medijų menas, kuris yra lygiomis dalimis muzika ir performansas, aparatinės įrangos

amatininkystė ir programinės įrangos koncepcija. Tokio meno teorijos dar nėra parašytos.⁹⁹

Pažymėtinas Stockerio retorikos prieštaringumas. Jis teigia, kad meno sampratos ribos turi būti permąstytos ir išplėstos, tačiau kartu tvirtina, kad apskritai meno sąvoka bei įprastos ritualinės meno pasaulio veikimo schemos yra neberelevantiškos esamoje skaitmeninės revoliucijos situacijoje. Medijų meno apraiškų ir raidos ignoravimas iš meno institucijų pusės smerkiamas, tačiau siekiai integruoti medijų meną į dominuojantį aukštojo vaizduojamojo meno kanoną vertinami kaip bandymas neutralizuoti jo kritinį kontrkultūrinį potencialą. Taigi pagrindinis teksto pranešimas yra tai, kad medijų menas turėtų ne tik išvystyti nuosavą institucinę ir diskursyvią erdvę, išvengiančią profesionalaus meno lauko uždarumo, bet, kaip sufleruoja teksto ir leidinio pavadinimas, *perimti* dominuojančią poziciją iš esą nebespėjančio paskui kultūrinius pokyčius vaizduojamojo meno.

Nemaža dalis kitų leidinio tekstų tęsia tą pačią retorinę liniją. Ilgametis *Ars Electronica* dalyvis, menininkas Andreasas Hirschas konstatuoja, kad daugelis konvencinių meno institucijų nesugeba adekvačiai reaguoti į meno dematerializaciją ir poslinkį procesualumo link bei nėra susipažinusios su medijų meno istorija ir jo apraiškų kompleksiskumu. Kartu skaitmeninių technologijų sukelti meno kūrinio statuso pokyčiai bei tradicinės objektiško meno kūrinio sampratos nuvertėjimas esą lėmė, kad šios institucijos (galerijos, muziejai) prarado monopolį meno kūrimo, pristatymo ir tarpininkavimo srityse¹⁰⁰.

Stockerio ir jo bendraminčių atstovaujamos medijų meno bendruomenės siekis atsikratyti marginalizuoto statuso suprantamas, tačiau tokia antagonistinė retorika ne tik neatrodo gebanti inicijuoti dialogą, bet turi reikšmingų conceptualių spragų. Argumentai apie meno kūrinių dematerializaciją, pakitusį originalo ir kopijos santykį, meno ir jo erdvių statuso deritualizaciją atkartoja beveik septyniais dešimtmečiais anksčiau išsakytas vokiečių filosofo ir vieno iš medijų teorijos pradininkų Walterio Benjamino įžvalgas, tad mažai tikėtina, kad šie procesai liko nepastebėti ir neapmąstyti platesniame meno lauke. Be to, pastarajame nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio išryškėjęs objektiškos meno kūrinių formos atsisakymas ir posūkis į procesu paremtas praktikas (konceptualųjį meną, performansą, vėliau reliacinę estetiką) nebūtinai sukėlė institucinės sistemos griūtį, veikiau paskatindamas jos diskursyvią savirefleksiją, nutylimą medijų meno atstovų pasisakymuose.

⁹⁹ Ibid., 16.

¹⁰⁰ Andreas Hirsch, „What’s the Matter with the Institutions of Art? Preliminary Remarks on the Current State of Affairs“, in: *Ars Electronica 2001. Takeover*, 360.

Medijų menui ir susijusioms sritims skirtų didžiųjų leidyklų išleistų monografijų ir antologijų retorika žymiai nuosaikesnė ir nukreipta į objektyvesnę šio meno genealogijų, tipologijų ir atskirų teminių aspektų nagrinėjimą. Skaitmeninės technologijos čia pateikiamos kaip revoliucingai pakeitusios meno kūrimo ir patyrimo procesus, tačiau jomis paremtas menas nėra atvirai iškeliamas į aukštesnę poziciją. Pavyzdžiui, Paul 2003 m. knyga *Digital Art* (išleista leidyklos „Thames & Hudson“ pažintinių monografijų serijoje *World of Art*) detaliai išskleidžia skaitmeninio meno bei meno ir technologijų sankirtų istoriją nuo XX a. pradžios, o autorė teigia, kad „[s]kaitmeninis menas taip pat neišsivystė meno istorijos vakuume; jis turi stiprių saitų su ankstesniais meno judėjimais, tarp jų su dadaizmu, Fluxus ir konceptualiuoju menu. Šių judėjimų svarbą skaitmeniniam menui lemia jų rėmimasis formaliomis instrukcijomis ir koncepcijos, įvykio bei auditorijos dalyvavimo, o ne vientisų materialių objektų akcentavimas“¹⁰¹. Pastebėtina, kad toks požiūris daug labiau integruoja skaitmeninio ar medijų meno reiškinių į bendrą vaizduojamojo meno raidos istoriją.

Paul taip pat nubrėžia reikšmingus skirtumus tarp skaitmeninių technologijų kaip įrankio (skaitmeninė fotografija, 3D technologijų pagalba skenuoti ir atspausdinti skulptūriniai objektai) ir savo pačios sąlygas bei potencialą reflektuojančios medijos (interaktyvi įtinklinta ar neįtinklinta instaliacija, virtualios realybės aplinka, menininko sukurta programinė įranga, tinklo menas, garsinė aplinka) bei pateikia skaitmeninio meno teminį spektrą:

- dirbtinė gyvybė;
- dirbtinis intelektas ir protaujantys nežmogiški veikėjai;
- telebuvimas (angl. *telepresence*), telematika ir telerobotika;
- kūnas ir tapatybė;
- duomenų bazės, duomenų vizualizavimas ir žemėlapiavimas;
- tekstas ir naratyvinės aplinkos;
- žaidimai;
- taktinės medijos, aktyvizmas ir *haktyvizmas*;
- ateities technologijos.

101 Christiane Paul, *Digital Art* (London: Thames & Hudson, 2003), 11.

2003 m. taip pat pasirodė knyga, skirta iki tol medijų meno lauke beveik neaptartam meną ir technologijas jungiančios kūrybos lyties aspektui – elektroninės literatūros pradininkės poetės Judy Malloy sudaryta antologija *Women, Art and Technology*¹⁰². Leidinio autorės ir autoriai iš teorijos ir meno praktikos laukų kritiškai svarsto, kokios menininkės svariai prisidėjo prie medijų meno raidos, kurios jų buvo nepelnytai primirštos, bei kiek įvairovė, lygybė ir pliuralizmu paremtas medijų meno įvaizdis iš tiesų atitinka realybę. Kaip vienas iš knygos sudarymo impulsų nurodoma tai, kad augant su technologijomis dirbančių menininkių skaičiui, iki pat XXI a. pradžios jos sistemingai pateikė žurnalui *Leonardo* žymiai mažiau tekstų, nei vyrai menininkai. Tai svarbi aplinkybė, atkreipianti dėmesį į lauko diskurso nereflektuojamas „baltas dėmes“ ir priverčianti susimąstyti, kas ir kiek dalyvauja šio diskurso formavime, kiek meninės praktikos intensyvumas koreliuoja su simbolinio balso turėjimu ir kokios temos net ir nuo sociopolitinio aktyvizmo retorikos neatsiejamame lauke nesulaukia dėmesio¹⁰³.

Bene optimistiškiausias aptariamo laikotarpio leidinys – lauko dalyviams ir plačiajai auditorijai skirtas „Taschen“ išleistas Tribe'o ir Janos vadovas *New Media Art* (2006) – iš esmės tęsia Paul integracinę liniją, nors pastebėtina, kad anot šių autorių naujųjų medijų meną jau nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio vis labiau pripažino didžiosios meno pasaulio institucijos, o ties XXI a. 1-ojo dešimtmečio viduriu jis beveik visiškai tapo kultūros *meinstry*mo dalimi. Įžangoje autoriai pateikia savo naujųjų medijų meno genealogijos versiją, tačiau šiuo terminu jie vadina ne bet kokias meno ir technologijų sąsajos formas, o apibrėžtą judėjimą, pasak jų, susiformavusį apie 1994 m. Tribe'as ir Jana taip pat išvardija šiam menui būdingas temas ir tendencijas – tiesa, jų sąrašas šiek tiek skiriasi:

- bendradarbiavimas ir dalyvavimas;
- nuo apropiacijos prie atviro kodo;
- korporacijų parodija;
- hakeriai ir *haktyvizmas*;
- intervencijos;
- tapatybė;
- telebuvimas ir sekimas.

102 *Women, Art and Technology*, ed. Judy Malloy (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2003).

103 Pavyzdžiui, XX a. 10-ajame dešimtmetyje kiberfeminizmo temos buvo didžiaja dalimi ignoruojamos el. pašto adresų sąrašų diskusijose. Žr. Greene, *Web Work*, 166.

Tais pačiais metais publikuotame pokalbyje su Quaranta, kritiškiau išplečiančiame leidinio ir jo pagrindinių tezių kontekstą, autoriai pažymi, kad idėjiškai angažuoto judėjimo aspektas jiems svarbesnis nei daugeliui anksčiau rašiusių autorių rūpėjusios techninės ir estinės medijų galimybės¹⁰⁴. Dėl šios priežasties jie teigia sutelkiantys dėmesį ne į ankstesnius (XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių) formalius kompiuterinio, elektroninio ir telekomunikacijų meno eksperimentus, kurie buvo pirmiausia informacinių technologijų kultūrinio pritaikymo bandymai, o į paskutiniojo amžiaus dešimtmečio praktikas, pasižymėjusias kritine laikysena medijų kultūros ir technologijų atžvilgiu. Tribe'as pateikia savą meno judėjimo sampratą, paremtą šiais kriterijais: savęs apibrėžimas (menininkų naudojamas bendras terminas ar konkuruojančių terminų rinkinys jų praktikai įvardinti), konkrečiai meno praktikai skirtų organizacijų, erdvių, leidinių bei diskurso tinklų egzistavimas ir bendra meninių strategijų bei interesų aibė. Turėdamas visus šiuos elementus, naujų medijų menas, anot Tribe'o ir Janos, yra vienas iš nedaugelio reikšmingų XX a. pabaigos judėjimų ir tiek bendrąja prasme (kaip vienas pirmųjų kritiškai komentuojantis dominuojančias savo laikmečio kultūros jėgas), tiek kaip specifinio istorinio momento ir bendrumo įkūnijimas (kaip prieš tai dadaizmas ar siurrealizmas) vadintinas paskutiniu avangardu. Pastebėtinas įdomus diskursyvus posūkis: palyginimui, Stockeris, akcentuodamas medijų meno avangardinę dviasį, vis dėlto kalba apie tarpusavyje nesusijusias bendruomenes, o ne savo paties atžvilgiu sąmoningą judėjimą, kaip jį mato M. Tribe'as ir R. Jana. Todėl pastarieji žengia žingsnį diskurso konsolidavimo link, pozicionuodami naujų medijų meną kaip susiformavusį autonominį reiškinį. Tiesa, Quarantos klausimų formuluotėse galima išskaityti skepsį šios retorikos atžvilgiu.

Metais vėliau pasirodžiusi stambi ir teoriškai svari Grau sudaryta antologija *MediaArtHistories* (išleista Masačusetso technologijų instituto *Leonardo* serijoje) sugrįžta prie ankstesnio retorinio leitmotyvo: nepaisant išskirtinės svarbos naujų technologijų ir socialinių medijų antplūdžio akivaizdoje, kritinis medijų menas vis dar nėra tinkamai reprezentuojamas meno istorijoje, todėl būtina praplėsti jo suvokimą tarpdisciplininame, tarpkultūriniame heterogeniškų meno istorijų kontekste, pasitelkus medijų archeologijos ir medijų meno istorijos prieigas¹⁰⁵. Pasak sudarytojo, viena iš priežasčių, kodėl medijų meno vertė nėra tinkamai suvokiama šiuolaikinėje kultūroje, yra didžiulis žinių apie audiovizualiųjų medijų kilmę stygius, trukdantis papildyti viešojoje erdvėje nuolat akcentuojamus būtinus techninius medijų įgūdžius gilesniu istorinės medijavimo patirties supratimu. Antologijos tekstų autoriai (vieni garsiausių medijų meno teorijos ir

104 Domenico Quaranta, „The Last Avant-garde. Interview with Mark Tribe & Reena Jana“, *nettime*, 2006 m. spalio 30 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0610/msg00087.html>.

105 Oliver Grau, „Introduction“, in: *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2007), 1–13.

istorijos tyrėjų Weibelis, Shankenas, Huhtamo, Danielsas, Broeckmannas, Paul, Manovičius, Ryszardas Kluszczyński, Seanas Cubittas, W. J. T. Mitchellas) svarsto tokias temas, kaip evoliucinis (medijų archeologijos ir meno bei technologijų sąsajų istorizavimo prieigomis paremtas) medijų meno istorijos modelis, meno mašinizacijos ir interaktyvumo raida, medijų meno saugojimo, kuravimo ir eksponavimo problematika¹⁰⁶, popkultūros ir mokslo sankirtos bei vaizdų virtimas kompiuteriu generuojamomis esybėmis, gebančiomis autonomiškai keistis ir kurti tikrovišką bei interaktyvią vizualinę-juslinę sferą.

Leidinio turinys solidus ir reikšmingas, tačiau klausimų kelia naujų medijų meno diskursui būdingas pasikartojantis retorinis ciklas, kuris antologijos atveju pasireiškia tuo, kad pačioje pradžioje Grau pažymi, jog tai bene pirmas kartas, kai šios temos aptariamos platesniame meno ir kultūros istorijos kontekste. *MediaArtHistories* yra neabejotinai etapis leidinys, žymintis stiprų medijų archeologijos ir medijų meno historiografijos srovės iškilimą ir dar stipresnę retroaktyvią diskurso konsolidaciją, bet turint galvoje jau aptartus diskurso fragmentus sunku sutikti, kad iki tol nebūta išplėstinės medijų meno genealogijos konstravimo bandymų – vienas to pavyzdžių yra Paul monografija *Digital Art*. Analizuojant kelių dešimtmečių medijų meno diskursą, šį reiškinį galima įvardyti kaip vieną esminių jį kamuojančių problemų – daugelyje leidinių neišvengiamai sugrįžtama prie panašių klausimų, tačiau jie lieka neišspręsti ir žadėtas ribų išplėtimas ar pilna integracija į meno istoriją neįvyksta, o diskurso bendruomenė lieka uždara. Aptariamame dešimtmetyje ši ir kitos problemos mažiau oficialiuose kanaluose (asmeninėse interneto svetainėse ir el. pašto konferencijose) sulaukė dėmesio iš vienu aktyviausių naujų medijų bendruomenės dalyvių, kurių požiūris į naujų medijų meno sceną pakito iš optimistinio į pakankamai skeptišką.

Manovičius dar 1996 m. (taigi pačiame naujų medijų meno diskurso „herojinio“ etapo apogėjuje) trumpame įraše *Rhizome* išreiškė nuomonę, kad meno pasaulio (jo metaforiškai vadinamo „Diušanlendu“ pagal sąsają su dadaistu menininku Marceliu Duchamp'u ir sudaryto iš galerijų, didžiųjų muziejų, prestižinių meno žurnalų) ir kompiuterinio meno pasaulio (vadinamo „Tiuringlendu“ pagal sąsają su informatikos mokslo pradininku matematiku Alanu Turingu ir atstovaujamo tokių renginių kaip ISEA ar *Ars Electronica*) susilieėjimas neįvyks¹⁰⁷. Šį teiginį jis argumentavo tuo, kad kiekviename šių pasaulių galioja diametraliai priešingi objektų pripažinimo

106 Metais vėliau vieno iš tekstų autorė Christiane'a Paul šią temą išplėtė iki tekstų rinktinės, kuri simboliškai komunikavo, kad naujų medijų menas yra susiformavęs autonominis reiškinys, reikalaujantis specifinių saugojimo ir pristatymo strategijų, skirtingų nuo įprastų šiuolaikinio meno lauke. Žr. *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, ed. Christiane Paul (Berkeley: University of California Press, 2008).

107 Lev Manovich, „The Death of Computer Art“, *Rhizome*, 1996 m. spalio 22 d., <http://rhizome.org/community/41703>.

menu kriterijai. „Diušanlende“ objektas pripažįstamas šiuolaikinio meno objektu, jei jis:

1. orientuotas į „turinį“;
2. „komplikuotas“;
3. ironiškas, savireferentiškas ir dažnai tiesiogine prasme destruktivus savo medžiagos – t. y. savo technologijos (drobės, stiklo, variklių ar elektronikos) – atžvilgiu.

Tuo tarpu „Tiuringlendo“ objektams būdingos šios savybės:

1. orientacija į naują, pažangiausią kompiuterinę technologiją, o ne į „turinį“.
2. „paprastumas“ ir dažniausiai ironijos nebuvimas.
3. visuomet pabrėžtinai rimtas požiūris į naudojamą technologiją.

Įvardijęs šį esminį skirtumą ir konstatavęs, kad „Diušanlendas“ pagaliau atrado kompiuterius ir ėmė juos naudoti su sau būdinga sofistikuota ironija, Manovičius pripažįsta, kad tokie susibūrimai kaip ISEA ir *Ars Electronica* yra svarbūs kaip savotiška buferinė zona, kurioje susitinka kultūros apskritai ir kompiuterinės kultūros pasauliai, o menininkai kartais pademonstruoja kažką išties pranokstančio tai, kas jau pasiekta skrydžių simulatorių ar kompiuterinių žaidimų, prilygdami kompiuterių mokslininkams, o ne paprasčiausiai atskleisdami komercinės programinės įrangos galimybes. Tačiau, anot jo, nereikia tikėtis iš šio lauko kūrinių, kurie bus pripažinti šiuolaikinio meno pasaulyje, nes šiam reikia meno, o ne naujųjų medijų estetinių galimybių tyrimų.

Apsilankęs 2003 m. *Ars Electronica* festivalyje ir reflektuodamas šią patirtį Manovičius išplėtojo šias fragmentiškas įžvalgas ir pateikė niuansuotą poziciją išsamiaame laiške¹⁰⁸. Festivalio rengėjams adresuota autoriaus kritika paremta teiginiu, kad pasirinkę iš tiesų svarbią kompiuterinio kodo ir programinės įrangos kaip kultūrinio reiškinių temą bei turėdami bene didžiausius medijų meno pasaulyje išteklius šios temos tyrinėjimui kokybiškai nauju lygiu, jie esą susiaurino diskusijų teminį lauką iki algoritmiškai generuojamų judančių bei statiskų vaizdų ir garsų, ignoruodami platesnę programinės įrangos principų panaudojimo mene skalę. Manovičius prilygina tai grįžimui prie *Ars Electronica* ir kituose festivaliuose dvidešimčia metų anksčiau, XX a. 9-ajame dešimtmetyje nagrinėtų tuomet iš tiesų pagrindinių skaitmeninio meno apraiškų. Tačiau, pasak jo, platesnį šiuolaikinės kultūrinės produkcijos ir minties kontekstą atspindintys meno ir programinės įrangos sąsajų klausimai jau seniai aktyviai apmąstomi už *Ars Electronica* festivalio ribų – pavyzdžiui, kitose parodose, kuriose naujųjų medijų meno darbai derinami su „konceptualia

108 Lev Manovich, „Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *nettime*, 2003 m. rugsėjo 22 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0309/msg00102.html>.

programine įranga“ (angl. *conceptual software* – specifinėmis konceptualiomis procedūromis) paremtais kūriniais. Kaip veiksmingos naujų medijų lauko išlikimo strategijos pavyzdį jis pateikia Weibelio kuratorinę veiklą po 1999 m., kai jis paliko *Ars Electronica* organizatorių komandą ir tapo ZKM direktoriumi. Manovičiaus teigimu, kai kurių didžiųjų šios institucijos parodų (pavyzdžiui, *Future Cinema*, 2002) sėkmę ir reikšmingumą užtikrino tai, kad jose dalyvavo ne tik „kietosios linijos“ naujų medijų menininkai (pavyzdžiui, Masaki Fujihata), bet medijas naudojantys šiuolaikinio meno pasaulio atstovai arba ankstesnio eksperimentinio kino kūrėjai – Eija-Liisa Ahtila, Janeta Cardiff, Williamas Kentridge’as, Michaelas Snow ir Chrisas Markeris.

Pažymėdamas, kad XX a. 9-ajame dešimtmetyje ir pirmojoje 10-ojo dešimtmečio pusėje, kai už skaitmeninio meno lauko ribų labai mažai kūrėjų naudojo kompiuterius, buvo labai svarbu turėti šiam laukui skirtą festivalį, Manovičius klausia, kokia yra tokio renginio ir jo palaikomų programinio, skaitmeninio, naujų medijų ar kibermeno sampratų reikšmė XXI a. pradžioje, kai praktiškai visi kultūros lauko dalyviai naudoja skaitmenines medijas ir kompiuterinius tinklus. Ieškodamas galimo atsakymo į šį klausimą, jis mėgina hipotetiškai pozicionuoti skaitmeninio meno lauką kaip trijų stambesnių sričių – šiuolaikinio meno, meninio modernizmo ir dizaino – dalį, bet padaro išvadą, kad šis nepriklauso nei vienai iš jų.

Skaitmeninis menas nėra šiuolaikinio meno dalis, nes nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigos pastarasis yra konceptuali praktika (platesne prasme nei vien konceptualizmo judėjimas), neteikianti didelės svarbos technikoms ir raiškos priemonėms, o naujasis menininko vaidmuo, pasak Manovičiaus, panašus į tiriamosios žurnalistikos atstovo, renkančio ir pristatančio realybės reiškinių „įrodymus“ įvairias savaiminės reikšmės neturinčias medijas – fotografiją, tekstą, video – naudojančių *projektų* pavidalu. Autorius pabrėžia, kad tokių šiuolaikinių menininkų kaip Hansas Haacke, Sophie Calle ar Rirkritas Tiravanija praktika remiasi skirtingų veikėjų ir jėgų organizavimu aplink konkrečios idėjos, tikslo ar proceso ašį, o ne unikalių objektų, simbolių, alegorijų ar reprezentacijų kūrimu. Programinės įrangos meno socialus pobūdis (bendradarbiavimo, kodo mainų, auditorijos įtraukimo akcentavimas) priartina jį prie taip apibrėžiamo šiuolaikinio meno, tačiau atkaklus prisirišimas prie konkrečių techninių medijų lemia, kad jų paradigmos nesuderinamos.

Programinės įrangos menas, Manovičiaus požiūriu, taip pat nėra „modernizmas 2.0“, nes, priešingai nei esą stereotipiškai įsivaizduojama, bent jau XX a. pirmosios pusės menininkai modernistai nebuvo formalistai Greenbergo medijos grynumo prasme (nepaisant to, kad jų meniniai atradimai buvo greitai pritaikyti komerciniam naudojimui kaip modernaus dizaino stilius). Šių menininkų vykdytas naujų vizualios komunikacijos kalbų, formų bei meninių erdvės ir laiko

sampratų paieškas didžiąja dalimi grindė ne formalios medijos specifiškumo problemos, o didesni klausimai ir tikslai – absoliučių vertybių ir dvasingumo reprezentacija arba didmiesčio gyvenimo ir karo patirties perteikimas, mokslo atradimų ir inžinerijos principų vertimas į vizualios komunikacijos kalbą, darbininkų klasei tinkamos vizualios kalbos konstravimas. Tačiau šiuolaikiniai skaitmeniniai menininkai, pasak Manovičiaus, dažniausiai yra tikri formalistai, nes jų diskusijos sutelktos į naudojamą programinės įrangos mediją, o ne politinę, socialinę ar dvasinę problematiką.

Skaitmeninis menas nelaikytinas dizaino lauko dalimi, nes pastarasis, su keliomis tarpusritinėmis išimtimis, teikia pirmenybę konkrečių taikomojo pobūdžio užduočių sprendimui, o ne nuodugniam skaitmeninių medijų teikiamų reprezentacijos ir komunikacijos galimybių tyrimui. Vienintelis laukas, kurio vidinė veikimo logika Manovičiui atrodo artima skaitmeninio ar naujųjų medijų meno logikai, yra ne kuri nors dabartinė arba ankstesnė meno sritis, o kompiuterių mokslas. Pastarojo atstovai, panašiai kaip skaitmeniniai menininkai, esą yra formalistai, nes tiria naujas reprezentacijos bei socialinės ir žmogaus-mašinos komunikacijos galimybes. Jie taip pat kuria įvairius demonstracinius prototipus savo idėjų pristatymui profesiniame lauke, pavyzdžiui, konferencijose. Svarbus skirtumas yra tai, kad dalis šių idėjų (grafinė vartotojo sąsaja, hipernuorodų sistema, pasaulinis žiniatinklis) patenka į plataus vartojimo sritį ir fundamentaliai transformuoja kultūrą, kas praktiškai niekada nenutinka skaitmeninio meno kūrėjų darbų atveju.

Apibendrinamas savo kritiką Manovičius teigia, kad tam, jog skaitmeninio ar naujųjų medijų meno laukui priklausantys darbai netaptų tiesiog efektingais vaizdais bei garsais, technologiškai pasensiančiais eksperimentais ar taikomojoje kompiuterinės technikos srityje panaudojamais „įskiepais“, šio meno kūrėjai turi plėtoti kultūriškai svaresnį diskursą. Kitaip tariant, jie turi pozicionuoti savo kūrybą ne konkrečių techninių įgūdžių pagrindu, bet kaip pareiškimus ar teiginius (angl. *statements*) apie platesnius nei naudojama technika kultūrinius kontekstus, kaip tai buvo ir yra daroma modernaus ir šiuolaikinio meno laukuose. Pažangiausią esamo laiko technologiją naudojanti meninė praktika, pasak Manovičiaus, gali peržengti technologijų lauko ribas tik tapdama kitų, bendresnių kultūrinių diskusijų dalimi. Jis pabrėžia, kad nesuvokia šiuolaikinio meno kaip pranašesnio už skaitmeninį meną, nes kultūrai reikalingi skirtingi diskursai, paskirstyti įvairiuose kultūros laukuose. Be to, tiek šiuolaikinis, tiek skaitmeninis menas esą yra savaip riboti, nes pirmajam būdingas perteklinis istorizmas ir nuolatinis referavimas į ankstesnes savo raidos stadijas, o antrąjį kamuoja kita „liga“ – jis menkai prisimena savo istoriją. Todėl mokymasis vienas iš kito gali praturtinti abu laukus.

Manovičiaus pastaboms oponuoja *Ars Electronica 2003* konferencijoje pranešimą skaitęs

Crameris. Savo atsakyme jis teigia nesuprantantis, kodėl programinės įrangos menas neturėtų būti pripažintas šiuolaikiniu menu vien dėl to, kad šiuolaikinio meno pasaulis nepriima su konkrečia medija ar medžiaga susijusių meno formų¹⁰⁹. Cramerio požiūriu, didžioji dalis šiuolaikinio meno tamptai susijusi su konkrečiomis medijomis – didelio formato tapyba ar fotografija (skirta pirmiausia privatiems kolekcininkams) ir instaliacija, dažnai su video elementais (skirta kultūros studijų profesionalams). Todėl šiuolaikinio meno sistema negali visiškai ignoruoti konkrečių medijų ir medžiagų, nes joje cirkuliuojantys kūriniai turi atitikti specifinę parodų architektūrą ir ekonominį modelį. Pats autorius teigia besidomintis programinės įrangos ar skaitmeniniu menu ne dėl jų technologinio pagrindo, bet dėl to, kad šiose srityse kuriamas dėmesio vertas *šiuolaikinis* menas. Be to, jis regi esminį skirtumą tarp ankstyvojo konceptualaus meno (pasitelkusio Manovičiaus minimą „konceptualią programinę įrangą“) ir programinės įrangos meno tame, kad pirmasis, siekdamas meno dematerializacijos, traktavo programinę įrangą kaip „puristinį intelektualinį laboratorinį konstruktą“, kuomet antrasis ją suvokia kaip nešvarią, trikdžių, klaidų ir nesuderinamumų pilną medžiagą, įkrautą kultūrinių reikšmių, estetinių nuorodų ir politinių pareiškimų.

Apibendrinamas savo reakciją, Crameris teigia manantis, kad Manovičiaus kritikos šerdis yra užslėpta abejonė meno kaip autonominės (ne taikomosios) praktikos verte ir prasmingumu. Jis sutinka, kad, prieš kuratoriams ir kritikams įtvirtinant programinės įrangos *meno* sampratą, tinklo meno ir susijusiuose *hakerių* bei nekomercinės ir eksperimentinės programinės įrangos bendruomenėse vyravo laisvesnis ir amatininkiškumu paremtas požiūris, tačiau griežtesnis šio lauko kaip meno rūšies apibrėžimas Cramerui atrodo reikalingas norint nužymėti svarbius kritinius skirtumus. Kaip analogijas jis mini literatūros ir muzikos kaip aukštojo meno formų atskyrimą nuo populiarių pasakojimo ar dainų kūrimo reiškinių. Ši retorika iš dalies primena Buntingo ankstesniame dešimtmetyje skeptiškai vertintą teoretikų siekį integruoti heterogeniškas kūrybines praktikas į nuoseklų ir apibrėžtą diskursą.

2006 m. menininkas ir kuratorius Arminas Medoschas išreiškė nerimą dėl kito didžiojo festivalio *transmediale* besikeičiančio diskurso¹¹⁰. Medoscho pozicija ambivalentiškesnė nei Manovičiaus. Iš pirmo žvilgsnio jis kritikuoja tais metais pavadinimo paantraštę iš „medijų meno festivalio“ į „meno ir skaitmeninės kultūros festivalį“ pakeitusio renginio vadovo Broeckmanno atvirą pripažinimą, kad medijų menas kaip išskirtinė meninės praktikos sritis nebeegzistuoja. Pasak pastarojo, yra arba tiesiog menas be pasitelktos technologijos akcentavimo, arba kažkas kita nei menas, nes technologija negali būti vieninteliu meno praktikos suvokimo rakursu (ši pozicija

109 Florian Cramer, „Re: Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *nettime*, 2003 m. rugsėjo 25 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0309/msg00119.html>.

110 Armin Medosch, „Good Bye Reality! How Media Art Died But Nobody Noticed“, *The Thing*, 2006 m. vasario 7 d., [interaktyvus] <http://post.thing.net/node/742>.

sutampa su Manovičiaus argumentais). Tačiau Medoschas pažymi, kad pats apie šias problemas kalbėjo dešimtmečiu anksčiau, kol Broeckmannas ir jo bendraminčiai esą beatodairiškai populiarino tinklo meną ir „mašininį“ diskursą¹¹¹. Tad įrašo pabaigoje paaiškėja, kad, autoriaus nuomone, toks pavėluotas medijų meno „mirties“ konstatavimas susijęs su ankstesnėmis technodeterministinėmis medijų meno sampratomis, kurios nulėmė šią konceptualią aklavietę.

Medoschas teigia, kad 2005–2006 m. vykstantys lūžiai medijų meno lauke (Weibelio perėjimas nuo skaitmeninės kultūros propagavimo prie postmedijų būsenos retorikos, nujaučiamas tylus *transmediale* atsiribojimas nuo medijų meno) signalizuoja, kad krizę patiriantį lauką apleidžia vieni svarbiausių jo lyderių, kai paradoksaliai tuo pat metu visame pasaulyje steigiamos naujos akademinės medijų meno programos. Jo įsitikinimu, pramonės sektoriui vis didinant skaitmeninių įrenginių bei programinės įrangos gamybos apimtis, o kariniam ir verslo kompleksui tebenaudojant šias technologijas piliečių kontrolei, kritinio meno užduotis reflektuoti naujų technologijų vaidmenį visuomenėje 2006 m. išlieka tokia pat aktuali, kokia buvo 1996 m. Tam, pasak Medoscho, reikia ne fetišizuotų virtualių pasaulių, bet realaus įsitraukimo ir dalyvavimo bei to, ką jis vadina *realia virtualybe* – utopinių pokyčių realiame pasaulyje potencialumo. Šią poziciją galima suvokti kaip konflikto tarp vis didėjančios medijų meno lauko institucionalizacijos, kurios eigoje neišvengiamai ieškoma ilgalaikėje perspektyvoje finansiškai tvaresnių, kompromisinių ir diskursyviai neutralesnių nišų, ir individualių lauko veikėjų noro išsaugoti ankstesnį subversyvų judėjimo potencialą, suprantant dalies jo aspektų ar terminologijos ribotumą. Kitaip tariant, Medoschas nepritaria ne tiek medijų meno kaip autonominės meno srities išnykimui (kaip Cramerio atveju), bet kritinio, o ne spektakliško į auditorijos plėtimą orientuoto požiūrio į meno ir technologijų sąsają neutralizavimui.

Čia aptariamas kelių metų laikotarpis buvo itin turtingas diskusijų apie medijų meno lauke įsitvirtinusią terminologiją, su ja susijusius kontekstus ir pastarųjų ribas. 2007 m. to paties festivalio *transmediale* rėmuose surengta diskusija keliaprasmiu pavadinimu *Media Art Undone*, kurį galima išversti ir kaip *Neužbaigtas* (t. y. tebesivystantis) *medijų menas*, ir kaip *Atšauktas* (t. y. pasibaigęs) *medijų menas*¹¹². Šioje diskusijoje vėl buvo svarstoma, ar brandą pasiekęs medijų menas, meno sistemos ignoruotas dėl efemerškumo, priklausomybės nuo nestabilių skaitmeninių medijų ir skeptiško požiūrio į meno rinkai patogius objektus, turėtų įsiliesti į platesnį šiuolaikinio meno pasaulį ar tęsti atskiros paralelinės istorijos rašymą¹¹³.

111 Pilniausiai savo įžvalgas šiuo klausimu Medoschas suformulavo Sasekso universiteto Interaktyvių skaitmeninių medijų programoje apgintame magistro rašto darbe, kuriame nagrinėjo institucionalizuoto „aukštojo medijų meno“ (angl. *high media art*) nekritišką rėmimąsi technologinio determinizmo ir utopizmo idėjomis. Žr. Armin Medosch, „Technological Determinism in Media Art“ (dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Interactive Digital Media MA, University of Sussex, 2005).

112 „Media Art Undone“.

113 Iškalbinga aplinkybė atrodo tai, kad beveik po dešimtmečio apmąstydamą šią diskusiją iš istorinės perspektyvos

Viena diskusijos dalyvių, medijų meno teoretikė ir kuratorė Inke Arns pastebėjo, kad raiškos priemonių įvairovė (nuo konkrečiosios poezijos iki sienų tapybos, socialinių tinklų eksperimentų ar skaitmeninių atspaudų) paremtas tuometinis medijų menas akivaizdžiai praaugo konkrečių medijų technologijų spektrą, kurios apibrėžė jo ankstesnes raidos stadijas ir suteikė jam pavadinimą. Dėl to su medijų specifiškumu susijusi kategorija paradoksaliai tebenaudojama apibrėžti praktikoms, kurios ignoruoja tradicines medijų kategorijas (anot Arns, būdingas meno rinkos varomam meno pasauliui) ir yra nespecifinės jų atžvilgiu. Medijų meną esą apibrėžia nebe pasitelkiamų medijų ar technologijų arsenalas, o jo siūloma specifinė šiuolaikybės forma ir į turinį nukreiptas dabarties medijų kultūros nagrinėjimas, todėl tinkamesnis apibūdinimas būtų „konceptijų menas“ (angl. *concept art*). Įsisenėjusio medijų meno termino vartojimas, pasak Arns, nulemtas pirmiausia sociologinių, kultūrinių ir ekonominių veiksnių. Tarp jų yra nuo platesnio šiuolaikinio meno lauko atskiras institucinis festivalių ir ekspozicinių erdvių aparatas, šiuolaikiniam menui beveik nežinomas festivalio formatas kaip esą tinkamiausias medijų meno darbų pristatymui ir medijų menininkais besivadinančių kūrėjų perteklinis įrenginių fetišizavimas. Arns regi tokią medijų meno getoizaciją kaip stabdančią jo raidą, todėl ragina šio lauko atstovus įsilieti į bendrą šiuolaikinio meno lauką.

Kiti diskusijos dalyviai, kultūros kritikas Diedrichas Diederichsenas ir tinklo menininkė Lialina pažymėjo, kad skirtingas meno bendruomenės skiriančios linijos brėžiamos ne tiek vidinių meninės praktikos savybių, kiek retorikos, socializacijos rato ir savikontekstualizacijos veiksnių. Kitaip tariant, tose pačiose (pavyzdžiui, akademinėse) institucijose dirbantys ir panašaus pobūdžio kūrinius kuriantys menininkai tiek jų pačių, tiek aplinkos gali būti suvokiami kaip priklausantys skirtingiems meno laukams remiantis tuo, kokią periodiką jie skaito ir kokiuose renginiuose lankosi. Tapatinimasis su medijų meno lauku daugiau pasako apie konkretaus menininko priklausymo tam tikroms institucijoms ir bendruomenėms jausmą bei finansavimo šaltinius, nei apie kūrybos metodus ir ekspertizės ar interesų sritį. Tačiau Lialina, skirtingai nei Arns, nemano, kad medijų menas kaip visuma turėtų ar galėtų pilnai integruotis į šiuolaikinio meno lauką. Pasak jos, atskirų medijų meno rūšių priėmimas (arba kooptacija) pastarajame vyksta mikrolygmeniu tuomet, kai susiklosto palankios aplinkybės. Pavyzdžiui, tinklo menas tapo patrauklesnis šiuolaikinio meno rinkai ne tik todėl, kad namų kompiuteriai bei interneto prieiga tapo visuotiniu reiškiniu (ir kartu išaugo potenciali internete esančių kūrinių auditorija), bet ir todėl, kad atsirado

kritikė ir *transmediale* leidinių redaktorė Elvia Wilk pastebi, kad daugelis joje aptartų klausimų tebelieka aktualūs ir iki galo neatsakyti, o pats medijų meno terminas, kurio išnykimą jau seniai prognozavo daugelis menininkų ir teoretikų, tebėra vartojamas. Tai liudija paradoksalių kaitos ir lūžio retorika paremto diskurso pastovumą. Žr. Elvia Wilk, „Media Art Redone“, *transmediale*, 2016 m. gruodžio 19 d., <http://archive.transmediale.de/content/media-art-redone>.

pažangesnė mažesnio dydžio įranga, leidžianti eksponuoti skaitmeninio meno kūrinius kaip rėmelius ant galerijos sienos, o ne kompiuteriuose. Vis dėlto taip esą nenutiko su daugeliu kitų medijų meno porūšių.

Ketvirtas kalbėtojas, istorikas ir kuratorius Druckrey'is, grįžo prie pažįstamos antagonistinės retorikos, išreikšdamas skepticizmą terminologijos keitimo veiksmingumo atžvilgiu ir pabrėždamas šiuolaikinio meno kanono (ypač vadinamosios žurnalo *October* „mokyklos“) neproporcingą dominavimą meno istorijos bei raidos apibrėžimuose, ignoruojant medijų meno pasaulio indėlį. Tokia „mes vs. jie“ pozicija nepasirodė vaisinga kitiems diskusijos dalyviams, pirmiausia Diederichsenui, tačiau iš auditorijos pasisakęs Crameris teigė, kad taktiniu politinės galios požiūriu prasminga konstruoti medijų meno diskursą kitokiu kampu nei dominuojantis šiuolaikinio meno diskursas, pabrėžiant jo specifines praktikas bei atskirą institucinę ir kultūrinę istoriją, nepaisant to, kad teorinis medijų meno lauko išskirtinumo pagrindimas yra komplikotas.

Aptarta diskusija rodo, kad XXI a. 1-ajam dešimtmečiui persiritus į antrąją pusę vis labiau ryškėjo netikrumas dėl medijų meno kaip „rytojaus/ateities meno“ mitologemos. Dalis lauko atstovų tebetikėjo jo autonomijos perspektyvomis, tačiau nesunku pastebėti, kad palaipsniui nyko judėjimo vientisumo įspūdis ir pasigirsdavo daugiau abejonių. Bene pesimistiškiausias komentatorius šiuo laikotarpiu buvo Lovinkas.

2007 m. parašytame išsamiaame poleminiame esė Lovinkas iškelia tikslą dekonstruoti ne vieną dešimtmetį skaičiuojančius pamatinius naujųjų medijų meno diskurso mitus¹¹⁴. Autorius pažymi, kad kalba ne apie atskirus kūrinius ar menininkus, kurie gali būti sėkmingi savo lauke, nors menkai matomi institucinėje šiuolaikinio meno sistemoje – pavyzdžiui, didžiosiose tarptautinėse bienalėse. Lovinkui rūpi atskleisti bendrą naujųjų medijų meno situaciją laikotarpiu, kai pačios skaitmeninės komunikacijos technologijos patiria sparčią komercinę plėtrą ir įsitvirtina plačiojoje visuomenėje. Jo postuluojuama „naujųjų medijų meno krizė“ nurodo ne į konkrečių kūrybinių praktikų kokybės lygį, o pirmiausia į šios meno formos ir jos institucinės reprezentacijos pažeidžiamą padėtį kultūros ekosistemoje. Be to, kritiškai svarstydamas autonominio naujųjų medijų meno lauko egzistavimo prielaidų pagrįstumą, jis taip pat kvestionuoja šiuolaikinio meno sistemos palaikomą, anot jo, pasenusią skirtį tarp esą netikrų „specialiųjų efektų“ (technologijas naudojančio meno) ir „tikrų menininkų“ autentiško santykio su neapdorotu vaizdu. Kaip savotišką lengvinančią aplinkybę Lovinkas konstatuoja bendrą kultūriškai konservatyvią laikmečio atmosferą,

114 Geert Lovink, „New Media Arts: In Search of the Cool Obscure. Explorations beyond the Official Discourse“, *Diagonal Thoughts*, 2007 m. balandžio 5 d., <http://www.diagonalthoughts.com/?p=204>. Esė tekstas vėliau publikuotas kaip knygos skyrius: „The Cool Obscure: Crisis of New Media Arts“, in: Geert Lovink, *Zero Comments: Blogging and Critical Internet Culture* (New York: Routledge, 2008), 39–81.

nepalankią eksperimentavimui ir reikalaujančią vartojimui paruoštų meno kūrinių kaip troškimo objektų ir apčiuopiamų prekių, o ne prototipų.

Lovinko tekstas suvoktinas kaip žymintis vieną reikšmingiausių lūžių naujųjų medijų meno diskurso istorijoje, todėl verta išsamiau aptarti jo pagrindinius teiginius. Glaustai apibendrinant labai detalią autoriaus argumentaciją, išskirtinos šios jo nurodomos sritys, kuriose naujųjų medijų meno kuriama mitologija neatitinka tikrovės:

- Nepaisant pastangų diskursyviai įtvirtinti naujųjų medijų meną kaip pilnateisę šiuolaikinio meno rūšį, pastarojo lauke jis suvokiamas kaip marginalus, savireferentiškas ir subkultūrinis reiškiny. Nepaisant akivaizdžių sąsajų su kiberkultūra, hipertekstu ir garso menu, naujųjų medijų meno kilmė neatsiejama nuo vizualiosios kultūros, tačiau menka istorinė ir institucinė savivoka lemia jo nepilnavertiškumo jausmą ir negebėjimą būti nei meno sistemos ir rinkos dalimi, nei tikru avangardiniu judėjimu. Dėl nesibaigiančio naujų formų ieškojimo ir jų kalbos tyrinėjimo, meno profesionalų požiūriu naujųjų medijų meno vieta yra ne parodos, o edukaciniai mokslo muziejai. Kai menas tampa pareiškimu ir transformacijos, o ne reprezentacijos aktu, turinčiu atverti galimybių aibę, konkrečios naudojamos medijos ir jų specifinės savybės negali būti jo sampratos pagrindu. Nors technologijomis ir sąsaja su mokslu paremtas menas teigia turintis tam tikrą „prigimtinę“ privilegiją atlikti tyrimus, nenuspėjami pastarųjų rezultatai dažnai sunkiai iškomunikuoja auditorijai ne tik išbaigtą meninį pranešimą, bet ir pradinius tyrimo tikslus. Tai lemia naujųjų medijų meno semantinį uždarumą ir suprantamumą tik lauko dalyviams.
- Naujųjų medijų meno automitologijoje įsitvirtino tvirta sąsaja su demokratiška popkultūra (priešingai nei esą elitistinio „aukštojo“ šiuolaikinio meno atveju), bet iš tiesų popkultūra ir eksperimentavimas nėra lengvai suderinami. Naujųjų medijų meno bendruomenė, kartais įsivaizduojanti save kaip maištingą pagrindinę subkultūrą, nėra tokia atvira populiariajai – elektroninės šokių muzikos, videožokėjų (VJ) ar gatvės – kultūrai, kaip norėtų manyti. Jos komforto zona yra ne naktinis klubas, o pakankamai sterili ir nuo realybės izoliuota medijų laboratorijų ir bendraminčių suburiančių festivalių aplinka.
- Toks pat komplikotas naujųjų medijų meno tapatybę grindžiantis santykis su kompiuterinių technologijų inžinerijos ir mokslo pasauliais. Siekdama autonomijos kitų meno sričių atžvilgiu, naujųjų medijų meno bendruomenė suvokia sintezę su mokslo ir technologijos laukais kaip savo legitimumo garantiją ir raktą į humanitarinius bei tiksliuosius mokslus apjungiančios holistinės „menininko inžinieriaus“ vizijos įgyvendinimą. Tačiau realybėje

menininkai dažnai tampa tiesiog mokslo pasiekimų ir atradimų bandomaisiais vartotojais ir adaptuotojais, technologijų kūrėjų požiūriu niekaip neprisidėdami prie jų tolesnio vystymo. Mokslininkai žvelgia į gerų ketinimų vediną, tačiau neretai mėgėjišką, nepaisant „naujumų“ akcentavimo nuo tikrosios mokslinio žinojimo raidos stadijos beviltiškai atsilikusių technologinių menų su slepiamu skepsiu. Komunikaciją taip pat apsunkina kompiuterių mokslininkams ne visuomet suprantamos naujųjų medijų meno kūrinuose esančios gausios nuorodos į filosofiją, meno istoriją ir naujųjų medijų žanro genealogiją.

- Medijų menas nespėjo paskui technokapitalizmo raidą. Kai interneto naudojimas ir *dotkomų* burbulas sparčiai augo XX a. 10-ojo dešimtmečio pirmojoje pusėje, kritinės naujųjų medijų meno praktikos liko šių procesų nuošalyje, nes buvo pernelyg įsitraukusios į dar prieš pasaulinio žiniatinklio išpopuliarėjimą pradėtą spekuliatyvių, technologiškai sunkiai įgyvendinamų utopinių virtualios realybės ir kibernetinės vizijų puoselėjimą. Naujųjų medijų kultūra susiformavo per anksti tam, kad adekvačiai reaguotų į tikras laikmečio aktualijas, o jai rūpimos įkūnijimo, virtualių tapatybių ir kitos problemos neturėjo svaraus vaidmens naujosios skaitmeninės ekonomikos lauke, kuriam svarbiausias buvo greitas kapitalo generavimas ir investavimas, o ne savitikslių naujų idėjų, formų ir medijų kalbų testavimas. Kaip paaikškėjo dešimtmečio viduryje, šioje sistemoje nebebuvo vietos menininkui kaip virtualybės ekspertui, nes iškilo naujų taikomojo pobūdžio specialistų klasė, gebanti instrumentalizuoti technologijas rinkai tinkamesniu būdu. Internetinis rizikos kapitalas (angl. *venture capital*) nebuvo suinteresuotas investuoti į jam nepalankų, antagonistinį ir tiesioginio pritaikymo nežadantį naujųjų medijų meno sektorių. Todėl pastarasis, neišvystęs praktiškai jokios komercinės savipalaikymo struktūros, tapo priklausomas nuo griežtai reglamentuojamos ir ribotos valstybinės ir universitetų bei negausių fondų paramos. Kai daugelis XX a. pabaigoje įsteigtų specializuotų finansavimo institucijų ir programų buvo uždarytos XXI a. pirmojoje pusėje dėl ekonominės recesijos, naujųjų medijų meno krizė tapo ne tik idėjiniu, bet finansiniu reiškiniu.
- Ilgametis siekis atsiriboti nuo dominuojančios institucinės galerijų bei muziejų sistemos ir masinių komercinių technologijų vartojimo formų, nesugebėjimas žengti koja kojon su globaliais masinės technologinės kultūros pokyčiais ir tapti aktyviu meniniu avangardu privertė didelę dalį naujųjų medijų meno lauko atstovų telktis ne tik uždaruose tinkluose, festivaliuose ir kūrybinėse dirbtuvėse, bet ir akademiniam tyrimų bei švietimo sektoriuje. Vienas to padarinių yra meninės praktikos reikšmės sumažėjimas, kitas – aktyvių kritinių diskusijų lauko viduje nebuvimas dėl baimės prarasti užtikrintą finansavimą ir institucines

pozicijas konkuruojant su kitomis institucijomis. Toks „gentinio konsensuso“ imperatyvas ir diskursyvi stagnacija atbaido potencialius naujus lauko dalyvius, todėl vis daugiau jaunų su technologijomis dirbančių menininkų jo vengia ir renkasi šiuolaikinio meno sistemą arba verslo sektorių. Daugelis tapytojų, skulptorių ir kitų kūrėjų, naudojančių kompiuterius kaip vieną pagrindinių kūrybinių įrankių, nemini „naujųjų medijų“ savo kūrybos pristatymuose.

- Naujųjų medijų meno lauko vienybė labiau įsivaizduojama ir mitologiškai įtvirtinta nei realiai egzistuojanti. Institucionalizacijos procesas didina lauką telkiantį savireferentiškumą, tačiau kartu formuoja didžiųjų renginių (*Ars Electronica*, ISEA, *transmediale*) ir institucijų (ZKM, InterCommunication Center (ICC) Tokijuje) palaikomą terpę, veikiančią kaip išvietintas ir niveliuotas hermetiškas diskursas, turintis mažai bendra su naujųjų medijų kultūros lauką sudarančiais heterogeniškais lokaliais kontekstais. Šis diskursas ne tik nepajėgia pasiekti už lauko ribų esančių auditorijų bei užkerta kelią didesniai atvirumui, bet atstumia ir dalį esamų dalyvių. Nepaisant tariamo aktyvizmo ir dėmesio sociopolitinėms problemoms, naujųjų medijų meno institucinė sistema turi silpnus saitus su įvairiais įvietintais socialiniais judėjimais, taip pat nėra labai sąmoninga pokolonijinių klausimų atžvilgiu. Nors lyčių balansas naujųjų medijų mene patenkinamas, didžiąją jo scenos dalį sudaro baltaodžiai veikėjai iš pasaulio šalių, kuriose skaitmeninės technologijos labiausiai išsivysčiusios – Šiaurės ir Vakarų Europos, Šiaurės Amerikos, Australijos ir Japonijos.

Išvardijęs šias problemas, Lovinkas suformuluoja keturias dažniausiai svarstomas, tačiau, jo nuomone, nepakankamas arba klaidingas naujųjų medijų meno krizės įveikimo strategijas, kuriose nesunku išskaityti šiame poskyryje aptartas kitų autorių pozicijas, įžvalgas ir rekomendacijas:

1. Bandymas toliau formuoti pusiau autonominę erdvę technologijomis paremtoms meno praktikoms. Ši kompromisinė strategija abejotina, nes remiasi tiek institucionalizacija, tiek bendradarbiavimu su kitomis meno ir tyrimų disciplinomis (teatru, performansu, kino ir medijų studijomis, kompiuterių mokslu, humanitarika ir šiuolaikiniu menu). Tokia tarp- arba metadisciplininė prieiga, pasak Lovinko, nepalanki brandžios savarankiškos disciplinos susiformavimui ir gali pareikalausiti ne vieno dešimtmečio.
2. Perėjimas į egzistuojančią vizualaus meno institucinę sistemą. Anot Lovinko, toks „ištirpimas“ pastarojoje galėtų pavykti atskiriems „geto“ viduje ir iki tol netilpusiems menininkams, tačiau naujųjų medijų meno institucinei infrastruktūrai tai būtų pragaistinga. Naujųjų medijų meno susiliejęs su labiau įtvirtintomis meno formomis dėl pastarųjų skeptiško požiūrio į aukštųjų technologijų naudojimą neišvengiamai reikštų bet kokios

autonomijos praradimą. Taip nutiko videomeniui, kai XX a. dešimtojo dešimtmečio pradžioje jis atsiribojo nuo naujų medijų lauko, siekdamas tapti rinkai patrauklia meno forma.

3. Visiškas išėjimas iš meno konteksto. Šį scenarijų iliustruoja dauguma jaunų naujų medijų meno kūrėjų, migruojančių į komercinį sektorių ir įsidarbinančių kompiuterinių žaidimų kūrėjais, animatoriais arba vaizdo įrašų redaktoriais. Nemaža dalis randa darbą švietimo sektoriuje arba mokslo laboratorijose.
4. Naujų medijų meno pervadinimas į kūrybinių industrijų lauką. Nors KI sąvokos populiarumo banga galėtų bent jau paskatinti diskusiją apie tai, kokie gali būti naujų medijų meno kūrėjų finansavimo šaltiniai anapus valstybinio finansavimo ar galerijų rinkos, realybėje kūrybinės industrijos kaip tvarus laukas egzistuoja tik valdininkų vaizduotėje. Naujų medijų meno lauke, bent jau Europoje, egzistuoja aiški perskyra – dirbant verslo sektoriuje esą neįmanoma likti menininku.

Kaip alternatyvą šioms nepasiteisinančioms izoliacionizmo, asimiliacijos, kooptacijos arba išėjimo strategijoms Lovinkas siūlo visapusišką dialogą su kitais laukais. Anot autoriaus, naujų medijų menininkai turėtų atsisakyti nesibaigiančio eksperimentavimo kultūros ir lygiuotis į stipriausias raiškos formas visose srityse, nuo architektūros, dizaino ir vizualaus meno iki teatro, kino, kultūros studijų ir naktinių klubų scenos. Užuoť fetišizavę „mašiniškumą“ bei vizualiai stulbinančias interaktyvias instaliacijas, jie turėtų aiškiai suprasti, kad visuomenė be jų pagalbos prisijaukino technoutopiją kaip gyvenimo duotybę, todėl menininkai turi perkelti dėmesį nuo ateities spėjimų į realii egzistuojančių prietaisų naudojimo kultūrą ir mažiau matomus jos dėsnius.

Pabrėžtina, kad XXI a. 1-ojo dešimtmečio 2-ojoje pusėje toks prointegracinis, dialoginis požiūris į naujų medijų meno perspektyvas tapo vis reikšmingesnis. Pavyzdžiui, ISEA 2006 simpoziumo ir Walkerio meno centro Naujų medijų programos kuratorius Steve'as Dietzas 2006 m. konferencijos pranešime teigia, kad nors kai kurios meno rūšys (naujų medijų menas) geriau nei kitos geba atliepti technologizuotos visuomenės reiškinius, tinkamai kuriamas pastaruosius reflektuojantis „menas po naujų medijų“ yra „tiesiog menas“¹¹⁵. Dietzas įveda į diskursą svarbią priešybių porą – technofiliją (prisirišimą prie technologijų), kuria naujų medijų meno pasaulį kaltina šiuolaikinio meno pasaulio atstovai, pavyzdžiui, kuratorius Okwui Enwezoras, ir technofobiją (skeptiškumą technologijų atžvilgiu). Dietzas neteigia, kad Enwezoras ir kiti šiuolaikinio meno pasaulio atstovai yra technofobai, tačiau pažymi, kad jie linkę manyti, jog savomis raiškos priemonėmis atvirai besimėgaujančios meno formos yra modernistinės ir

115 Dietz, „Just Art”: Contemporary Art After the Art Formerly Known As New Media“.

technofilinės, susitelkusios į medijos problematiką užuot kalbėjusios apie šiuolaikinės visuomenės problemas. Tačiau būtent „menas, anksčiau žinomas kaip naujosios medijos“, pasak autoriaus, labiausiai apie jas kalba, tad nusipelno būti vertinamas kaip tiesiog menas, o ne modernistinės medijos specifiškumo sampratos įsikibusi anachroniška meno forma.

Kitas reikšmingas naujųjų medijų meno istorikas ir teoretikas, kritikuojantis šiuolaikinio meno istorikų ir kuratorių priešinimąsi meno ir technologijų diskurso integracijai į konceptualaus meno istoriją nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio, tačiau kartu siekiantis išvengti naujųjų medijų meno izoliacionizmo, yra Edwardas Shankenas. Jo įtraukaus „hibridinio diskurso“ paieškos XXI a. 2-ajame dešimtmetyje detaliau aptariamos kitame poskyryje. Tačiau jau 1-ojo šio amžiaus dešimtmečio pradžioje jis detaliai demonstruoja, kad tariamai vienas kitam oponuojantys konceptualaus meno (atstovaujamo Josepha Kosutho, Solio LeWitto bei tokių grupių, kaip „Art & Language“) ir „meno ir technologijos“ (atstovaujamo organizacijos „Experiments in Art and Technology“ ir tokių menininkų kaip Roy’us Ascottas) pasauliai istoriškai turėjo daugiau bendrumų, nei įprasta manyti dominuojančiame menotyriniame diskurse¹¹⁶. Pripažindamas, kad „meno ir technologijos“ entuziastų tarpe paplitęs technologijų materialumo akcentavimas iš meno dematerializavimo siekusių konceptualistų pozicijos galėjo atrodyti kaip grįžimas prie modernistinių vertybių ir naivaus tikėjimo moksliniu bei techniniu progresu, Shankenas išskiria sankirtos taškus, kuriuose dviejų laukų interesai sutapo. Tarp tokių bendrų taškų – susidomėjimas sistemų (ne tik technologinių ar informacinių, bet loginių, institucinių, socialinių) estetika, programine įranga (ne tik kompiuterinio kodo, bet ir kalbos bei idėjų kaip meno kūrinį sukuriančių algoritmų prasme), apskritai pažangių technologijų poveikiu gyvenimui. Šie bendrumai, anot Shankeno, galėjo išsivystyti į visai kitokią meno ir technologijų integracijos istoriją, tačiau ilgai nei įsitvirtino aksioma, kad „meno ir technologijų“ diskurse pabrėžiama technologijų medžiagiškumo svarba pernelyg priartina jį prie formalizmo ir spektakliško ekspresionizmo, tad jis esą yra svetimas ženklų funkcionavimą tiriančiam konceptualiam menui.

Shankenas didesniu mastu išskleidžia savo integracinę viziją 2009 m. knygoje *Art and Electronic Media*, kurioje siekia ne sukurti siaurą medijų meno kanoną ar pabrėžti technologinio aparato svarbą, o, priešingai, pateikti įtraukią beveik šimto metų elektroninių medijų naudojimo mene istoriją, liudijančią laikotarpių, žanrų ir atskirų medijų ribas peržengiančius tęstinumus. Konstatuodamas, kad elektroninis menas visa persmelkiančių elektroninių technologijų epochoje tebėra paradoksaliai per mažai pripažintas, Shankenas optimistiškai teigia, kad situacija ima keistis. Nesunku suprasti, kad autorius savo sudarytą knygą suvokia kaip indėlį į dviejų pasaulių

¹¹⁶ Edward A. Shanken, „Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art“, in: *Leonardo* 35, no. 4 (2002): 433–438.

suartėjimą. Tokią leidinio intenciją patvirtina ir vieno iš knygos tekstų autorių – minėto britų menininko Ascotto – atsiliepimas, išreiškiantis viltį, kad ji pagaliau įtvirtins jo ir bendražygių meninę praktiką *meinstryminiame* meno lauke¹¹⁷. Pažymėtina, kad knyga pristato ne vien meno teoretikų, bet ir kūrėjų perspektyvą, nes vienas jos skyrių skirtas įvairių meno scenų ir srovių veikėjų pasakojimams – tai gali padėti išvengti kritikų prieigai būdingo perteklinio heterogeniškų reiškinių kategorizavimo ir kanonizavimo. Be to, Shankenas knygos struktūrą dėlioja remdamasis platų meno ir technologijų sąveikų spektrą aprėpiančių raktažodžių tinkleliu:

- judesys, trukmė, apšvietimas;
- koduota forma ir elektroninė gamyba;
- įkrautos aplinkos;
- tinklai, stebėjimas, kultūros subversija;
- kūnai, surogatai, besiformuojančios sistemos;
- simuliacija ir simuliakrai;
- parodos, institucijos, bendruomenės, bendradarbiavimas.

Šis sąrašas iš dalies sutampa su anksčiau pateiktais Paul ir Tribe'o bei Janos sąrašais. Tačiau kiek aukštesnis jo abstraktumo laipsnis signalizuoja, kad Shankeno tikslas yra ne įtvirtinti skaitmeninio arba naujųjų medijų meno raiškos ir diskurso autonomiją bei lygiavertiškumą šiuolaikinio meno laukui, o pademonstruoti, kad šios probleminės gijos yra ir buvo būdingos labai skirtingoms meno formoms, įprastai suvokiamoms kaip atskiri pasauliai su netapačiomis ideologijomis ir vertybėmis. Lyginant su aptartomis pastangomis rekonstruoti (naujųjų) medijų, skaitmeninio ar elektroninio meno genealogiją ir parašyti šių meno formų kaip abibrėžto autonominio lauko ar judėjimo istoriją, Shankeno prieigą galima pozicionuoti veikiau kaip istorijos perrašymą. Šiai prieigai būdingesnis suvokimas, kad „menas, anksčiau žinomas kaip naujosios medijos“ dėl įvairių priežasčių nebetelpa savo diskurso apibrėžtoje teritorijoje ir chronologijoje, todėl turi iš jų ištrukti, kad išvengtų stagnacijos ir izoliacijos, net jei tai reikštų dalies autonomijos praradimą.

Toks požiūris tapo daug labiau išreikštas XXI a. 2-ajame dešimtmetyje, kai naujųjų medijų

117 Regine Debatty, „Book review – *Art and Electronic Media*“, *We Make Money Not Art*, 2009 m. lapkričio 15 d., http://we-make-money-not-art.com/book_review_art_and_electronic.

menas vis labiau imtas suvokti kaip nebe čia ir dabar besivystantis, o istorinis reiškiny, reikalaujantis permąstymo ir retrospektyvaus įvertinimo naujesnių meno reiškinių ir tendencijų akivaizdoje. Šiame dešimtmetyje naujų medijų meno lauko vertybiniai nesutarimai su šiuolaikinio meno pasauliu, iki tol buvę aptariamais daugiausia paties lauko viduje, peraugo į viešą polemą konfrontaciją, kuri taip pat prisidėjo prie augančio poreikio kritiškai persvarstyti lauko savimonę.

1.4. XXI a. 2-asis dešimtmetis: istorijų perrašymas ir savimonės krizė

Nuo maždaug 2010 m. naujų medijų meno diskurso retrospektyvaus konsolidavimo impulsas mutavo – istorijų rašymą palaipsniui papildė ar pakeitė jų perrašymas, susiformavusio autonominio kanono dekonstrukcija. Dalis medijų meno tyrėjų ir praktikų skelbė nebegalintys produktyviai veikti naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno laukų segregacijos situacijoje ir ieškojo būdų konstruoti įtraukesnį, hibridinį diskursą, kuris galėtų padėti peržengti tariamą vertybinę prarają tarp dviejų pasaulių. Siekį atsikratyti ideologinių opozicijų didele dalimi nulėmė radikaliai demokratizuota prieiga prie skaitmeninių technologijų kasdieniame gyvenime, *online* ir *offline* būsenų susiliejimas ir objektyviai kintanti šiuolaikinio meno lauko veikimo logika. Anksčiau ekspertinio išmanymo reikalavusioms pažangioms technologijoms virtus buityje rutiniškai naudojamais nuolat prie tinklo prijungtais išmaniais prietaisais, vis dažniau kalbėta apie postskaitmeninę kultūrą ir jos keliamus specifinius iššūkius naujų medijų menui, susijusius su technologijų medžiagiškumu, objektiškumu ir fizinės erdvės svarba. Šiuolaikinio meno lauke poslinkis nuo technoskepticizmo prie technologizuotos masinės kultūros reiškinių įsisavinimo pagimdė hibridines apraiškas, iš pirmo žvilgsnio tematiškai artimas naujų medijų ar tinklo menui, tačiau visiškai integruotas į šiuolaikinio meno vertybinę, institucinę ir ekonominę sistemą.

1.4.1. Nuo naujų medijų meno prie meno po naujų medijų

Kaip parodyta ankstesniame poskyryje, XXI a. 1-ajame dešimtmetyje ne kartą suabejota naujų medijų meno autonomijos prasmingumu, tačiau ir po 2010 m. ištikimiausi šios pozicijos šalininkai, pavyzdžiui, Paul, laikėsi nuostatos, kad tradicinė meno institucijų sistema ir jai artimas probleminis diskursas naujų medijų menui reikalingi nebent kaip kritikos objektas. 2011 m. Paul, Lovejoy ir Victoria'os Vesnos sudarytos knygos *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts* įžangoje teigiama, kad medijų menininkų naudojami techniniai įrankiai, pavyzdžiui,

hiperteksto sistema ar daugialypės hipermedijų aplinkos, materialiai įkūnija poststruktūralizmo ir postmodernizmo mąstytojų (Roland'o Barthes'o, Jacques'o Derrida) idėjas apie autoriaus (kūrėjo) ir skaitytojo (suvokėjo) vaidmenų susiliejamą bei bendraautorystę net geriau, nei galėjo išreikšti šios teorijos¹¹⁸. Taip suponuojama, kad įtinklintos skaitmeninės terpės, kuriose veikia medijų menas, turi esminį pranašumą kitų meno formų atžvilgiu, nes geriausiai atliepia šiuolaikinius kolektyvinius kontekstų kūrimo ir modifikavimo procesus, kurių eigoje formuojasi nuolat kintanti prasmė.

Kartu atskiriamos tradicinės meno rūšys, kurios naudoja skaitmenines technologijas viso labo kaip įrankį saugojimui arba sklaidai, ir meno apraiškos, naudojančios jas kaip mediją bei tiriančios jų pamatines savybes. Tik pastaruoju atveju skaitmeninės technologijos veikia meno kūrinuose kaip turinys (*content*) ir kontekstas (*context*). Pastebėtina, kad tokia argumentacija perkelia dėmesį nuo technologinio pagrindo į skaitmeninių informacinių aplinkų kuriamus daugialypius ir kintančius medijų kultūros kontekstus, tačiau technologinis pagrindas paradoksaliai lieka būtina sąlyga, be kurios šių kontekstų atskleidimas neįmanomas.

Panaši retorika aptinkama bene svarbiausio Paul sudaryto leidinio – 2016 m. išleistos išsamios tekstų rinktinės *A Companion to Digital Art* – pratarinėje¹¹⁹. Vis dėlto autorė nebegali ignoruoti naujų, tiesa, jau ne vienerius metus vykstančių postskaitmeninio, postinterneto ir „Naujosios estetikos“ meno tendencijų, kurios pristatomos kaip dėsninga skaitmeninių technologijų dalyvavimo visuose meno produkcijos aspektuose pasekmė. Paul pristato šias meno formas kaip giliai paveiktas jaunajai menininkų kartai „savaime suprantamų“ skaitmeninių technologijų ir tinklų, tačiau dažnai įgyjančias materialias ir tradicinei parodinei erdvei palankias tapybines, skulptūrines ar fotografines formas. Ji pripažįsta, kad žaibiškas šias apraiškas įvardijamųjų sąvokų paplitimas meno tinkluose liudija, kad XXI a. pradžios skaitmeninių technologijų paveiktoms specifinėms kultūrinėms ir meninėms praktikoms apmąstyti reikalinga nauja terminologija, tačiau kartu leidžia suprasti, kad šių sąvokų teorinė ir menotyrinė vertė yra diskutuotina. Tai leidžia daryti prielaidą, kad Paul iš esmės nesuvokia šios naujos srovės kaip lygiavertės jos siūlomai „skaitmeninės prigimties“ (angl. *digital-born*), kompiuteriniais skaičiavimo procesais grįsto ir sukurto bei skaitmeninėje terpėje egzistuojančio meno sampratai. Be to, leidinį, išplečiantį skaitmeninio ir medijų meno genealogiją iki tokių meno istorijos diskurse legitimuotų judėjimų ir formų kaip Fluxus, dadaizmas, kinetinis menas, opartas ir konceptualizmas, sudaro vien iš medijų meno diskurso laukui priklausančių autorių (Grau, Cubitto, Medoscho, Manovičiaus, Graham, Shankeno) tekstai. Šiuolaikinio meno diskurso formuotojų perspektyva jame nėra pristatyta.

118 „Introduction“, in: *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, eds. Christiane Paul, Margot Lovejoy, Victoria Vesna (Bristol and Chicago: Intellect, 2011), 4–10.

119 Paul, „From Digital to Post-Digital“, 1–8.

Keliais metais anksčiau publikuotame pokalbyje Paul dar kartą pabrėžia įtvirtintą skirtį tarp naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių, tačiau teigia, kad iš tiesų šiose terpėse taikomi beveik tapatūs prasmės bei vertės kriterijai ir nagrinėjamos tos pačios temos bei problemos¹²⁰. Pasak jos, nors bendradarbiavimu ir decentralizacija grįstam naujųjų medijų menui nėra artimas šiuolaikinio meno scenai būdingas individualių „žvaigždžių“ ir specifinių ekspozicinių vietų sureikšminimas, naujųjų medijų meno kūrėjai atviri dialogui ir abipusiam diskursų vertimui. Didesnis tradicinių meno institucijų atvirumas skaitmeniniams kūriniams taip pat esą būtų sveikintinas – ne todėl, kad naujųjų medijų meno bendruomenei nepakanka savos infrastruktūros, bet vardan to, kad nebūtų rašomos dvi atskiros, nesusijusios meno istorijos. Vis dėlto kartu Paul retorika aiškiai sufleruoja, kad priešiškusis tokiam dialogui ir įtraukesniam istorijos rašymui juntamas būtent iš „uždaro“ šiuolaikinio meno pasaulio pusės.

Ryškus diskurso inercijos ir anachronizmo pavyzdys yra festivalio *Ars Electronica* vieša retorika dešimtmečio pabaigoje. Praėjus 20 metų po 1999 m. išleistos pirmuosius du festivalio dešimtmečius apibendrinusios tekstų rinktinės *Facing the Future*, 2019 m. pasirodė Hirscho parašyta visų keturių festivalio istorijos dešimtmečių apžvalga pavadinimu *Creating the Future*¹²¹. Peržvelgus leidinio turinį aiškėja, kad festivalis pozicionuojamas kaip platforma, ne tik parengianti visuomenę ateičiai, bet aktyviai tą ateitį kurianti, inicijuodama inovacijas ir kaitą. Taigi festivalio diskursyvi kryptis nepakito per beveik pusę amžiaus: meno ir mokslo tandemas tvirtai siejamas su „rytojaus menu“, gebančiu atskleisti ir priartinti ateities pasaulį, o potencialus tokios futuristinės orientacijos ir technopozityvistinės laikysenos ribotumas nėra reflektuojamas. Po XXI a. 1-ojo ir 2-ojo dešimtmečių sandūroje įvykusių pamatinių poslinkių skaitmeninių technologijų naudojimo kultūroje, išsamiau analizuojamų paskutinėje darbo dalyje, toks kritinės savirefleksijos stygius atrodo problemiškas ir liudija diskurso raidos sąstingį.

Kitokia perspektyva pateikiama grupėje leidinių, kurių autoriai apžvelgia meno ir skaitmeninių technologijų (ypač interneto tinklo) santykį XX ir XXI a. sandūroje peržengdami siauro naujųjų medijų meno kanono ribas ir sutelkdami dėmesį į bendrą daugialypį šių technologijų poveikį meno kūrimui, sklaidai, kuravimui ir recepcijai¹²². Šiuose leidiniuose skaitmeninės

120 „A Changing Aesthetics, or How to Define and Reflect on Digital Aesthetics“, Annet Dekker interviews Christiane Paul, in: *Speculative Scenarios, or What Will Happen to Digital Art in the (Near) Future?*, ed. Annet Dekker (Eindhoven: Baltan Laboratories, 2013), 18–21.

121 Andreas J. Hirsch, *Creating the Future. A Brief History of Ars Electronica. 1979–2019* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019).

122 Beryl Graham, Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art After New Media* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2010); *Postdigital Aesthetics: Art, Computation, and Design*, eds. Berry and Daniels, 2014; Quaranta, *Beyond New Media Art*, 2013; Sarah Cook, *Information* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2016); *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, eds. Lauren Cornell and Ed Halter (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2015); Melissa Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*, (New York: Routledge, 2016); *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today*, ed. Respini, 2018.

technologijos traktuojamos ne kaip artėjančios hipotetinės ateities šaukliai, o kaip įvykęs faktas, reikalaujantis permąstyti meno apskritai funkcionavimą, užuot išskyrinėjus dabarčiai labiau ir mažiau aktualias jo apraiškas. Daugelis šių monografijų autorių ir tekstų rinktinių sudarytojų yra jaunesnės kartos naujųjų medijų kultūros bendruomenės arba šiuolaikinio meno terpės atstovai. Tai lemia žymiai lankstesnį požiūrį į skirtingų meno scenų ribas ir hibridinių, integracinių pasakojimų galimybes.

Šiuose leidiniuose atsiveria daug platesnis požiūris į informacijos, duomenų, kodo, algoritmų, tinklų ir kitų nuo skaitmeninės kultūros neatsiejamų reiškinių apraiškas meninėse praktikose. Siauresnė ir labiau formalistinė „meno ir mokslo“ perspektyva juose užleidžia vietą abstraktesnei ir metaforiškesnei sampratai, kurioje skaitmeninės technologijos tampa bet kokios šiuolaikinės kūrybos fonu ir kontekstu – „naujuoju normalumu“. Medijų laboratorijos modelis ir įtinklintas aktyvizmas nėra traktuojami kaip vertingesni už kuratorines strategijas baltajame galerijos kube ar konceptualaus technologijų kaip motyvo naudojimo, o tradicinė meno institucijų sistema nebėra antagonizmo objektas. Tai ženkliai praplečia analizuojamų menininkų ir meno kūrinių spektrą, o tokio praplėtimo „šalutinis efektas“ yra tai, kad iki tol uždarame medijų meno festivalių tinkle cirkuliavę skaitmenines technologijas kritiškai nagrinėjantys darbai kaip lygiaverčiai įrašomi į bendrą šiuolaikinio meno istoriją. Svarbi aplinkybė yra ir tai, kad reikšminga dalis šių leidinių išleisti tokių naujųjų medijų meno diskurso formuotojų, kaip MIT leidykla – tai liudija diskurso kaitą ir siekį įveikti izoliaciją platesniu instituciniu lygiu.

Reikšmingas pakitusio požiūrio liudijimas yra Graham ir Cook knygai *Rethinking Curating: Art After New Media* parašytoje Dietzo pratarinėje¹²³ išsakytas teiginys, kad leidinio autorės sąmoningai traktuoja meną negrįžtamai pakeitusias vadinamąsias naująsias medijas kaip elgesio modelių rinkinius, o ne medijas (raiškos priemonės/rūšis ar technologinius tarpininkus) tiesiogine prasme. Tokia prieiga leidžia analizuoti didžiąją dalį šiuolaikinio meno reflektuojant, kaip tam tikru laikotarpiu naujos medijos (pavyzdžiui, fotografija ar video) pakeičia ankstesnių meno formų suvokimą ir funkcionavimą bei formuoja naują kultūrinį laiko, erdvės, įamžinimo ir kitų reiškinių suvokimą. Pagal šį principą menas, anksčiau žinomas kaip „naujųjų medijų menas“, pakeičia šiuolaikinio meno elgesio suvokimą būtent todėl, kad formuoja „technologijų amžiumi“ būdingų skaičiavimu grįsto interaktyvumo ir įtinklinto dalyvavimo kultūrinį suvokimą. Šis suvokimas potencialiai įgalina išrasti naujas kuratorines strategijas bet kokioms meno formoms – nuo dalyvaujamųjų iki algoritminių – bet kokioje aplinkoje (tiek institucinėje, tiek alternatyvioje). Dietzas konstatuoja, kad Graham ir Cook knyga siekia tapti tiltu, kuris padėtų „Diušanlendą“ ir

123 Steve Dietz, „Foreword“, in: *Rethinking Curating*, xiii–xv.

„Tiuringlenda“ atstovaujantiems kuratoriams paversti savo kuratorinę praktiką įtraukesne ir atspindinčia visą savo laikmečio meną.

Quarantos knyga *Beyond New Media Art* yra bene kritiškiausia nusistovėjusios naujųjų medijų meno mitologijos atžvilgiu. Nors šis autorius dėl anksčiau publikuotų tekstų ir interviu bent iš dalies sietinas su šiuo diskursyviu lauku, jis teigia, kad yra linkęs prisistatyti kaip veikiantis tiesiog šiuolaikinio meno lauke, nes formalistinės naujųjų medijų ar skaitmeninio meno kategorijos neapėmia visų jo profesinių interesų, o bet koks šiuolaikinis menas, sąžiningai atspindintis savo laikmetį, esą yra informacinio amžiaus menas¹²⁴. Vis dėlto Quaranta negaili kritikos ir šiuolaikinio meno bendruomenės inercijai, pabrėždamas abiemis meno pasauliams būdingą nuolatinę įtampą tarp inovacinės energijos ir konservatyvių tendencijų bei abiejose stovyklose veikiančias jėgas, siekiančias užkirsti kelią abipusiai naudingai integracijai¹²⁵. Nepaisant po 2010 m. esą matomų teigiamų poslinkių, autorius konstatuoja, kad didžioji dalis naujųjų medijų meno pasaulyje sukurtų kūrinių, net sutelkiančių dėmesį ne į savitikslių eksperimentinį „medijų testavimą“, o į skaitmeninių technologijų socialinį, politinį ir kultūrinį poveikį, tebėra nematomi arba matomi labai ribotai auditorijai šiuolaikinio meno pasaulyje.

Tačiau svarbu pabrėžti, kad Quarantos siūloma integracija turėtų vykti ne kaip naujųjų medijų meno redukavimas iki šiuolaikinio meno nišos, o kaip abiejų diskursyvių pasaulių pastangos atsikratyti tam tikrų išsisknijusių žodyno monopolijų ir susitarti dėl įtraukesnių meno sampratos, jos ribų, meno vertės kriterijų ir menininko vaidmens apibrėžčių. Tad nors autorius lygindamas dvi paradigmas nurodo sunkiai išsprendžiamus šių kategorijų neatitikimus (menininko kaip sumanaus ir verslaus genijaus kultas vs. menininko kaip bendradarbiavimui ir laisviems žinių mainams pirmenybę teikiančio *haktivisto* figūra, meno rinka grįsta ekonominė verčių sistema vs. priklausomybė nuo valstybinio ir privataus rėmimo siekiant užtikrinti laisvą eksperimentavimą, meno kaip idėjos vs. meno kaip funkcionalių ar net utilitarių technologinių procesų samprata), jis teigia, kad abu pasauliai turi daug daugiau įvairovės, nei pasirengę pripažinti juos į griežtus diskursyvius rėmus įsprausti siekiantys teoretikai ir kuratoriai.

Galima daryti prielaidą, kad Quaranta, kaip ir kitų šiame poskyryje minimų knygų autoriai, siūlo naujųjų medijų meno paradigmą peržengiantį *trečiąjį kelią*, kuris padėtų pamatyti esminius informacinio amžiaus sukeltus pokyčius visuose meno pasauliuose, ir prie to, anot jo, stipriai prisideda fizinį pasaulį persmelkęs naujos kartos interneto tinklas kaip visa jungiantis meno kontekstas. Vienas svarbiausių to padarinių yra tai, kad nebetenka prasmės ankstesnis skirstymas į

124 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 17.

125 Ibid., 83.

šiuolaikinio meno kritikus bei kuratorius, kuriems esą svarbiausia yra tradicinė meno istorija, ir naujų medijų kritikus bei kuratorius, kurie esą turi specialių žinių technologijų ir mokslo srityje, nes naujojoje situacijoje tokio „konkurencinio pranašumo“ tiesiog nebėra – esminės įtinklėtų skaitmeninių technologijų žinios visuotinai prieinamos ir neatsiejamoms nuo bet kokios kultūrinės veiklos. Kaip tokios hibridinės, abiejų pasaulių specifika išmanančios ir lanksčiai taikančios kuratorės pavyzdį Quaranta mini Laureną Cornell – buvusią *Rhizome* vykdomąją direktorę (2005–2012 m.) ir Niujorko Naujojo šiuolaikinio meno muziejaus kuratorę, rašančią tokiems šiuolaikinio meno leidiniams kaip *Art in America*, *Frieze* ir *Mousse*¹²⁶.

Viename iš knygos skyrių Quaranta pateikia iki tol tokia forma neregėtą koncentruotą naujų medijų meno pasaulio istoriją nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio antrosios pusės iki XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžios per jo kintančio santykio su šiuolaikinio meno pasauliu prizmę¹²⁷. Kadangi autoriaus siūlomi istoriniai rėmai visiškai sutampa su šios disertacijos chronologinėmis ribomis, ši analizė yra labai naudinga lyginant pasaulines tendencijas su naujų medijų meno diskurso raida Lietuvoje. Quaranta metaforiškai apibūdina dviejų pasaulių netolydžias pastangas suartėti kaip nevaisingą poravimosi šokį ir išskiria tris esminius šio proceso etapus: suartėjimo pradžią (1996–98 m.), skaitmeninių technologijų kaip „didžiausio naujo reiškinio“ (angl. *the next big thing*) pažado laikotarpį (1999–2001 m.) ir užsitęsusių santykių iširimą (2002–2010 m.).

Quarantos teigimu, pirmąjį etapą lėmė tai, kad XX a. 10-ajame dešimtmetyje globaliais prekės ženklais tapusios didžiosios meno institucijos (pavyzdžiui, Guggenheimo muziejus) siekė išnaudoti kylantį ažiotažą dėl naujų technologijų (ypač virtualios realybės) savo progresyviam, novatoriškam įvaizdžiui įtvirtinti, naujų medijų meno aplinka norėjo legitimuoti šias technologijas kaip meninės kūrybos įrankį, o aukštųjų technologijų verslo sektorius (pavyzdžiui, Vokietijos telekomunikacijų bendrovė „Deutsche Telekom“), reklamuodamas savo paslaugas, dosniai rėmė tokias partnerystes. Šio trijų žaidėjų aljanso išdavomis tapo institucijose įsteigti naujų medijų padaliniai, elektroninės bibliotekos, kaupusios surengtų parodų medžiagą CD-ROM ir kitais tuomet naujais formatais, „multimedijų meno“ kūrinių įtraukimas į muziejų kolekcijas ir didelės, plačiai publikai patrauklų reginį siūliusios parodos, kuriose interaktyvios instaliacijos iš ZKM ir kitų naujų medijų meno institucijų kolekcijų eksponuotos greta medijų ekosistemą apmąstančių šiuolaikinio meno pasaulyje pripažintų kūrėjų (Naumano, Jenny'ės Holzer, Nam June' o Paiko) darbų.

Tačiau daugeliui naujų medijų meno kūrinių būdingi „specialūs efektai“, galintys padaryti

126 Ibid., 4–5.

127 Ibid., 121–176.

įspūdį žiūrovams, paliko įtakingus meno sistemos elementus (kritikus ir rinkos žaidėjus) abejingus ir parodų recenzentų buvo apibūdinti kaip pasenę bei paviršutiniški lyginant su labiau refleksyviais šiuolaikinio meno autorių kūriniais. Quarantos nuomone, tai įvyko dėl trijų priežasčių: 1) atkaklaus pačių technologijų ir medijų, o ne jų kultūrinio potencialo tyrinėjimo; 2) neapdairios partnerystės su stambiu technologijų ir komunikacijų verslu, kurio parama lėmė neišvengiamą asociaciją su technologijų galimybių demonstravimu, o ne meninėmis idėjomis; 3) nevykusios pristatomų pabrėžtinai „efektingų“ kūrinių atrankos, sustiprinusios technofilijos ir pramoginės paskirties įspūdį.

Antrajame suartėjimo etape, atsidarius naujoms didelėms fizinėms medijų meno institucijoms (ICC, ZKM) bei augant interneto tinklo kaip meno ir skaitmeninės ekonomikos raidos veiksnio svarbai, ženkliai pagausėjo naujų medijų meno scenos žaidėjų ir didelio matomumo renginių. Pastarieji vyko ne tik minėtose specializuotose institucijose, bet ir prestižinėse šiuolaikinio meno ekspozicinėse erdvėse (Walkerio meno centre Mineapolyje, San Francisko modernaus meno muziejuje arba šiuolaikinio meno muziejuje „Kiasma“ Helsinkyje), o juos kuravo naujo tipo veikėjai (Dietzas, Huhtamo, Patrickas Lichty), rūpinęsi naujų technologijų paremtu menu konkrečiose meno institucijose arba kuravę parodas įvairiuose muziejuose kaip kviestiniai kuratoriai. Pasak Quarantos, tai liudija palankią terpę medijų menui naujojo tūkstantmečio išvakarėse, kurią lėmė meno institucijų siekis atitikti laikmečio dvasią ir technologijų sektoriaus poreikis suteikti savo produktams ir paslaugoms pridėtinę vertę pasitelkus kultūrą. Šiame etape didelio masto parodos, tematizavusios technologijų poveikį visuomenei, apdairiai vengė jų kaip specifinės meno raiškos priemonės akcentavimo ir dažnu atveju derino senąsias ir naujas medijas – kitaip tariant, subtiliai diegė meno ir technologijų diskursui svarbią dienotvarkę be atpažįstamos naujų medijų meno retorikos. Visgi technologijas „švenčiantis“ šių renginių bendras komunikacinis tonas esą neišvengė skeptiškų pastabų. Kritikai iš šiuolaikinio meno lauko pabrėžė pristatomame skaitmeniniame mene vyraujančią ironijos nebuvimą, kraštutinį optimizmą ir abstrakčios formalios kalbos pirmenybę žmogiško matmens atžvilgiu. Taip pat pasitaikė svarstymų, kad faktas, jog menas yra skaitmeninis arba sukurtas naudojant skaitmeninius įrankius, mažai ką sako apie tokio meno turinį ir esmę. Taigi šiame neilgame laikotarpyje, kai technologijos dėka bendro ažiotažo viešojoje erdvėje buvo suvokiamos kaip naujasis didysis reiškinys ir šiuolaikinio meno lauke, taip pat pastebimi neišvengiamo tolesnio santykių atšalimo ženklai.

Etape, kurį Quaranta vadina naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių šokio pabaiga (2002–2010 m.), muziejų susidomėjimas skaitmeninėmis technologijomis palaipsniui mažėjo, nors atskirų institucijų vadovų entuziazmas pradžioje trukdė tai pamatyti. Šį atoslūgį lėmė

verslo rėmėjų pasitraukimas prastėjant skaitmeninės ekonomikos situacijai, dalies institucijų vengimas skirti naujųjų medijų menui atskirus padalinius bei kritikų nuogąstavimas, kad bet kokia su medijos specifiškumu susijusi meninės praktikos kategorija turi abejotinas perspektyvas. Be to, naujosios medijos kuo toliau, tuo labiau buvo naudojamos visų sričių menininkų, tad tokia atskira kategorija tapo dar labiau miglota. Šiuo laikotarpiu naujųjų medijų meno kūrėjai ir kuratoriai, pasak Quarantos, rėmėsi trimis strategijomis: 1) „dramblio kaulo bokšto“ principas, kai bandoma tiesiog toliau rengti dideles specializuotas technologijų meninio panaudojimo būdus apžvelgiančias parodas svarbiose institucijose; 2) „darbo vietų kvotų“ strategija, kai naujųjų medijų meno kūriniai mažomis dozėmis įtraukiami į temines šiuolaikinio meno parodas (pavyzdžiui, apie abstrakciją mene); 3) „taktiško svečio“ modelis, kai nedidelėse, daugiausia privačiose parodinėse erdvėse eksponuojamos konceptualiai stiprios kuruotos parodos apie skaitmeninę kultūrą, kuriose rodomi naujųjų medijų meno kūriniai, tačiau vengiama skambių deklaracijų, esą tai yra labiausiai technologinę epochą apibrėžianti meno rūšis. Autorius vertina pirmąją strategiją kaip labiausiai uždarančią šį meną į izoliuotą getą, antrąją kaip žymiai palankesnę, o trečiojoje išvelgia užuomazgas to, ką vėliau apibūdina kaip potencialų būdą pagaliau visapusiškai integruoti technologijų temą į meno lauką.

Tokios integracijos galimybę Quaranta mato perėjime prie meninės technologijų refleksijos postmedijų būklėje, kurioje menas, anksčiau žinomas kaip naujųjų medijų menas, pagaliau pilnai „užaugtų“ ir įveiktų savo ankstesnį medijos garbinimą. Tokią brandą liudytų buvusio prisirišimo prie „antigalerinių“, tariamai nematerialių formų (kompiuterinio kodo, programinės įrangos, komunikacijos tinklo) atsisakymas, traktuojant technologijų poveikio visuomenei apraiškas plačiau ir įtraukiant parodiniam formatui palankesnes objektines formas ar net visiškai tradicines raiškos priemones (piešimą, atspaudus, skulptūrą). Ilgainiui tampa akivaizdu, kad Quaranta kalba apie tai, kas nuo XXI a. 1-ojo dešimtmečio pabaigos buvo apibūdinama kaip postskaitmeninis arba postinterneto menas, tapęs netiesioginiu naujųjų medijų meno įpėdiniu ir konkurentu.

Prieš užbaigiant šį poskyrį būtina suformuluoti Quarantos indėlio į naujųjų medijų meno diskursą svarbą. Kiti anksčiau rašę autoriai taip pat siejo probleminius naujųjų medijų meno pasaulio aspektus su jo nevienareikšmišku santykiu su platesne meno institucijų sistema, tačiau būtent Quaranta sistemingai ir išsamiai parodė, kad šis santykis yra pamatinis naujųjų medijų meno savimonės ir diskurso raidos veiksnys. Po šio autoriaus studijos sudėtinga ar net neįmanoma įsivaizduoti autonominę naujųjų medijų meno istoriją, kuri neimtų domėn šio meno legitimacijos šiuolaikinio meno lauke klausimo ir teigtų, kad naujųjų medijų meno pasaulis gali sėkmingai egzistuoti be konvencinės meno institucijų sistemos. Quarantos istorinė analizė suponuoja, kad

abiejų pasaulių tarpusavio trauka ir atstūmimas yra jėgos, veikusios naujųjų medijų meno raidą net tada, kai buvo teigiama jo autonomija ar pirmenybė.

Visgi pilnesniam vaizdui būtina aptarti ir kito pasaulio diskurse reflektuojamą šiuolaikinio meno ir skaitmeninių technologijų santykį, juolab kad nemaža dalis šiame poskyryje aptartų XXI a. 2-ajame dešimtmetyje naujųjų medijų meno lauke publikuotų tekstų parašyta iš dalies reaguojant į žymių šiuolaikinio meno lauko atstovų pasisakymus.

1.4.2. Skaitmeninė atskirtis: naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių konfliktas

Kaip jau ne kartą akcentuota, naujųjų medijų meno ir šiuolaikinio meno laukai istoriškai suformavo atskiras infrastruktūras, sklaidos sistemas bei ritualus ir daugiau nei kelis dešimtmečius egzistavo kaip atskiri pasauliai. Šis komunikacijos trūkumas bei ideologinis konfliktas tapo labiausiai akivaizdus ir viešai artikuliuotas, kai 2012 m. žurnale *Artforum* publikuotas vienos žinomiausių šiuolaikinio meno istorikų ir kritikų Claire'ės Bishop straipsnis *The Digital Divide: Contemporary Art and New Media*¹²⁸. Jame autorė pateikia svarbių įžvalgų apie šiuolaikinio meno pasaulyje vyraujančią „aklumą“ naujoms technologijoms ir negebėjimą reflektuoti jų sukeltą milžinišką poveikį visuomenės gyvenimui, o ne vien pasitelkti jas kūrinių produkcijai, sklaidai ir vartojimui. Pasak Bishop, yra vos keli jai žinomi šiuolaikinių menininkų darbai, kurie „iš tiesų klausia, ką reiškia mąstyti, matyti ir perleisti afektus per skaitmenybę“. Likusi didžioji dalis nostalgiskai prisirišusi prie senųjų analoginių technologijų (kino juostos, skaidrių projektorių), archyvų arba „ikiskaitmeninės“ reliacinės estetika paremtos socialinės praktikos, nenaudojančios skaitmeninių tinklų paveiktų interakcijos formų. Net menininkai-tyrėjai esą linkę gilintis į praeities marginalijas, o ne savo laikmečio sociopolitines ir ekonomines situacijas.

Nors ši kritika buvo nukreipta tiesiogiai į šiuolaikinio meno pasaulio bendruomenę, ji sulaukė reakcijos ne iš šio lauko, o pirmiausia iš naujųjų medijų meno kūrėjų ir teoretikų. Pabrėžtina, kad Bishop aiškiai nurodė, jog nekalba apie naujųjų medijų meną, nes tai esą „atskira specializuota sritis“ (kurioje ji neturi kompetencijos), beveik nesusijusi su *meistryminio* šiuolaikinio meno pasauliu, o jai rūpi tik pastarojo reakcija į visa persmelkiančių technologijų poveikį žmonijos gyvenimui. Šis, anot jos straipsnio kritikų, arogantiškas ir diskriminuojantis požiūris tapo didžiosios dalies priekaištų autorei priežastimi. Išskirtinos dvi susijusios, tačiau iš dalies skirtingomis prielaidomis paremtos šių priekaištų rūšis. Vieni kritikai teigia, kad atskirtis tarp

128 Claire Bishop, „The Digital Divide: Contemporary Art and New Media“, *Artforum* 51, no. 1 (2012): 434–442.

šiuolaikinio meno sistemos ir naujų medijų meno lauko egzistuoja veikiau Bishop vaizduotėje nei tikrovėje, kiti pripažįsta, kad ši atskirtis tikra ir turi galias struktūrines bei ideologines priežastis.

Naujų medijų meno lauko „prointegracinį sparną“ atstovaujantys kuratorė Cornell ir kritikas Brianas Droitcouras viešame atsiliepime į Bishop straipsnį, išspausdintame tame pačiame *Artforum*, kritikuoja perdėtą dėmesį *meinstryminiam*, dominuojančiam meno laukui (aukščiausią simbolinį statusą turintiems meno renginiams ir institucijoms), esą lemiantį Bishop negebėjimą pamatyti ir pripažinti skaitmeninio ir technologijų paveikto meno formų įvairovę ne tik „kibererdvėje“¹²⁹. Autoriai teigia, kad jos požiūris į meno ir naujų technologijų santykį pasenęs ir primena naujojo tūkstantmečio pradžią, kai šiuolaikinio meno laukas iš tiesų atkakliai priešinosi skaitmeninio meno legitimacijai. Kitas svarbus jų kritikos punktas – tai, kad Bishop nemato esminio skirtumo tarp meno ir meno rinkos, todėl kaip reikšmingus suvokia tik rinkoje ir stambiose institucijose svorį turinčius meno kūrinius ir procesus. Todėl, pasak jų, meno istorikė pastebi, kad įsitvirtinantys naujais technologiniais įrankiais grįsti mėgėjų kūrybos modeliai meta „apokaliptinius“ iššūkius meno pasauliui, bet nesupranta, kad daugelis jos nematomų dabar kuriančių menininkų dirba būtent šiame kritiniame lauke, daug arčiau naujų šiuolaikinės vizualiosios kultūros reiškinių.

Šalia šio atviro laiško žurnale pateikiamas Bishop atsakas į išsakytą kritiką¹³⁰. Ji atkerta, kad jos straipsnis buvo skirtas retrogradiškomis šiuolaikinio meno tendencijoms po 2000-ųjų, o ne skaitmeniniam ar medijų menui. Anot jos, jai rūpi ne tai, koku mastu institucijos ir individualūs menininkai naudoja naujas medijas, bet kaip jie reflektuoja pastarųjų lemiamus visuomenės pokyčius. Kiti Bishop teiginiai leidžia suprasti, kad jai vienodai nepriimtini šiuolaikinio meno senųjų medijų fetišizavimas ir „nišinio“ bei „savimarginalizuojančio“ naujų medijų meno technologinis formalizmas. Autorės požiūriu, abi prieigos yra ribotos ir neatspindi esminės pasaulį persmelkiančios skaitmenybės patirties – to, ką ji perfrazuodama postskaitmeninės kultūros teoretikę Hito'ą Steyerl vadina „susitapatinimu su pikseliu“ (angl. *becoming one with the pixel*), dar neįsivaizduojamais būdais pakeisiančiu antropocentrinius suvokimo būdus.

Kuratorės Honoros Harger komentare apie Bishop straipsnį galima perskaityti panašias pastabas į išsakytas Cornell ir Droitcouro¹³¹. Harger sutinka, kad Bishop kelia svarbius klausimus, tačiau, kaip ir pastarieji autoriai, nemano, kad galima į juos atsakyti ignoruojant didelę dalį technologijų sukeliamus fundamentalius pokyčius tiriančių menininkų vien todėl, kad Bishop

129 Lauren Cornell, Brian Droitcour, „Technical Difficulties“, *Artforum* 51, no. 5 (2013): 36–38.

130 „Claire Bishop responds“, *ibid.*: 38.

131 Honor Harger, „Why Contemporary Art Fails to Come to Grips with Digital. A Response to Claire Bishop“, *Honor Harger*, 2012 m. rugsėjo 2 d., <http://honorharger.wordpress.com/2012/09/02/why-contemporary-art-fails-to-come-to-grips-with-digital-a-response-to-claire-bishop>.

požiūriu jie priklauso „specializuotam naujųjų medijų menui“. Komentaro autorė konstatuoja paradoksą: kalbėdama apie tai, kad vizualusis menas dėl keistos technofobijos atsižada naujųjų medijų savo tematikoje, nors nuo jų priklauso jo materialinė bazė ir sklaida, Bishop pačioje straipsnio pradžioje pati atsižada naujųjų medijų (meno) kaip savaime reikšmingo lauko.

Medijų menininkas, kuratorius ir teoretikas Patrickas Lichty taip pat pastebi vidinius prieštaravimus Bishop argumentacijoje ir patvirtina, kad naujųjų medijų menas, nors netapo toks visuotinas meno pasaulyje, kaip kadaise siekė, anaipol nėra visiškame šešėlyje¹³². Tačiau kartu jis atkreipia dėmesį, kad virtuali diskusija apie provokuojantį Bishop tekstą gana kakofoniška ir nepanaši į dialogą, nes beveik visų pusių retorika paremta nesuderinamomis kategorijomis. Lichty primena, kad neįmanoma visiškai sutapatinti skaitmeninio ir naujųjų medijų meno (nes skaitmeninis menas aprėpia platesnę teritoriją nei pastarasis, esąs tik viena skaitmeninio meno rūšių, o šiuolaikinis menas savo ruožtu yra aukštojo meno niša), taip pat negalima ignoruoti fakto, kad skaitmeninis menas, galintis funkcionuoti šiuolaikinio meno sistemoje, ir naujųjų medijų menas turi savų išskirtinių savybių, apibrėžiančių jų specifiką.

Ne mažiau svarbus aspektas esą tai, kokioje terpėje menininkas susiformavo, su kuriuo meno pasauliu jis tapatinasi, kokį teminį gylį pasirenka ir kiek yra matomas. Todėl naujųjų medijų meno nišos atstovas ir skaitmenines technologijas naudojantis šiuolaikinis menininkas yra netapačios figūros, tad Bishop dėmesio sutelkimas į vieną iš šių sričių vis dėlto gali būti suprastas. Lichty įsitikinęs, kad kiekvienos srities išvystyta išskirtinė terpė yra teigiamas dalykas, todėl bandymas dirbtinai jas sujungti arba dėl jų atskirumo kaltinti išimtinai šiuolaikinio meno pasaulį toks pat neproduktyvus, kaip skaitmeninio meno matomumo šiuolaikinio meno sistemoje sumenkinimas.

Pasak Lichty, Bishop aptariamas šiuolaikinio meno pasaulio nenoras įsileisti naujausias technologijas liudija aukštojo meno pasauliui būdingą greitos technologinės raidos baimę. Šio pasaulio atstovai baiminasi, kad sparčios kaitos padariniai sugriautų nusistovėjusią šiuolaikinio meno institucijų ir rinkos sistemą bei vertės kūrimo logiką. Tačiau autorius ragina nepasiduoti deterministinei neišvengiamos technologinės „pergalės“ prieš tradicinį ir šiuolaikinį meną retorikai bei suvokti Bishop teiginį, kad skaitmenybė užvaldė visas visuomenės sritis, kaip naujųjų medijų meno lauko „architektų“ prognozių ir siekių patvirtinimą. Jis teigia, kad naujųjų medijų menas nuosekliai kuria savo kultūrą, kurios egzistavimas tampa vis labiau akivaizdus ir nepaneigiamas, ir Bishop straipsnį netgi galima perskaityti kaip reakciją į laipsnišką medijų meno įsitvirtinimą

132 Patrick Lichty, „A Disjointed Conversation – Claire Bishop, The Digital Divide, and the State of New Media Contemporary Art“, *Artforum*, 2013, <http://www.artforum.com/talkback/id=70940>.

visuomenėje ir meno pasaulyje. Tačiau tam, kad jis būtų dar plačiau legituotas, esą reikia pasirūpinti integruotu istoriniu naratyvu, kuris gebėtų paaiškinti šiuolaikinio meno pasaulio atstovams skaitmeninio meno ir medijų meno genealogiją per konkrečių praktikų rinkinį, o ne žanrui būdingas technologijas ir specifinius diskursus. Galima teigti, kad Lichty įsitikinęs, jog antrajame naujojo tūkstantmečio dešimtmetyje naujų medijų meno scena yra pakankamai įsitvirtinusi ir gyvybinga ar net striprėjanti.

Quaranta pateikia kitokią poziciją šios scenos atžvilgiu. Knygos *Beyond New Media Art* įžangoje jis teigia, kad didelė dalis Bishop „utopiniais“ vadinamų procesų, kuomet menininkai kritiškai reaguoja į skaitmeninės revoliucijos padarinius, vyksta ten, kur autorė sąmoningai atsisako jų ieškoti¹³³. Tačiau kartu Quaranta pripažįsta, kad už įsisenėjusį medijų meno „nematomumą“ iš dalies atsakingi patys jo bendražygiai iš šio lauko, pernelyg optimistiškai vertinę situaciją savo „socialinio burbulo“ viduje. Todėl esą prireiks nemažai pastangų siekiant įrodyti platesniam meno pasauliui, kad šis laukas egzistuoja ir turi ką pasakyti (nepaisant to, kad Bishop aprašomas „retrogradiškas“ šiuolaikinis menas savaime yra konservatyvi reakcija į nepaneigiamas revoliucines (technologines) permainas, panašiai kaip XIX a. akademizmas buvo konservatyvi reakcija į pramoninę revoliuciją ir fotografijos atsiradimą).

Apeliuodamas į anksčiau aptartą įvairių autorių konstatuotą postmedijų būklę, Quaranta pabrėžia, kad ji turi būti suvokiama ne kaip siekiamybė, o kaip jau įvykęs faktas, duotybė ir naujas atskaitos taškas *visiems meno pasauliams*. Tik tokiu atveju įmanoma atsisakyti įsišaknijusios klaidingos dichotomijos „šiuolaikinis menas vs. naujų medijų menas“ ir imti svarstyti pakitusią sąvokos „menas“ reikšmę naujame tūkstantmetyje. Todėl naujų medijų meno integracija į šiuolaikinio meno pasaulį esą tėra preliminarinė fazė plataus masto meno pasaulių rekonfigūracijoje¹³⁴.

Shankenas taip pat aptaria integracijos arba naujo „hibridinio diskurso“ galimybę 2016 m. straipsnyje *Contemporary Art and New Media: Digital Divide or Hybrid Discourse?*¹³⁵. Autorius mini ne tik Bishop straipsnį, bet ir jo paties 2010 m. meno mugėje *Art Basel* moderuotą diskusiją, kurioje dalyvavo Bourriaud ir Weibelis – pasak Shankeno, vieni reikšmingiausių kuratorių ir teoretikų atitinkamai šiuolaikinio meno ir naujų medijų meno laukuose¹³⁶. Shankenas teigia, kad dviejų laukų atskirtį vaizdžiai iliustravo pats faktas, kad tai buvo pirmas jų susitikimas. Tačiau dar svarbesnis esą buvo konceptualus nesusikalbėjimas. Bourriaud išreiškė tvirtą įsitikinimą, kad

133 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 3–13.

134 Ibid., 212.

135 Edward A. Shanken, „Contemporary Art and New Media: Digital Divide or Hybrid Discourse?“, in: *A Companion to Digital Art*, 463–481.

136 Ibid., 468.

stipriausi darbai šiuolaikinio meno lauke gimsta tuomet, kai menininkai apmąsto naujų įrankių teikiamas galimybes ir pristato jas *netiesiogiai*, nepaversdami formaliomis raiškos priemonėmis. Shankenas kritikuoja šią poziciją todėl, kad ji, pripažindama svarbią technologijų *metaforinę* reikšmę suvokimui ir žinojimo konstravimui, nutyli dominuojančių meno diskursų nenorą legitimuoti naujas technines medijas. Taip esą nutiko fotografijai, meno lauke pripažintai tik praėjus šimtmečiui po jos išradimo, nors impresionistai XIX a. pabaigoje pasitelkė ją fotografinio mąstymo konstravimui, Bourriaud požiūriu, pralenkusiam jų amžininkų fotografų kūrybą.

Be to, kaip teigia Shankenas, vėlesnės integracijos į šiuolaikinio meno lauką procese fotografija prarado nemažą dalį savojo kritinio diskurso, tačiau šiuolaikinio meno diskursą šie mainai pakeitė labai nežymiai. Autorius aiškina naujųjų medijų meno bendruomenės nenorą integruotis į šiuolaikinio meno pasaulį tokios asimiliacijos ir diskursų nelygiavertiškumo baime. Minėtos diskusijos metu Weibelis pavadino Bourriaud ir kitų šiuolaikinio meno kritikų bei kuratorių atstovaujamą poziciją („netiesioginės technologijų įtakos meno praktikai vertingos, tačiau tiesioginis technologijų kaip meninės raiškos priemonės naudojimas nepageidaujamas) „medijų neteisingumu“ (angl. *medium injustice*). Shankenas priduria, kad ši binarinė laikysena prieštarauja paties Bourriaud deklaruojamai postmedijų būklės, kurioje raiškos priemonė esą tampa nesvarbi, idėjai¹³⁷.

Shankenas tvirtina, kad naujųjų medijų meno pasaulis istoriškai gyvavo sėkmingiau, kai vystė šiuolaikinio meno pasauliui lygiagrečią infrastruktūrą (institucijas, festivalius, leidinius), o ne bandė įsiskverbti į esamas šio meno pasaulio schemas. Pasak jo, tokiais atvejais naujųjų medijų meno pasaulis turėdavo viską, ką turėjo šiuolaikinio meno pasaulis, išskyrus meno rinką ir plačią legitimaciją. Be to, tariamas „medijų formalizmas“, priskiriamas naujųjų medijų menininkams šiuolaikinio meno pasauliui priklausančių kritikų, esą tėra pastarųjų sukonstruotas reiškinyss, nes medijų meno teoretikai ir kritikai plėtoja žymiai labiau hibridinį diskursą, įtraukiantį skirtingas teorijas bei disciplinas (medijų teoriją, medijų archeologiją, mokslo ir technologijų studijas) ir neretai kvestionuojantį šiuolaikinio meno pasaulio vertės kūrimo struktūras. Shankenas siūlo sieti šį hibridinį diskursą ne su modernistiniu medijų specifiškumu, bet su „postmedijų įvairove“ (angl. *postmedia multiplicity*). Naujųjų medijų meno indėliu į šiuolaikinio meno diskursus gali tapti medžiagų, įrankių ir technikų santykio suvokimas, orientuotas ne į siaurai suvokiamą susaistymą su konkrečiomis medijomis, bet medijų funkcionavimo meniniuose, technologiniuose ir socialiniuose kontekstuose apmąstymą (tai yra kaip tik tai, ko šiuolaikiniame mene pasigenda Bishop).

Shankenas užsimena apie jau aptartą poreikį daugiau dėmesio skirti medijų meno istorijos

137 Ibid., 470.

(per)rašymui, kuris galėtų užpildyti pilkus laukus ir šiuolaikinio meno istorijoje. Pavyzdžiui, pastarojoje Marcelio Duchamp'o kinetiniai darbai nėra vertinami kaip ypatingai svarbūs jo kūrybos kontekste, nors nėra klasifikuojami ir kaip medijų meno pirmtakai. Naujų medijų meno pasaulio inicijuota kinetinio, laikinio (angl. *time-based*) ir kitokio technologijas vienaip ar kitaip naudojančio XX a. meno archeologija galėtų parodyti šiuolaikinio meno pasauliui, kad dabartinis naujų medijų menas plečia suvokimą apie meno prigimtį ir estetinius kriterijus taip pat, kaip savo laiku tai darė ankstesnės avangardinės meno srovės. Tai galėtų būti sprendimas susidariusiai situacijai, kuomet šiuolaikinio meno publika ir kritika, pripažinusi kadaise nepalankiai sutiktas vizualiai „banalias“, efemeriškas ir beobjektes conceptualaus ir performanso meno formas (tiesa, Shankenas teigia, kad šis pripažinimas įvyko pirmiausia rinkos ir rinkodaros dėka), atsisako įžvelgti estetinę vertę kompiuterinės kultūros artefaktų ir procesų estetinę vertę¹³⁸. Shankenas teigia, kad šiuolaikinio meno lauke vertinami elementai – dalyvavimas, interaktyvumas, simbolinės vertės suteikimas socialiniams santykiams – yra taip pat ar net labiau būdingi naujų medijų menui, kartais esą gebančiam iš anksto sumodeliuoti socialinius modelius, kurie tik vėliau tampa prieinami visuomenei kaip populiarios technologijos (pavyzdžiui, socialiniai tinklai).

Apibendrinant aptartas pozicijas galima konstatuoti, kad dauguma jų dreifuoja tarp trijų esminių taškų: naujų medijų meno legitimacijos šiuolaikinio meno lauke ir integracijos siekio, noro išlaikyti stiprią ir nepriklausomą, tačiau labiau matomą ir remiamą savarankišką naujų medijų meno sritį su autonominių diskursu ir pastangų permąstyti meno pasaulių galios santykius, integraliai suvokiant šiandieninį meno lauką kaip patiriantį reikšmingus pokyčius dėl vykstančios technologijų raidos ir jos poveikio visiems visuomenės gyvenimo aspektams.

Pastaroji pozicija atrodo adekvačiausia dabartinei kultūros ir technologinės raidos situacijai, tačiau nuoseklus jos įdiegimas reikštų, kad abu pasauliai turi atsisakyti dalies vertybinių nuostatų, kurios jų atstovų suvokiamos kaip pamatinės. Tokiu atveju tikėtina, kad naujasis hibridinis diskursas gimtų terpėje, kuri pilnai nesutaptų nei su vienu iš jų ir būtų plėtojamas naujos abiejų pasaulių specifiką ir istoriją išmanančių diskurso formuotojų kartos.

138 Ibid., p. 475.

2. NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO REFLEKSIJA IR SAVIREFLEKSIJA LIETUVOJE

2.1. Lietuvos naujųjų medijų meno diskurso sluoksniai

Lietuvoje naujųjų medijų meno refleksija XX a. 10-ajame – XXI a. 2-ajame dešimtmetyje vyko skirtingais registrais skirtinguose profesiniuose kontekstuose. Nepaisant to, kad teorinė ir praktinė bei individualaus menininko ir bendruomeninių projektų kuratoriaus perspektyvos dėl lauko kompaktiškumo ir lanksčiai interpretuojamų profesinių vaidmenų kartais sutapdavo tuose pačiuose asmenyse, galima išskirti tris pagrindines kalbėtojų grupes. Visų pirma tai medijų meno kūrėjai, viešuose pasisakymuose atskleidžiantys jiems asmeniškai svarbius kūrybos santykio su medijų kultūra bei naujomis technologijomis aspektus. Antra grupė – parodinių, leidybinių ir aktyvistinių iniciatyvų organizatoriai, iš platesnės perspektyvos teoriškai pagrindžiantys šiuos grupinius projektus ir nubrėžiantys jų sąsajas su vietos bei pasaulinėmis naujųjų medijų meno ir kultūros aktualijomis. Didžiausią kritinę distanciją nuo naujųjų medijų meno praktikų išlaiko jas apmąstantys teoretikai – menotyrininkai, filosofai ir kiti humanitarinių bei socialinių mokslų atstovai, tiriantys medijų meną ir pateikiantys „žvilgsnį iš šalies“.

Šie diskurso sluoksniai skiriasi optimizmo ir objektyvumo lygiu, vartojama terminologija, dėliojamais vertybiniais akcentais. Jų kritinė analizė gali atskleisti, kokios medijų meno sampratos ir sąvokos dominavo vietiniame diskurse, kokia buvo jų kilmė ir sąsajos su tarptautiniu diskursu bei kitais Lietuvos meno kontekstais, kiek demokratiškas ir įtraukus buvo šių sampratų formavimasis. Toks panoraminis Lietuvos naujųjų medijų meno refleksijos vaizdas taip pat leidžia įvertinti šio diskurso aktualumą istoriškai susiformavusio lokalaus šiuolaikinio ir modernaus meno konteksto atžvilgiu, nustatyti pagrindinius diskurso formuotojus bei sugretinti diskurso plėtrą su pastarųjų veiklos raida.

Laikomasi prielaidos, kad teorinė (tekstinė, žodinė) refleksija svarbi meno judėjimo ir jį grindžiančio diskurso gyvybingumui ne mažiau nei praktinė kūrybinė veikla, tad Lietuvos naujųjų medijų meno raidos dinamiką ir ypatybes gali paaiškinti detalus žvilgsnis į tai, kas, kada ir kaip apie jį kalbėjo. Pastebėtina, kad dėl ne tik naujųjų medijų meno, bet apskritai medijų kultūros ir medijų teorijos diskurso chronologijos ypatumų Lietuvoje (pirmąsias apraiškas galima užfiksuoti XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigoje¹³⁹, o XXI a. 1-ojo dešimtmečio viduryje medijų kultūra vis dar buvo suvokta kaip miglotas reiškiny¹⁴⁰) dažnai kalbėta ne tiek apie patį naujųjų medijų meną kaip

139 Šiame skyriuje aptariami projektas *Valdymas iš žemės* (1995–97 m.), paroda *Sutemos* (1998 m.), virtuali institucija „Institutio Media“ (įsteigta 1998 m.), televizijos laidų ciklas *tvvv.plotas* (1998–1999 m.).

140 *Medijų kultūros balsai*, 7.

konkrečių kūrybinių praktikų ir idėjų įvairovę, bet apie svarbiausias sąvokas iš humanitarinių ir socialinių mokslų sričių – komunikacijos teorijos ir medijų filosofijos, siekiant pristatyti tarptautinį kontekstą ir užpildyti teorines spragas. 2003–2009 m. į lietuvių kalbą išversti svarbūs bendresnio pobūdžio medijų teorijos tekstai (nuo McLuhano pradžiamokslio *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai* iki Manovičiaus knygos *Naujųjų medijų kalba*) nebūtinai buvo tiesiogiai pritaikomi naujųjų medijų meno kaip specifinės kūrybinės raiškos suvokimui, todėl meninius aspektus iš dalies užgožė komunikaciniai ir sociologiniai. Net vieni pagrindinių Lietuvos naujųjų medijų meno diskurso dokumentų (pavyzdžiui, rinktinė *Medijų kultūros balsai*) priskirtini medijų kultūros sričiai, o medijų menui siauresne prasme skirta tik jų dalis. Be to, vietos konteksto specifika sąlygojo intensyvesnį naujųjų medijų diskurso įsiskverbimą į anksčiau susiformavusių atskirų meno rūšių (fotografijos, garso meno) diskursus, prisitaikant prie jų problematikos ir susiaurinant reikšminį žodyną.

Diskursą sudarančių įvairaus pobūdžio tekstų atranka ir analizė remiasi įvade pristatytu Fairclough trijų kritinės diskurso analizės lygmenų – analizuojamo teksto, jo produkcijos bei recepcijos procesų ir šiuos procesus veikiančių socioistorinių sąlygų (konteksto) – modeliu. Jiems nagrinėti reikalingi trys analizės tipai: teksto kaip diskurso vieneto formalių savybių analizė (*aprašymas*), teksto ir diskursyvių rašymo bei skaitymo procesų analizė (*interpretacija*) ir diskurso santykio su socialine ir kultūrine realybe analizė (*aiškinimas*). Svarbus ne šių analizės lygių taikymo eiliškumas, o jų tarpusavio ryšių atskleidimas, parodantis, kad tekstai yra socialiai ir istoriškai sąlygotų diskursyvių procesų produktai, todėl tokie ištarnos aspektai kaip sąvokų pasirinkimas ir jungimas atspindi egzistuojančias galimybių sąlygas (angl. *conditions of possibility* – nusistovėjęs konkretaus diskursyvaus lauko taisyklės bei normas) ir individų bei grupių interesus, susijusius su galios santykių įtvirtinimu arba ginčijimu. Derinant minėtų analizės lygių perspektyvas galima nustatyti šiuos interesus atskleidžiančius reikšmingus diskurso dėsninumus ir nenuoseklumus arba prieštaravimus¹⁴¹.

Taigi analizuojant Lietuvos naujųjų medijų meno diskurso fragmentus svarbūs ne tik patys šio lauko atstovų arba komentatorių teiginiai, bet tai, kaip jie išreiškia specifinius su simboliu galia ir legitimacija susijusius interesus, tiesiogiai ar netiesiogiai nurodo į kitus tekstus bei šiais pasirinkimais steigia savo priklausymą vienam ar kitam diskursyviui kontekstui ir įsivaizduojamai bendruomenei (pavyzdžiui, naujųjų medijų meno, šiuolaikinio meno, mokslo). Šiuo atveju tai, kas nutylima, lygiai taip pat reikšminga kaip tai, kas akivaizdžiai išsakoma. Be to, su konkretaus teksto ar diskurso kodais nesusipažinusių skaitytojų (pavyzdžiui, naujųjų medijų meno procesus

141 Hilary Janks, „Critical discourse analysis as a research tool“, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 18, no. 3, 329–342.

komentuojančių šiuolaikinio vizualaus meno lauke kompetentingų menotyrininkų) įžvalgos ir interpretacijos suvokiamos kaip vertingos todėl, kad pateikia atsvarą tame diskurse dominuojantiems perskaitymams ir kvestionuoja šio diskurso bendruomenės internalizuotas nuostatas. Toks atsiribojęs skaitymas *prieš* tekstą, kontrastuojantis su diskurso dalyvių angažotu skaitymu, suproblemina nekritišką tapatinimąsi su idealizuojamu lauku.

2.2. Nuo pirmųjų signalų iki atspindžio galinio vaizdo veidrodyje: diskurso chronologija

Medijų meno ir kultūros diskurso raidą Lietuvoje tikslingiausia periodizuoti trimis etapais, kurie dėl mažesnės diskursyvių įvykių gausos išreikšti aiškiau nei tarptautiniame kontekste. Juos galima įvardyti kaip 1) ankstyvąjį, 2) brandųjį ir 3) retrospektyvųjį. Dėl gausių paminėjimų įvairiuose šaltiniuose (interviu, disertacijose ir kt.) nesunku nustatyti vietinio diskurso atskaitos tašką, kurį žymi laike beveik sutapę keli etapiniai įvykiai Lietuvos meno gyvenime. Tai tarptautinis projektas ir paroda *Valdymas iš žemės* (1995–1997 m., paroda 1997 m.), lygiagrečiai 1997 m. įvykęs Lietuvoje jį kuravusios organizacijos „Jutempus tarpdisciplininiai meno projektai“ (1993 m. įsteigtos menininkų Nomedos ir Gedimino Urbonų bei Mindaugo Šnipo ir menotyrininko Sauliaus Grigoravičiaus) reorganizavimas iš fizinės projektų erdvės į mobilią meno ir mokslo laboratoriją, menininkų Mindaugo Gapševičiaus, Kęstučio Andrašiūno ir Dariaus Mikšio virtualios institucijos „Institutio Media“ įsteigimas (1998 m.) bei 5-oji SŠMC metinė paroda *Sutemos* (1998 m., kuratoriai Kęstutis Kuizinas, Deimantas Narkevičius ir Evaldas Stankevičius). Minėtos parodos kaip tuomet Lietuvoje naujos meninės kalbos apraiškos sulaukė daug auditorijos (įskaitant kritikus) atsiliepimų – tiek entuziastingų, ties išreiškiančių nusivylimą, nesupratimą arba nepatenkintus lūkesčius. Šiuos steigiamuosius įvykius ir brandųjį etapą, kai medijų meno diskursas Lietuvoje buvo labiau išplėtotas bei lokalizuotas ir pritraukė ženkliai platesnį jaunesnei kartai priklausančių įvairių kultūros, meno ir mokslo sričių atstovų ratą, skyrė maždaug 5 metai, per kuriuos ryškesni nauji su medijų menu bei kultūra susiję projektai buvo įgyvendinti daugiausia „Jutempus“ (Urbonų dueto su kintančiu bendraminčių kolektyvu) ir „Institutio Media“, tiksliau, po kelių veiklos metų išsiskyrus įkūrėjų kūrybiniams interesams vieninteliu organizacijos nariu likusio Gapševičiaus.

Savo ruožtu brandusis etapas tęsėsi maždaug nuo 2002 iki 2010 m. – taigi tuo pačiu laikotarpiu, kurį Quaranta pasaulinėje naujųjų medijų meno istorijoje išskiria kaip šios meno paradigmos mažėjančios svarbos dominuojančioje meno institucijų sistemoje fazę. Jo metu naujųjų medijų menas plačiau pristatytas Lietuvos šiuolaikinės kultūros lauke, išleisti svarbūs leidiniai, pagausėjo įvairiais aspektais apie medijų kultūrą ir meną kalbančių balsų, daugiau dėmesio skirta

vietos konteksto formavimui ir apmąstymui, o ne vien tarptautinio adaptavimui. Naujų medijų meno praktikos ir susijusi teorinė bazė taip pat buvo integruotos į fotografijos, medijų ir audiovizualinio meno studijų programas Vilniaus dailės akademijoje bei Šiaulių universitete. Šiame etape vienais svarbiausių lietuviškos medijų kultūros ir diskurso mazgų tapo (multi)medijų meno ir muzikos festivaliai *Centras* Kaune ir *Enter* Šiauliuose (pirmą kartą surengti 2002 ir 2003 m.), kūrybinė laboratorija ir simpoziumas *RAM6 – Permaštant naująsias medijas: socialinė sąveika ir kolektyvinis protas* (2004), „Jutempus“ pagrindu 2004 m. įsteigta, nors Urbonų veikloje jau 2002 m. minima¹⁴² mobili medijų meno laboratorija VILMA (Vilnius Interdisciplinary Lab for Media Arts) ir jos inicijuota *Pro-testo laboratorija* buvusio „Lietuvos“ kino teatro pastate.

Teorinio diskurso formavimo prasme reikšmingi buvo Urbonų kartu su jaunesnės kartos komunikacijos mokslininku Vytautu Michelkevičiumi inicijuotas internetinis aktualios ir medijų kultūros žurnalas *Balsas.cc* (veikė 2005–2009 m.) ir jo teminiai medijų kultūrą Lietuvoje apžvelgiantys numeriai, medijų menui giminingą postfotografijos diskursą per parodinius ir leidybinius projektus plėtojusi bendruomenė *3xpozicija.lt* (susibūrusi 2006 m.), VDA Fotografijos ir medijos meno katedros įsitraukimas į tarptautinį Europos meno mokyklų mobilumo projektą *Migruojančios meno akademijos* (nuo 2008 m.). Diskurso jungiamos bendruomenės neformaliai subūrimui pasitarnavo medijų kultūrai daug dėmesio skyręs menininko Vygando Šimbelio įkurtas naktinis klubas ir galerija „Intro“ Vilniuje bei menininkų kolektyvo „Involved“ (Mirjam Wirz, Augustino Beinaračiaus ir Julijos Goyd) inicijuojami kolektyviniai vyksmai Vilniaus viešose erdvėse, ypač 2006–2008 m. renginių serija *Flash Bar*. Su šiais įvykiais ir reiškiniiais susijusios ištarnos (tikslų ir misijų formuluotės, informaciniai pranešimai, diskusijos, interviu, recenzijos, esė ir kt.) generavo heterogenišką, tačiau kartu bendrą nujaučiamą kryptį turinčias medijų (arba skaitmeninio, kompiuterinio, elektroninio, multimedijų ir pan.) meno sampratas, turinčias tiek tarptautinių, tiek lokalių bruožų. Giminingumas interaktyviam dizainui ir žaidimų industrijai, klubinei kultūrai ir skaitmeniniais tinklais plintančios audiovizualinės informacijos srautui šį diskursą priartino prie tuometinių dvidešimtmečių ir trisdešimtmečių publikos, tačiau kartu šią kūrybinę ir socialinę raišką įvairovę ėmė nuosekliau tirti menotyrininkai ir kiti humanitarinių bei socialinių mokslų tyrėjai – pagausėjo įvairialypei medijų kultūrai skirtų mokslinių publikacijų ir konferencijų, nors meninėms praktikoms jose nebuvo skiriamas pagrindinis dėmesys.

Tačiau jau nuo 2010 m. kalbėjimo apie medijų meną laikinis modalumas ženkliai pasikeitė. Tarp 2010 ir 2021 m. pasirodžiusiuose straipsniuose, parodų katalogų tekstuose ir pokalbiuose su menininkais (Urbonais, Gapševičiumi ir kt.) reflektuojami nebe aktualūs tuo metu vykstantys

142 „Events[x10]“, *nettime*, 2002 m. rugpjūčio 29 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0208/msg00139.html>.

procesai, o pirmų dviejų aukščiau aprašytų etapų įvykiai – aptariamų parodų ir projektų rengimo aplinkybės, tuometinis įvairių meno bendruomenės grupių požiūris į medijų meną arba meno ir mokslo sąveiką, galimos medijų meno diskurso nuslopimo priežastys ir jo palikimas. Pažymėtina, kad dalis 2000–2010 m. gimusių tęstinių projektų (festivaliai *Centras* ir *Enter*, „Jutempus“ kolektyviniai tarpdisciplininiai meno ir mokslo tyrimai (pavyzdžiui, *Zooetikos* ar *Pelkių mokyklos* projektai), *Migruojančių meno akademijų* kūrybinės laboratorijos) vyko ar tebevyksta ir po 2010 m., tačiau šiuo laikotarpiu jų veikloje meno ir naujų skaitmeninių technologijų jungties teorinė refleksija ženkliai sumažėjo¹⁴³, arba reflektuotos jau kitos sampratos – meninis tyrimas, meno edukacija, posthumanizmas ir postantropocenas, migracija, gamtos ir kultūros hibridiškumas.

2.2.1. Ankstyvasis diskursas: apibrėžimų, raiškos ir alternatyvių erdvių paieškos

Kalbant apie ankstyvąjį Lietuvos medijų meno diskurso raidos etapą pirmiausia reikia pažymėti, kad jame aptinkamas platus spektras naujų technologijų pagalba kuriamo meno pavadinimų, tarp kurių vėliau (XXI a. 1-ajame dešimtmetyje) įprasti terminai „medijų menas“ arba „naujų medijų menas“ bent jau lietuvių meno lauko veikėjų retorikoje anaip tol nedominuoja. Pasitaiko tokie terminai ir apibrėžimai, kaip „elektroninis menas“, „kompiuterinis menas“, „menas elektroninės produkcijos amžiuje“, „elektroniniai eksperimentai“, „kibernetinė erdvė“, *multimedia* menas. Tai liudija, kad terminologija buvo dar nenusistovėjusi¹⁴⁴, o naujų technologijų raida vertė lygiagrečiai tyrinėti naujas raiškos priemones bei erdves ir ieškoti būdų įvietinti jų apibrėžimą Lietuvos meno diskurse. Būtent naujumas tapo kategorija, grindžiančia atskiro diskurso formavimo poreikį. Tačiau skirtingų ankstyvųjų medijų meno projektų rengėjų santykis su naujomis technologijomis buvo nevienodas, taip pat skyrėsi šiuos procesus stebinčių vietos kultūros lauko profesionalų reakcijos į deklaruojamą ir faktinį pristatomo turinio naujumą bei funkcionalumą.

Valdymas iš žemės, *Sutemos*, „Institutio Media“ – meno erdvės ir kalbos plėtiniai

143 Pavyzdžiui, festivalyje *Enter* po 2013 m. nebeliko anksčiau svarbios struktūrinės dalies *Enter_teorija*, skirtos medijų kultūrą ir teoriją įvairiais rakursais nagrinėjantiems teoretikų ir praktikų pranešimams, o po festivalyje *Centras* 2012 m. surengtos kulminacinės konferencijos *Medijų kultūra: menas, komunikacija, technologijos* vėlesniuose festivaliuose (kuruotuose pasikeitusios organizatorių komandos) rengtos paskaitos su šiuo lauku buvo praktiškai nebesusijusios ir 2014 m. galiausiai dingo iš programos.

144 Net ir po 2000 m. sąvokos „medijų menas“ vartojimas lietuvių kalboje, pvz. akademinė studijų programų pavadinimuose, buvo komplikotas. Žr. „Taikymas į aukščiausią šiuolaikinio meno lygą“, Jurijus Dobriakovas kalbina Alvydą Lukį, *Fotografija*, nr. 1 (30) (2015): 12.

Nors dviejų pirmųjų čia aptariamų projektų siekiai iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti tapatūs (pristatyti sąlyginai naujomis technologinėmis priemonėmis kuriamą lietuvių bei užsienio kūrėjų meną ir legitimuoti pačias technologijas kaip meno objektą, o ne vien raiškos ir sklaidos priemonę), o dalis juose dalyvavusių menininkų ir kuratorių sutampa, atidesnė abiejų projektų retorikos analizė atskleidžia skirtingas vertybines laikysenas. Pirmiausia reikia pabrėžti skirtingus jų išeities taškus. 1995–1997 m. Vilniuje ir Londone bei Geitshede menininkų valdomų organizacijų „Jutempus“ ir „Beaconsfield“ įgyvendintas daugialypis projektas *Valdymas iš žemės* buvo pozicionuojamas kaip *tęstinė komunikacija* tarp Lietuvos ir Didžiosios Britanijos menininkų ir meno institucijų bei apėmė fizines menininkų keliones tarp dviejų šalių, parodas galerijose („Beaconsfield“, „Skaitmeninio vaizdo ložėje“¹⁴⁵ ir ŠMC), interneto svetainę su menininkų kūrinių dokumentacija¹⁴⁶, internetines vaizdo konferencijas („simpoziumą“)¹⁴⁷ ir knygą *Ground Control: Technology and Utopia*¹⁴⁸. 1998 m. pradžioje atidaryta paskutinė SŠMC metinė paroda *Sutemos* (jos konsultantė rašytoja Tracey'ė Warr reikšmingai prisidėjo ir prie *Valdymo iš žemės* organizavimo) pristatyta kaip naujomis technologinėmis priemonėmis sukurtų materialių šiuolaikinio meno kūrinių paroda užtamsintame galeriniame kube. Šie reikšmingi formos skirtumai lėmė skirtingus diskursyvius akcentus, atsiskleidžiančius projektų leidiniuose.

Valdymo iš žemės knyga yra reikšmingiausias išlikęs projekto ideologinio diskurso šaltinis – tiesa, nors prie projekto prisidėjo nemažai organizatorių ir menininkų iš abiejų šalių¹⁴⁹, leidinys nepateikia konkrečiai lietuvių dalyvių požiūrio į projekto turinį. Bendra *Valdymo iš žemės* pozicija pristatoma anoniminiame (pasirašytame „Beaconsfield and Jutempus“) pabaigos žodyje¹⁵⁰:

Kultūrinėje aplinkoje, kurioje vyrauja tarptautinė meno kalba, Valdymo iš Žemės rengėjai bandė išvengti meno objektų gabenimo iš vienos šalies į kitą. Vietoj to buvo nuspręsta apsikeisti menininkais. [...] Nuolatos kintantis Valdymo iš Žemės Interneto puslapis, sukurtas Skyscraper Digital Publishing, jungia projekte dalyvaujančias organizacijas ir asmenis bei pranešimus ne tik pačiame Internete, bet ir už jo ribų. Tam pasitelkiamos kitos telekomunikacinės priemonės. Tačiau daugeliui dalyvių Valdymas iš Žemės žymi nežinomų teritorijų tyrimo pradžią, teritorijų, kuriose

145 Skaitmeninio Vaizdo Ložė. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://web.archive.org/web/19970404130543/http://www.nerisena.lt/svl>.

146 Ground Control. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://web.archive.org/web/19991005124110/http://www.metamute.com/groundcontrol>.

147 „Conference“, *Ground Control*, <http://web.archive.org/web/19991005124110/http://www.metamute.com/groundcontrol/conference/index.html>.

148 *Ground Control: Technology and Utopia*, eds. Lolita Jablonskienė, Duncan McCorquodale, Julian Stallabrass (London: Black Dog Press, 1997).

149 Menininkai: Fiona Banner, Aida Čeponytė ir Valdas Ozarinskas, Lucy Gunning, Evaldas Jansas, Linas Liandzbergis, Davidas Mollinas, Deimantas Narkevičius, Artūras Raila ir Darius Čiūta, Scanner, Jonas Thomsonas ir Alison Craighead.

150 „Valdymas iš Žemės: menininkų pranešimai iš Lietuvos ir Didžiosios Britanijos“, in: *Ground Control*, 180–185.

skleidžiasi ir naujosios technologijos, ir nauji santykiai tarp Europos šalių. Dėl to efemeriškos priemonės buvo pasirinktos ne tam, kad būtų sukurti tviskantys multi-media kūriniai, bet tikintis, jog jos bus tinkamiausios informacijai perduoti.¹⁵¹

Šis programinis pareiškimas atskleidžia kelis svarbius aspektus. Visų pirma, vertybinis akcentas perkeliamas nuo materialių meno objektų, kurie gali keliauti po parodines erdves, į pačią fizinę ir tele-komunikaciją, dokumentavimą, mainus, keliones ir pranešimus iš jų. Nors pabrėžiama technologijų svarba naujomis sąlygomis, atsisakoma jų fetišizavimo ir išnaudojimo vizualiam efektui pasiekti¹⁵². Tačiau kartu konstatuojama, jog daliai dalyvių – tikėtina, pirmiausia lietuvių menininkams – šios technologijos yra veikiau naujumu viliojanti dar nežinoma teritorija, o ne sąmoningai pasirinkta prioritetinga judėjimo kryptis (retrospektyviai galima pasakyti, kad ne visų *Valdyme iš žemės* dalyvavusių lietuvių menininkų tolesnėje praktikoje naujosios technologijos ar medijos tapo dominuojančiu objektu). Tai patvirtina aplinkybė, kad tik dviejų lietuvių menininkų tekstuose projekto knygoje minimos naujos technologijos, tačiau ir šios nuorodos neapėmia platesnių techninių, estetinių ir sociopolitinių aspektų. Lino Liandzbergio tyrimo aprašyme kalbama apie jausmų ir emocijų materializavimą virtualioje interneto erdvėje¹⁵³, o Artūras Raila fragmentiškai pamini naujų technologijų sąlygotą pakitusį karo pobūdį ir skeptiškai vertina nutiestų komunikacinių linijų gebėjimą įgalinti proporcingus mainus tarp skirtingų kultūrinių bei istorinių patirčių¹⁵⁴. Palyginimui, britų medijų ir garso menininkas Robinas Rimbaud („Scanner“) savo projekto aprašyme¹⁵⁵ pateikia išsamesnių įžvalgų apie neigiamą komunikacijos, fiksavimo ir stebėjimo technologijų poveikį privatumui ir pilietinėms laisvėms – tokia politiškai angažuota perspektyva yra būdinga tarptautiniam naujų medijų meno diskursui.

Lietuvos televizijos kultūros žurnale *Ženkla*i Urbonas susipažinimo su internetu sukeltą jaudulį prilygina XX a. 7-ojo dešimtmečio žmonijos nuotaikoms pradėjus kosmoso tyrinėjimą, o projekto rėmuose vykstantį lietuvių ir britų „susitikimą internete“ sulygina su tame dešimtmetyje įvykusių sovietų ir JAV susitikimą kosmose¹⁵⁶. Visgi jis patikslina, kad projekto dalyviai į naujas

151 Ibid., 182–183.

152 Pažymėtina, kad jau 1994 m. Urbonas teigė: „Gyvenant technologijos „nepaliestoje“ šalyje 1994-aisiais metais, man atrodo aktualu kalbėti apie meno ir mokslo santykį. Kokiam nors multimedia projekte, kur panaudotos pačios naujausios technologijos, aš nematau jokio gilesnio ryšio tarp meno ir mokslo. Tai yra tiesiog mokslo laimėjimas.“ Žr. „ARS FENNICA ir mes“, Sandra Skurvydaitė kalbina Gediminą Urboną, *Literatūra ir menas*, 1994 m. gegužės 14 d., 9.

153 „Linas Liandzbergis“, in: *Ground Control*, 112.

154 „2x2, Artūras Raila & Darius Čiuta“, in: *Ground Control*, 52–54.

155 „Robin Rimbaud (Scanner)“, *Ground Control*, <http://web.archive.org/web/19991006052233/http://www.metamute.com/groundcontrol/spin/index.html>.

156 „Ženkla*i*“, TV laida, LRT, 1997 m. birželio 10 d., nuo 06:47 iki 11:44 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/4302>.

technologijas žvelgia „sveikai“, be perdėto susižavėjimo ir nepraradę distancijos, nes šių tolesnio vystymosi scenarijus dar neaiškus, tad kol kas jos naudojamos tik kaip komunikacijos priemonės, kuomet menininkai apsilankę kitoje vietoje ir reaguodami į jos kultūrinį kontekstą siunčia „pranešimus“ į savo gimtąją šalį. Šių pranešimų auditorija esą platesnė nei ta, kuriai skirtos tradicinės parodos. Tame pačiame siužete Liandzbergis teigia, kad lietuvių dailininkai tokiaame komunikaciniame projekte (anot jo, antrame tokio pobūdžio renginyje Europoje) dalyvavo pirmą kartą. Jis pabrėžia edukacinę projekto svarbą pirmiausia patiems lietuviams dalyviams, kuriems šios technologijos iki tol nebuvo gerai pažįstamos, tačiau po projekto, tikėtina, tapo bent iš dalies įvaldytos ir galbūt ateityje suteiks skirtingas raiškos priemones pasitelkiančioms individualioms praktikoms naujos internetui būdingos „plastikos“. Dviejų lietuvių projekto atstovų retorikoje įžvelgiamas paradoksas – akcentuojamas radikalus patirčių naujumas ir kartu deklaruojama principinė pozicija išlaikyti kritinę distanciją bei nepasiduoti technologijos apžavams.

Galima daryti prielaidą, kad *Valdymo iš žemės* organizatorių retorikoje girdima nuostata kritiškai žvelgti į visuomenėje pagreitį įgyjantį fetišistinį technoutopizmą nulemta projekto „tarptautinio“ teorinio ir ideologinio dėmens. Knygoje pateikti amerikietės filosofės Susanos Buck-Morss ir brito meno istoriko Juliano Stallabrasso tekstai platesniame kultūriniame, politiniame ir ekonominiame kontekste apžvelgia naujų technologijų poveikį meno produkcijai, sklaidai, suvokimui ir statusui, ragindami nepervertinti šio naujumo ir matyti jį istorinėje ankstesnių meno raidos procesų perspektyvoje. Abu autoriai iš skirtingų pozicijų klausia, koks yra utopinio mąstymo vaidmuo komunikacinių ir kompiuterinių technologijų progreso akivaizdoje ir ar tokias technologijas pasitelkiantis bei apmąstantis menas gali pateikti kritinį atsaką įvairių ideologinių ir technologinių sistemų dominavimui, pasiūlyti alternatyvias erdves bendrabūviui, sąveikai ir kolektyvinei kūrybai.

Buck-Morss prieina išvadą, kad dėl neišvengiamo dviejų kultūrinių, istorinių ir technologinių kontekstų asinchroniškumo *Valdymas iš žemės* yra „ne tiek keitimasis informacija tarp geopolitinių vienetų, kiek kūrybiškas konstravimas elektroniniu būdu naujos geografinės zonos, kurioje menininkai gali apsigyventi nepaisant savo nacionalinės kilmės ir būti pateikiami bet kokiai „publikai“. Šios virtualios geografinės zonos yra potencialiai opozicinės, teikiančios alternatyvas tiek globalinei homogenizacijai, tiek ir nacionalistiniam atskirumui“¹⁵⁷. Ji taip pat akcentuoja projekto koncentraciją ne į „gražius“ objektus, o į pačią rizikingos ir prieštaringos komunikacijos erdvę, ne tik kultūriniam elitui prieinamų technologijų (videokamerų, mikrofonų, skenerių, mėgėjiškų kino kamerų, magnetofonų, telefonų, elektroninio pašto ir kt.) naudojimą

157 Susan Buck-Morss, „Art in the Age of Its Electronic Production“, in: *Ground Control*, 32–33.

technodeterminizmo ir komunikacijos technologinių sąlygų kvestionavimui, publikos įtraukimui ir galiausiai alternatyvios viešosios erdvės konstravimui.

Stallabrasso esė susitelkia į kompiuterinių technologijų poveikį meno vertei, gamybai, dematerializacijai ir vartojimui¹⁵⁸. Nepaisant bendro pesimistinio teksto tono, autorius pamini tikimybę, kad dematerializuojančios technologijos turi potencialo ištraukti meną iš „rafinuoto“ ir „masių“ skonių dichotomijos bei socialiai sukonstruotų privilegijuoto meno vartojimo apribojimų, net jei internetas kol kas nėra (ir galbūt niekada nebus) visuotinai prieinamas, nes jis pasiekiamas daug didesniai žmonių skaičiui nei sąlyginai uždaros galerijų erdvės. Tad Stallabrasso argumentacijoje nuskamba tas pats įtraukimo ir prieigos prie meno demokratizacijos motyvas, kaip ir Buck-Morss tekste, nors jis pažymi, kad toks požiūris yra pernelyg idealistinis – panašiai kaip tam tikros elitinės meno erdvės arba organizacijos yra sunkiai pasiekiamos pašaliečiams, taip ir virtualios erdvės gali būti nevienodai prieinamos tiek dėl išskirtinumo, tiek dėl išteklių (informacijos, paieškos įgūdžių) stokos. Galima teigti, kad autorius tiesiogiai nenurodydamas į *Valdymo iš žemės* projektą suproblemina jo komunikacinius siekius, nepateikdamas vienareikšmiško atsakymo, ar kompiuterinės technologijos gali išlaisvinti meną iš ekonominių mainų sistemos ir institucijų kontroliuojamos materialios eksponavimo infrastruktūros.

Knygoje publikuojamas lietuvių filosofo Leonido Donskio esė čia neapžvelgiamas, nes yra skirtas filosofiniams, politiniams bei socialiniams utopizmo aspektams ir nepateikia įžvalgų apie meno ir naujų technologijų santykį Lietuvoje ar pasaulyje. Tai netiesiogiai rodo, kad to meto Lietuvos kultūros ir mokslo lauke stigo autorių, galinčių profesionaliai ir autoritetingai komentuoti šią temą, tad medijų kultūros teorinis diskursas šiame etape skverbėsi į Lietuvą „iš išorės“ per ryšių su tarptautiniu kontekstu turinčius tarpininkus (šiuo atveju „Jutempus“).

Po metų ŠMC surengtų *Sutemų* retorika ženkliai skyrėsi nuo *Valdymo iš žemės*. Parodos anotacijoje ir katalogo tekstuose akcentuojamas hipnotizuojantis, jusles veikiantis naujųjų medijų poveikis, nors minimi ir tamsesni socialiniai, politiniai ir kultūriniai reiškiniai kaip vienas iš parodos objektų:

Penktoji Soroso šiuolaikinio meno centro Lietuvoje metinė paroda „Sutemos“ – tai šiuolaikinio meno, kuris tarpsta ir funkcionuoja tamsoje, projektas. „Sutemos“ – tai naudojant naujas technologijas sukurtą meno parodą, kuriai reikėjo ypatingų eksponavimo sąlygų: tamsos, sudėtingos skaičiavimo, garso ir vaizdo aparatūros, ir, suprantama, nenutrūkstanto elektros energijos tiekimo...

Sutemos – tai ne tik fizinis (tamsių patalpų), bet ir teminis parodos koncepcijos kevalas. Tai

158 Julian Stallabrass, „Money, Disembodied Art, and the Turing Test for Aesthetics“, in: *Ground Control*, 62–111.

politinių, socialinių ir, žinoma, kultūrinių „šviesos amžiaus“ sutemų refleksija, taip pat bandymas suvokti kitą, dienos šviesoje dažniausiai nematomą arba nenorimą matyti kultūros pusę.¹⁵⁹

Katalogo pradžioje publikuojamame Warr esė aptinkami panašūs motyvai:

Ar mes esam sutemose, ar prie sutemų? Menininkai, dalyvaujantys pirmoje Lietuvos tarptautinėje *media* meno parodoje „Sutemos“, konstruktyviai naudoja šį laiko ir šviesos, proceso ir erdvės dviprasmiškumą ir konkretumo stoką, išreikšta parodos pavadinimu, nukrypsta tiek į vieną, tiek į kitą pusę. [...] Parodoje „Sutemos“ pristatomi *media* meno darbai, kurie tarpsta ir funkcionuoja tamsoje. O gal greičiau prietemoje, galbūt ir pačiose sutemose, kur blykčioja daugybės video ir skaidrių instaliacijų bei projekcijų šviesos, susikertančios viena su kita ir skrodžiančios tamsą erdvioje Šiuolaikinio meno centro pagrindinėje salėje. Peggy Phelan teigia, kad performanso menas turi privilegiją būti arčiausiai sąmonės, nes yra trumpalaikis ir kuriamas suvokiant, jog netrukus jis išnyks. Tačiau apie *media* meną galima būtų pasakyti mažiausiai tą patį. Vaizdai mirga ant sienų erdvėje [...] tarsi sapnai, mirguliuojantys priešais juodą užmerktų vokų drobę gilaus miego fazėje. [...] Marshallas McLuhanas rašė, kad elektroninės išraiškos priemonės [originaliame Warr tekste anglų k. „electric media“ – *aut. past.*] labiau veikia jausmus, o ne mąstymą ir kai kurie iš šių menininkų tyrinėja pozityvius šios sampratos aspektus.¹⁶⁰

Taigi priešingai nei *Valdymas iš žemės*, siekęs atsikratyti „sapniškų“ ir jusliškų, estetizuotų medijų afektų ir kritiškai dekonstruoti jų veikimo mechanizmus, *Sutemos* kūrė erdvę metaforiškai ir kūniškai „sutemų“ patirčiai, kurioje blykčiojančios šviesos ir mirgantys vaizdai turėjo panardinti žiūrovą į alternatyvią juslinę realybę. Panašiai pagrindžiamas naujų technologijų kontrastas su tradicinėmis priemonėmis: „Dabar, paskutinio šio amžiaus dešimtmečio pabaigoje, menininkai vėl pradėjo tyrinėti sutemų sritį. Jie vėl naudoja save pačius, savo kūną ir sąmonę, neretai suraizgytus ir sujungtus su mirgančiomis ir pulsuojančiomis elektroninėmis technologijomis, kurios yra prieinamesnės, neoficialesnės ir ne taip sąmoningai „meniškos“ kaip tradicinės meninės išraiškos priemonės“¹⁶¹.

Du kiti katalogo tekstai – projekto kuratorių Narkevičiaus ir Kuizino esė – taip pat savaip akcentuoja parodoje pristatomų kūrinių naudojamų priemonių ir meninės kalbos hipnotiškumą bei

159 „Sutemos“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 1998, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>.

160 Tracey Warr, „Tamsoje apie meną“, in: *Sutemos*, katalogas (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998), p. VIII–IX.

161 Ibid., XI.

naujumą. Kuizinas impresionistinės formos tekste apibūdina *Sutemas* kaip „gigantiškų „televizorių“ ir *multimedia* parodą“ bei aiškina „neįtikėtiną“ parodos populiarumą jos poveikio panašumu į tuo metu jo skaitomame romane aprašomą televizoriaus žiūrėjimo ir įvairių antidepresantų vartojimo patirtį¹⁶². Narkevičius priskiria *Sutemas* prie parodų, „kuriose naudojamos kiek kitos priemonės, nei naudotos iki šiol“ ir kaip XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės gyvenimo ypatumą įvardina atsiradusią „sunkiai klasifikuojamą dailininkų raišką“, kuri nėra nagrinėjama ir analizuojama dėl to, kad „iki šiol nėra sunormintos lietuviškos dailės kalbos, kurią sukūrus būtų vartojami visiems sutartinai priimtini posakiai ir sąvokos“¹⁶³. Anot jo, dėl įsisenėjusios bei 10-ajame dešimtmetyje meno gyvenimą tebeveikiančios oficialią dailės sistemą palaikančių ir jai oponuojančių priešpriešos buvo nepastebėtas jau dešimtmetį vykstantis meninis judėjimas, atstovaujantis naują politinės minties srovę.

Galima numanyti, kad su šia srove ir nauja įprastomis sąvokomis sunkiai klasifikuojama raiška Narkevičius tapatina bent dalį *Sutemose* dalyvaujančių menininkų, tačiau jis detaliau neatskleidžia naujos politinės orientacijos ir meninės raiškos savybių, taip pat nekommentuoja naujų technologijų poveikio meno raidai. Technologijų ir meno sintezė nėra įprasminama ir parodos kūrinių aprašymuose. Lyginant *Sutemas* lydinčią retoriką su *Valdymo iš žemės* deklaruojamais siekiais galima konstatuoti, kad šios parodos atveju buvo svarbiau išplėsti meninės raiškos priemonių spektrą, kalbėti jusliškai paveikia technologizuotos dabarties kalba bei pademonstruoti estetiškai naujas meno sroves nei kritiškai reflektuoti technologijų raidos nulemtas kintančias gyvenimo ir meno produkcijos sąlygas, praplėsti ir dematerializuoti pačią meno patyrimo erdvę kaip aktyvios komunikacijos lauką.

Tai patvirtina TV žurnalo *Ženkla*i reportažas, kuriame pasisako parodos kuratorius Kuizinas ir menininkė Eglė Rakauskaitė¹⁶⁴. Technologijos (pirmiausia video ir kitos elektroninės judančio vaizdo formos) čia aptiriamos kaip naujos raiškos priemonės, reikalaujančios menininkų refleksijos kaip naujų idėjų išdava ir nauja medžiaga (Kuizinas). Kita vertus, kartu akcentuojamas ekraninės raiškos gimingumas tokioms tradicinėms meno rūšims kaip tapyba, videomenas apibūdinamas kaip natūralios vizualaus meno evoliucijos link meno kūrinių kaip kilnojamų objektų sampratos atsisakymo pakopa (Rakauskaitė). Pastebėtina šiuolaikinio meno kontekste gana paradoksali situacija, kai pirmiausia pabrėžiamas naujų technologijų kaip medijos specifiškumas – nors Kuizinas mini, kad jų naudojimą lemia naujos idėjos (jų esmė plačiau nekommentuojama), o Rakauskaitė teigia, kad idėjas galima išreikšti įvairiausiomis priemonėmis, visgi pirmiausia

162 Kęstutis Kuizinas, „Po Sutemų I“, in: *Sutemos*, p. XVIII–XIX.

163 Deimantas Narkevičius, in: *Sutemos*, p. XVI–XVII.

164 „Ženkla*i*“, TV laida, LRT, 1998 m. sausio 27 d., nuo 00:30 iki 05:02 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000205487/zenklai>.

kalbama apie formalias naujosios raiškos savybes kaip vieną esminių parodos reikšmingumo aspektų. Tokią prieigą galima interpretuoti kaip Quarantos aprašytam pradiniam šiuolaikinio meno ir naujųjų medijų meno pasaulių suartėjimo etapui (1996–1998 m.) būdingą susitelkimą į paveikiausius pastarojo aspektus – „atrakcioniškumą“ ir „specialiuosius efektus“, sutirštiną technologinės pažangos kaip specifinio šiuolaikiškumo koncentraciją.

Praplėsti meno kūrimo, sklaidos ir patyrimo erdvę, rasti alternatyvą tokiai institucinei naujų technologijų apropiacijai siekė kitas 1998 m. gimęs Lietuvos meno lauko reiškiny – menininkų Gapševičiaus, Andrašiuo ir Mikšio įsteigta virtuali institucija „Institutio Media“. Jos veiklos kryptis, atspindėta manifeste¹⁶⁵ ir institucijos aprašyme¹⁶⁶, buvo radikalesnė nei *Valdymo iš žemės*. „Institutio Media“ deklaravo visišką fizinės erdvės atsisakymą ir orientaciją išimtinai į virtualius procesus:

Projektas sumanytas kaip bandymas perkelti instituciją į internetą ir tirti jos funkcionavimą tinkle. [...] Mes taip pat norime tyrinėti fiziškai apribotų ir virtualių erdvių santykį. Realioje erdvėje ir laike institucijos funkcionavimą riboja jos patalpos ir veiklos reguliarumas, būtini tos institucijos interaktyvumui ir egzistavimui. Virtualioje erdvėje ją riboja technologija ir ryšio kokybė. Žiniatinklis leidžia išvengti fizinės vietos nusavinimo – ji pakeičiama „svetaine“ serveryje, magnetinės atminties kiekiu.¹⁶⁷

Manifeste (parašytas 1998 m., atnaujintas 2001 m.) institucijos siekiai meno produkcijos atžvilgiu dar aiškiau artikuliuoti:

Mašinos dėka pakito laiko ir erdvės pasipriešinimas. Fizinis veiksmas transformuojamas į signalų seką ir perduodamas nuotoliniu būdu. Taip galime patirti naują laiko ir erdvės koncepciją ne tik teoriškai, bet ir praktiškai. Pakitęs erdvės ir laiko suvokimas neišvengiamai pakeičia komunikacijos ir meno kūrimo priemonės. Mašina tampa tarpininku tarp žiūrovo ir aplinkos. Tai įgalina greitą netiesioginę komunikaciją ir dinamiškų bendruomenių kurimąsi. Bendruomenių, kurių nariai nėra susieti fizinės lokacijos. Mes vadiname lokaciją, kurioje vyksta tokios bendruomenės gyvenimas, virtualia. Virtuali lokacija kuriama per žiūrovų-dalyvių ir elektroninės mašinos sąveiką.¹⁶⁸

165 „Manifesto“, *Institutio Media*, <http://www.o-o.lt/manifesto.html>.

166 „Description“, *Institutio Media*, http://www.o-o.lt/e_descript.html.

167 Ibid., aprašymo tekstas pasirašytas Kęstučio Andrašiuo vardu, svetainėje originalas anglų k.

168 „Manifesto“, svetainėje originalas anglų k..

Tokioje traktuotėje menininkų naudojamos naujos technologijos įgyja didesnę veiksnumą nei *Valdymo iš žemės* ar *Sutemų* retorikoje, kur joms priskiriamas pirmiausia komunikacinės ar meninės raiškos *priemonės* vaidmuo. Stebina „Institutio Media“ veiklos principų giminingumas tik metais anksčiau Broeckmanno publikuotam tinklo meno ir „technoparazitizmo“ manifestui. Taip pat chronologiniu požiūriu reikšminga, kad institucijos propaguojama meno rūšis manifeste įvardijama kaip medijų menas:

Šioje terpėje menas įgyja naują formą ir sklaidos priemones.

- (i) Menas ne tik naudoja mašiną, bet ir keičiasi kartu su mašina.
- (ii) Elektroninė mašina iš priemonės virsta meno kūrinio dalimi, užtikrinančia jo tolesnį funkcionavimą ir išlikimą.
- (iii) Menas visada svyruoja tarp realaus ir virtualaus pasaulių, veikia realybę ir yra jos veikiamas. Jis yra atrandamas ir transliuojamas, mobilus ir besidauginantis.
- (iv) Meno ir bendruomenės kūrimui būtina elektros energija ir mašina. Mašiną galima įjungti ir išjungti.
- (v) Nei viena iš komunikacijos formų – tekstas / garsas / vaizdas – neturi pirmenybės. Pasirinkimai yra lygiaverčiai.
- (vi) Sklaida yra šio meno savybė.
- (vii) Loginė forma susieja jį su anksčiau sukurta realybe.

Mes vadiname šias sąlygas atitinkantį meną medijų menu.¹⁶⁹

Pagrindinę „Institutio Media“ struktūrą sudarė garso, vaizdo ir teksto duomenų (tinklo meno, garso meno ir elektroninės muzikos, audiovizualinių transliacijų) bazė, interneto radijas ir televizija, elektroninio pašto adresų sąrašas (tuo metu pasaulyje dominuojanti apsiikeitimo informacija tarp medijų kultūros entuziastų forma) ir elektroninis žurnalas *AGON**. Pastarasis, Andrašiūno apibūdintas kaip „neperiodinis leidinys, skirtas teksto / vaizdo / garso projektams ir tyrimams – naujų situacijų ir įrankių aprašymams“¹⁷⁰, yra reikšmingas „Institutio Media“ skleistos diskurso šaltinis.

Žurnale aptinkami kelių tipų tekstai: bendresnio pobūdžio politiniai straipsniai ir esė, išreiškiantys kapitalizmo ir neoliberalizmo kritiką (anarchisto rašytojo Hakimo Bey’aus klasikinis

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ „AGON*“, *Institutio Media*, <http://www.o-o.lt/agon>.

tekstas *Laikinoji autonominė zona*, rašytojo Johno Horvatho kritinis žvilgsnis į Soroso filantropinės veiklos poveikį Vidurio Europai), subversyvaus meninio rašymo pavyzdžiai (kolektyviniu meniniu pseudonimu „Luther Blissett“ pasirašytas pamfletas apie Guy Debord'o ir situacionistų judėjimo nesėkmę bei idėjinį palikimą, Williamo S. Burroughso eksperimentinis tekstas *Elektroninė revoliucija*), kritiniai svarstymai apie medijų vietą filosofiniame ir meniniame diskurse (Europos aukštosios mokyklos (Zas Fe, Šveicarija) profesoriaus Wolfgango Schirmacherio esė *Medijų estetika Europoje*¹⁷¹) bei konkrečiau meno tinkle problemas ir aspektus (interaktyvumą, tekstualumą, generatyvumą) aptariantys tekstai. Tarp pastarųjų išsiskiria vienintelis lietuvių autoriaus tekstas – Gapševičiaus 1999 m. lietuvių ir anglų kalbomis parašyta išsami tinklo meno darbų išsaugojimo ir restauravimo instrukcija, akcentuojanti jų kaip reikšmingos kultūros dalies svarbą¹⁷².

Šių publikacijų visuma aiškiai nubrėžia „Institutio Media“ plėtoto diskurso kontūrus. Ji rodo, kad organizacijai buvo svarbūs ne tik praktiniai techniniai medijų ar tinklo meno kūrimo ir sklaidos įgūdžiai, bet ir specifinė sociopolitinė orientacija, oponuojanti neoliberalizmo ideologijai, ieškanti alternatyvių demokratiškų viešų erdvių ir jų politinio įveiklinimo galimybių, deklaruojanti giminingumą ankstesniems avangardiniamis meno judėjimas, siekianti apsvarstyti kompleksinį naujų technologijų poveikį kultūrai įvairiais aspektais. Vienas programinių tekstų čia yra minėtas technologijos filosofo Schirmacherio 1991 m. pranešimas (papildytas 2000 m.), kritikuojantis daugumos Europos mąstytojų vykdomą naujų medijų demonizavimą, pernelyg siaurą traktavimą ir negebėjimą suvokti jų savaiminės vertės ir svarbos. Teksto pabaigoje autorius taip apibendrina savo siūlomą medijų suvokimą:

Norint tapti vykstančios globalios komunikacijos revoliucijos žaidėjais būtina priimti medijas kaip savaime vertingas ir suvokti jas kaip universalią kalbą, apjungiančią teoriją ir praktiką. Numatoma medijų visuomenė turi būti ne bukinama masinio vartojimo ir informacijos tvano, o kuriama per masinį dalyvavimą ir auditorijos sąveiką, kuomet veikėjas ir žiūrovas gali keistis vietomis. Klaidinga akcentuoti tik vieną konkrečią perspektyvą, pavyzdžiui, kiną ir televiziją, žurnalistiką, medijų istoriją ir tyrimus, menininkų naudojamas medijas, reklamą arba korporacinę žiniasklaidą. Tokia specializacija ignoruoja tarpdisciplininį ir tarpkultūrinį šiandieninių medijų pobūdį, kuriam ribos tarp žurnalistikos ir pramogų, meno ir reklamos, mokslo ir literatūros nebėra labai reikšmingos. Medijų estetika turi atspindėti globalią technologijų kaitą.¹⁷³

171 Wolfgang Schirmacher, „Media Aesthetics in Europe“, *Institutio Media*, http://www.o-o.lt/agon/med_aes.html.

172 Mindaugas Gapševičius, „Tinklo meno sauga“, *Institutio Media*, <http://www.o-o.lt/agon/textas1.html>.

173 Schirmacher, „Media Aesthetics in Europe“.

Šis reziumė didele dalimi sutampa su „Institutio Media“ deklaruojamais veiklos principais ir siekiais, o bendra institucijos diskursyvi laikysena 1998–2000 m., kai jos interneto svetainėje publikuota dauguma programinių tekstų, stipriai sinchronizuota su tuometiniu tarptautiniu medijų meno ir kultūros kontekstu. Čia patys lietuviai menininkai kuria ir plėtoja teorinį šio lauko diskursą, pasitelkdami kitų šalių autorių tekstus kaip svarbų kontekstą, bet ne dominuojantį balsą. Naujos kompiuterinės technologijos įprasminamos ne kaip savaiminė vertybė ir išorinių efektų šaltinis, o meno ir kultūros procesus fundamentaliai keičiantis veiksnys.

Skirtingi naujumo pažadai ir lūkesčiai

Diskurso raidai svarbi ne tik menininkų ir projektų rengėjų retorika bei užmojai, bet ir tai, kaip ją perskaito ar ko tikisi publika (ypač jos dalis, turinti galią dalyvauti diskurso generavime – menotyrininkai ir kiti autoritetingi komentatoriai), nes intencijos, pažadai, lūkesčiai ir rezultatai dar menkai pažįstamos raiškos ir migloto diskurso atveju gali prasilenkti. Ankstyvajame naujų medijų meno diskurso formavimosi etape Lietuvoje tai buvo dažna situacija. Daugiausia recenzijų ir kritinių atsiliepimų Lietuvos kultūros spaudoje sulaukė paroda *Sutemos*. Vertinimų būta tiek pabrėžtinai teigiamų, tiek labai skeptiškų. Dominuojantis vertinimo kriterijus buvo *naujumas* – tik vieniems autoriams jis pasirodė akivaizdus, o kitiems labiau tariamas, neišpildantis savo pažado arba pats save niveliuojantis tam tikrais materialiais parodos sprendimais ir silpna idėjų artikuliacija.

Vienas palankiausių atsiliepimų kultūros spaudoje yra dailėtyrininko Alfonso Andriuškevičiaus recenzija, pabrėžianti, kad parodos pasitelkiamos raiškos priemonės organiškai atspindi tiek laikmečio dvasią, tiek konkrečias menininkų pasirinktas „paribio“ socialines problemas, pasak autoriaus, XX a. antrosios pusės lietuvių meno istorijoje tokia apimtimi apmąstomas bene pirmą kartą¹⁷⁴. Greta socialinės tematikos kritikas išskiria menininkų naudojamas *media* (naujas technikas) kaip antrą parodos kūrinį jungiančią koncepciją. Andriuškevičiaus nuomone, *Sutemos* įtaigiai demonstruoja, kad naujomis priemonėmis galima išreikšti svarbius dalykus, neįmanomus reflektuoti senosiomis, ir išvengia paviršutiniškų efektų siekimo spąstų.

Daugumos kitų vertinimų tonas žymiai mažiau entuziastingas. Dailėtyrininkė Erika Grigoravičienė, neneigdama naujų technologijų integracijos į meninę raišką vertės savaime, abejoja, kad *Sutemų* turinys, ypač lietuvių dalyvių kūriniai, demonstruoja kokybiškai naują pažangias

174 Alfonsas Andriuškevičius, „Gražios ir veiksmingos „Sutemos““, *Šiaurės Atėnai*, 1998 m. vasario 21 d., 6.

technologijas pasitelkiančią ir reflektuojančią raišką, kurios tikėjosi parodos reklaminės retorikos pritraukta publika, bei akcentuoja tik sąlyginį naudojamų priemonių naujumą¹⁷⁵. Pasak jos, nauja parodoje (ir šio laikotarpio pasauliniame mene) tai, kad jau ne pirmą dešimtmetį ar net šimtmetį skaičiuojančioms ir anksčiau masinėmis laikytoms vizualinėms medijoms suteiktas naujas meno kūrimo vaidmuo, keičiantis vaizdinio ir medijos santykį bei dematerializuojantis meno kūrinį, paversdamas jį artimu programinei įrangai. Be to, recenzentė akcentuoja pakitusį dėmesio centrą – svarbus tampa nebe žiūrovo ir autoriaus, o mechaninis, techninis prietaisų (pavyzdžiui, kameros ir projektoriaus) ryšys.

Grigoravičienė konstatuoja, kad deklaruojamas parodos naujumas yra ne objektyvi savybė, o veikiau retorinė priemonė, nukreipta į specifinę vietos publikos dalį, pripažįstančią tik tradicines meno rūšis – tapybą, skulptūrą ir grafiką. Pastebėtina, kad pati autorė išryškina plataus masto poveikį, kurį vizualiajai kultūrai ir menui daro mechaninės ir kompiuterinės technologijos, tačiau vertina jas pakankamai skeptiškai – kaip įsibrovėles į nusistovėjusią meno sistemą, turinčias įrodyti savo teisę joje visateisiškai funkcionuoti. Ši aplinkybė atrodo reikšminga kaip bendro to meto profesionalios dailėtyros požiūrio į technologijų sureikšminimą meninėse praktikose išdava.

Skaidra Trilupaitytė teigia, kad dirbtinai eskaluojama idėjinės ir estetinės „asinchronijos“ tarp pasaulio ir Lietuvos meno kontekstų problema yra veikiau tariama nei tikra¹⁷⁶. Pasak jos, nors „šiuolaikiškų“ technologijų tema jau pakankamai atspindima lietuvių dailėtyroje, iš inercijos vis dar kalbama apie jų reikšmę vietos meno praktikose daugiausia per chronologinę „vėlavimo“ arba „spėjimo“ prizmę, tačiau patiems jaunosios kartos menininkams šis klausimas nebėra opus. Vis dėlto Trilupaitytė mano, kad pasaulinės meno formos Lietuvoje „nuosaikiai adaptuojamos“ įprastiems lietuvių politinio, istorinio, kultūrinio ir geografinio identiteto tyrimams, todėl ir *Sutemos* pateikė žiūrovui lietuvių menui būdinga „neišsakymo“ tradicija paremtus neaiškumą, prieblandą ir mistifikuotus sąmonės paribius vietoj „tikrų naujovių“ – Soroso šiuolaikinio meno centrų tinklo Rytų Europoje skatinamos technooptimistinės raiškos. Vietinio konteksto specifika – susitelkimas į konceptualų idėjinį turinį bei socialinius naratyvus – esą lėmė, kad parodoje pažangių technologijų pažadas įgijo daugiausia mėgėjišką pavidalą.

Anot recenzentės, kūrybinių priemonių raida Lietuvos meno lauke vyksta veikiau šuoliais, be aiškesnės krypties ieškant dar neišbandytų raiškos būdų, nei nuosekliai apmąstant vidinį pastarųjų potencialą. Dėl to *Valdymo iš žemės* projektas taip pat esą buvo orientuotas į atvirą abstrakčios komunikacijos procesą, o ne į konkretnę naujųjų priemonių techninių galimybių

175 Erika Grigoravičienė, „Atsainus, ironiškas ir abejingas „Sutemų“ punktyras“, *Kultūros barai*, nr. 3 (1998): 19.

176 Skaidra Trilupaitytė, „Apie pozityvų negatyvumą, arba „naujovės“ šiemetinėse parodose“, *Dailė* 1998: 22.

atskleidimą. Ši kritika primena pasauliniame diskurse dalyvaujančių autorių (pavyzdžiui, Lovinko) išsakomus priekaištus dėl naujų medijų menininkams būdingo užsidarymo nuolatinio eksperimentavimo be aiškių rezultatų cikle. Kartu įdomu pastebėti, kad kritikė taip pat priekaištauja naujas technologijas siekiantiems naudoti lietuvių menininkams dėl nepakankamo jų specifiškumo atskleidimo bei pirmenybės teikimo „idėjiniam krūviui“, nors pasauliniame šiuolaikinio meno diskurse tai kaip tik suvokiama kaip privalumas. Tai galima aiškinti tuo, kad nesant ankstesnės meno ir technologijų diskurso tradicijos, Lietuvos meno laukas bent jau tam tikrą laiką buvo atviresnis labiau technoformalistinei raiškai kaip vienai iš šiuolaikybės apibrėžiančių egzotiškų naujovių.

Forsuotą ir būtina profesine patirtimi bei techninėmis galimybėmis neparemtą lietuvių *Sutemų* autorių susitelkimą į technologines priemones ir jų kūrinių formalų skirtumą nuo užsieniečių darbų pokalbyje su Warr konstatuoja Birutė Pankūnaitė¹⁷⁷. Užsienio kūrėjų dalyvavimą parodoje ji prilygina „labdaringai veiklai“, o jos koncepciją apibūdina kaip „lietuviškam kontekstui tipišką, poetišką, estetizuotai lyrišką“. Anot autorės, meninių idėjų ir technologijų jungtis yra jau įprastas dalykas, tačiau Lietuvoje gali būti palaikomas trumpalaikis ir efemeriškas jos „neįprastumo“ įspūdis vardan platesnės publikos sudominimo reklaminėmis priemonėmis. Pankūnaitė taip pat pasigenda žadėto specifinių naujų technologijų galimybių atskleidimo, nes lietuviai pasitelkia daugiausia poetinės dokumentikos, fotografijos ar objekto formas.

Eglė Rindzevičiūtė¹⁷⁸ ir Jurgita Ludavičienė¹⁷⁹ pabrėžia tai, kad bendras juslinis parodos ekspozicijos poveikis, atrakcioniškumas, perteklinis susitelkimas į „sutemų“ metaforą neutralizavo jos turinio ir atskirų kūrinių pranešimus ar net užmaskavo tų pranešimų artikuliacijos stoką. Rindzevičiūtė netgi teigia, kad išgarsintos „naujausios technologijos“ parodoje praktiškai nereflektuojamos – susidaro įspūdis, kad jų bijoma, nes dauguma eksponuojamų objektų yra visiškai „netechniški“, o vienintelis kūrinys, tiesiogiai susijęs su skaitmeninių technologijų (videožaidimų) lauku, yra skirtas tik stebėjimui, o ne dalyvavimui. Julija Montrimaitė, priešingai, kaip teigiamą dalyką išskiria tai, kad parodoje eksponuojamuose „aparatu kuriamuose vaizduose“ didžiausias dėmesys skiriamas ne sudėtingiems technologiniams efektams, o jų turiniui, kuris siejasi su kiekvieno autoriaus individualiu požiūriu į „sutemų pasaulio“ – visuomenės gyvenimo paribių ir sielos gelmių – reiškinius.¹⁸⁰ Nors autorė akcentuoja minėtų techninių vaizdų pamatinius skirtumus nuo tradicinių atvaizdų ir jų poveikį matymui ir suvokimui, tiesioginis medijų specifikos

177 Birutė Pankūnaitė, „Sutemoms priartėjus“, *7 meno dienos*, 1998 m. sausio 30 d., 9.

178 Eglė Rindzevičiūtė, „Kas čia per žaidimas, kuriame negaliu dalyvauti?“, *Šiaurės Atėnai*, 1998 m. kovo 21 d., 6.

179 Jurgita Ludavičienė, „Ar tamsa yra pakankama sąlyga atsirasti geram menui?“, *Lietuvos aidas*, 1998 m. sausio 27 d., 15.

180 Julija Montrimaitė, „Kas nebijo tamsos...“, *Literatūra ir menas*, 1998 m. sausio 31 d., 5.

demonstravimas jos nėra suvokiamas kaip vertybė.

Trijų tik inicialais pasirašiusių menotyrininkų žaismingame tekste *Pokalbis prieblandos zonoje* tarp atskirų *Sutemose* pristatytų kūrinių komentarų yra bendresnio pobūdžio įžvalgų apie „technologinį meną“, kuris įvardijamas kaip būtinas visuomenei, o jo nagrinėjamos problemos (nurodomi tokie pavyzdžiai, kaip *Valdymas iš žemės* ir *Ars Electronica*) apibūdinamos kaip globalios, o ne lokalias¹⁸¹. Tačiau čia pat konstatuojama, kad *Sutemos* įkūnija pažįstamą reklaminę strategiją „pirmą kartą Lietuvoje“, nors lietuvių menininkams parodoje norimos pristatyti techninės priemonės yra dar neįvaldyta naujovė, kurios privalomas naudojimas diktuojamas rinkos, o paveikiausi su naujomis technologijomis susiję darbai sukurti užsienio autorių. Užsimenama, kad *Valdymo iš žemės* kūriniai, priešingai nei *Sutemų*, susitelkę pirmiausia į komunikaciją ir pranešimus, o ne pačius „naujus įrankius“. Taigi šiame ironiškame pokalbyje vėl aptinkama Lietuvos dailėtyros diskursui būdinga ambivalentiška pozicija: „globalaus“ techninių naujovių potencialo atskleidimo norima (ir priekaištaujama, kad lietuvių kūryba to stokoja), tačiau kartu į pabrėžtiną naujoviškumą ir technologijų sureikšminimą žiūrima įtariai.

Valdymas iš žemės taip pat sulaukė kritinių komentarų ir klausimų. Jo refleksijose irgi minimas deklaruojamas ar realus naujumas ir jo pasiteisinimo lygis. Anksčiau minėtame žurnalo *Ženkla* siužete menotyrininkas Ernestas Parulskis kaip pašalinis stebėtojas komentuodamas šį įvykį akcentuoja projekto naujumą kaip savaiminę vertybę, nepaisant žiūrovui neprieinamo abipusio ryšio per internetą su dalyvaujančiais menininkais, tačiau analizuodamas realų projekto poveikį teigia, kad *Valdymo iš žemės* interneto puslapį aplankė apie 200 žmonių. Visgi projekto reikšmę jis regi tame, kad keliolika žmonių Lietuvoje išmoko terminologiją bei darbo kompiuteriu principus ir bus pasiruošę ateityje galbūt įvyksiančiai hipotetinei „kompiuterinei parodai“¹⁸².

Trilupaitytė konstatuoja, kad projekto ambicingi tikslai bei procesai ir jų meniniai rezultatai su realia technine projekto baze („kursoriaus rodykle ekrane“) susidūrusiai platesnei publikai liko veikiau įsivaizduojami, nepaisant organizatorių deklaruojamo atvirumo ir kuriamos „demokratiškumo iliuzijos“¹⁸³. Anot jos, projektą persmelkiantis technologijų mitologizavimas nevirto meno ir tikrovės sulydymu ar tų technologijų teikiamų neribotų galimybių realizavimu. Todėl *Valdymas iš žemės* buvo tiek pat uždaras, kiek ir (potencialiai) atviras.

Bene ryškiausiai konfliktas tarp dalies auditorijos pageidavimo išvysti projekte fizinės erdvės ribas įveikiančių *high tech* (aukštųjų technologijų) galimybių demonstravimą ir rengėjų bei

181 „Pokalbis prieblandos zonoje“, 7 meno dienos, 1998 m. sausio 30 d., 8.

182 „Ženkla“, 1997 m. birželio 10 d.

183 Skaidra Trilupaitytė, „Profesijos išdavikai ir nesusikalbantys peizažai 1997-aisiais“, *Kultūros barai*, nr. 12 (1997), 29–32.

menininkų koncentravimosi į konceptualias kultūrų dialogo bei keliavimo problemas atsiskleidžia *Valdymo iš žemės* rengėjų, dalyvių ir stebėtojų pokalbyje¹⁸⁴. Šią diskusiją galima apibūdinti kaip bandymą suprasti, kokiame kontekste yra veikama, kaip jame elgtis, ir kokių sąvokų žodyną tikslinga vartoti. Viena iš projekto knygos sudarytojų Lolita Jablonskienė pabrėžia, kad rengėjai siekė ne demonstruoti aukštas technologijas, o apmąstyti, ar naujosios komunikacijos priemonės koku nors būdu keičia meną, menininkus bei jų savivoką, be to, projekto eigoje naudotos tokios (netobulos) technologijos, kokios tuo metu buvo prieinamos ir Vakarų Europoje. Tačiau menotyrininkė Rūta Marcinkevičiūtė kritikuoja tai, kad paviešintoje projekto informacinėje medžiagoje pirmiausia akcentuotos ir netgi mistifikuotos komunikacinės technologijos, tačiau realybėje nuotolinio ryšio (galimybės realiu laiku stebėti, kaip dirba į Jungtinę Karalystę nukeliaavę menininkai) tema lietuvių kūrėjų nebuvo tinkamai atskleista.

Tai, kad savotišku techniniu triuku laikytinas nuotolinis kompiuterinis ryšys bei virtuali erdvė iš tiesų nebuvo savaime labai reikšmingi *Valdyme iš žemės* dalyvavusiems lietuvių menininkams (išskyrus galbūt interneto reiškinių nagrinėjusį Liandzbergį), atskleidžia jų pasisakymai diskusijoje. Dauguma (Narkevičius, Raila, Evaldas Jansas) kalba apie kitą problematiką, pirmiausia apie tarpkultūrinio bendravimo sunkumus, kultūros gyvenimo intensyvumo skirtumus, istorijos žinių spragas. Kompiuterinės technologijos šiuo atveju pasitarnauja daugiausia kaip pagalbinė priemonė su jomis konceptualiai nesusijusioms idėjoms įgyvendinti (pavyzdžiui, kaip ekspozicinis įrankis) arba kaip eksperimentas, kurio poreikis ir tikslas pačių dalyvių nėra iki galo įsisąmoninti bei reflektuojami. Tai labai skiriasi nuo „Institutio Media“ veiklos diskursyvaus kryptingumo. Galima daryti prielaidą, kad Urbonai siekdami integruoti savo praktiką į tarptautinį naujųjų medijų meno kontekstą Lietuvoje turėjo dirbti su kontekstu, kurio dalyviams šis diskursas nebūtinai turėjo didelį reikšminį svorį arba veikė pirmiausia kaip ypatingus efektus turintis pademonstruoti importas iš Vakarų, todėl komunikacinė retorika, realus projekto vaizdas, dalyvių ir suvokėjų pasirengimas galėjo nesutapti nepaisant to, kokio pažangumo technologijos buvo naudojamos.

Užbaigiant šį ankstyvųjų apraiškų aptarimą verta paminėti dar vieną *Valdymo iš žemės* bei „Institutio Media“ veiklos interpretacijos kampą. ŠMC kuratorius Jonas Valatkevičius apžvalginės parodos *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* kataloge publikuotame įsivaizduojamų pašnekovų pokalbyje šiuos objektus pozicionuoja „meno užribio“ problematikos lauke:

B: Tuomet iš arti stebėjome veiksmą, tačiau tik dabar regime šios iniciatyvos reikšmę. Juk šio

184 „„Ground control“: Vilnius-Londonas“, pokalbį užrašė Laima Kreivytė, 7 *meno dienos*, 1997 m. birželio 27 d., 8–9.

projekto metu bene pirmą kartą Lietuvoje dailės kūrinys didesniu mastu neteko savo fizinio kūno. Bene pirmą kartą buvo pabrėžta ir dar kelis kartus pakartota, jog menas – tai būdas bendrauti, o ne objektų gamyba. Negi neprisimenate kokios diskusijos vyko tuo metu?

C: Aišku, pamenu. Pamenu ir tai, kad rengėjai dažnai kartodavo: “Mes gabename ne kūrinius, o menininkus”. Tuomet daugeliui tokios šnekos mažų mažiausiai kvepėjo šarlatanizmu. Lietuvos dailės mėgėjui, ne taip seniai išmokusiam atvirai mėgautis modernistinėms strategijoms artima daile, patirti kūrinį, netekusį vizualios įtampos, buvo itin sunku. Kai kuriais atvejais “Valdymo iš Žemės” dalyvių sumanymai tiesiog nebūdavo atpažįstami kaip dailės kūriniai, nes juose stigo formalios, modernistinės estetikos kategorijomis grįstos dimensijos.

B: [...] Atrodo, dabar “Valdymą iš Žemės” galima jau apibūdinti kaip užbaigusį mūsų jau minėtą užribio dailės pakilimą, mūsų meno pasaulyje pastebėtą šio dešimtmečio viduryje. Po to pasipylė kūriniai, kurie buvo konstruoti remiantis būtent “Valdymo iš Žemės” metu net ir dailės specialistų išjuoktomis struktūromis. Tokiems kūriniams buvo plačiai atvertos ir institucijų durys.¹⁸⁵

Paskutinėje pastraipoje galima įžvelgti užuominą į *Sutemas* kaip tokią raišką legitimavusią institucinę parodą, nors pastarosios retorikoje nebuvo nuorodų į *Valdymo iš žemės* projektą (atvirkščiai, kartotas pirmumo leitmotyvas). Be to, pasikartoja skeptiškos vietos publikos reakcijos konstatavimas – projekto koncepcija esą sutikta kaip „šarlatanizmas“, neatitinkantis susiformavusių meno suvokimo ir vertinimo kriterijų, dailės specialistai neigiamai vertino vėliau sėkmingai išnaudotas struktūras. Tačiau Valatkevičiaus citata leidžia daryti prielaidą, kad bent jau 1999 m. *Valdymo iš žemės* poveikis tolesnei meno ir komunikacijos diskurso raidai buvo pripažintas. Kaip naują etapą Lietuvos meno gyvenime žymintys reiškiniai taip pat minimi „Jutempus“ projektas *tvvv.plotas* ir „Institutio Media“:

B. [...] paminėkime dar keletą itin svarbių iniciatyvų, mano manymu, taip pat atvėrusių naują dimensiją. Viena jų – “Jutempus” parengtos televizijos laidos, pasirodžiusios LTV ir pavadintos “tvvv.plotas”. Kita iniciatyva – keleto jaunų menininkų (Kęstutis Andrašiūnas, Darius Mikšys, Mindaugas Gapševičius) įkurta “Institutio Media”, iškišusi savo galvą “Internete”. Be keleto elementarios dokumentacijos tinklapių, tai bene pirmasis lietuvių menininkų pasirodymas “Internete”, parengtas apmąščius šios erdvės taisykles.

C: Įdomu tai, kad abiejų projektų iniciatoriai pabrėžė būtent alternatyvios erdvės paieškas. “tvvv.ploto” atveju minimas dėmesys televizijai bei “Internetui”, kaip svarbiausioms šiandienos

185 Jonas Valatkevičius, „Pokalbis apie užribį“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, parodos katalogas (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999), 48.

komunikacijos priemonėms ir kartu naujai erdvei, kurioje gali skleisti šiuolaikinis menas, tuo tarpu „Institutio Media“ rengėjai deklaravo institucijos perkėlimą į „Interneta“ ir jos evoliucijos stebėjimą naujomis sąlygomis.¹⁸⁶

Čia matomas konkrečiau akcentuojamas technologinis aspektas, pabrėžiama abiejų projektų vykdoma komunikacijos priemonių stebėjimas ir refleksija. Taip pat išskiriamas itin reikšmingas alternatyvios erdvės meno produkcijai ir sklaidai steigimo siekis, kuris buvo vienas svarbiausių medijų meno užuomazgų Lietuvoje veiksnių XX a. 10-ajame dešimtmetyje ir liko reikšmingas naujojo tūkstantmečio pradžioje. Valatkevičiaus pateikiamas požiūris į meno ir komunikacinių technologijų sintezę tiriančias menines praktikas žymiai optimistiškesnis nei aukščiau aprašyti, pasirodę pirmoms tokių praktikų apraiškoms tik įžengus į Lietuvos meno lauką. Todėl galima teigti, kad nepaisant dažnu atveju nesutapusių pažadų ir lūkesčių bei rengėjų, dalyvių ir vertintojų vartojamų žodynų, ankstyvasis Lietuvos medijų meno diskursas uždelstu būdu paliko įspaudą vietos kontekste ir padarė reikšmingą poveikį vėlesniems, XXI a. 1-ojo dešimtmečio procesams.

tvvv.plotas: medijų refleksija, diskurso koncentracija

Kokybiškai naujo lygio įvadu į medijų meno ir kultūros pasaulį tapo Urbonų kartu su bendraminčiais Linu Augučiu, Dariumi Čiuta, Robertu Kundrotu, Raila ir kitais sukurtas dešimties laidų ciklas *tvvv.plotas* (1999)¹⁸⁷. Laidos transliuotos LTV kanale, tačiau jas derėtų vadinti ne televizine dokumentika, o savotišku metakūriniu ar virtualia meno erdve, nes menininkai pasitelkė ne tik įprastą TV formatą, bet ir grįžtamąjį auditorijos ryšį suteikusius virtualius pokalbių kambarius, o ciklas reflektavo pačią televiziją kaip vieną tuo metu dominuojančių masinių medijų. Urbonų tikslas buvo keleriopas – pateikti lietuvių ir užsienio menininkų, menotyrininkų ir kuratorių pasisakymus pagal kiekvienai laidai sugalvotas temas (*Menininkas ir komunikacija*, *Menininkas ir prisistatymas*, *Menininkas ir garsas*), išbandyti alternatyvią eksperimentinės televizijos viziją bei praktiškai pademonstruoti komunikacijos technologijų poveikį kultūros procesams bei jų sklaidai ir tokiu būdu vykdyti naujųjų medijų kultūros edukaciją.

Ne visos *tvvv.plotas* laidos tiesiogiai kalba apie medijų meno problematiką, tačiau daugelyje jų kalbinami su šio meno bendruomene tampriai susiję profesionalai iš Lietuvos ir užsienio –

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Visų laidų įrašai prieinami internetu: „tvvv.plotas“, *Sinemateka*, <http://www.sinemateka.lt/videomenas?modal=z126>.

medijų, tinklo ir garso meno kūrėjai, teoretikai, kuratoriai, aktyvistai, medijų kultūros organizacijų iniciatoriai. Tarp jų tokie žinomi scenos dalyviai kaip medijų meno teoretikas, organizacijos „V2“ narys ir būsimas festivalio *transmediale* direktorius Broeckmannas, latviai menininkai ir organizatoriai Rasa ir Raitis Šmitai, tinklo menininkai Johnas Hopkinsas, Danielis G. Andujaras, Šulginas ir Gapševičius, garso menininkai Andrew McKenzie ir Raimundas Eimontas. Didžiausia šios disertacijos temai aktualaus turinio koncentracija yra pirmojoje, savaip „manifestinėje“ laidoje *Menininkas ir komunikacija*. Joje plačiai kalbama apie skaitmenines komunikacijos technologijas, pirmiausia internetą, kaip apie naują, atviresnės viešumo ir bendradarbiavimo formas sukuriančias priemones, nubrėžiami skirtumai tarp medijų meno tinklinės bendruomenės ir galerinės meno sistemos, akcentuojamas poreikis legitimuoti elektronines audiovizualinėsraiškos priemones kaip lygiaverčius meninius įrankius bei įtvirtinti medijų bei tinklo meną kaip autonominį meno lauką. Pašnekovų pasisakymus lydi tokio meno kūrinių pavyzdžiai bei svarbių renginių (festivalių *Next 5 Minutes* Nyderlanduose, *Art + Communication* Rygoje) vaizdo įrašų fragmentai.

Reikia pabrėžti, kad užsieniečių pašnekovų pasisakymų kontekste lietuvių (Parulskio bei „Institutio Media“ atstovų Gapševičiaus ir Artūro Rotomskio) retorika atrodo kiek ribota, išryškėja anksčiau minėtos tinkamo teorinio žodyno paieškos, konstatavimas, kad Lietuvoje meno internete pavyzdžių (be „Institutio Media“ svetainės) kol kas beveik nėra. Parulskis apskritai be svaresnių argumentų pateikia abejotiną teiginį, kad norėdami kurti „tikrą elektroninį meną“, menininkai turėtų dirbti tik su garsu. Palyginimui, 1995 m. Rygoje medijų kultūros centrą „E-Lab“ (vėliau „RIXC“) įkūrę Šmitai kalba žymiai mažiau spekuliatyviai, remdamiesi jau turimu įdirbiu ir tarptautine tinklaveika, akcentuodami medijų meno politinę reikšmę ir demokratizuojantį poveikį tradicionalistinėje kultūroje. Žinoma, jų pasisakymai artikuliacija taip pat neprilygsta laidoje dalyvaujančių labiau patyrusių ir solidesnę teorinę bazę demonstruojančių Broeckmanno, olandų tinklo menininko Ralfo Grafo ar suomių muziejaus „Kiasma“ kuratorės Marijos Hirvi ištarnei. Tačiau svarbiausia, kad laidos visuma pateikė vietos auditorijai beprecedentę koncentruotą tarptautinio naujųjų medijų meno diskurso apžvalgą.

Laidos dalyvių pasisakymai kolektyviai įtvirtina esminius medijų meno skirtumus nuo objektais grįsto ir prie galerinių erdvių pririšto conceptualaus šiuolaikinio meno, pabrėžia būtinybę puoselėti įtraukesnę alternatyvą tradicinei institucinei meno sistemai ir medijų kultūros edukaciją, įsisąmoninti naujųjų medijų meno suponuojamą kitokių, į „mašininus“ procesus nukreiptų estetinių kriterijų ir paties menininko sampratų rinkinį. Ši ir kitos ciklo laidos suformuoja politiškai ir socialiai angažuoto, į sociopolitines problemas reaguojančio subversyvaus taktinio medijų naudojimo įgūdžius turinčio, dialoginio, o ne monologinio vienakryptės transliacijos būdu

veikiančio globaliai mobilaus menininko įvaizdį. Aptariamo laikotarpio Lietuvos meno laukui tai turėjo būti nauja paradigma, priartinanti tarptautines naujųjų medijų kultūros realijas ir liudijanti ateinant naują, brandųjį medijų meno diskurso raidos etapą. Be to, laidoje Broeckmannas atkreipia dėmesį, kad didelė dalis įdomių ir vertingų tinklo meno kūrinių sukurta Rytų Europos autorių, tad *tvvv.plotą* galima suvokti ir kaip savotišką diskursyvų „teletiltą“ tarp skirtingų Europos ir pasaulio dalių, veikiantį panašiai kaip Broeckmanno minima Vakarų ir Rytų Europos tinklo menininkų bendradarbiavimo iniciatyva *V2_East*. Galima teigti, kad projektas bei jo vėlesnės adaptacijos parodoms svarbiose užsienio institucijose ne tik įtraukė medijų meno praktikas į Lietuvos meno diskursą, bet ir integravo Lietuvą į regioninį bei pasaulinį medijų meno kontekstą.

Dailė 99/2: nesavalaikis meno ir naujųjų technologijų santykio tematizavimo bandymas

Lyginant su *tvvv.plotu* kuriozinis ir anachroniškas atrodo žurnalo *Dailė* numeris 99/2 – pirmasis lietuviškas kultūros leidinys, kuriame naujųjų skaitmeninių technologijų ir meninės kūrybos sankirtos išskirtos kaip aktuali tema. Numeryje šiai temai skirti trys tekstai: menotyrininkės ir fotografės Eglės Jaškūnienės svarstymas apie skaitmeninio meno tariamą ar tikrą revoliucingumą tradicinės dailės kontekste¹⁸⁸, Parulskio bandymas rasti internete ir apibrėžti *net* (tinklo) meną¹⁸⁹ bei menininkės Kristinos Inčiūraitės laisvos formos filosofinis esė apie (skaitmeninį) garsą, tylą ir nuobodulį technologizuotoje Vakarų visuomenėje¹⁹⁰. Iš pirmo žvilgsnio toks potemių spektras atrodo daug žadantis ir savalaikis, tačiau tekstų turinys nepateisina lūkesčių diskurso formavimo prasme. Kaip didelės dalies aptartų reakcijų į pirmas „technologinio meno“ apraiškas atveju, galima kalbėti ne tiek apie besiformuojančio vietos konteksto refleksiją, kiek apie naujiems reiškiniams analizuoti būtino žodyno paiešką ir įsisavinimą bei tradicinių menotyrinės analizės priemonių netinkamumo konstatavimą. Kitaip tariant, bent keliuose iš šių tekstų juntamas diskursyvus sutrikimas, skepsis ar kontekstualaus žinojimo stygius.

Jaškūnienės tekste pateikiama vertingų ir to laikotarpio Lietuvos kontekste pakankamai naujų įžvalgų apie mechaninių technologijų poveikį kultūros ir meno procesams nuo pat Gutenbergo spaudos preso ir fotografinės reprodukcijos technikos išradimo iki kompiuterių ir skaitmeninės grafikos atsiradimo. Plėtojama svarbi kultūrinio konflikto tarp daugybinių kopijų be originalo apyvartos, nematerialumu bei sintezuojančia sistemine logika paremto skaitmeninio meno ir tradicinės dailės formų tema, nes autorė teigia, kad, nors kompiuterinė kultūra turi nemažai

188 Eglė Jaškūnienė, „Skaitmeninis menas: perversmas ar tradicijos?“, *Dailė* 99/2: 9–11.

189 Ernestas Parulskis, „NET menas – tik menas“, *Dailė* 99/2: 12–13.

190 Kristina Inčiūraitė, „Įgarsintas nuobodulys“, *Dailė* 99/2, 14–16.

bendra su tradicine kultūra, ji ardo pastarąją įvesdama naujus kūrybos modelius ir vertinimo kriterijus. Visgi šis „techninių naujovių“ bei montažinio mąstymo ir „tradicionalizmo“ bei dokumentinės fotografinės estetikos supriešinimas, kaip ir „kompiuterizmo“ (pašaipų atspalvį turintis autorės vartojamas terminas) suliginimas su konceptualizmu ir postmodernizmu atrodo anachroniškai atsižvelgiant į užsienio informacinėse platformose ir literatūroje tuo metu aptariamą vertybiškai modernistinio naujųjų medijų meno ir postmodernaus šiuolaikinio meno nesusikalbėjimą. Be to, keistai atrodo pasitelkiami skaitmeninio meno pavyzdžiai – tai išimtinai lietuvių fotografų ir grafikų bandymai įvaldyti skaitmeninės fotomanipuliacijos ir kompiuterinės grafikos įrankius meninėje ar net taikomojoje (reklamos, dizaino) kūryboje. Žinoma, tai galima aiškinti autorei artimiausiu profesiniu kontekstu, tačiau kompiuteriu sukurti „nematerialūs“ formalistiniai vaizdai, kurie gali būti atspausdinti ir funkcionuoti kaip bet kokie tradiciniai vaizdai, žurnalo *Leonardo* numeriuose bei *Ars Electronica* ir ISEA kataloguose daugiau nei dešimtmečiu anksčiau įvardyti kaip nepakankama prielaida kalbėti apie kokybiškai kitokį, kompiuterinių sistemų ir jų tinklų logiką atskleidžiantį meną. Tinklo meno ar kitų naujųjų medijų meno porūšių autorė nemini.

Parulskio humoristinio teksto pavadinimas *NET menas – tik menas* žada, kad bent iš dalies bus atskleista tinklo meno specifika, tačiau skaitant jį paaiškėja, kad teksto pagrindas yra iš esmės nepavykęs eksperimentas – bandymas rasti tinklo meną ir jo apibrėžimus pasitelkus užklausas „net art“, „Lithuanian net art“ ir pan. tinklo paieškos sistemoje. Paieškos rezultatai turi mažai bendra su tikruoju tinklo menu, todėl autorius vis siaurindamas kriterijus mėgina pats suformuluoti „NET menininko“ charakteristiką, kuri yra formalistiškai karikatūrinė ir neinformatyvi gilesnės menotyrinės analizės prasme. Pažymėtina, kad autorius trumpai apžvelgia Lovinko, Cosiciaus, Schulzo, Buntingo ir kitų žymių tinklo meno kūrėjų indėlį į legendinių elektroninio pašto forumų (*nettime*, 7–11) kūrimą, tačiau pašiepia juos dėl perdėto tinklo meno sąvokos bei reiškinių kilmės mitologizavimo ir konstatuoja, kad *nettime* ir kitas platformas greitai ištiko „nekontroliuojamo entropijos augimo“ bei atsaku į jį tapusio „totalitarizmo“ krizė. Be to, Parulskis ironiškai raportuoja, kad interneto paieškos sistema neranda jokių *nettime* grupės veiklos ar apskritai tinklo meno egzistavimo pėdsakų. Taigi nors formaliai perpasakotos istorinės aplinkybės neprieštarauja tam, ką tuo metu ir vėliau apie kontrkultūrinį tinklo meno judėjimą kritiškai teigė patys jo dalyviai, akivaizdu, kad šio teksto paskirtis yra veikiau satyrinė nei edukacinė ar refleksiavi. „Institutio Media“ veikla ar *Valdymo iš žemės* bandymai pasitelkti interneto tinklą meninei komunikacijai ir kūrybai nėra minimi.

Įnčiūraitės esė taip pat nepretenduoja į bendresnio pobūdžio teorinę meno ir naujųjų

technologijų santykio refleksiją, nes yra labiau asociatyvaus pobūdžio *meninio rašymo* pavyzdys, kuriame skaitmeninės technologijos yra veikiau metaforiškas fonas poetiniams saitams tarp įvairių kultūros reiškinių užmegzti. Tad kalbant bendrai apie *Dailę* 99/2 numerio teminę dalį tenka konstatuoti, kad publikuotų tekstų vertė apmąstant ir įsisąmoninant Lietuvos meno lauke naują reiškinį sąlyginai nedidelė, nes jie nepateikia vientisesnės, išsamesnės vietos eksperimentų refleksijos tarptautiniame meno kontekste. Naujosios technologijos interpretuojamos kaip tradicinėms dailės ir kultūros formoms iššūkį metantis grėsmingas egzotiškas objektas arba retorinis pažadas, negalintis pilnai išsipildyti dėl ribotų techninių galimybių. Dėl to šis bandymas tematizuoti kompiuterinėmis technologijomis grįstą meninę kūrybą simptomiškai atspindi XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos meno ir menotyros diskursui būdingą požiūrį: teoriškai šios technologijos kaip ryškiausias laikmečio ženklas turėtų būti integruotos į meninę praktiką, tačiau nežinia, kaip ir kieno tai turi būti daroma bei kokiais kriterijais remiantis vertinama.

2.2.2. Diskurso branda: medijų kultūra kaip nauja duotybė

Nuo 2000 m. Lietuvos menininkai išties pradėjo naudoti naujas medijas savo kūrinuose ir projektuose labiau užtikrintai – nebe vien kaip ne iki galo pažintą naujovę, bet kaip esamo laikmečio kultūrinės būklės duotybę, vis labiau prieinamas priemones, laukiančias meninio ir kritinio įveiklinimo. Skaitmeninės technologijos (kompiuterinės duomenų bazės, elektroninio pašto sąrašai, interneto forumai, tiesioginių transliacijų platformos, interaktyvios sąsajos, skaitmeninio garso ir vaizdo kūrimo programos) pasitelktos vietos kultūrinio, socialinio, politinio konteksto analizei ir reformavimui. Sąmoningai išnaudodami jų esmines savybes ir funkcijas, menininkai tyrinėjo tokias sritis, kaip archyvo logika, kolektyvinis informacijos remiksavimas, ankstesnių medijų (kino, televizijos, radijo, fotografijos) refleksija, interaktyvumas ir bendruomeninis veiksmas, nuotolinė komunikacija.

Atsiradus didesnei naujomis medijomis paremtos meninės raiškos įvairovei, nuo 2002 m. ėmė formuotis tokio meno raidą skatinanti išplėstinė infrastruktūra – pradėti rengti medijų menui ar atskiriems jo porūšiams (pavyzdžiui, garso menui) skirti festivaliai didžiuosiuose Lietuvos miestuose, išleisti medijų kultūrai skirti teoriniai leidiniai, įsteigti teminiai interneto žurnalai ir tinklaraščiai, susibūrė įvairios medijų meno sritis propaguojančių menininkų, kuratorių, aktyvistų bendruomenės. Lygiagrečiai susiformavo hibridinės medijų meno ir laisvalaikio (klubinės kultūros, naktinio gyvenimo) formos, pavyzdžiui, klubai, kuriuose skambėjo elektroninė ir kitokia tuomet alternatyvi muzika, buvo rengiamos parodos, vyko gyvi audiovizualiniai pasirodymai ir dalyvavimu

paremti projektai. Šie nauji formatai ne tik liudijo tobulėjančius lietuvių kūrėjų techninius įgūdžius, bet veikė kaip diskurso mazgai. Naujų medijų kaip priemonės ir objekto naudojimui meno kūryboje tampant savaime suprantama praktika, naujos raiškos entuziastams buvo svarbu ne vien kurti ar eksponuoti kūrybos procesus ir rezultatus, bet apmąstyti tokią kūrybą ir pagrįsti jos vertę.

Sparčiai besivystanti įvairialypė medijų meno scena taip pat pateko į mokslininkų, pirmiausia menotyrininkų, filosofų, komunikacijos tyrėjų akiratį. Praėjus mažiau nei dešimtmečiui nuo ankstesniame poskyryje nagrinėtų pirmųjų medijų meno apraiškų Lietuvoje, nuo XXI a. 1-ojo dešimtmečio vidurio medijų menas ir naujų medijų kultūra tapo pilnaverčiu mokslinių straipsnių, ištisu mokslinių žurnalų numerių, disertacijų, monografijų, mokslinių konferencijų objektu. Iš dalies tai aiškinama tuo, kad teoretikai aktyviai dalyvavo medijų menui skirtuose renginiuose (skaitė paskaitas ir pranešimus festivalių konferencijose), be to, neretai vienas aktyvus asmuo derindavo kūrybinę arba organizacinę veiklą ir teorinę refleksiją. Šių teorinių tyrimų vertę lemia jų teikiamas platesnis žvilgsnis į Lietuvos medijų meno ir medijų kultūros lauko visumą, sistemingiau artikuluojamos sąsajos su bendra šiuolaikinės kultūros situacija ir regiono bei globaliomis aktualijomis, praktikų ir filosofinio bei kultūrologinio konteksto santykio apmąstymas.

Švietimo sistema taip pat pripažino naujų medijų svarbą meno studijoms. Pirmajame naujojo tūkstantmečio dešimtmetyje Lietuvos aukštosiose mokyklose įkurtos naujos audiovizualiniam medijų menui skirtos studijų programos arba modifikuotos ir pervadintos anksčiau egzistavusios¹⁹¹. Ryškiausias pavyzdys – 1997 m. įkurta Vilniaus dailės akademijos Fotografijos ir video meno katedra, po 2000 m. tapusi Fotografijos ir medijos meno katedra. Šiaulių universiteto Menų fakultete 2002 m. įsteigtos Audiovizualinio meno katedros programos specifika ir dėstytojų, studentų bei absolventų kūrybine veikla taip pat buvo glaudžiai susijusi su miesto ir šalies medijų meno scena. Aukštųjų mokyklų padaliniai nebuvo tiesioginiai medijų meno diskurso formuotojai viešojoje erdvėje, tačiau šios disertacijos kontekste reikšmingas jų dėstytojų ir studentų dalyvavimas tarpinstituciniuose tarptautiniuose projektuose ir viešuose renginiuose, kuriuose praktine ir teorine forma buvo pristatoma šių studijų programų puoselėjama medijų meno samprata. Su platesniu medijų kultūros diskursu gali būti susietos humanitarinių mokslų kryptių studijų programos, pavyzdžiui, Kauno technologijos instituto Medijų filosofijos (nuo 2005 m., šiuo metu Filosofijos ir skaitmeninės kultūros) programa, kurios dėstytojų kolektyvas nuo 2009 m. organizavo medijų ir kultūros santykiui skirtas respublikines mokslines konferencijas, kuriose dalyvavo ir medijų meno lauko atstovai, tačiau ši veikla patenka į mokslinio diskurso kategoriją, nes studijų

191 Pažymėtina, kad kai kurios su medijų menu susijusios studijų programos (Naujų medijų menas Vytauto Didžiojo universitete, Multimedijų technologijos Kauno technologijos universitete, Šiuolaikinis menas ir medijos VDA Klaipėdos fakultete) buvo įkurtos tik po 2010 m., todėl šiame poskyryje neaprašomos.

programos turinyje medijų menas nebuvo išskirtas.

Šiame poskyryje aptariami kiekviename iš šių keturių lygių – 1) individualių menininkų ir jų kolektyvų, 2) institucinės ir informacinės infrastruktūros, 3) humanitarinių mokslų bendruomenės, 4) akademinių meno studijų – generuoti diskurso sluoksniai. Toks grupavimas leidžia atskleidžia skirtingoms grupėms svarbius medijų meno ir medijų kultūros aspektus bei joms būdingos retorikos panašumus ir skirtumus.

Medijų meno apraiškų kontekstualizavimas: praktikos, virstančios diskursu

XXI a. 1-ojo dešimtmečio pradžią ir naują etapą Lietuvos medijų meno raidoje žymėjo du Urbonų projektai, įgiję tęstinio tarpdisciplininio (meninio/mokslinio) tyrimo formą – *Transakcija* (2000–2004)¹⁹² ir *Ruta Remake* (2002–2004)¹⁹³. Šiuose projektuose pažangios skaitmeninės technologijos buvo naudojamos ne savitikslių efektų ir psichofizinių patirčių generavimui (kaip parodoje *Sutemos*) ir net nebe kaip naujoviška komunikacijos priemonė (kaip *Valdymo iš žemės* projekte), bet kaip savitą kompleksinio esamos kultūrinės situacijos tyrimo vykdymo ir pristatymo logiką siūlantis įrankis.

Transakcijoje, kurią sudarė kūrybinės dirbtuvės, daugialypės terpės instaliacijos, interneto svetainė, vieši renginiai ir skaitmeniniai leidiniai bei daugiasluoksnis skaitmeninis archyvas (interviu su intelektualėmis, menininkėmis bei aktyvistėmis, sovietmečio ir pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio lietuviškų filmų kolekcija, šiuos filmus analizavusių psichiatrų ir psichoterapeutų sesijų įrašai bei kiti elementai), tapo interaktyvia istoriškai sąlygoto moters sociokultūrinio vaidmens scenarijaus studija. Projekte nebuvo specifiskai reflektuojamas medijų ir meno santykis, tačiau jo retorika leidžia suvokti jį kaip ideologinio masinių medijų (ypač kino) aparato metarefleksiją. *Transakcijoje* analizuojant tokius reiškinius kaip trauma, lyčių vaidmenys, aukos savivaizdis ir psichologinių veiksnių nulemti neįsisąmoninti elgesio modeliai, pirmenybė teikta ne betarpiškoms, o įtarpintoms, medijuotoms patirtims (prisimenamiems kino pavyzdžiams). Tai sąlygojo projekto autorių prielaidą, kad antrinė realybė (kinas, televizija ir kitos medijos) turi lemiamą poveikį individų ir visuomenės būsenai, todėl jos paslėpti mechanizmai reikalauja kruopščios analizės ir dekonstrukcijos norint sukurti alternatyvius ateities scenarijus. Toks požiūris atitinka medijų teorijos perspektyvą, todėl galima traktuoti *Transakcijos* projektą kaip eksperimentinį bandymą praktiškai testuoti medijų teorijos dėsnius konstruojant interaktyvų modelį,

¹⁹² Transakcija. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://www.transaction.lt>.

¹⁹³ „Ruta Remake“, *nugu dossier*, <http://www.nugu.lt>.

atskleidžiantį medijų aparato veikimą. Urbonai teigė, kad medijų teorija gali padėti „dekonstruoti [vartojimo visuomenės] mitus, suprasti jų sukūrimo mechanizmą“, tačiau jiems buvo „svarbu, kad teorinis diskursas skatintų ir tam tikrą produktą, kuris pats būtų teorija, o ne teorijų iliustracija“¹⁹⁴.

Projekte *Ruta Remake*¹⁹⁵ skaitmenizuotas iš įvairių medijų surinktų moterų (lietuvių aktorių, diktorių, dainininkių) balsų archyvas ir jį aktyvuoti bei perkonstruoti/remiksuoti skirtas termenvokso (rankų judesiais valdomo pirmojo elektroninio melodinio instrumento) principu paremtas į apskritą stalą įmontuotas interaktyvus „TheraMIDI“ elektroninis instrumentas buvo pasitelkti ne kaip išpūdingų naujų technologinių galimybių ir efektingos žiūrovo sąveikos su „ekspozitu“ demonstravimas, o kaip būdas dekonstruoti „balso kaip socialinės konstrukcijos modeliavimą“¹⁹⁶. Kitaip tariant, projekto technologinė sąsaja turėjo veikti kaip nuoroda į medijų istoriją, raidą ir santykį su balsu. Urbonus taip pat domino „medijų transformacijos ir konvertabilumo mechanizmai“¹⁹⁷ – vienu medijų pavertimas kitų medijų turiniu, atskleidžiant, kad sociokultūriniai procesai ir reiškiniai gali būti modifikuojami, manipuliuojami, perkuriami ieškant naujų kultūrinės raidos scenarijų. Kaip ir *Transakcijoje*, reikšmingas *Ruta Remake* aspektas buvo naujų technologijų pajungimas kolektyviniam veiksmui, skirtingų grupių įtraukimui ir laikinų bendruomenių būrimui. „Trūkstamo moters balso“ ieškojo ir medijuotus balsus prisiminti bandė Urbonų pakviestos filologės, literatūrologės, muzikologės, menotyrininkės, teatrologės (video interviu su jomis tapo projekto archyvo dalimi), vėliau ŠMC įsikūrusioje „balso laboratorijoje“ iš masinių medijų surinktų moterų balsų archyvą interpretavo ir remiksavo jaunosios kartos kompozitorės ir diskžokėjės¹⁹⁸. Taip buvo įtvirtinta nuostata teikti pirmenybę testiniams ir bendruomeniniams diskursyviems procesams, o ne konkrečioms techninėms priemonėms ar reprezentacijai baigtinių kūrinių pavidalu.

Dalyvavimas, įtraukimas, kolektyvinis veiksmas bei bendruomenių kūrimas tapo ir vėlesnių Urbonų projektų raktažodžiais. Nuotolinės komunikacijos technologijos (elektroninio pašto adresų sąrašas, interneto forumas, tinklalapis) bei masinė žiniasklaida, pačių menininkų bendrai vadintos „medijų aparatu“¹⁹⁹, pasitelktos bendraminčių ar bent „laikinių pakeleivių“ bendruomenės mobilizavimui ir jos veiklos viešinimui bene garsiausiai Lietuvos viešojoje erdvėje

194 „Kam reikalinga medija laboratorija?“, Laima Kreivytė kalbina Nomedą ir Gediminą Urbonus, *7 meno dienos*, 2003 m. rugsėjo 6 d., https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=582&str_id=2415.

195 „Ruta Remake“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2004, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/04/1422>.

196 „Kam reikalinga medija laboratorija?“.

197 Ibid.

198 Tautvydas Bajarkevičius, „Šalia scenarijaus“, *Literatūra ir menas*, 2004 m. liepos 2 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129193845/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3008&kas=straipsnis&st_id=5034.

199 „pro-test lab“, *nugu dossier*, <http://www.nugu.lt>.

nuskambėjusiam jų projekte *Pro-testo laboratorija*²⁰⁰. Plačiau Lietuvos visuomenei skirtoje projekto retorikoje labiausiai akcentuota privačių verslo interesų užvaldomų viešųjų erdvių (kurias simbolizavo kino teatro „Lietuva“ pastatas) nykimo ir pilietinio protesto (ne)galimybės problematika kaip skirtingas dalyvaujančias grupes (menininkus, architektus, visuomeninius aktyvistus, žaliųjų judėjimo atstovus, antiglobalistus) vienijantis bendras vardiklis²⁰¹, tačiau siauresnėje medijų meno bendruomenės informacinėje erdvėje taip pat įvardintas kitas, specifiškesnis motyvas. 2005 m. pokalbyje su Lovinku Urbonai pozicionuoja savo meninį protestą prieš viešųjų erdvių privatizavimą alternatyvios fizinės erdvės naujų medijų laboratorijai paieškų kontekste. Interviu paantraštė (*Naujų medijų erdvės (sovietiniame) „Lietuvos“ kino teatre politika*) deklaruoja *Pro-testo laboratorijos* iniciatorių puoselėjamą kino teatro pastato pritaikymo viziją, o atsakymuose atskleidžiama jos genealogija nuo pat projekto *Valdymas iš žemės*.

Pasak Urbonų, tokios laboratorijos reikia tam, kad būtų vykdoma alternatyvi edukacija, kuriami naujų medijų meno projektai, plėtojama medijų kultūros informacinė bazė (biblioteka, kino archyvas), palaikomos bendruomeninės kūrybinės raiškos ir komunikacijos platformos (televizija, radijas). Jų teigimu, Lietuvos valdžios institucijos ir privatūs investuotojai nėra suinteresuoti naujų medijų laboratorijos steigimu todėl, kad naujų medijų kultūra suvokiama kaip „nereprezentatyvi“, verslininkams suprantamas tik konservatyvus galerijos modelis, valstybinė kultūros politika pirmenybę teikia paveldui, o Soroso fondas Lietuvoje taip pat neremia naujų medijų praktikų. Todėl menininkai teigia matantys vietinio konteksto vystymą kaip savo misiją:

2005-ųjų kovą mes užėmėme buvusią didžiausio šalies kino teatro kasų patalpą, įsteigdami „pro-testo laboratoriją“ – Vilniaus tarpdisciplininės medijų meno laboratorijos VILMA įsikūnijimą. Pro-testo laboratorija sukonstruota kaip erdvinis prietaisas protesto scenarijaus fiksavimui ir veiksmo generavimui. [...] Mes norime bendradarbiauti su kūrybinėmis agentūromis ir sukurti tarptautinių kūrybinių dirbtuvių rengimo sistemą, kuri palaikytų naujų medijų praktikų tyrimą ir plėtrą. Mes matome VILMA kaip alternatyvios edukacijos ir produkcijos centrą. Tokiu būdu mes taip pat išvystytume VILMA tapatybę ir įskiepių [angl. *plug-ins*] sistemą, apimančią televiziją, radiją, biblioteką ir eksperimentinę produkciją. [...] Mes bandomė prisidėti prie vietinio konteksto plėtojimo versdami įtakingų autorių veikalus apie naujas medijas bei skatindami vietos mąstytojus rašyti bendrais medijų kultūros klausimais.“²⁰²

200 Projektas buvo tarptautinės grupinės parodos *Populizmas* dalis. Žr. „Populizmas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2005, <http://www.cac.lt/en/exhibitions/past/05/1380>.

201 Mindaugas Jackevičius, „Pro-testo laboratorijoje“ – maišto idėjos“, *DELFI*, 2005 m. liepos 15 d., <http://www.delfi.lt/veidai/muzika/pro-testo-laboratorijoje-maisto-idejos.d?id=7096413>.

202 „Hacking Public Spaces in Vilnius“, Geert Lovink in conversation with Nomeda and Gediminas Urbonas, *Institute of Network Cultures*, 2005 m. birželio 22 d., <http://networkcultures.org/blog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in->

Minima Vilniaus tarpdisciplininė medijų meno laboratorija (VILMA) šio tyrimo kontekste yra labai reikšmingas ir nemažai klausimų keliantis darinys, bene labiausiai susijęs su Urbonų veikla medijų meno ir medijų kultūros lauke. 2002 m. tarptautiniame menininkų rezidencijų centre „Akademie Schloss Solitude“ (Vokietija) rezidavusių menininkų biogramose²⁰³ centro interneto svetainėje nurodyta, kad jie įkūrė VILMA 1999 m., tačiau viešajame Lietuvos diskurse VILMA pirmą kartą paminėta tik 2003 m. publikuotame Urbonų pokalbyje su menotyrininke Laima Kreivyte kaip būsima ilgai planuota tyrimo ir plėtros (angl. *research and development*) platforma, skirta analizuoti „šiuolaikinę kasdieninę kultūrą, erdvę tarp feministinių ir pokolonialistinių teorijų“²⁰⁴. 2004 m. rašydama apie *Ruta Remake* menotyrininkė Dvilė Tumpytė VILMA mini kaip dar nebaigtą projektą²⁰⁵. Taigi pilnu pajėgumu ši menama institucija Lietuvoje pradėjo veikti 2004-ųjų rugpjūtį kaip kūrybinių dirbtuvių serijos *RAM – Re-Approaching new Media* renginio Vilniuje organizatorė²⁰⁶. Viešojoje komunikacijoje *Pro-testo laboratorija* taip pat susieta su VILMA vardu, nors ŠMC parodoje *Populizmas*, į kurią projektas buvo įtrauktas, Urbonai dalyvavo tiesiog savo vardais, kaip menininkų pora. Tai verčia klausti, koks buvo šios medijų laboratorijos modelis ir kas dalyvavo jos veikloje, bei primena pirmajame disertacijos skyriuje aprašytą tarptautinės tinklo meno kūrėjų bendruomenės tikslingą veiklos mitologizavimą pasitelkiant įvairius pseudonimus, sumaišant faktus su pramanu bei „įsteigiant“ neegzistuojančias organizacijas.

Urbonai išsamiausiai artikuliuoja savo medijų laboratorijos viziją bei apskritai medijų meno sampratą minėtame pokalbyje su Kreivyte. Anot jų, tokia laboratorija yra uždaros menininko studijos arba „reprezentacijos ir legitimacijos mechanizmais žongliruojančios“ galerijos erdvės alternatyva, meninių tyrimų, bendradarbiavimo ir susitikimų erdvė, kurioje suvienijama „socialiai sąmoninga meninė patirtis, mokslo ir programavimo žinios“. VILMA laboratoriją menininkai apibrėžia kaip „juodąją dėžę“ – prietaisą, fiksuojantį ir tiriantį „posocialistinės, laukinio kapitalizmo, baudžiavinės, ikiindustrinės, buržuazinės, patriarchalinės daugiakanalės medijuotos aplinkos“ procesus. Savo ruožtu medijų menas (kurio esą negalima tapatinti su šiuolaikiniu menu bei vertinti tradicinio meno kategorijomis) kaip šios laboratorijos generuojamas „turinys“ yra viena

vilnius.

203 „Gediminas Urbonas“, *Akademie Schloss Solitude*,

<http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/fellows/gediminas-urbonas~pe2054>, „Nomedas Urbonienė“, *Akademie Schloss Solitude*, <http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/fellows/nomeda-urboniene~pe2057>.

204 „Kam reikalinga medija laboratorija?“.

205 Dvilė Tumpytė, „Moters balso laboratorija“, *7 meno dienos*, 2004 m. liepos 9 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=622&str_id=3503.

206 „RAM6“, *VILMA*, 2004 m. rugpjūčio 9 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=76&nid=89. Pažymėtina, kad RAM interneto svetainėje bendrame dirbtuvių sąraše organizuojanti institucija nurodyta kaip VILMA / JUTEMPUS, pasirinkus tik Vilniaus dirbtuves RAM6 nurodyta tik VILMA: „RAM6: Social Interaction and Collective Intelligence“, *ram-net*, <http://web.archive.org/web/20060810060154/http://www.ram-net.net/>.

iš nedaugelio nišų kritinio požiūrio į minėtus procesus išraiškai, balsą mažumoms suteikianti nekomercinė autonominė platforma:

Naujosios informacinės technologijos dažnai prieinamos tik komercinėms bendrovėms ar karinei industrijai. Tai korporacijų kontrolės, valdžios ir pinigų jungtis. Kur ta laisvoji zona, jei visi didieji medijų kanalai – laikraščiai, televizija, radijas kontroliuojami? Tai sukelia krizę. Kur šiuolaikinė agora, aikštė, viešoji erdvė, kurioje individas ar bendruomenė gali iš tikrųjų išsakyti savo mintis? Dauguma (pvz., politinė) visada gali tikėtis medijų pagalbos. Tačiau mažumos nepasiekia jų kanalo. [...] Todėl atsiranda problema, kurią padėtų išspręsti „pasidaryk pats“ (DIY) strategija. Pas mus nėra rimto politinio kairuoliško diskurso. [...] Tokios aplinkybės slopina aktyvistinę platformą ir tęsia medijų neraštingumo tradiciją.²⁰⁷

Tokioje situacijoje esą reikšmingai pakinta ir menininko vaidmuo bei laikysena. Medijų menininkas tampa skirtingų bendruomenių ir procesų tarpininku ir katalizatoriumi, teikiančiu pirmenybę ne individualistiniam, į pilną orientuotam profesionalaus meno pasauliui, o į jį neįtrauktoms visuomenės grupėms, gebančiu valdyti naujas technologijas, tačiau nesuabsoliutinančiu jų kaip savipakankamų įrankių ir pirmiausia skatinančiu kritinį diskursą, nes „technologija“ Urbonams yra politinė sąvoka:

Susiduriame su nauja menininko praktikos samprata. Studija vs laboratorija, individas vs lanksti grupelė, meno bohema vs įsitraukimas į kitas bendruomenes, Niujorko meno rinkos siekis vs nomadinės klajonės, akademija vs kūrybinės dirbtuvės, flirtas su meno galerijomis vs flirtas su žurnalistais ir festivaliais. [...] Socialiai ir politiškai angažuotam medijų menininkui svarbu, kas vyksta šioje aplinkoje. Nenoriu pasakyti, kad medijų menininkas – tik socialiai angažuota pozicija plius mobilusis telefonas ir nešiojamasis kompiuteris. Kalbėdami apie naująsias technologijas, turime galvoje ne priemones, o diskursą.²⁰⁸

Ši citata demonstruoja, kad lyginant su XX a. paskutiniojo dešimtmečio pabaiga Urbonų retorika naujų technologijų ir meno samplaikos atžvilgiu tapo pastebimai sąmoningesnė, aktyvistinė, politiškai įkrauta ir siekianti jungti tarptautinį diskursą su Lietuvos visuomenės problematika. Tikėtina, kad tokiai artikuliacijai pasitarnavo bendravimas su *tvvv.plotas* laidų

207 „Kam reikalinga medija laboratorija?“.

208 „Hacking Public Spaces in Vilnius“.

pašnekovais iš Šiaurės bei Vakarų Europos šalių. Tačiau greta konstatuojamos kultūrinės situacijos kaitos ir deklaruojamų ambicingų siekių puoselėjama medijų laboratorijos vizija reikalavo tvaresnio fizinio pavidalo tiek infrastruktūros, tiek žmogiškųjų išteklių prasme. Pokalbyje Urbonai pripažįsta, kad jų ligtolinė veikla buvo priklausoma nuo bendradarbiavimo su užsienio partneriais, daugiausia jau gerai įsitvirtinusiomis kultūros institucijomis, tačiau tapo aišku, kad Lietuvoje tokios laboratorijos projektas negali būti įgyvendintas be struktūrinio finansavimo. Tikėtina, kad ši materialinės bazės stoka lėmė tai, jog dar prieš *Pro-testo laboratoriją* ir fizinį „Lietuvos“ kino teatro fojė užėmimą menininkai ėmė ieškoti būdų paversti VILMA iš savo asmeninės vizijos „kolektyvine sąmone“ įtraukdami į jos vystymą daugiau žmonių (tad ir potencialių išteklių) ir kurdami organizacijos tapatybę bei galimas veiklos gaires sutelktiniu būdu. To rezultatu tapo 2004 m. suformuluotas naujas organizacijos apibrėžimas:

VILMA planuojama kaip metinis renginys, kurio forma modeliuojama per metus ir kyla iš su renginiu susijusių aplinkybių. [...] Taip pat siekiama tyrinėti potencialias šiuolaikines institucines formas. VILMA yra reakcija į poreikį eksperimentinei erdvei, susijusiai su naująsias medijas apibrėžiančiomis technologijomis ir pritaikančiais medijas meninei praktikai bei kultūrai ir visuomenei. VILMA rašo balso scenarijų atsižvelgdama į tarptautinės ir vietinės situacijų santykius.²⁰⁹

Pragmatinė naujojo kolektyvinio VILMA formato (galima pavadinti jį „smegenų centru“ ar „idėjų kalve“, angl. *think tank*) vystymo paskata veikiausiai buvo pasiruošimas anksčiau minėtai kūrybinei laboratorijai *RAM6* – pirmajam tokio masto naujųjų medijų kultūrai skirtam tarptautiniam renginiui Lietuvoje. Ta proga 2004 m. pradžioje buvo sukurta nauja interneto svetainė *vilma.cc*, o balandžio-gegužės mėnesį vyko keturios grupinės „smegenų darbo“ (angl. *brainwork*) sesijos, skirtos generuoti kolektyvinę VILMA tapatybę apibrėžiančių raktažodžių bazę²¹⁰. Šios idėjų dirbtuvės suvoktos kaip „bandomosios“ publikos pasitelkimas siekiant sukonstruoti VILMA kaip tam tikrą tuometiniame Lietuvos kultūros lauke pasigendamą „personažą“, „grupinę sąmonę“ ar „kalbėtoją“, apibūdinti jo savybes per kartu nužymimas sąsajas su kultūrinės, politinės, socialinės istorijos „artefaktais“ ir tokiu būdu sukurti scenarijų tolesniam kolektyviniam darbui. Sesijose dalyvavo skirtingų meno ir kultūros sričių atstovai: komunikacijos mokslininkai, filosofai, menotyrininkai, kuratoriai, menininkai²¹¹.

209 „Intro“, *VILMA*, 2004 m. sausio 1 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=11&nid=58.

210 „Psyche“, *VILMA*, 2004 m. balandžio 15 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=13&nid=20.

211 Birutė Kiškienė, Dalia Marcinkevičienė, Dalia Navikaitė, Fareed Armaly, Gediminas Urbonas, Irena Piekutė, Jonas

Idėjų dirbtuvių eiga detaliai dokumentuota²¹², todėl galima susidaryti įspūdį apie bendrą jų dinamiką. Urbonai bei jų pakviestas amerikietis menininkas ir kuratorius Fareedas Armaly pasiūlė generuoti raktažodžius, apibūdinančius VILMA kaip „juodąją dėžę“ – mediją, registruojančią idėjas, tapatybes, individualius troškimus, susijusius su esama kultūrine situacija ir jos trūkumais. Kadangi artėjančio renginio tema buvo *Socialinė sąveika ir kolektyvinė atmintis*, sesijų tikslas taip pat apibrėžtas kaip siekis permąstyti pačias kolektyviškumo, kolektyvinio darbo, naujomis technologijomis paremtos kolektyvinės meninės kūrybos sampratas. Tačiau skaitant pirmosios sesijos transkripciją susidaro įspūdis, jog šis bandymas konstruoti kolektyvinį VILMA „balsą“ nebuvo labai sklandus dėl skirtingų požiūrių į proceso atvirumą, tikslą ir svarbiausių sąvokų (pirmiausia „kolektyviškumo“) konotacijas.

Todėl nepaisant filosofo Nerijus Mileriaus antrosios sesijos metu išsakyto teiginio, kad VILMA gali būti įsivaizduota kaip tinklas, jungiantis skirtingus žmonių kūnus ir medijas kaip jų tęsinius, sunku vienareikšmiškai įvertinti, kokių mastu organizacija tikrai veikė kaip toks heterogeniškas tinklas. Dalis VILMA vizijos formavimo sesijose dalyvavusių žmonių (Vytautas Michelkevičius, medijų kritikas Karolis Klimka) aktyviai prisidėjo prie vėlesnių Urbonų inicijuotų renginių ir projektų, tačiau kalbant apie organizacijos tapatybę ir realią struktūrą būtų tikslingiau suvokti ją kaip „Jutempus“ institucinio projekto/tyrimo tęsinį, kuriame tik du žmonės (Urbonai) buvo nuolatiniai dalyviai, juolab kad ji netapo nuolatine fizine laboratorija, kaip planuota. Taigi net atsižvelgiant į tai, kad VILMA vardu įgyvendinti keli kolektyviniai projektai (*Pro-testo laboratorija*, *RAM6*), vėliau įsteigtas medijų kultūros žurnalas *Balsas.cc* (paskutinis VILMA projektas, greitai įgijęs autonomiją ir suformavęs atskirą bendruomenę), tenka traktuoti šį darinį pirmiausia kaip Urbonų bandymą reflektuoti ir kontekstualizuoti savo veiklą medijų meno lauke, o ne kaip daug narių jungiančią nuolat funkcionuojančią organizaciją.

Urbonų XXI a. 1-ojo dešimtmečio pirmosios pusės projektai plačiai pristatyti tarptautiniu mastu. 2000–2008 m. *Transakcija*, *Ruta Remake* ir *Pro-testo laboratorijos* dokumentacija įvairiomis konfigūracijomis eksponuotos svarbiose meno institucijose Vokietijoje, Nyderlanduose, Austrijoje, Norvegijoje, Vengrijoje, Švedijoje, Ispanijoje ir prestižiniuose meno renginiuose – Venecijos, Kvandžu, Berlyno, Maskvos bienalėse, tarptautinėje parodoje *documenta 11*²¹³. 2004 m. *Transakcija* buvo įtraukta kaip reikšmingas skaitmenines technologijas pasitelkiančio meno projekto pavyzdys į Lovejoy knygą *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. Tačiau Lietuvoje reakcija į šiuos projektus ir jų tikslus buvo nevienareikšmiška. Filosofė Audronė Žukauskaitė,

Dagys, Karolis Klimka, Nerijus Milerius, Nomeda Urbonienė, Renata Šukaitytė, Ūla Tornau, Valentinas Klimašauskas, Vytautas Michelkevičius, Živilė Kucharskienė.

212 „BWORK“, *VILMA*, 2004 m. balandžio 15 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=60&nid=54

213 „Transaction“, „Ruta Remake“, „Pro-test Lab Archives“, *nugu dossier*, <http://www.nugu.lt>.

dalyvavusi tiek *Transakcijoje*, tiek *Ruta Remake*, pokalbyje su kuratoriumi Raimundu Malašausku išreiškia skeptišką požiūrį į interaktyvių technologijų naudojimo principus bei deklaruojamą nehierarchiškumą ir atvirumą Urbonų darbuose:

Visuose Urbonų projektuose esama ir taktikos, ir strategijos: iš pradžių gudravimu ir simuliacija įsigaunama į Kito teritoriją („koks moters vaidmuo lietuviškuose filmuose?“; „ar moteriškas balsas egzistuoja?“), vėliau ši teritorija racionalizuojama, skaidoma ir pajungiama hierarchijai (*Transakcijoje* paskutinis žodis priklauso psichoanalitikų grupei; *Ruta Remake* – garso menininkui Otto Kränzleriui ir jaunosioms kompozitorėms). [...] Tampa beveik privalu kurti interaktyvius darbus, numatančius ir žiūrovo interakciją. Tikroju meninio įvykio subjektu tampa monitorius, kompiuteris ar *TheraMIDI* aparatas, mandagiai siūlantys jais pasinaudoti pasirinkus reikiamą registrą ar programą. Tačiau akivaizdu, jog kita interaktyvumo pusė – tai interпасyvumas, absoliuti stebėtojo-žiūrovo reakcijos anestezija. Pirma, už mus iš anksto nusprendžiama, kas yra žinoma / žinotina, taigi sukuriama tam tikros dirbtinės ir ribotos epistemos (balso archyvas, kino archyvas); antra, šie kūriniai numato, inkorporuoja ir savo interpretavimo kodą (*Transakcijoje* interpretacijos kodą siūlo psichoanalitikai, *Ruta Remake* – minėtas garso menininkas ir jaunosios kompozitorės). Kitaip tariant, kūriniai interpretuoja patys save [...].²¹⁴

Dėl panašių priežasčių Žukauskaitė kritikuoja *Pro-testo laboratoriją* bei vėlesnius Urbonų projektus, pavyzdžiui, *Villa Lituania*, 2007 m. pristatytą Lietuvos nacionaliniame paviljone 52-ojoje Venecijos bienalėje. Anot jos, tokie performatyvūs meno kūriniai cituodami realias politines problemas, dekonstruodami dominuojančius galios diskursus ir provokuodami kritines reakcijas reaktualizuoja šių problemų reikšmes specifinei publikai specifinėje – meno – erdvėje, patys netapdami tikrais politiniais įvykiais su realiomis pasėkmėmis, o jų sėkmė priklauso nuo palankiai susiklostančių aplinkybių ir rimto „netikrų“ performatyviai deklaruojamų intencijų perskaitymo. Filosofė klausia: „Kokiu mastu meninis aktyvizmas gali būti lyginamas su politiniu aktyvizmu? Ar nėra taip, kad menininkai, naudodamiesi politinėmis realijomis, kuria fiktyvius, parazitinius performatyvus, kurie sukelia efektą, labai panašų į tą, kurį sukelia ir politinis įvykis, tačiau patys lieka apsaugoti nuo realių politinių padarinių [...]“²¹⁵. Žinant tai, kad *Pro-testo laboratorijos* iniciatoriai tapo atsakovais realiuose „Lietuvos“ kino teatro pastato savininkų inicijuotuose teismo

214 „Penkios temos ir išsėtinės variacijos“, apie Nomedos ir Gedimino Urbonų projektą *Ruta Remake* kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas, *Šiaurės Atėnai*, 2004 m. rugpjūčio 21 d., http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=713&kas=straipsnis&st_id=2843.

215 Audronė Žukauskaitė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 58 (2010): 200.

procesuose²¹⁶, galima suabejoti padarinių ir atsakomybių nebuvimu, tačiau svarbiausia šiuo atveju, kad Žukauskaitės požiūris rodo, jog Urbonų deklaruojama politiškai ir socialiai angažuota laikysena, jų pačių tapatinama su medijų meno specifika, vietos kontekste sulaukė ne vien entuziastingų reakcijų.

Urbonai savo pasisakymuose taip pat akcentuoja jų kūrybinės praktikos provokuojamus ideologinius konfliktus arba poreikį „versti“ tarptautinį (medijų meno) kontekstą adaptuojant jį neretai skeptiškai nusiteikusiai arba tiesiog nepasiruošusiai vietinei publikai. 2007 m. pokalbyje su kuratore Cristina Ricupero žurnale *ŠMC Interviu* menininkai mini skirtingas ideologines stovyklas atstovaujančių „Lietuvos“ gynėjų tarpe kilusius nesutarimus dėl *Pro-testo laboratorijos* tikslų, Urbonų kaip projekto iniciatorių vaidmens ir projekte dalyvavusių kairiųjų politinių aktyvistų jiems pareikštus kaltinimus „uzurpavus protesto diskursą“²¹⁷.

Urbonai pabrėžia, jog tyrinėjo „protesto scenarijų, kuris yra nematomas, svyruojantis tarp fikcijos ir tikrovės, tarp inscenuotų ir realių dalykų“²¹⁸, iš dalies patvirtindami Žukauskaitės „fiktyvių performatyvų“ hipotezę. Tačiau medijų meno diskurso atžvilgiu dar reikšmingiau atrodo tai, jog nei pasakodami apie *Pro-testo laboratoriją* (kuri pokalbyje su Lovinku pozicionuota kaip naujų medijų laboratorijos materializacija), nei minėdami projektą *Valdymas iš žemės* menininkai neakcentuoja medijų aspekto. Naujosios medijos paminėtos tik abstrakčiai referuojant į meno kritikų negebėjimą adekvačiai vertinti šio lauko specifinę estetinę raišką: „[D]iskusija apie estetinio sprendimo netinkamumą dalyvavimu ir kolektyviškumu pagrįstai meninei praktikai primena neseniai vykusius pokalbius apie kritikai iškilusią problemą susidūrus su naujosiomis medijomis, kur estatinė patirtis negali būti pateikta taip pat kaip „tradicinėje“ meno terpėje“²¹⁹. Tai dar vienas patvirtinimas, kad šiuolaikinio meno diskurse medijų meno problematika nebuvo suvokiama kaip aktuali.

2005 m. LTV laidos *Kultūra* siužete Urbonai (užkadriniame pasakojime vadinami šiuolaikinio meno, o ne medijų meno kūrėjais) nurodo „informacinės erdvės“ ir įvairiuose tarptautiniuose projektuose nuo 1995 m. sutiktų užsienio menininkų naudojamų skaitmeninių technologijų demokratiškumą bei atvirumą kaip pagrindinį juos sudominusį šio lauko aspektą²²⁰. Jie pastebi su minėtais technologiniais ir kultūriniais reiškiniiais susijusių terminų vertimų į lietuvių kalbą trūkumą bei tvirtina patys įvairiais būdais prisidedantys prie medijų kultūros populiarinimo ir

216 Mindaugas Jackevičius, „„Lietuvos“ gynėjai tāsomi po teismus“, DELFI, 2008 m. balandžio 17 d.,

<http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/lietuvos-gynejai-tasomi-po-teismus.d?id=16711556>.

217 „Aukštai debesyse“, Cristina Ricupero kalbina Nomedą ir Gediminą Urbonus, *ŠMC interviu* 7/8 (2007): 60.

218 Ibid., 60.

219 Ibid., 63.

220 „Kultūra“, TV laida, LRT, 2005 m. spalio 08 d., nuo 55:10 iki 1:05:42 min, *LRT mediateka*,

<http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/15805/kultura>.

vertimo. Tiesa, kitame siužeto segmente daugiau parodų užsienyje nei Lietuvoje surengusę menininkai teigia teikianti pirmenybę užsienio žiūrovams kaip savo tikslinei auditorijai dėl šių didesnio išprusimo ir domėjimosi šiuolaikiniu menu bei dėl Vilniaus kultūros „nuskurdinimo“ ir menko meno bei kultūros poreikio Lietuvoje apskritai. Išryškėja Urbonų retorikos leitmotyvas: iš užsienio sklindančiai atvirumą, kolektyviškumą ir pilietinį aktyvumą skatinančiai medijų kultūrai Lietuvos kontekste reikia vertimo, tačiau vietos kultūros laukas šiam diskursui nėra imlus.

Kitų medijų menininkų ir jų kolektyvų savirefleksija bei diskurso bruožų turinti praktika buvo kiek mažiau politiškai angažuota ir didele dalimi skirta telkti domėjimusi konkrečiomis medijomis (internetu, garsu, fotografija) grįstas bendruomenės bei suteikti joms idėjinį pamatą ar jas legitimuoti. Galimai dėl koncentracijos į siauresnes sritis medijų meno samprata šiuose svarstymuose pasirodė rečiau, tačiau iš atskirų pasisakymų visgi galima numanyti ją esant bendru meno bei technologijų jungties suvokimo kontekstu.

Apžvelgus į atskiras specifinių medijų nišas išskaidytos savirefleksijos panoramą pastebima, kad aptariamame dešimtmetyje Lietuvoje buvo ypatingai nedaug tinklo meno praktikų ir jų aptarimo. Reikšmingesnis atvejis įvyko tik 2002 m., kai ŠMC buvo surengta Inčiūraitės kuruota užsienio ir lietuvių menininkų paroda *Metamorfozė. Tinklo meno pristatymas*²²¹. Lietuvos internetinio meno sceną parodoje atstovavo Gapševičius. Prieš parodos atidarymą publikuotas išsamus kuratorės pokalbis su menininku, kuriame aptariamas tinklo menas platesnėje naujų medijų meno perspektyvoje, jo statusas Lietuvoje bei santykis su institucine meno sistema ir meno rinka. Pokalbyje Gapševičius pristatomas kaip vienas nedaugelio Lietuvos internetinio meno kūrėjų ir konstatuojamas tokio meno nepopuliarumas Lietuvoje lyginant su kitomis, galerinei erdvei pritaikytomis šiuolaikinio meno formomis. Gapševičius teigia, kad situacija tinklo meno raidai šalyje palanki, ir pateikia kelis sėkmingo tinklo naudojimo meno lauke pavyzdžius (festivalį *Centras*, ŠMC kompiuterinę erdvę „Info Lab’as“), tačiau pripažįsta menką naujų medijų meno populiarumą vietiniame kontekste ir pateikia kelias pagrindines to priežastis, susijusias su skirtingu meno lauko grandžių nepasiruošimu šiai formai arba jos atmetimu:

Tinklo menas, arba plačiau – naujų medijų menas, nėra populiarus dėl labai paprastų priežasčių: pirma, menininkai nelabai imlūs techniniams dalykams (prisiminkime kad ir videomeną, paplitusį tik po keleto dešimtmečių trukusios „nepripažintų“ menininkų praktikos). Antra, galerijos nėra suinteresuotos naujomis išraiškos priemonėmis. Žiūrovą, taip pat ir patį menininką reikia paruošti

221 „Metamorfozė. Tinklo meno pristatymas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2002, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/02/1532>.

naujovėms. Be to, naujosios medijos dar nėra komercinio meno dalis, skaitmeninio meno autorinės teisės dar nėra apibrėžtos.²²²

Greta techninių ir institucinių bei komercinių aspektų pokalbyje nuskamba dar viena galima internetinio meno nepopuliarumo priežastis – jo siejimas su informacija bei komunikacijos struktūromis, o ne menine kūryba, reflektuojančia platesnį visuomenės gyvenimą. Pašnekovai sutaria, kad reikia atskirti medijų naudojimą paprasčiausiai fizinės meninės praktikos dokumentacijos sklaidai ar menininkų prisistatymui (Inčiūraitės įvardinamam kaip „menas internete“) nuo internetinio meno, kuriam svarbi specifinės programinės įrangos įgalinama į reprezentaciją neorientuota tiesioginė komunikacija bei meno institucijas pakeičiantys anoniminiai menininkų tinklai. Tiesa, ir pastaroji struktūra esą visiškai neišvengė institucionalizacijos, nes atsirado naujų medijų instaliacijų fizinėse erdvėse, ne tik įgalinančių didesnę skaičių žmonių stebėti arba interaktyviai dalyvauti virtualiuose procesuose, bet ir lengviau instituciškai legitimuojamų, reprezentuojamų ir kolekcionuojamų. Gapševičius priduria, kad internetinio meno kontekste svarbu pabrėžti pragmatiniams tikslams skirtos programinės įrangos (naršyklių, nuotolinių pokalbių programų, audiovizualinių transliacijų platformų) meninį naudojimą. Be to, anot jo, instaliacijos ar performanso elementai, perėjimas į fizinę erdvę neprieštarauja tinklo meno esmei (su sąlyga, kad vienaip ar kitaip naudojamos tarpusavyje sujungtos ir sąveikaujančios skaičiavimo mašinos) – svarbios ne naudojamos priemonės, o menininko intencija.

Gapševičiaus retorika šiame pokalbyje rodo didesnę susitelkimą į konkretesnius technologinius tinklo ir naujų medijų meno aspektus, tikslesnę ir labiau niuansuotą apibrėžimų naudojimą nei Urbonų atveju, kartu netapdama siaurai technine. Pastebimas lankstesnis požiūris į fizinės erdvės bei kitų materialinių išteklių poreikį – Gapševičius neteigia, jog galerinė ar kitokia erdvė yra nereikalinga, tačiau nemini fizinės medijų laboratorijos būtinybės arba finansavimo trūkumo, stabdančio internetinio meno raidą Lietuvoje. Šios pozicijos jis laikosi nuo pat virtualios organizacijos „Institutio Media“ įkūrimo, pavyzdžiui, *tvvv.plotas* laidoje *Menininkas ir komunikacija* jis taip pat akcentavo, kad interneto tinklas esą panaikina bet kokios fizinės institucijos būtinybę ir yra pakankamai pigus, kad kaip raiškos priemonė būtų prieinamas daugeliui žmonių. Menininko požiūrį galima pavadinti nuosaikiai optimistiniu ir apibendrinti taip: norint sėkmingai plėtoti internetinio meno praktiką pakanka gana paprastų techninių priemonių, motyvacijos mokytis ir į tinklą susijungusių bet kuriame pasaulio taške esančių suinteresuotų žmonių.

222 „Metamorfozių labirintais. Pokalbis apie internetinį meną“, Kristina Inčiūraitė kalbina Mindaugą Gapševičių, 7 *meno dienos*, 2002 m. lapkričio 22 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=544&str_id=616.

Nuotolinis bendradarbiavimas arba bendras „įtinklintas“ eksperimentavimas fizinėje erdvėje bei virtualūs sklaidos kanalai buvo svarbus motyvas ir elektroninės muzikos bei garso meno kūrėjų bendruomenės savirefleksijoje ir kritinėje refleksijoje. Sąlyginės iniciatyvų gausos ir produktyviai apie šią meno sritį rašiusių bei kalbėjusių autorių dėka ši refleksija buvo intensyvesnė nei tinklo meno diskursas. Greta straipsnių bei pranešimų konferencijose pasirodė kelios eksperimentinės elektroninės muzikos scenai Lietuvoje skirtos televizijos laidos, be to, kai kurie pavieniai meno projektai įgydavo platesnio konteksto koncentravimo ir refleksijos matmenį.

Lietuvos garso meno scena ar atskiri jos atstovai siekė apmąstyti save pirmiausia kaip bendruomenę su vienijančiais principais, viešų pasirodymų ir leidybos infrastruktūra, heterogenišku santykiu su technologijomis, eksperimento samprata, tarpdiscipliniškumu ir vietiniu bei pasauliniu kontekstais. Apie šią sceną ir jos aktualijas daug rašęs menotyrininkas ir garso menininkas Tautvydas Bajarkevičius 2005 m. inicijavo scenos tapatumą ir kontūrus turėjusį užčiuopti grupinį pokalbį, kurio įžangoje svarstymų objektas apibūdintas kaip „ne taip jau lengvai apibrėžiamas įtampos laukas, tinklas, (sub)kultūrinė niša, kuriai kartais net nėra būtinas apčiuopiamas pavidalas“²²³.

Pokalbyje medijų kultūra ir jos renginiai minimi tik fragmentiškai, kaip vienas iš kontekstų, kuriame skleidžiasi garso menas – daugiau dėmesio skiriama galimybėms apibrėžti garso meną ir jo apraiškas Lietuvoje, vietos scenos specifikai, kitų disciplinų ir kontekstų įtakai, eksperimentinių garso praktikų marginalumui platesniame kultūros lauke (pastarasis aspektas rezonuoja su apžvelgtais pasisakymais apie medijų meno statusą). Konkretesnį santykį su naujomis technologijomis ir jų įtaką kūrybai artikuliuoja kompozitorius Antanas Jasenka: „Manau, kad elektronika, multimedija yra ganėtinai jauni žanrai, todėl įtaką veikiau siečiau ne su kokiais konkrečiais menininkais, bet su sparčiu technologijos vystymusi. Būtent ši sparta ir sąlygoja pačios elektronikos vartojimą, šiuo konkrečiu atveju, muzikoje“²²⁴. Kiti pašnekovai akcentuoja skaitmeninių komunikacinių technologijų poveikį vietos ir globalaus kontekstų sinchronizacijai bei pakankamai glaudžios tarptautinės bendruomenės susiformavimui. Pavyzdžiui, Gintas Kraptavičius kalbėdamas apie kūrybines įtakas tvirtina, kad „nėra jokie skirtumo, ar jos iš čia, ar iš ten (sąvokos „čia“ ir „ten“ virtualaus bendravimo pasėkoje taip pat išblunka). Kontekstas visur tas pats. Visi viską žino iš *e-mailų*, *mailing-listų*, forumų ir pan. [...] Yra pasaulinė bendruomenė [...] ir Lietuvos scena yra tos bendruomenės dalis.“²²⁵

223 „Scena (1 d.)“, *Balsas.cc*, 2005 m. spalio 7 d., <http://balsas.cc/scena-1-d>; „Scena (2 d.)“, *Balsas.cc*, 2005 m. spalio 22 d., <http://balsas.cc/scena-2-d>. Bajarkevičiaus pašnekovai buvo keli žinomi lietuvių eksperimentinės elektroninės muzikos kūrėjai: Artūras Bumšteinas, Darius Čiuta, Antanas Jasenka, Gintas Kraptavičius, Gytis Skudžinskas.

224 Ibid.

225 Ibid.

Pokalbio turinys rodo, kad garso menininkams santykis su technologijomis kūryboje didele dalimi buvo utilitarus, priklausantis nuo konkretaus kūrybinio tikslo, padedantis plačiau paskleisti savo kūrybą už Lietuvos ribų arba sąlygotas technologijų naujumo kaip smalsumą žadinančio veiksnio. Šioje scenoje platesni garso kaip medijos politiniai bei socialiniai aspektai individualiems menininkams bent jau diskursyviai atrodo mažiau reikšmingi. Tačiau svarbus yra santykis su vieta (ypatingai urbanistine erdve) ir kitais kūrėjais per garso jungtį. Šiuo atžvilgiu ypatingai verti dėmesio keli garso menininko Andriaus Rugevičiaus-Rugio (žinomo pseudonimu „PB8“) projektai, kuriuos pasitelkus anksčiau minėtą Urbonų formuluotę prasmingiausia traktuoti kaip praktiką, virstančią teorija arba diskursu.

2006 m. VDA FMM katedroje Rugio apgintas baigiamasis bakalauro projektas *PB8_001_V* išėjo už akademijos ribų ir buvo pratęstas platesniame meno lauke, pavyzdžiui, tų pačių metų ŠMC grupinėje parodoje *101,3 KM: konkurencija ir bendradarbiavimas*. Kompleksinį projektą, kurį autorius pasitelkdamas kompiuterinę terminologiją metaforiškai pavadino „išsieksportavimu“, sudarė: 1) vieną dieną (2006.10.26) veikęs naujas troleibuso maršrutas nr. 0²²⁶, 2) įvairių autoriaus pakviestų muzikos kūrėjų sukurtas kolektyvinis garso takelis Vilniaus miestui, skambėjęs šiame žiediniu (kilpos) maršrutu judančiame troleibuse ir atliepęs pravažiuojamas funkcinės miesto zonas) ir 3) keliolikos valandų trukmės vaizdo interviu su Rugiui svarbiais garso menininkais, kompozitoriais, muzikos atlikėjais ir diskžokėjais archyvas, skirtas rodyti interaktyviai imituojant grupinės vaizdo konferencijos formatą²²⁷. Pastarąjį elementą galima interpretuoti kaip diskursyvų projekto dėmenį, nes jame pateiktos pašnekovų įžvalgos apie jų santykį su muzika, garsu, garso kūrimo technologija bei garsu erdvėje. Taigi naudodamas daugiasluoksnį technologinį arsenalą Rugys paverė asmeninį projektą kolektyvine refleksija apie garso (at)kūrimo priemonėmis medijuotą gyvenimo šiuolaikiniame mieste patirtį.

Diskursyvų matmenį eksperimentinės televizijos medijos dėka įgijo ir prieš tai kelis metus (2004–2006 m.) vykdytas Rugio projektas *Workshow*, kurį sudarė įvairiuose Vilniaus, Kauno ir užsienio didmiesčių naktiniuose klubuose vykę renginiai, jungę tarpusavyje laisvą kolektyvinį muzikinį eksperimentavimą, drabužių mainų studiją ir maisto gaminimą iš lankytojų atsineštų maisto produktų. Projekto aprašymas skelbia, kad jis „analizuoja laisvalaikio/gyvenimo praleidimo problematiką ir bando ją komentuoti sukurdamas vienkartinį utopijos modelį (renginį), [...] kuris

226 „PB8 įgarsintas Troleibusas Nr. 0 kviečia į kelionę Vilniaus erdvėmis ir joms dedikuotu kolektyviniu garso takeliu“, *Balsas.cc*, 2006 m. spalio 24 d., <http://balsas.cc/pb8-igarsintas-troleibusas-nr-0-kviecia-i-kelione-vilniaus-erdvemis-ir-joms-dedikuotu-kolektyviniu-garso-takeliu>.

227 Rugio baigiamojo bakalauro projekto gynimo metu ši dalis parodyta tik kaip demonstracinė medžiaga su kelių interviu fragmentais. Pirmą kartą visa medžiaga, sutvarkyta ir išeksponuota pagal pirminį autoriaus sumanymą, pristatyta publikai Lietuvos medijų meno retrospektyvoje *Laikmenos* Nacionalinėje dailės galerijoje 2021 m.

renginio metu susikuria ir atranda savas socialines taisykles, kurios yra paremtos mainų forma“²²⁸. Taigi deklaruojama koncepcine struktūra *Workshow* siekė peržengti tiesiog kolektyvinio klubinio laisvalaikio ribas ir tapti bendruomeniškumo, laisvų mainų, utopinių visuomenės organizavimo formų refleksija-per-praktiką. Projekte dalyvaujančių garso menininkų santykių su skaitmeninėmis technologijomis, nuotoline komunikacija, bendradarbiavimu ir atviro kodo principu grįsta kūryba plačiau atskleidė *Workshow* skirtas Rugio režisuotas ŠMC TV laidos epizodas²²⁹. Kalbinami pašnekovai (žinomi elektroninės muzikos kūrėjai Arturas Bumšteinas, Antanas Dombrovskij, Paulius Kilbauskas ir kiti) koncentravosi pirmiausia į pragmatinius, su asmeninėmis kūrybinėmis praktikomis susijusius elektroninio garso aspektus, tačiau savaime reikšmingas atrodo heterogeniškos bendruomenės žvilgsnio į save bandymas, pastanga užčiuopti technologijų paveiktą laikmečio dvasią ir jos atspindžius elektroninės muzikos ir garso meno formose. Panašių intencijų vedinas ŠMC TV epizodą apie Lietuvos eksperimentinės muzikos scenos situaciją po kelių mėnesių sukūrė Bumšteino ir Lauros Garbštienės duetas („G-Lab“)²³⁰.

Šie pavyzdžiai iliustruoja, kad Lietuvos garso meno bendruomenė, nebuvusi stipriai orientuota į teorinį diskursą²³¹, vis dėlto siekė apmąstyti ir praktiškai įgyvendinti svarbius medijų meno aspektus. Aktyviausiems jos nariams rūpėjo atviro kodo, mainų, bendradarbiavimo principais grįsta, naujų technologijų komunikacinė, sklaidos bei dalyvavimo potencialą išnaudojanti meninė praktika, orientacija į kolektyvinius kūrybinius procesus, „nemeninių“ kasdienių veiklų įtraukimas į daugialypį bendruomeninį vyksmą, išėjimas iš parodinių ar koncertinių salių į miesto ir laisvalaikio erdves. Be to, pažymėtina, kad garso menininkai (pirmiausia Kraptavičius ir Čiuta bei jų bendras projektas „čiutausk“, taip pat Bajarkevičius, Raimundas Eimontas) aktyviai dalyvavo Lietuvos medijų meno festivaliuose ir tarptautiniuose renginiuose – ISEA²³², *transmediale*, *Ars Electronica*.

Kiek didesniu refleksyviu kontekstu apaugo 2006–2007 m. aktyviai veikusi postfotografijos bendruomenė, kuri jungė vienokį ar kitokį santykį su fotografija ir platesne vaizdų kultūra turėjusius jaunosios kartos menininkus ir kuratorius, siekusius permąstyti fotografiją – vieną labiausiai institucionalizuotą ir kanonizuotą meno formų Lietuvoje – išplėstiniame šiuolaikinio meno ir skaitmeninių technologijų paspartintos vaizdų cirkuliacijos kontekste. Dėl koncentracijos į konkrečios meno ir komunikacinės medijos klausimus postfotografijos meninis ir teorinis projektas

228 Andrius Rugys, *Workshow*, DVD, 2006. VDA FAMM katedros archyvas.

229 „Workshow“, TV laida, ŠMC TV, 2005 m. vasario 9 d. VDA FAMM katedros archyvas.

230 „Bandymas pasikalbėti apie eksperimentinę muziką Lietuvoje“, TV laida, ŠMC TV, 2005 m. balandžio 6 d. NDG DIC archyvas.

231 Išimtis yra Bajarkevičius, tačiau aptariamam laikotarpiui jis pasisakydavo daugiausia ne praktiko, o tyrėjo ir kritiko vaidmenyje, aptardamas garso meno lauko situaciją iš distancijos, todėl jo komentarai aptariami kitame poskyryje.

232 Renata Šukaitytė, „Elektroninės patirtys Taline. XII tarptautinio elektroninio meno simpoziumo ISEA 2004 atgarsiai“, *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=627&str_id=3639.

taip pat tiesiogiai nereflektavo bendresnės medijų meno problematikos, tačiau atskiri jo proponentų pasisakymai, jų paralelinis aktyvumas postfotografijos ir medijų meno srityse bei sąjūdį grindžiančios prielaidos ir vertybinės nuostatos leidžia susieti šiuos du laukus.

Postfotografinių iniciatyvų rengėjai siekė kritiškai komentuoti ir dekonstruoti Lietuvos fotografijos, ypač su Lietuvos fotomenininkų sąjungos institucija siejamos humanistinės ir dokumentinės „Lietuvos fotografijos mokyklos“ nusistovėjusius mitus, stereotipus ir formas – „ikoniškų“ fotografinių vaizdų ir individualaus (vyro) genijaus kultą, psychologizmą, estetizavimą ir „fotografinės tiesos“ siekimą. Vietoj to jie susitelkė į fotografijos medialumą ir medžiagiškumą, įtinklintą skaitmeninių vaizdų cirkuliaciją, fotomanipuliacijos procesus ir vaizdų reikšmių konstravimą, įvairių fotografinių technologijų lemiamus matymo ir matomumo režimus. Kitaip tariant, postfotografinei prieigai buvo būdingas dėmesio perkėlimas nuo fotografijos kaip „neutralios“ meno rūšies į fotografiją kaip politiškai veiksnų komunikacijos įrankį ir kultūrinę technologiją.

Postfotografijos samprata Lietuvoje pirmiausia materializavosi 2006 m. bendraminčių menininkų, menotyrininkų ir kuratorių grupės surengtoje parodoje *komentarai@3xpozicija.lt: postfotografinės būsenos šiuolaikiniame mene* LFS „Prospekto“ galerijoje, jos viešame kuravimo procese, vykusiame specialiai tam sukurtame tinklaraštyje *3xpozicija.lt*, ir parodą lydėjusiame LFS žurnalo *Fotografija* teminiame numeryje *Postfotografija*²³³. 2007 m. šis diskursas prasitęsė *3xpozicija.lt* bendruomenės projekte bei leidinyje *Fotografijos, istorijos, žemėlapiai: foto/karto/istorio/grafijos* (kuratoriai ir sudarytojai V. Michelkevičius, Agnė Narušytė, Lina Michelkevičė), tačiau šio projekto rėmai buvo kiek siauresni: Lietuvos fotografijos istorijos rašymo galimybių meninis tyrimas ir žemėlapiavimas. Iš dalies postfotografijos diskurso laukui priklauso keli vėlesni (2007 ir 2008 m.) *Fotografijos* numeriai, kuriuos sudarė Margarita Matulytė, Julija Fomina ir Valentinas Klimašauskas²³⁴, taip pat paroda *Lietuvos dailė '08: Fotografija*²³⁵ (ŠMC, 2008). Kitas ideologiškai artimas reiškinys, gyvavęs Klaipėdoje 2004–2010 m., yra fotografijos ir paralelinių meno formų bienalė *Erozija*, inicijuota Klaipėdos kultūrų komunikacijų centro direktoriaus Igno Kazakevičiaus ir fotografo Remigijaus Treigio, vėliau kuruota menininko ir kuratoriaus Gyčio Skudžinsko. Šiuose renginiuose ir procesuose dalyvavo neformali, tačiau studijų ir panašių kūrybinių bei teorinių interesų susaistyta jaunosios kartos menininkų bendruomenė, kuriai taip pat rūpėjo platesnis naujųjų medijų kultūros diskursas.

233 *Postfotografija*, nr. 2 (13) (2006), sudarė Vytautas Michelkevičius.

234 *[re:] Fotografija*, nr. 1 (14) (2007), sudarė Margarita Matulytė; *[re:] Fotografija*, nr. 2 (15) (2007), sudarė Margarita Matulytė; *Fotografija*, nr. 1–2 (16–17) (2008), sudarė Julija Fomina ir Valentinas Klimašauskas.

235 *ŠMC interviu*, nr. 11/12 (2008), sudarė Linara Dovydaitytė ir Simon Rees.

Postfotografijos entuziastų dėmesį tuo metų populiarėjančioms naujosioms medijoms liudija minėtoje aplinkybėje, kad *komentarai@3xpozicija.lt* kolektyvinio kuravimo eksperimentui jie pasirinko atvirą tinklaraščio platformą, pritaikytą demokratiškai diskusijai, eksponavimo sprendimų deryboms ir dalinimuisi įvairia eskizine medžiaga. Neatsižvelgiant į tai, kiek ši forma buvo veiksminga galutinio rezultato atžvilgiu, jos procesualumas ir „atviro kodo“ principas leidžia ją vadinti medijų menui būdingos medijų refleksijos per praktiką pavyzdžiu. Tą patvirtina ir vieno iš kuratorių Michelkevičiaus teiginys, kad ją derėtų sieti su medijų meno lauku „darant prielaidą, kad čia dalyvauja skirtingos medijos, kurių viena neiškeliamą aukščiau už kitą, bei apibūdinant medijų meną kaip meno kūrinius, siekiančius kritiškai permąstyti medijas, jų veikimo mechanizmus bei meninius ir komunikacinius kontekstus“²³⁶. Tiesa, 2007 m. žurnale *Fotografija* pasirodžiusiame Klimašausko ir fotografijos istorikės Margaritos Matulytės pokalbyje pastaroji suabejoja tokiu priskyrimu ir teigia, kad kontekstinis šios parodos laukas yra fotografija, o ne medijų menas platesne prasme²³⁷. Iš dalies galima su tuo sutikti, ypač atsižvelgiant į tai, kad didžioji dalis postfotografinių projektų Lietuvoje vienaip ar kitaip referavo į LFS proteguojamą „didžiąją“ fotografinę tradiciją, o jų iniciatoriai buvo pokyčių siekiantys jaunesni sąjungos nariai. Taigi nepaisant to, kad pasirenkamos priemonės ir retorika buvo artimos naujųjų medijų meno laukui, postfotografijos diskursas Lietuvoje atspindėjo pirmiausia lokalią reakciją į istoriškai reikšmingos modernistinės meno rūšies konservatyvią sistemą.

Šiuolaikinio meno institucijose, į kurių puoselėjamą postmedialų lauką postfotografijos diskursas siekė integruoti savirefleksyvias išplėstines fotografines priemones, įvairiausi fotografiniai vaizdai buvo pasitelkiami ne pačios fotografijos istorijos, institucinės sistemos ir medijos aparato, o platesnių šiuolaikinės vizualinės kultūros problemų nagrinėjimui. Pavyzdžiui, ŠMC žurnale *Interviu* publikuojamame Fominos ir Klimašausko pokalbyje apie jų kuruotą parodos *Lietuvos dailė '08. Fotografija* dalį *Kai vaizdas tampa pokalbiu* Klimašauskas užsimena, jog pirmiausia jie turėjo „pagalvoti, kiek prasminga apie šiuolaikinį meną mąstyti vienos medijos (šiuo atveju, fotografijos) aspektu“²³⁸. Galima daryti prielaidą, kad medijos specifiškumu (medijų teorijos prasme) grįstas fotografijos sampratos išplėtimas labiau rūpėjo tam tikrai fotografijos profesinės bendruomenės daliai nei šiuolaikinio meno lauko atstovams, kurie tokia konkrečios medijos akcentavime įžvelgė Krauss aprašytą formalizmo pavojų. Kai fotografinė raiška įsitvirtino kaip viena iš daugelio šiuolaikiniame mene lygiavertiškai naudojamų heterogeniškų priemonių, poreikis legitimuoti modernistinei meninei fotografijai alternatyvias fotografinio mąstymo formas nunyko.

236 Vytautas Michelkevičius, *Gidas po postfotografijos teritoriją internete ir galerijoje* (Vilnius: VšĮ Mene, 2006).

237 Valentinas Klimašauskas, „Fotografijos nuotyčiai išplėstuose laukuose“, *[re:] Fotografija*, nr. 1 (14): 5.

238 Julija Fomina, Valentinas Klimašauskas, „Kai vaizdas tampa pokalbiu“, *ŠMC interviu*, nr. 11/12: 38.

Diskurso mazgai: renginiai ir leidiniai

Lietuvos medijų meno laukui nesukūrus nuolat veikiančių institucijų (medijų kultūros centrų ar laboratorijų) infrastruktūros, be atskirų menininkų ir jų kolektyvų vykdomų projektų didžiąją dalį medijų meno diskurso generavo didesni medijų kultūrai skirti renginiai bei specializuotos informacinės ir leidybinės platformos, kurių ėmė gausėti nuo 2002 m. Platesniame kultūros lauke šiuo laikotarpiu taip pat augo susidomėjimas skaitmeninių technologijų naudojimu meno praktikose, tačiau čia jis buvo atsargesnis ir neretai lydimas skepsio²³⁹ arba gana paviršutiniškas. 2006 m. kultūros pokalbių laidoje *Kultūros kodas* parodyto trumpo siužeto apie kompiuterinį meną leitmotyvas yra tai, kad medijų meno apraiškos nepaisant populiarėjančių skaitmeninių technologijų vis dar yra kultūros ir didžiųjų meno institucijų sistemos paraštėse²⁴⁰. Siužete žurnalo *Balsas.cc* redaktorius Michelkevičius ir olandas skaitmeninio meno kūrėjas, tyrėjas ir kuratorius Klaasas Kuitenbouweris pasakoja, kaip interaktyvus medijų menas pakeitė autoriaus ir žiūrovo santykį, suteikdamas pastarajam daug didesnę laisvę galią bei paverdamas jį bendraautoriumi, o toks autoriaus „ištrynimasis“ esą sunkiai priimamas kultūroje, kuri istoriškai paremta menininko asmenybės žinomumu. Pašnekovai teigia, kad toks menas dažniausiai nepatenka į didžiausias pasaulines meno parodas, bet randa vietą naujuose specializuotuose renginiuose.

Tokiems renginiams Lietuvoje dar neatsiradus, skaitmeninėmis technologijomis bei kultūrinėmis jų populiarinimo priemonėmis ėmė domėtis verslas. 2000 m. informacinių technologijų įmonių asociacija „InfoBalt“ ŠMC surengė renginį *Multimedijos lyga*, skirtą supažindinti visuomenę su daugialypės terpės ir skaitmeninio meno kūriniais, paskatinti tokios produkcijos kūrėjus – pavienius autorius ir neseniai įsteigtas skaitmeninės leidybos kompanijas – daugiau bendradarbiauti, o auditoriją labiau domėtis šia kūryba²⁴¹. Renginyje pristatyti net virtualios realybės bandymai – žaidimas, kuriame į skaitmeninę erdvę perkeltas Rumšiškių etnografinis kompleksas, tačiau iš renginio pranešimo susidaro įspūdis, kad didžioji dalis jame demonstruoto

239 Pavyzdžiui, simptomiška menotyrininko Kęstučio Šapokos ironiška replika straipsnyje apie nesisteminį avangardą, anot jo, „naujosios meno stagnacijos“ laikotarpiu: „Ko gero, į „sėkmingųjų“ stovyklą pirmiausia pakliuvo VDA Fotografijos ir medijos meno (tuo metu – Fotografijos ir videomeno) katedros absolventės (pirmoji laida) ir jaunesni šios katedros studentai(-ės) todėl, kad kaip tik kilo analoginių ir skaitmeninių medijų banga ir vis didėjo jų poreikis oficialiuose šiuolaikinio meno projektuose.“ Žr. plačiau: Kęstutis Šapoka, „Nesisteminis avangardas (naujosios) stagnacijos laikotarpio mene: Benignos Kasparavičiūtės kūrybos atvejis“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 68 (2013): 166.

240 *Kultūros kodas*, TV laida, LRT, 2006 m. vasario 23 d., nuo 01:00 iki 11:00 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/16717/kulturos-kodas>.

241 „Multimedija Lietuvoje: gyvuos ar mirs?“, *News.lt*, 2000 m. spalio 25 d., <http://www.news.lt/lt/article.im?tid=536&id=338301>.

turinio buvo edukacinio, dekoratyvinio arba reprezentacinio pobūdžio. 2002 m. *Multimedijos lyga* vyko „Arkos“ galerijoje, čia pristatyti Europos ir Lietuvos meninių interneto tinklalapių čempionatai, kalbėta apie interaktyvių skaitmeninių priemonių naudą buriant virtualias bendruomenes, multimediją kaip mokymo priemonę²⁴². Laidos *Kultūros namai* siužete apie renginį *Multimedijos lygos* koordinatorius režisierius Artūras Jevdokimovas multimediją – „hibridinį darinį tarp meno ir informacinių technologijų“ – apibūdina kaip ateities kasdienybę, suteikiančią kultūrai ir menui naujų galimybių, tačiau konstatuoja, kad nemažai menininkų į technologijas žvelgia su nepasitikėjimu²⁴³.

Multimedijos lygos retorikoje pastebimas skaitmeninių technologijų egzotizavimas, į platesnę auditoriją nukreiptas pramoginių ir taikomųjų jų aspektų akcentavimas, o ryšys su medijų ar tinklo meno lauku ir konceptualia technologijų refleksija yra punktyriškas. Bene stipriausia sąsaja buvo tai, kad 2002 m. renginyje pristatytas tais metais pirmą kartą surengtas tikrai specializuotas multimedijų meno ir muzikos festivalis *Centras*. Iškalbinga ir savaip ironiška, kad verslo struktūrų organizuotoje *Multimedijos lygoje* pristatyto festivalio misija apibrėžta kaip siekis „atmesti stereotipizuotą, net euforišką požiūrį į naująsias technologijas, kaip į vien tik beribes verslo bei technikos sritis ar infovisuomenės kūrimo priemones“²⁴⁴.

Inicijuotas Šiuolaikinio meno informacijos centro, įsteigto 2000 m. kaip M. K. Čiurlionio dailės muziejaus Informacijos ir švietimo skyriaus padalinys, *Centras* rengtas Kauno M. Žilinsko galerijoje ir Paveikslų galerijoje 2002–2006 m., 2011 m. atnaujintas ir paskutinį kartą surengtas 2016 m. Festivalis ne tik pristatė audiovizualinę lietuvių ir užsienio autorių kūrybą, bet rengė teorinius seminarus. Pavyzdžiui, 2003 m. festivalyje pranešimus skaitė garso menininkas ir tyrėjas Bajarkevičius, kompozitorius Giedrius Kuprevičius, medijų filosofas Tomas Sodeika bei medijų tyrėjai Virginijus Kinčinitis ir Mindaugas Gelūnas, apžvelgę garso meno ir elektroninės muzikos specifiką, medijavimo poveikį realybės ir estetikos suvokimui, pliuralistinę pasakojimų fragmentaciją daugialypėje terpėje²⁴⁵. Vis dėlto pats Bajarkevičius recenzuodamas 2004 m. festivalį pasigenda „meninės analizės, socialinio komentaro ar kritikos, konceptualios įžvalgos ar savirefleksijos“, nors priduria, kad „atvira *Centro4* struktūra verčia manyti, kad tai ne tiek festivalio problema, kiek iniciatyvos trūkumas“²⁴⁶.

242 „Multimedija – visų menų, visų informavimo priemonių derinys“, *News.lt*, 2002 m. spalio 23 d., <http://www.news.lt/IT-naujienos/Multimedija---visu-menu-visu-informavimo-priemoniu-derinys.im?id=95671>.

243 „Kultūros namai“ TV laida, LRT, 2002 m. spalio 28 d., nuo 01:23 iki 07:09 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/9394/kulturos-namai>.

244 „Centras2“, *Šiuolaikinio meno informacijos centras*, <http://web.archive.org/web/20050404115704/http://www.smic.lt/centras2/centras2apie.htm>.

245 „Centras3 programa“, *Šiuolaikinio meno informacijos centras*, <http://web.archive.org/web/20071108124903/http://www.smic.lt/centras3/programa.htm>.

246 Tautvydas Bajarkevičius, „Multimedijos meno festivalis „Centras4““, *Literatūra ir menas*, 2004 m. spalio 22 d.,

Menotyrininkas Tomas Pabedinskas recenzuodamas *Centras4* kaip teigiamą dalyką pažymi išaugusį jo tarptautiškumą, bet nuogaštuoja dėl kartu su tuo padidėjusio programos eklektiškumo bei dominuojančių formos eksperimentų bei aiškesnių konceptualių gairių: „Kai festivalio dalyvių gretas papildė užsienio menininkai, išaugus pristatomų darbų įvairovei, užmojis pristatyti Lietuvos multimedijos meno ir muzikos visumą, kuriuo vadovautasi organizuojant pirmuosius renginius, netenka prasmės. Multimedijos menui būdingas tarpdiscipliniškumas bei aiškos festivalio koncepcijos gali virsti paprasčiausia eklektika“²⁴⁷. Tačiau keliais metais vėliau publikuotoje paskutiniu turėjusio tapti *Centras6* recenzijoje autorius konstatuoja, kad festivalis, „iš pradžių priminęs kelių bendraminčių susibūrimą, išaugo į solidų renginį, suformavusį ne tik savo žiūrovų auditoriją, bet ir suteikęs impulsą ne vieno multimedijos menininko kūrybai bei sėkmingai tolesnei karjerai“²⁴⁸. Pabedinskas cituoja vieno iš rengėjų, ŠMIC vadovo Gedimino Banaičio paaiškinimą, kodėl atėjo laikas sustabdyti festivalio rengimą – esą jis „turi būti durys į plačiąją auditoriją tiems, kurie nežino, kur galėtų pristatyti savo debiutinius darbus“, o 2006 m. tokių galimybių jau daug, tad festivalis nebeteiko išskirtinumo ir galimai nebeatsako į jokių naujų aktualius klausimus. Tarp kitų priežasčių organizatorius mini nepakankamą finansavimą, tačiau iš cituojamos motyvacijos galima daryti išvadą, kad naujųjų medijų kultūra Lietuvoje XXI a. 1-ajam dešimtmečiui persiritus į antrą pusę pakankamai įsitvirtino ir *Centras* nebebuvo vienintelis tramplinas jauniems kūrėjams.

Iš tiesų, nuo 2003 m. Šiaulių dailės galerijoje jos direktorės pavaduotojas Kinčinaitis kasmet rengė medijų meno festivalį *Enter*, gyvuojantį iki šiol. 2004 m. pasibaigus antrajam festivaliui vietos spaudoje publikuotame pokalbyje organizatorius taip pagrindžia festivalio poreikį:

Prieš keletą metų apsižiūrėjome, kad Šiauliuose labai trūksta informacijos apie šiuolaikines meno formas, ypač apie videomeną, kuris tuo metu Lietuvoje jau buvo populiarus, mūsų menininkai jau skynė laurus tarptautiniuose meno festivaliuose. [...] Pristatydavome geriausius pasaulinius šio meno pavyzdžius, supažindindavome šiauliečius su geriausiais Dailės akademijos studentų ir dėstytojų darbais ir vietinių menininkų eksperimentais. Kvietėmės lektorius. Per tuos metus atsirado stiprių vietinių videomenininkų, pasklido informacija, Šiaulių universitete įsteigta audiovizualinių menų specialybė. [...] Prieš porą metų supratome: į jaunų menininkų ir žiūrovų akiratį reikia įtraukti ir kompiuterius, ir visas skaitmenines technologijas. Tų technologijų sąveikoje atsiranda įdomūs

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030193040/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3020&kas=straipsnis&st_id=5568.

247 Tomas Pabedinskas, „„Centras 4“: nuo meno iki saugumo technologijų“, *Nemunas*, 2004 m. spalio 7 d.

[http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319132219/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(92\);Article\(1794\);](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319132219/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(92);Article(1794);).

248 Tomas Pabedinskas, „„Centras 6“ – romantiška pabaiga“, *Nemunas*, 2006 m. lapkričio 30 d.,

[http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319112734/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(155\);Article\(3495\);](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319112734/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(155);Article(3495);).

Kartu festivalio kuratorius pripažįsta, kad festivalio pradžia nebuvo lengva, nes populiarinant naujus, „ateities“ raiškos būdus teko susidurti su aplinkos nepasitikėjimu, pasipriešinimu arba ignoravimu, o festivalio auditoriją iš esmės teko užsiauginti nuo nulio iš pačių jauniausių lankytojų, nes vyresnės kultūros bendruomenės dalies suvokimo, anot Kinčiničio, nebeįmanoma pakeisti. Pastebėtina, kad nors pašnekovas akcentuoja edukacinį festivalio aspektą, jis pažymi, kad festivalio dalyvių vartojamas specifinis žargonas, kurį sudaro daug techninių terminų ir anglicizmu, veikia tarsi filtras, apsaugantis bendruomenę nuo „brutalos gatvės kultūros“ ir „neraštingų“ nekviestų lankytojų. Taigi medijų meno mėgėjų atvirumo siekis nuo didesnių kultūros centrų kiek nutolusiam, naujovėms mažiau imliame kultūriniame kontekste paradoksaliai virto priverstiniu uždarumu.

Šis paradoksas ir įvairūs informacijos mainų, matomumo bei mobilumo niuansai apskritai gali būti suvokiami kaip viena didžiausių Lietuvos medijų meno sceną ir diskursą kamavusių problemų. Pavyzdžiui, festivalis *Enter* skyrė teoriniams medijų kultūros ir meno aspektams daug didesnę dėmesį nei *Centras*, nes iki pat XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžios viena svarbiausių jo dalių buvo konferencija *Enter_teorija*. Didžioji dalis jos pranešėjų, išskyrus kelis Šiauliuose gyvenančius teoretikus, būdavo svečiai iš Vilniaus, tačiau išsamesnė informacija apie renginį sunkiai pasiekdavo nacionalinio masto kultūros žiniasklaidą. 2010 m. apsilankęs festivalyje *Enter8* nuolatinis jo dalyvis Michelkevičius išsakė kritinę pastabą dėl renginio santykio su platesniais Lietuvos ir pasaulio medijų meno kontekstais:

Prieš ketverius-penkerius metus pagrindinių meno kritikų – vilniečių – šiame festivalyje dalyvaudavo vos vienas kitas – renginio „nepamatydavo“ nė vienas kultūros laikraštis. Dabar nemažai dalyvių – kritikų ir teoretikų – atvyksta į *Enter* pailsėti būtent iš sostinės. Medijų menas niekuomet nebuvo lokalus ir izoliuotas fenomenas, bet kuo toliau, tuo labiau festivalyje *Enter* mažėja tarptautinių dalyvių. [...] Didžiausia festivalio problema – sunkiai nusakomas santykis su vietine publika ir kontekstu. Teisūs būtų ir manantys, kad festivalis yra populiarus, kad jį gausiai lanko šiauliečių jaunimas, ir tie, kuriems per tris festivalio dienas taip ir nepavyksta iš širdies šnektelėti su vietiniais medijų meno kūrėjais ar mėgėjais. Teorinės konferencijos kaip visuomet iš pradžių klausosi apypilnė salė, tuštėjanti aritmetinės progresijos greičiu, kol paskutiniajam pranešėjui lieka vien patys dalyviai ir organizatoriai. [...] festivalio organizacija buvo puiki, nors

249 Vita Morkūnienė, „ENTER – multimedijos vardas“, *Skrastas.lt*, 2004 m. gegužės 8 d., <http://musu.skrastas.lt/?data=2004-05-10&rub=1143711027&id=1146722356>.

viltis iš jaukių namų aplinkos įsisukti į tarptautinį idėjų mainų sūkurį vėl liko neįgyvendinta. Gal jo organizatoriams vertėtų pakeliauti po panašius festivalius Europoje (*Pixelache*, *Transmediale*, *Ars Electronica*, ISEA ir kt.) ir atsivežti minčių bei dalyvių?²⁵⁰

Aprašyta informacinė atskirtis iš dalies paaiškina, kodėl nepaisant to, kad pirmieji panašūs renginiai įvyko mažesniuose miestuose keliais metais anksčiau, 2004 m. Vilniuje surengta tarptautinė naujųjų medijų kūrybinė laboratorija *RAM6* sulaukė žymiai didesnio dėmesio kultūros žiniasklaidoje. Kaip minėta, ši laboratorija pirmiausia sumanyta kaip kasmetinis VILMA renginys, todėl nors jis įvyko tik vieną kartą, jį galima traktuoti kaip medijų meno festivalį, sulyginamą su Rygoje kasmet vykusi *Art + Communication*. Populiariausiuose kultūros savaitraščiuose (*7 meno dienos*, *Literatūra ir menas*, *Šiaurės Atėnai*) pasirodė net keturi renginiui skirti tekstai – Dovilės Tumpytės, Michelkevičiaus ir Bajarkevičiaus apžvalgos bei Tumpytės ir Michelkevičiaus pokalbis su vienu iš penkių *RAM6* kūrybinių laboratorijų moderatorių JAV tinklo menininku Hopkinsu²⁵¹. Pažymėtina, kad visos apžvalgos pasižymi daugiausia kūrybinių dirbtuvių eigos atpasakojimu arba rengėjų informacinės medžiagos fragmentų citavimu – tai leidžia daryti prielaidą, kad jaunoji autorių karta XXI a. 1-ojo dešimtmečio viduryje dar tik ieškojo kritinio kalbėjimo apie medijų kultūrą būdų.

Vis dėlto minėtuose tekstuose aptinkamos negausios kritinės pastabos pakankamai iškalbingos tuometės diskurso būklės atžvilgiu. Pavyzdžiui, Bajarkevičius, panašiai kaip tų metų festivalio *Centras4* recenzijoje, konstatuoja, kad neįmanoma ignoruoti „provincialumo kompleks“ ir tenka pripažinti akivaizdų svarbaus vietinio konteksto trūkumą. Michelkevičius pažymi, kad Lietuvoje dėl valstybinės kalbos politikos medijų sąvoka dažnai klaidingai siejama tik su žiniasklaida, todėl medijų menui sunku įsitvirtinti šalies meno lauke, o pokalbyje su Hopkinsu teigia, kad Lietuvoje susiduriama su keblumais pristatant naujosios medijos koncepciją (atsakydamas Hopkinsas tvirtina, kad taip yra beveik visose šalyse, kuriose jam yra tekę dėstyti, nes

250 Vytautas Michelkevičius, „Kritikos maršrutai: Vilnius – Šiauliai – Panevėžys > ENTER8 > 9KOMBINACIJOS“, *Artnews.lt*, 2010 m. gegužės 13 d., <http://artnews.lt/kritikos-marsrutai-vilnius-siauliai-panevezysenter89kombinacijos-5970>.

251 Dovilė Tumpytė, „Visuomenė, menas ir technologijos. RAM6 medijų meno laboratorija Šiuolaikinio meno centre ir apylinkėse“, *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 3 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=626&str_id=3612; Vytautas Michelkevičius, „Permaštant naująsias medijas“, *Šiaurės Atėnai*, 2004 m. rugsėjo 11 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110131125111/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=716&kas=straipsnis&st_id=2890; Tautvydas Bajarkevičius, „RAM6: Permaštant naująsias medijas. Medijų meno laboratorija Vilniuje“, *Literatūra ir menas*, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129191947/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3014&kas=straipsnis&st_id=5292; „Kūrybingumas = energijos judėjimas. Tinklinės bendruomenės kūrimas vienoje iš RAM6 medijų meno laboratorijų“, Dovilė Tumpytė ir Vytautas Michelkevičius kalbina Johną Hopkinsą, *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307035044/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=627&kas=straipsnis&st_id=3638.

žmonės nėra įpratę galvoti apie tai, kaip technologijos veikia visuomenę). Anot Michelkevičiaus, dalis *RAM6* laboratorijų moderatorių nagrinėtų medijų kultūros aspektų auditorijai liko neaiškūs, tačiau renginys padėjo pagrindus tolesnei naujų medijų problemų analizei, o pristatyta medijų kultūros samprata pasirodė esanti kairuoliška ir antikorporacinė, reikalaujanti aktyvistinės ir kritinės pozicijos. Turint galvoje tai, kad prieš tai jau kelis metus vyko medijų meno renginiai kituose miestuose, toks diskurso naujumo vietiniame kontekste akcentavimas leidžia daryti išvadą, kad Vilniuje šie renginiai buvo sąlyginai nematomi arba suvokiami kaip periferiniai, arba kad juose šis tarptautinis politiškai angažuotas diskursas nebuvo plėtotas.

Tumptytė, medijų meno diskurso atžvilgiu būdama veikiau stebėtoja iš šalies (Bajarkevičius ir Michelkevičius buvo aktyvūs šio lauko dalyviai, be to, prisidėjo koordinuojant *RAM6*), klausia, ar renginyje dominavęs techninis tiesioginių vaizdo transliacijų reiškinys yra naujų medijų galimybių garbinimas ar kitokio meno paieškos. Ji teigia, kad „turėtų kilti daugiau diskusijų apie naujų medijų ir meno santykį neužmirštant ir tinklinės bendruomenės bei politinio diskurso, tampančių vis aktualesniais“²⁵², taigi visi trys recenzentai vienaip ar kitaip užsimena apie kol kas negausų vietos diskursą. Tačiau turint galvoje tai, kad šie autoriai yra vieni iš aktyviausiai rašiusių naujų medijų kultūros temomis, gali kilti klausimas, kas tuomet turėjo prisidėti prie diskurso formavimo.

Pačiame *RAM6* renginyje generuojama diskursyvi kryptis gerokai skyrėsi nuo *Centro* ir *Enter* specifikos. Kuomet šiems renginiams pirmiausia rūpėjo naujų technologijomis paremtų raiškos būdų formos klausimai, konkrečių rūšių kūrybos (garso meno, videomeno, skaitmeninės grafikos) niuansai, naujų medijų vaidmuo šiuolaikinėje miesto laisvalaikio kultūroje, *RAM6* kūrybinių laboratorijų vadovai (Lovinkas, Hopkinsas, Andujaras) ir rengėjai kalbėjo apie medijas kaip apie visas gyvenimo sritis apimančią ir dažnai galios interesams tarnaujančią aparatą, kurio „perjungimui“ į kūrybinį, socialinę sąveiką ir laisvus žinių mainus skatinantį režimą būtinas kritinis permąstymas, kartais įgyjantis ir medijų atsisakymo bei kitas subversyvias formas. Taigi diskursas šiuo atveju buvo gerokai labiau politizuotas ir priartėjęs prie pasaulyje paplitusios aktyvistinės naujų medijų meno atmainos. Laidos *Kultūra* siužete apie renginį Urbonas teigia, kad laikinos laboratorijos tikslas yra dar labiau priartinti įvairius Lietuvos visuomenės sluoksnius prie tarptautinių medijų poveikio žmonių gyvenimui tyrimų ir ateityje įkurti nuolatinę medijų laboratoriją, nes Lietuva esą yra vienintelė „atsilikusi“ šalis Baltijos ir Šiaurės šalių regione, tokios dar neturinti²⁵³. Taigi net augant medijų meno renginių bei jų lankytojų skaičiui ir šio reiškinio

252 Tumptytė, „Visuomenė, menas ir technologijos“.

253 „Kultūra“, TV laida, LRT, 2004 m. rugsėjo 5 d., nuo 11:29 iki 14:09 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/18036/kultura>.

matomumui viešojoje erdvėje buvo nuolat grįžtama prie leitmotyvo, kad Lietuvoje naujųjų medijų kultūra dar nesulaukė deramo pripažinimo.

Antagonistiškai nusiteikę medijų meno entuziastai galėjo suvokti konvencinę kultūros žiniasklaidą kaip prisidėjusią prie tokio naujųjų medijų kultūros matomumo trūkumo. Tuo galima aiškinti jų jaustą poreikį nepriklausomai informacinei platformai, kuri galėtų konsoliduoti šią kultūrą besidominčius, skatinti informacijos apie vietos įvykius mainus bei populiarinti naujųjų medijų meną ir medijų teoriją publikuojant svarbių užsienio autorių klasikinius ir naujus tekstus – kitaip tariant, kurti ir skleisti diskursą. Tokia diskurso generavimo ir sklaidos platforma tapo 2005 m. pradžioje įkurtas ir iki 2008 m. pabaigos aktyviai veikęs internetinis žurnalas *Balsas.cc*, kurio veikla galutinai nutraukta 2010 m. sausį. Žurnalo koncepciją Urbonai išplėtojo kartu su žurnalo redaktoriumi Michelkevičiumi, tačiau jo tolesnėje veikloje nedalyvavo, tad į *Balso* bendruomenę susibūrė jaunesnės kartos menininkai ir mokslininkai, dalyvavę *Centre*, *Enter* ir *RAM6* bei studijavę su naujosiomis medijomis susijusiose studijų programose. Kadangi šiam laikotarpiui buvo būdingas entuziazmas dėl naujo interaktyvaus ir dinaminio „Web 2.0“ žiniatinklio standarto, žurnalas buvo sumanytas kaip kolektyvinis tinklaraštis, leidžiantis registruotiems vartotojams tapti autoriais, įkelti savo tekstus bei kitokią medžiagą ir diskutuoti komentaruose; bendro pobūdžio informacija (renginių anonsai, į lietuvių kalbą išverstą užsienio autorių tekstai) skelbta naudojantis anoniminėmis „informatorės“, „pranešėjos“ ir „transliatorės“ paskyromis. Tačiau realybėje tokio aktyvumo nepavyko įgyvendinti – tinklalapio publikacijų statistika rodo, kad daugiausia įrašų publikavo minėtos administracinės paskyros, o aktyvių autorių, paskelbusių daugiau nei 10 įrašų, buvo tik 5, iš kurių aktyviausias buvo žurnalo redaktorius. Be to, diskusijų komentaruose beveik nebuvo. Medijų ir tinklo kultūros entuziastų bendruomenę paradoksaliai labiau telkė ne internetinė platforma, o jos inicijuojami renginiai fizinėse erdvėse – pavyzdžiui, neformalūs leidinių pristatymai įvairiose kavinėse ar ŠMC.

Balsas.cc siekė veikti ne tik internete, bet ir kitose medijose. Tuo tikslu popierinio laikraščio formatu buvo išleisti keli kviestiniai redaktorių sudaryti teminiai numeriai, taip pat kelios spausdintos knygos. Greta naujųjų medijų meno propaguotojų žurnalo veikloje dalyvavo keli kuratoriai bei kritikai iš institucinio šiuolaikinio meno lauko (Tumputė, Klimašauskas, Malašauskas) bei medijų filosofijos atstovai (Kęstas Kirtiklis, Milerius), domėjęsi naujosiomis medijomis ne kaip konkrečios meno formos pagrindu ir objektu, o kaip apskritai lemiamu šiuolaikinės kultūros reiškiniu. Iš dalies dėl šios priežasties žurnalo ir jo teminių numerių turinys, lyginant su užsienio analogais (pavyzdžiui, *Rhizome*), buvo nevienalytis. Ženklią jo dalį sudarė medijų teorija kaip komunikacijos mokslų ar filosofijos lauko dalis (tai galima aiškinti tuo, kad su

medijų kultūros reiškiniu neseniai susipažinusiai vietos auditorijai pirmiausia reikėjo įsigilinti į medijų veikimo visuomenėje pagrindus), tarp garso ir medijų meno renginių apžvalgų neretai pasitaikydavo tarpdisciplininio ar konceptualaus šiuolaikinio meno renginiai. Lūkesčių ir realybės neatitikimą pripažįsta žurnalo redaktorius: „Jei 2005-aisiais optimistiškai skelbėme apie naujo diskurso susikūrimą ir naujųjų medijų kultūrą, tai šiandien žvelgiame realistiškiau ir mūsų dėmesį traukiančią kultūrą vadiname tiesiog aktualiąja kultūra“²⁵⁴. Jis taip pat konstatuoja, kad „aktyviai kuriančių medijų menininkų Lietuvoje yra vos vienas kitas (tai matyti ir iš gana negausios kūrybinės medžiagos knygoje)“²⁵⁵.

Ideologiniu požiūriu *Balsas.cc* plėtotas diskursas, ypač redaktoriaus pasisakymai išleidus žurnalo veiklos pabaigą žyminčią knygą, buvo artimas Urbonų retorikoje reguliariai pasigirsdavusiems teiginiams. Pavyzdžiui, pokalbyje su Lovinku Michelkevičius tvirtina, kad medijų kultūra Lietuvoje yra „plynas laukas“, o lietuvių visuomenę esą gąsdina pati „naujųjų medijų“ sąvoka (Lovinkas atsako, jog ši technofobija būdinga kontinentinei Europai dar nuo XVIII a. pabaigos pramoninės revoliucijos užuomazgų)²⁵⁶. Vėlesniame pokalbyje su žurnalo bendraautoriais jis teigia pastebintis tendenciją, „kad Lietuvoje tarptautiniu mastu naujųjų medijų menui praktiškai atstovauja tik garso kūrėjai“, o Bajarkevičius, sutikdamas su šiuo teiginiu tik iš dalies, pažymi, kad, lyginant netgi su kaimynine Latvija, kur medijų projektus aktyviai rengia RIXC centras, Lietuvoje nuolat tenka pagrįsti meno institucijoms garso ir medijų meno savaiminį vertingumą, todėl lietuvių menininkų integracija į tarptautinę sceną yra tik jų pačių atkaklių pastangų rezultatas²⁵⁷. Kitame knygos išleidimo proga publikuotame pokalbyje redaktorius išsako hipotezę, kad Lietuvos medijų kultūros produktų sklaidą riboja kalbinis barjeras ir geografinė padėtis, todėl ji vis dar yra pakraštyje, o pačioje šalyje šios kultūros plėtrai trukdo kultūros administratoriai, manantys, jog Lietuvoje neverta plėtoti naujųjų medijų meno dėl jo tradicijų bei auditorijos nebuvimo čia²⁵⁸. Šią situaciją Michelkevičius taip pat lygina su latvių RIXC, gyvuojančiu jau dešimtmetį ir per tą laiką užauginusi nemažą žiūrovų bendruomenę. Jam esą įdomu, „kaip Lietuvoje iš užsienio medijų kultūros santykio su tradicija ir dažnai ribojančiu vietiniu kontekstu gimsta specifiniai kūriniai ir menininkai“, tačiau jis pripažįsta, kad *Balsas.cc* galimai tapo veikiau nuorodų į užsienio teorijas ir praktikas rinkiniu nei vietos kultūros procesų katalizatoriumi.

254 Michelkevičius, „Pratarmė“, *Medijų kultūros balsai*, 7.

255 Ibid., 6.

256 „What and where is media culture“, Vytautas Michelkevičius kalbina Geertą Lovinką, *Balsas.cc*, 2005 m. balandžio 18 d., <http://balsas.cc/geert-lovink-what-and-where-is-media-culture-2>.

257 „Medijų kultūra tarp teorijos ir praktikos. Pokalbis apie buvusias ir esamas idėjas“, *7 meno dienos*, 2009 m. vasario 20 d., http://archyvas.7md.lt/lt/2009-02-20/daile_2/mediju_kultura_tarp_teorijos_ir_praktikos.html.

258 „Nuo interneto iki knygos. Apie medijų kultūrą Lietuvoje“, *Šiaurės Atėnai*, 2009 m. vasario 27 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307064322/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=930&kas=straipsnis&st_id=16600.

Šie pavyzdžiai atskleidžia 2005–2010 m. Lietuvoje plėtoto medijų meno diskurso prieštarumą. Viena vertus, tai buvo laikotarpis, kai šis diskursas pasiekė bene didžiausią savo istorijoje konsolidaciją, turėjo kolektyvinę internetinę platformą ir prieigą prie užsienio medijų kultūros aktualijų, įsisavino tarptautinį šios kultūros žodyną, o žurnalas *Balsas.cc* diskursyvios ir organizacinės veiklos pobūdžiu labiausiai priartėjo prie tikros medijų meno institucijos statuso. Tačiau kartu pastebima diskurso savimarginalizacija, sistemingas „užsienietiškos“ medijų kultūros kilmės akcentavimas, orientacija į užsienio diskursų „importą“ ir neutralesnius komunikacinius bei filosofinius, o ne meninius ir politinius naujų medijų aspektus. Vis dėlto tokią savimarginalizaciją, tikėtina, skatino ir reakcijos iš kitų laukų. Pavyzdžiui, rašytojas Andrius Jakučiūnas ironiškoje knygos *Medijų kultūros balsai* ir jos pristatymo renginio recenzijoje pašiepia medijų kultūros entuziastų esą vaidybišką *žinojimo ir supratimo* laikyseną bei pabrėžtiną naujų medijų žargono nesuprantamumą pašaliečiui²⁵⁹. Grigoravičienė savo atsiliepime kaip vertingą išskiria paskutinįją knygos dalį, kurioje publikuojami šiuolaikinių užsienio medijų teoretikų Lovinko, Manovičiaus ir kitų tekstai (tiesa, ją taip pat kritikuoja dėl per didelės orientacijos į marksistines amerikiečių vizualiosios kultūros studijas), o *Balsas.cc* autorių parašytus įvadás į įvairias medijų kultūros sritis vadina silpnąja leidinio dalimi²⁶⁰. Tai, kad recenzentė praktiškai nemini antrosios knygos dalies, dokumentuojančios vietos medijų kultūros procesus, leidžia suprasti, kad ir ši dalis jos traktuojama kaip turinti nedidelę vertę menotyriniu požiūriu.

Medijų menas kaip mokslinių tyrimų objektas

XXI a. 1-ajame dešimtmetyje, ypač antrojoje jo pusėje, medijos buvo įvairiais aspektais analizuojamos humanitarinės krypties moksliniuose straipsniuose ir konferencijų pranešimuose, tačiau įsigilinus į pastarųjų turinį bei naudojamas priegas paaiškėja, kad didžioji jų dalis nesusijusi su naujų medijų menu tokia prasme, kokia jis suprantamas šioje disertacijoje. Tarptautinėje praktikų ir teoretikų bendruomenėje medijų menas paprastai aiškinamas per meno ir komunikacijos sąsają, o Lietuvoje dėl vietos teorinio konteksto specifikos medijų apmąstymai dažnai pakrypdavo į vieną iš dviejų pusių – didžioji dalis su medijomis susijusios mokslinės produkcijos jas nagrinėja arba per komunikacijos mokslų ir medijų filosofijos prizmę, arba kaip specifines meno raiškos priemonės iš tarpdisciplininės dailėtyros perspektyvos. Dėl šios priežasties Lietuvos moksliniame diskurse, išskyrus kelias reikšmingas išimtis, beveik necituojami tarptautiniu mastu reikšmingi

259 Andrius Jakučiūnas, „... ir myliu artistą savyje“, *Nemunas*, 2009 m. sausio 15 d., 16.

260 Erika Grigoravičienė, „Tinklo aidas“, *7 meno dienos*, 2009 m. kovo 13 d., http://archyvas.7md.lt/lt/2009-03-13/daile_2/tinklo_aidas.html.

medijų meno teoretikai Lovinkas, Broeckmannas, Paul ir kiti, tačiau daug referuojama į medijų teoretikų, komunikacijos mokslininkų ir technologijų filosofų McLuhano, Jeano Baudrillard'o, Paulio Virilio ir Johno Fiske arba meno teoretikų ir filosofų Walterio Benjamino, Roland'o Barthes'o, Martino Listerio, Greenbergo ir Krauss idėjas. Net daugelyje straipsnių, nagrinėjančių naujų medijų reikšmę meninei kūrybai, beveik nekalbama apie tokias formas, kaip tinklo menas, virtualios realybės menas ar interaktyvios instaliacijos. Vietoj to koncentruojamasi į gilesnes tradicijas Lietuvoje turinčias meno formas (pirmiausia fotografiją ir judančius vaizdus – kiną ir videomeną) per jų medialumo prizmę. Tai demonstruoja, kad vietos kontekstas buvo gana konservatyvus ir medijų studijų įrankius pirmiausia adaptavo sau svarbiems, tačiau jau gana tradiciniams tyrimo objektams.

Gera to iliustracija yra 2005 m. išleistas žurnalas *Acta Academiae Artium Vilnensis* nr. 37, kurio tema yra *Lytys, medijos, masinė kultūra*²⁶¹. Leidinyje daug dėmesio skiriama kinui, kūno ir technologijų santykiui, lytiškumui medijuotoje masinėje kultūroje (pavyzdžiui, internetinėje žiniasklaidoje), tačiau medijų meno formų tarp aptariamų objektų čia nerasime. Panaši 2009 m. VU Filosofijos fakultete surengtos konferencijos *Kultūra ir medijos: lokalus ir globalus aspektai* situacija²⁶². Nors viena siūlomų temų buvo „Medijų menas ir jo vieta šiuolaikinėje kultūroje“, iš 16 patvirtintų pranešimų su medijų menu griežtąja prasme buvo susiję tik Oviedo universiteto (Ispanija) tyrėjo Miguelio Alvarezo-Fernandezo pranešimas *Spanish Media Art: Does/Can/Should it exist?* apie medijų meno „periferijų“ legitimacijos (dominuojančios Vidurio Europos scenos atžvilgiu) problemas ir iš dalies VU mokslininkės Lilijos Duoblienės pranešimas *Medijų mokymas Lietuvoje: meninis ar kritinis raštingumas?* (tačiau meniniai aspektai jame aptariami tik fragmentiškai). Šios pastabos galioja ir XXI a. 1-ojo dešimtmečio pabaigoje Kauno technologijos universiteto Humanitarinių mokslų fakultete rengtoms kasmetinėms konferencijoms medijų ir kultūros temomis. Jose vyravo medijų filosofijos ir komunikacinės medijų teorijos prieigos bei kiek anachroniškai bandymai vis iš naujo apibrėžti medijos sampratą (2009 m. konferencija vadinosi *Kas yra medija?*), pagrįsti medijų naujumo kriterijus, naujai aktualizuoti McLuhano ir kitų medijų teorijų klasikų palikimą.

Balsas.cc pagrindu rengti atviri teoriniai *Vilniaus medijų seminarai*²⁶³, kurių organizatorių komandą sudarė Michelkevičius, Vilniaus universiteto bei Vilniaus Gedimino technikos universiteto dėstytoja, miesto sociologė Jekaterina Lavrinec bei Europos humanitarinio universiteto dėstytojas, kultūrologas Aleksejus Krivolapas. Juose dalyvavo lietuvių ir baltarusių studentai, tyrėjai,

261 „Lytys, medijos, masinė kultūra“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 37 (2005).

262 „Kultūra ir medijos: lokalus ir globalus aspektai“, *VU Filosofijos fakultetas*, <http://www.filosofija.vu.lt/media/media.php?rodyti=9>.

263 „VMS“, *Balsas.cc*, <http://balsas.cc/vms>.

menininkai, dizaineriai ir rašytojai. Tačiau šie renginiai taip pat buvo skirti ne medijų menui, o populiariajai medijų kultūrai plačiąja prasme, ir rėmėsi komunikacijos ir medijų studijų, kultūros studijų, semiotikos, urbanistikos bei lyčių studijų perspektyvomis.

Galima konstatuoti, kad naujų medijų meno diskursas atsidūrė Lietuvos humanitarinių mokslų (filosofijos, kultūros studijų) lauko paraštėse – veikusiai dėl pastarojo nesusipažinimo su tarptautiniu šio meno kontekstu ir sąvokų žodynu, taip pat dėl vietos kultūrinio ir mokslinio konteksto specifikos nulemtų kitokių prioritetų. Didesnis filosofų, antropologų ir komunikacijos mokslininkų svoris akademiniame diskurse galimai lėmė, kad šių disciplinų kontekste tokių autorių kaip Gintautas Mažeikis, Tomas Sodeika, Saulius Keturakis, Kęstas Kirtiklis, Nerijus Čepulis ir Jurgis Dieliautas nagrinėjama sociokultūrinė medijų problematika, daugiausia nesusijusi su meno praktikos klausimais, čia įgijo daug didesnį matomumą.

Artimiausia medijų meno diskursui mokslinių straipsnių rinktinė yra Michelkevičiaus sudarytas žurnalo *Acta Academiae Artium Vilnensis* numeris, kurio tema yra *Medijos: filosofija, komunikacija, menas*²⁶⁴. Vis dėlto ir šiame leidinyje kontekstuali tarptautinį diskursą atliepanti naujų medijų meno retorika aptinkama tik paties Michelkevičiaus ir Bajarkevičiaus straipsniuose, nes kiti autoriai susitelkia į atskirų nebūtinai naujų meno formų – fotografijos, judančio vaizdo – medialias savybes (Pabedinskas, Šarūnas, Narušytė), masines vizualiąsias medijas (Jaškūnienė), medijuoto juslinio patyrimo problematiką (Arūnas Gelūnas), technologijų naudojimą interaktyviame dizaine (Julijonas Urbonas). Keliuose žurnalo tekstuose atvirai diagnozuojama ir suprobleminama ši dažnai nesusisiekiančių koordinatų sistemų situacija. Michelkevičius konstatuoja, kad Lietuvoje iki tol beveik nebuvo straipsnių naujų medijų temomis dėl to, kad Lietuvoje jas pasitelkiantys kūriniai beveik nėra eksponuojami ir retai kuriami vietos autorių. Be to, pasak jo, „tradicinė meno samprata ir menotyra nebegali aprėpti šiuolaikinių procesų, kuriuos lemia komunikacijos, naujų medijų ir naujų technologijų skverbimasis į meno sritį, todėl reikalingas tiek naujas instrumentarijus (žodynas), tiek kitų mokslo sričių, kaip komunikacijos studijos, integravimas“²⁶⁵. Negausaus lietuviško medijų studijų konteksto apžvalgoje minimus kelis publikuotus Renatos Šukaitytės straipsnius²⁶⁶ jis kritikuoja kaip paremtus „technopesimistine meno samprata“, atmetančia sąveikos tarp technologijų ir meno galimybę, bei neieškančius būdų konstruktyviai išspręsti menotyros ir technologijų sandūros problemas. Šukaitytės tekstuose esą

264 „Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44 (2007).

265 Vytautas Michelkevičius, „Meno ir komunikacijos studijų sąveika: medijos ir medijų menas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44: 37.

266 Renata Šukaitytė, „Apie tikrovės reproduktivumą ir simuliaciją elektroninių medijų mene“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 38 (2005): 175–184; Renata Šukaitytė, „Techninių vaizdinių invazija: grėsmė šiandieninei kultūrai ar jos naujas formavimosi etapas?“ *Eidos*, 2003, <http://www.litlogos.eu/eidos/actual/suk.html>.

klaidingai vartojamos sąvokos Michelkevičių verčia daryti išvadą, kad autorė „nėra iš esmės susipažinusi su elektroninių medijų menu“, nors jis pripažįsta jų vertę kaip pirmųjų bandymų „Lietuvos meno studijų kontekste parodyti, kad medijų mene įprastinės estetinės kategorijos nebėra aktualios, nes jas keičia „interaktyvumas“, „multimedialumas“ ir t. t.“²⁶⁷.

Paradoksalu, kad vieną šių straipsnių, *Apie tikrovės reprodukovimą ir simuliaciją elektroninių medijų mene*, kitas žurnalo autorius Gelūnas apibūdina kaip priskirtiną „technoentuziazmo“ pozicijai, su kuria jis esą radikalai nesutinka dėl pastarosios naivumo. Kartu Gelūnas pripažįsta, jog Šukaitytė „bene pirmoji Lietuvos akademiniėje spaudoje įdomiai prabyla apie daugelį jauniausiajai menininkų kartai aktualių kūrybinių iššūkių“, o akademinė lietuvių dailėyra nepakankamai atspindi „milžinišką naujųjų technologijų poveikį šiuolaikinei lietuvių dailei“²⁶⁸. Šią situaciją paranku suvokti kaip neakivaizdinio konflikto dėl teritorijų ir ribų išdavą. Michelkevičius čia neabejotinai atstovauja „technoentuziastų“ lauką, reikalaujantį naujųjų medijų meno pripažinimo iš *meistryminio* dailės ir menotyros lauko, tačiau kartu pastarąjį suvokiantį kaip stokojantį specifinės tarptautine tinklaveika ir aktualių sąvokų žinojimu paremtos kompetencijos, todėl negebantį adekvačiai kalbėti apie šią meno formą. Anot Michelkevičiaus, net akademinių meno studijų procese medijų problematika mene esą nagrinėjama ne kritinėse-teorinėse, o praktinėse studijų disciplinose (pavyzdžiui, VDA FMM katedros magistrantų teoriniuose darbuose). Gelūnas įgarsina humanitarinių mokslų (menotyros, meno filosofijos) lauko poziciją: naujųjų technologijų (medijų) poveikis šiuolaikiniams kultūros ir meno procesams akivaizdus ir turi būti reflektuojamas, bet menas arba meno refleksija, „technofiliškai“ traktuojantys medijas kaip savaime vertingą meninių praktikų pagrindą ir objektą, yra seklūs ir formalistiniai. Gelūno nuomone, Lietuvoje trūksta pirmiausia tarpdisciplininių medijų ir estezės santykio tyrimų, nes didžioji dalis diskusijų nukrypsta arba į medijų teikiamas „nepaprastas galimybes“, arba į technologinio atsilikimo ir spartaus naujųjų technologijų senimo svarstymus.

Prasmiškai diametraliai priešinga, tačiau vienodai kritiška abiejų autorių reakcija į Šukaitytės tekstą leidžia daryti prielaidą, kad mokslininkė pilnai nepriklausė nei naujųjų medijų kultūros entuziastų, nei technoskeptiškų humanitarikos atstovų diskursyviame laukui. Michelkevičius jos požiūrį į elektronines medijas apibūdina kaip stokojantį neutralumo ir technofobišką, tačiau tokiu atveju būtų sunku paaiškinti, kodėl autorė, vertinant visą XXI a. 1-ojo dešimtmečio jos mokslinę produkciją, tapo produktyviausia įvairių medijų meno aspektų tyrėja, publikavusia beveik dešimtį mokslinių straipsnių lietuvių ir anglų kalbomis²⁶⁹ bei apsigynusia iki

267 Michelkevičius, „Meno ir komunikacijos studijų sąveika“, 40.

268 Arūnas Gelūnas, „Medijos, menas ir juslinis patyrimas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44: 16.

269 Pavyzdžiui, „Medijų menas kaip mokslinė eksperimentinė erdvė: Lietuvos, Latvijos ir Estijos atvejai XX a. pabaigoje – XXI a.“, *Menotyra* 15, nr. 2 (2008): 50–61; „Elektroninis menas Lietuvoje, Latvijoje ir Estijoje:

šiول vienintelę Lietuvoje humanitarinių mokslų disertaciją apie Baltijos šalių naujųjų medijų meną²⁷⁰. Ankstyvuosiuose straipsniuose pasitaiko terminologinių netikslumų (tačiau tai pasakytina tik retrospektyviai, nes iki 2005 m. terminologija Lietuvos diskurse apskritai nebuvo nusistovėjusi), referuojama daugiausia į jau pažįstamas Benjamino ir Baudrillardo idėjas apie reprodukciją ir simuliaciją, tačiau Šukaitytė savo tekstuose nuosekliai ir detalai atskleidžia būtent medijų meno (o ne, pavyzdžiui, videomeno ar fotografijos) panoramą Lietuvoje, Latvijoje ir Estijoje, demonstruodama nešališką, realistinę (bet ne skeptišką) požiūrį į šį objektą. Ji aptaria reikšmingus medijų meno kaip (jaunimo) subkultūros požymių turinčio judėjimo aspektus, šiam judėjimui būdingą naujumo kultą, mokslinės eksperimentinės mąstysenos ir socialinio angažuotumo svarbą įvairioms medijų meno praktikoms, jų sklaidos erdvių tipologiją nuo interneto bendruomenių iki virtualių organizacijų iki laikinų laboratorijų ir festivalių, raiškos formų spektrą ir perėjimą nuo objektiškumo ir reprezentacijos prie komunikacijos ir interaktyvumo. Daugelio kitų apie medijų meną ir kultūrą rašiusių lietuvių autorių tekstuose šie tarptautiniame diskurse kaip esminiai suvokiami bruožai nuosekliai nenagrinėti.

Autorė taikliai konstatuoja, kad „Lietuvoje medijų kultūra yra gana fragmentiška, nėra aiškių ir ryškių elektroninio meno krypčių, nes nėra institucijos ar menininkų (ideologų) grupės, formuojančios šalies elektroninio meno kultūrą ir padedančių šiam menui tapti instituciniu“²⁷¹, o išties pažangias technologijas savo praktikose esą taiko vos keli menininkai. Savo disertacijoje Šukaitytė pateikia galimas ilgalaikes, dar XX a. 10-ojo dešimtmečio vidurį siekiančias šios situacijos priežastis. Anot jos, kai 1995 m. Estijos SŠMC kartu su tuometinio Talino dailės universiteto (dabar Estijos dailės akademija) E-medijų centru ir Groningeno naujųjų medijų centru SCAN surengė Taline pirmąją Baltijos šalyse komunikacijų technologijų poveikiui socialiniams ir meniniams procesams aptarti skirtą tarpdisciplininį renginį *Interstanding* (vėliau kas du metus rengtą iki 2001 m.), kuris leido Estijai nepaisant menko interneto tinklo paplitimo meno lauke greitai įsisavinti aktualius tarptautinius kibernetinės kultūros diskursus, jame nedalyvavo nei vienas Lietuvos atstovas, o Lietuvoje apie renginį nebuvo jokio atgarsio²⁷². Šmitai, pasinaudoję Latvijos SŠMC organizuota šios šalies menininkų išvyka į *Interstanding*, gavo galimybę susipažinti su vienais ryškiausių tarptautinio medijų meno diskurso plėtotojų Lovinku, Buntingu, Šulginu,

globalūs procesai ir lokalsios iniciatyvos“, *Kultūrologija* 13 (2006): 48–74; „New Media Art in Lithuania“, *Athena*, nr. 3 (2006): 173–186; „Nuo „reprezentacijos“ prie „komunikacijos“: žvilgsnis į menines transformacijas naujoje kultūros terpėje“, *Logos* 35 (2003): 150–158 ir *Logos* 36 (2004): 121–127; „Elektroninio meno erdvės Lietuvoje: nuo virtualios iki laikinos medijų laboratorijos“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43 (2006): 243–251; „Socialinės dimensijos Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų mene XX a. pabaigoje – XXI a.“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 53 (2009): 83–94.

270 Renata Šukaitytė, „Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. – XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida“ (daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2008).

271 Šukaitytė, „Elektroninis menas Lietuvoje, Latvijoje ir Estijoje“, 72.

272 Renata Šukaitytė, „Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. – XXI a. pr.“, 68.

Huhtamo ir Ericu Kluitenbergu bei užmegzti su jais ryšius ateities kontaktams, kurie padėjo jiems 1996 m. įsteigti elektroninio meno ir medijų centrą „E-Lab“ (nuo 2000 m. – RIXC) Rygoje. Šukaitytė bene vienintelė pastebi, kad toks reakcijos į regioniniu mastu svarbų renginį nebuvimas demonstruoja Lietuvoje tuo metu buvus tiek informacijos, tiek medijų meno praktikų suvokimo stoką. Šį pastebėjimą galima interpretuoti kaip suprobleminantį Urbonų naratyvą, kuriame jie teigia XX a. 10-ajame dešimtmetyje buvę aktyviai įsitraukę į regioninius medijų meno tinklus ir svarstę nepriklausomos medijų laboratorijos įsteigimo galimybes.

Autorė pažymi, kad prie minėtos stokos nemaža dalimi prisidėjo reikšmingi instituciniai ir vertybiniai skirtumai tarp Lietuvos ir Latvijos bei Estijos SŠMC, nes skirtingai nei pastarieji du, lietuviškasis centras menkai prisidėjo prie naujų medijų meno legitimacijos. Tokią skirtingą orientaciją savo ruožtu esą lėmė ir bendras Lietuvos meno kontekstas, imlesnis objektais paremtai šiuolaikinės dailės sampratai²⁷³. Nedaug atviresnis dematerializuotiems, įtinkliniems ir interaktyviems medijų meno projektams buvo ir ŠMC, nors Šukaitytė siūlo šią instituciją traktuoti kaip medijų meno plėtrai svarbią techninę bazę, nes bent jau su judančiu vaizdu ir videotechnologijomis dirbę vietos menininkai dėka jos galėjo gauti prieigą prie brangios filmavimo ir montavimo įrangos²⁷⁴. Net greta šioms oficialioms institucijoms atsiradus neformalesnėms, menininkų valdomoms specifiskai į naujų medijų kultūrą orientuotoms iniciatyvoms ar parainstitucijoms (pavyzdžiui, „Jutempus“ po fizinės projektų erdvės veiklos pabaigos), Baltijos šalių regione pagal užimamą poziciją tarptautiniame institucijų tinkle esą pirmauja latvių RIXC²⁷⁵. Nors Estijoje nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio antrosios pusės medijų menas užėmė silpnasnes pozicijas nei Latvijoje, Šukaitytė daro išvadą, kad šiose dviejose šalyse specializuotų institucijų susiformavimas ir integracija į tarptautinius tinklus leido medijų menui vietos kultūros lauke pereiti iš „taktinio“ būvio į „strateginį“, o Lietuvoje dėl minėtų priežasčių jis tebeveikia „taktiniame“ režime²⁷⁶. Pasak jos, vienintelis potencialus šios situacijos privalumas yra tai, kad Lietuvoje medijų meno iniciatyvos veikia pagal principą „iš apačios į viršų“ ir priklausomai nuo bendruomenių poreikių, gebėjimų ir išteklių.

Vis dėlto pažymėtina, kad ilgalaikėje perspektyvoje toks spontaniškumas Lietuvoje neleido susiformuoti vientisam naujų medijų diskursui tarp miestiniu lygiu, nes neatsirado skirtingas mikrosceenas sujungti gebančių veikėjų, kaip parodyta aptariant vietos medijų meno festivalius. Be to, iš esmės sutinkant su visomis pagrindinėmis tyrėjos išvadomis, klausimų kyla dėl jos tekstuose pasirodančių teiginių, jog nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio 2-osios pusės elektroninių medijų menas

²⁷³ Ibid., 72.

²⁷⁴ Ibid., 73.

²⁷⁵ Ibid., 85.

²⁷⁶ Ibid., 134.

buvo įtvirtintas kaip šiuolaikinio meno sritis²⁷⁷ – kaip parodyta šio darbo pirmojoje dalyje, tai neįvyko net Vakarų ar Vidurio Europoje, kur medijų menas turėjo daug solidesnę infrastruktūrą ir diskursinę erdvę. Galima teigti, kad XXI a. 1-ojo dešimtmečio antrojoje pusėje dėl vietos mastu išaugusio naujų medijų meno iniciatyvų intensyvumo ir dažnai šiuolaikinio meno erdvėse vykusio jų viešo pristatymo galėjo susidaryti toks įspūdis, tačiau retrospektyviai tenka konstatuoti, kad medijų menas, išskyrus kai kurias formalias jo savybes, nebuvo pilnai integruotas į Lietuvos šiuolaikinio meno diskursą.

Kitas paminėtinas produktyvus mokslinių straipsnių autorius yra neformalių bendruomenių iniciatyvų kontekste jau aptartas Bajarkevičius. Moksliniuose straipsniuose šis tyrėjas taip pat ypatingą dėmesį skyrė garso meno praktikoms, nuosekliai įtvirtindamas jų kaip integralios medijų meno lauko dalies statusą. Anot Bajarkevičiaus, „technologijos garso menui svarbios ne tik kaip kūrybos instrumentas, tačiau ir kaip medijų diskurso įgalintas kritikos bei refleksijos objektas“, todėl nemaža dalis tokių praktikų „kvestionuoja technologijų funkcijas bei vaidmenis, jas kontekstualizuoja konkrečiose socialinėse situacijose“²⁷⁸. Kaip medijų kultūrai būdingą garso mene dažnai pasitelkiamą dėmenį jis išskiria interaktyvumą. Kitame dešimtmetyje publikuotame pokalbyje autorius dar labiau detalizuoja savo prieigą teigdamas, kad medijų menas tarpsta tarp trijų kontekstų – medijų meno, šiuolaikinės muzikos ir šiuolaikinio vizualiojo meno. Pasak Bajarkevičiaus, „svarbiausia garso menininkų raiškos priemonė yra garsas, tačiau kai kurie kūriniai gali būti instaliuoti erdvėje pasitelkiant medijų meno principus, bet kartu turėti skulptūrišką formą, kuri gali būti interpretuojama vizualaus meno kontekste“²⁷⁹. Šie teiginiai svarbūs ne tik todėl, kad patvirtina anksčiau suformuluotą prielaidą, kad Lietuvos garso meno scena buvo viena aktyviausių medijų meno praktikų ir diskurso sklaidos sričių, bet ir todėl, kad jų autorius siekia menotyros lauke marginalizuotą bei labiau su muzikologijos kompetencijos sritimi siejamą garso meno reiškinių įtraukti į tardisciplininį vizualaus meno kontekstą.

Dar vienas Bajarkevičiaus nuopelnas yra kitame straipsnyje kompetentingai ir detaliai susisteminta medijų kultūros strategijų ir institucinių modelių įvairovė, kurioje autorius išskiria dvi sąlyginai skirtingas, tačiau realybėje dažnai viena kitą papildančias grupes: institucinius (stambūs medijų kultūros centrai, medijų meno muziejai, festivaliai) ir alternatyvius (neformalios tinklo bendruomenės, festivaliai ir simpoziumai, laikinosios medijų laboratorijos) medijų kultūros

277 Pavyzdžiui, *ibid.*, 88.

278 Tautvydas Bajarkevičius, „Tardisciplininiai garso meno kontekstai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 52 (2009): 271.

279 „Medijų tankmėje, už vizualumo ribų“. Ugnius Babinskas kalbina Tautvydą Bajarkevičių, *Literatūra ir menas*, 2014 m. balandžio 11 d., <http://literaturairmenas.lt/publicistika/mediju-tankmeje-uz-vizualumo-ribu-pokalbis-su-tautvydu-bajarkeviciumi>.

modelius²⁸⁰. Analizuodamas skirtingus šių modelių lankstumo lygius bei (ne)panašumą į dominuojančios meno institucijų sistemos veikimo principus, Bajarkevičius daro išvadą, kad jų tarpusavio sąveikos dinamikai būdingas produktyvumas, o ne priešprieša. Nors stambios institucijos esą neretai siekia legitimuoti ir fiksuoti medijų kultūros diskursą „gana tradiciniais instituciniais būdais“, vis dėlto jos daro tai atsispirsdamos nuo nepriklausomų iniciatyvų ir operatyviai reaguodamos į medijų praktikų specifikos nulemtą nuolat kintančią situaciją. Anot jo, festivaliuose, simpoziumuose ir laikinosiose medijų laboratorijose kaip diskurso mazguose reprezentuojamos ir inicijuojamos medijų kultūros tendencijos decentralizuotais komunikacijos kanalais skleidžiasi tiek institucinėse, tiek neformaliose bendruomenėse.

Šiuo atveju taip pat svarbu tai, kad autorius ne tik aprašo tarptautinę medijų meno legitimacijos strategijų situaciją, bet pats prisideda prie pastangų legitimuoti šią meno formą Lietuvos menotyros ir meno kritikos diskurse, kuriame net tokios jo analizuojamos reikšmingos institucijos ir iniciatyvos kaip ZKM, *Ars Electronica*, „V2_“, *transmediale* ir ISEA praktiškai nesulaukia dėmesio, kitaip nei didžiausios šiuolaikinio meno institucijos ir parodos MoMA, „Tate Modern“, „Centre Pompidou“, Venecijos bienalė, *documenta* ir *Manifesta*. Kaip ir Šukaitytės atveju, Bajarkevičiaus indėlis į Lietuvos naujųjų medijų meno diskursą yra nuosekli ir kompetentinga, išankstinių nuostatų ir mitologizavimo vengianti regioninės ir tarptautinės šio meno praktikų, struktūrų ir statusų įvairovės analizė.

Medijų meno studijų diskursas: medijų kultūros populiarinimas, metodinis formalizmas ir migracija už auditorijų ribų

Net palyginti negausūs medijų meno tyrimai mokslo leidiniuose ženkliai lenkia medijų meno studijų programas vykdžiusių aukštųjų mokyklų padalinių – VDA Fotografijos ir medijos meno katedros bei ŠU Menų fakulteto Audiovizualinio meno katedros – įgyvendintas šio meno sklaidos ir legitimacijos iniciatyvas. Šioje srityje susitelkta daugiausia į vidinį, studentams skirtą edukacinį diskursą, o šiame poskyryje aptariami keli platesnei auditorijai skirti pavyzdžiai buvo paskirų dėstytojų metodinio ar mokslo populiarinimo pobūdžio leidiniai arba su šiomis programomis bendradarbiavusių asmenų inicijuoti tarptautiniai projektai.

Vienas iš medijų meno studijų diskursui priskirtinų viešų leidinių yra Kinčinaičio

²⁸⁰ Tautvydas Bajarkevičius, „Medijų kultūra: instituciniai veiklos modeliai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 50 (2008): 51–78.

monografija *Audiovizualinės kultūros kon/tekstai*²⁸¹. Knygos žanras artimesnis edukacijai ir populiarinimui nei moksliniam tyrimui – tai platų temų ir reiškinių spektrą aprėpianti esė rinktinė, paremta ne tik autoriaus kuratorine veikla, bet tuo metu ŠU Audiovizualinio meno katedroje jo skaitytų medijų filosofijos ir estetikos paskaitų medžiaga. Remdamasis gerai pažįstamais Vakarų medijų kultūros teoretikais – Benjaminu, McLuhanu, Virilio, Baudrillardu, Barthes'u, Manueliu Castellsu ir kitais, Kinčinitis laisva forma komentuoja ir interpretuoja tokius dalykus kaip audiovizualinės medijų kultūros tarpdisciplininė prigimtis, revoliucingas skaitmeninių informacinių technologijų poveikis autorystės sampratai ir prasmų kūrimo, skaitymo bei interpretacijos procesams, medijų archeologija, anarchistinės tinklo subkultūros, telekomunikacinis ir kompiuterinis menas, transhumanizmo idėjos mene, išplėstinės fotografinės formos ir tikrovės medijavimo principai, ekrano fenomenologija. Toks temų spektras, viena vertus, patvirtina knygos turinio artumą įvado į medijų studijas ar medijų meno istoriją dalyko programai, kita vertus, liudija, kad 2007 m. Lietuvoje ar bent jau Šiauliuose buvo juntamas tarpdisciplininių teorinių meno ir technologijų sąveikos pagrindų poreikis, nes konvencinė menotyra, filosofija ir kitos humanitarinės disciplinos neteikė adekvačių įrankių šio objekto analizei.

Šią prielaidą iš dalies patvirtina filosofo Mažeikio publikuotoje monografijos recenzijoje išsakytom kritinėmis pastabomis. Vadindamas knygos autorių „maksimalios pasaulio virtualizacijos ir kultūrizacijos, informacinio atvirumo šalininku“ bei „technologinės civilizacijos populiarintoju ir skatintoju meno pasaulyje“, recenzentas teigia, kad jo „šiuolaikinės skaitmeninės civilizacijos apologetika“ yra „gana vieniša“ ir paremta vien įsivaizduojamu dialogu su minėtais užsienio autoriais²⁸². Pasak Mažeikio, knygos tekstai „stokoja dialogo su vietiniais autoriais: pirmiausia Lietuvos, galbūt Baltijos šalių meno kritikais“ o užuot plėtojęs tokį menotyrinį dialogą, Kinčinitis veikia kaip „aktyvus šiuolaikinių Lietuvos menininkų kritikas ir šiuo požiūriu vykdo, kaip menotyrininkas, stimuliuojančią, reguliuojančią progresą ir pokyčius funkciją“, „ignoruoja tradicinės dailės, skulptūros atstovus ir daugiau dėmesio skiria šiuolaikiniam provokaciniam menui, kurį puoselėja Gediminas ir Nomeda Urbonai, Svajonė ir Paulius Stanikai, Gediminas Beržinis, ŠMC televizija“²⁸³. Iškalbinga, kad filosofas, aktyviai dalyvavęs bemaž visose festivalio *Enter* konferencijose *Enter_teorija*, regi Kinčinaičio plėtojamą diskursą kaip marginalų vietos menotyros ir kitų humanitarinių disciplinų lauke bei traktuoja jo betarpišką orientaciją į menines praktikas ir filosofinės technologijų fragmentuotos sąmonės raidos analizės ignoravimą kaip trūkumą teoriniu požiūriu. Tai rodo tarptautinės medijų kultūros ir Lietuvos humanitarikos žodyną neatitikimą bei

281 Virginijus Kinčinitis, *Audiovizualinės kultūros kon/tekstai* (Šiauliai: Saulės delta, 2007).

282 Gintautas Mažeikis, Virginijaus Kinčinaičio knygos „Audiovizualinės kultūros kon/tekstai“ recenzija, *Inter-studia humanitatis*, nr. 7 (2008): 184–189.

283 Ibid., 188–189.

pastarosios įtarumą daugiau ar mažiau entuziastingo naujų technologijų sureikšminimo atžvilgiu.

Pastebėtina, kaip vertinimai reikšmingai priklauso nuo to, kiek vertinimo autoriui artimas tarptautinis naujų medijų diskursas. Kuomet Mažeikis Kinčiniai vaizduoja kaip angažuotą technopozityvistą, jaunesnės kartos medijų tyrėjas Tomas Čiučelis atsiliepiame apie *Audiovizualinės kultūros kon/tekstus* autoriui taiko jo paties teiginį apie ryškiausius medijų teoretikus kaip „negailestingus postindustrinio, informacinio kiberkapitalizmo kritikus“, įvardydamas tai kaip natūralią poziciją, be kurios vargiai įmanoma kritinė naujų medijų savirefleksija²⁸⁴. Taigi vėl susiduriame su skirtingu technooptimizmą ir kritinę technologijų analizę skiriančios ribos suvokimu, nulemtu disciplininės specifikos ir didesnės ar mažesnės distancijos nuo tarptautinio diskurso ir žodyno. Be to, Čiučelis kaip privalumą mini tai, kad Kinčiniai „veikla tiek instituciniame meno pasaulyje, tiek jo paraštėse neišvengiamai atsispindi sugebėjimais reaktualizuoti [...] įvairius kultūrologinius diskursus ir mobilizuoti įžvalgas apie marginalinius (ar dirbtinai nustumtus į paraštes) kultūros reiškinius“²⁸⁵. Šis teiginys taip pat iliustruoja požiūrį į santykį su dominuojančiu (kultūros studijų, menotyros) kontekstu skirtumus, nulemtus tapatinimosi su dominuojančiais (akademinių humanitarinių mokslų) ar alternatyviais (anarchiškos naujų medijų kultūros) diskursais laipsniu. Pažymėtina, kad Kinčiniai plėtojamas tarpdisciplininis ir didele į populiarįją medijų kultūrą nukreiptas diskursas vis dėlto atrodo potencialiai artimesnis *meinstryminiam* Lietuvos humanitarikos kontekstui nei ta specifinė naujų medijų diskurso atmaina, kurią dėl uždaro ir stagnacijos tais pačiais 2007 m. kritikavo Lovinkas.

2008 m. išleistas tuometinio VDA FMM katedros vedėjo Alvydo Lukio parengtas studijų vadovas *Medijų pagrindai (vaizdas ir garsas)*, kaip rašoma anotacijoje, „visų pirma skirtas studijuojantiems audiovizualinį meną, tačiau autorius tikisi, kad jis gali būti naudingas ir platesnei auditorijai“, todėl jį taip pat galima traktuoti kaip viešo medijų meno diskurso dalį²⁸⁶. Vis dėlto jo turinys ir deklaruojamas tikslas – „tarpdalykiškai pažvelgti į priemones ir reiškinius, veikiančius regą ir klausą, bandyti susisteminti naujuosius kūrimo įrankius, apžvelgti jų principinius technologinius aspektus“ – atskleidžia, kad tai ne teorinio medijų meno diskurso šaltinis, o veikiau metodinio, taikomojo pobūdžio pagalbinė priemonė meno studentams praktikams. Kadangi autorius yra fotografas, leidinyje didžiausias dėmesys dėsningai skiriamas fotografijai, norstaip pat aptariamai videotechnologijai bei vaizdo ir garso santykiui. Atsižvelgiant į knygos išleidimo metus, toks pakankamai siauras ir tradicinis apžvelgiamų medijų diapazonas, tinklo ir kitų interaktyvių

284 Tomas Čiučelis, Virginijaus Kinčiniai knygos „Audiovizualinės kultūros kon/tekstai“ apžvalga, *Balsas.cc*, 2008 m. sausio 24d., <http://balsas.cc/v-kincinaicio-knygos-%e2%80%9caudiovizualines-kulturos-kontekstai-%e2%80%9d-kritine-apzvalga>.

285 Ibid.

286 Alvydas Lukys, *Medijų pagrindai (vaizdas ir garsas)* (Vilnius: VDA leidykla, 2008).

komunikacinių technologijų analizės stygius atrodo anachroniškai ne tik pasaulio, bet Lietuvos kontekste. Atrodo, kad šioje disertacijoje analizuojamas naujų medijų meno diskursas nebuvo Lukio vadovautos studijų programos tiesioginis kontekstas, o medijų menas joje traktuotas formaliau – pirmiausia kaip techninis aparatinis įrašymo medijų naudojimas meno kūrimui, o ne kompleksiniai interaktyvus bendradarbiavimo, bendruomenių telkimo, aktyvizmo ir medijų aparato kritikos bei taktinio „nulaužimo“ procesai.

VDA Fotografijos ir medijos meno studijų programa gavo galimybę ženkliai praplėsti savo teorinį, ideologinį ir technologinį akiratį 2008–2010 m., kai tinklaveiką Vokietijoje tęsęs ir daug kontaktų Vakarų Europos švietimo institucijose užmezgęs Gapševičius pakvietė katedros dėstytojus ir studentus dalyvauti konferencijoje ir parodoje *Migrating Reality* Berlyne²⁸⁷, o vėliau jos tęsiniu tapusiame tarptautiniame meno studentų mobilumo ir mainų projekte *Migruojančios meno akademijos*²⁸⁸. Be paties Gapševičiaus, projektą koordinavo trijų projekte dalyvavusių aukštųjų mokyklų atstovai: Lukys, Kelno medijų menų akademijos profesorius Žilvinas Lilas bei tuometis Europos vaizduojamųjų menų mokyklos Puatjė/Anguleme vadovas Hubertas von Amelunxenas. Projektu siekta spręsti tiek pragmatinius, tiek abstraktesnius, filosofinius ir spekuliatyvius meno edukacijos klausimus: viena vertus, įtraukti Lietuvą (VDA) į tarptautinį meno studijų kontekstą bei pristatyti Lietuvos kontekstą užsienio meno akademijų bendruomenei, kita vertus, kritiškai įvertinti meno edukacijos situaciją ir galimus jos tobulinimo būdus, praktikoje išbandyti įvairias migracijos ir keliavimo formas bei reikšmes, plėtoti fizinių erdvių ir nacionalinių kontekstų neapribotos alternatyvios europietiškos meno akademijos viziją. Tokiame plačiame ir rezultatų požiūriu atviraime kontekste trijų mokyklų studentai keliavo į skirtingas Europos vietas (Lietuvą, Prancūziją, Vokietiją, Lenkiją, festivalį *Ars Electronica* Austrijoje) specialiai įrengtais kempieriais, susitikę kartu savarankiškai kūrė ir dalinosi patirtimi bei dalyvavo kūrybinėse laboratorijose ir seminaruose.

Migruojančios meno akademijos tapo bene žinomiausiu (nepaisant to, kad nesulaukė kritinių reakcijų kultūros spaudoje), inovatyviausiu, geriausiai dokumentuotu²⁸⁹ ir ilgiausiai vykdytu (paskutinė laboratorija vyko 2017 m. VDA Nidos meno kolonijoje) Lietuvos meno edukacijos institucijos tarptautinio bendradarbiavimo projektu. Jo diskursas nebuvo naujų medijų meno diskursas tiesiogine prasme, nes rengėjams svarbesni buvo migracijos ir tarpkultūrinio dialogo

287 „Migrating Reality“, *Migrating Art Academies*, <http://www.migaa.eu/migrating-reality>.

288 „Migrating:Art:Academies“, *Migrating Art Academies*, <http://www.migaa.eu/migrating-art-academies>.

289 Buvo išleisti keli išsamūs leidiniai: *Migrating Reality*, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Žilvinas Lilas, Vytautas Michelkevičius (Cologne, Berlin and Vilnius: Kunsthochschule für Medien, Verein zur Förderung kultureller Praxis e.V., VšĮ Mene / Balsas.cc, 2008); *Migrating:Art:Academies*, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Vytautas Michelkevičius (Angoulême/Poitiers, Cologne, Vilnius: École européenne supérieure de l'image, Kunsthochschule für Medien, Vilniaus dailės akademija, 2010); vėliau, XXI a. 2-ajame dešimtmetyje – *Displace*, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Lina Rukevičiūtė (Vilnius: VDA leidykla, LTMKS, 2014).

aspektai. Tačiau viena nagrinėtų potemių buvo medijų migracija, įvairių turinių perkėlimas iš vienu medijų į kitas ir to pasekmės, be to, studentams buvo suteikta galimybė išbandyti naujausią skaitmeninę įrangą, pavyzdžiui, jutiklius, kuriuos jie galėjo panaudoti interaktyviems kūriniais. Komentuodamas projekto eigą Gapševičius teigia, kad meno edukacijai svarbus ne tik tarptautinis bendradarbiavimas, bet naujų technologijų įvaldymas, o šios yra ne vien naujos raiškos priemonės, bet nauja, kokybiškai kitokia mąstymo logika ir galimybė menininkui prisistatyti tarptautinei auditorijai nesusisaistant su institucijomis²⁹⁰.

Vis dėlto kalbėdamas apie projekto įgyvendinimo procese iškilusius sunkumus organizatorius pripažįsta, kad jo meninėje praktikoje nuo 1997 m. svarbus buvęs internetas XXI a. 1-ojo dešimtmečio pabaigoje bendrame kultūros lauke tebėra nepažinta erdvė, o naujas technologijas akademija įsileidžia lėtai. *Migruojančių meno akademijų* laboratorijose dalyvavusiems VDA medijų meno studentams, pasak Gapševičiaus, svarbiausia buvusi apčiuopiama forma. Lietuviams ir prancūzams, lyginant su vokiečių atstovais, technologiniai įrankiai esą buvo menkai pažįstami (nors išbandytos priemonės, pavyzdžiui, minėti jutikliai arba garso įrašymo technologijos dalyviams suteikė naujų idėjų ir kūrybinių impulsų). Dėl to esą nepavyko įgyvendinti vieno ambicingiausių sumanymų – vykdyti mobilios akademijos veiklą ne tik fizinėje erdvėje, bet tuomet populiarioje virtualioje platformoje *Second Life*.

Prieš pereinant prie naujų medijų meno diskurso raidos po 2010 m. aptarimo, verta keliais žodžiais susieti šiuos Gapševičiaus pastebėjimus apie XXI a. 1-ojo dešimtmečio pabaigą su vėlesnio dešimtmečio situacija. Nors būtų logiška tikėtis, kad pastarajame diskurso plėtotę lėmė pirmiausia VDA FMM katedros vykdytos medijų meno studijų programos absolventų veikla, realybėje jis (tik jau retrospektyviu kampu) liko aktualiausias dar nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos aktyviems jo veteranams. Jaunajai kartai, kuriai 2010 m. buvo 20–30 m., interaktyvios skaitmeninės technologijos savaime veikiausiai nebekėlė tokio susidomėjimo ir buvo suvokiamos kaip natūralus kasdienio gyvenimo fonas, nereikalaujantis specifinio išskyrimo. Todėl baigę medijų meno studijas jie nebūtinai apibrėžė savo praktiką kaip medijų meną ir rinkosi platesnį technologijų nesureikšminančių šiuolaikinio meno apraiškų spektrą.

2.2.3. Retrospektyvus diskursas: medijų meno reikšmės ir palikimo refleksija

²⁹⁰ „„Migruojančios meno akademijos“: mobili meno edukacijos logika“, Eglė Obcarskaitė kalbina Mindaugą Gapševičių, *Artnews.lt*, 2010 m. lapkričio 24 d., <http://artnews.lt/migruojancios-meno-akademijos-mobili-meno-edukacijos-logika-pokalbis-su-mindaugu-gapseviciumi-7856>.

Po 2010 m. Lietuvos naujųjų medijų meno diskurso situacija buvo dvejopa. Iš pirmo žvilgsnio galėtų atrodyti, kad diskursas buvo plėtojamas toliau, nes (daugiausia Kaune ir Šiauliuose) tebevyko meniniai ir teoriniai medijų menui skirti renginiai, medijų ar skaitmeninio meno sąvoka pasirodydavo kultūros spaudoje bei mokslo leidiniuose, be to, įsteigtos kelios naujos naujųjų medijų meno studijų programos (VDU ir KTU). Vis dėlto pažvelgus į šį diskursą įdėmiau aiškėja, kad jis daugiausia apsiribojo tų pačių retorinių motyvų kartojimu („būtinybė supažindinti visuomenę su vis dar menkai žinoma ir demonizuojama meno forma“), įgijo (dažniausiai pesimistinės) retrospektyvios refleksijos formą, o dažnu atveju buvo redukuotas iki formalistinių estetinių ir techninių kategorijų, kuomet „medijų menu“ buvo vadinama bet kokia kūryba naudojant aparatus ir ypač ekranines raiškos priemones, ignoruojant medijų meno istorinį sociopolitinį kontekstą ir specifinę institucinę sistemą.

Kaune, kur 2011 m. po 5 metų pertraukos vėl surengtas festivalis *Centras*, bei Šiauliuose, kur festivalis *Enter* kasmet rengiamas iki šiol, bent iki dešimtmečio vidurio nebuvo ryškesnių medijų meno scenos ir diskurso transformacijos refleksijų. Priešingai, čia diskurso plėtotė vyko tarsi iš inercijos, neatsižvelgiant į pasauliniu mastu vykstančius pokyčius ar Lietuvos viešojoje erdvėje pasigirstančius svarstymus apie naujųjų medijų meno tapatybės krizę.

Centro plėtotas atnaujintas diskursas buvo didžiaja dalimi neutralus – 2011 m. festivalį lydėjo nedidelės apimties pranešimų sesija, o 2012 m. bendradarbiaujant su VDU surengta didesnė konferencija *Medijų kultūra: menas, komunikacija, technologijos*²⁹¹, tačiau abiem atvejais medijų meno situacijai bei ateities perspektyvoms skirtų pranešimų buvo vos keli. Dauguma aprėpė platų audiovizualinės ir skaitmeninės kultūros temų spektrą nuo skaitmeninės rinkodaros ir kompiuterinių žaidimų iki elektroninės muzikos kūrimo niuansų ir interaktyvaus kino. Tai leidžia daryti prielaidą, kad medijų kultūra kaip platus ir daugialypis, didele dalimi populiariajai kultūrai giminingas kontekstas Lietuvoje įsitvirtino daug sėkmingiau nei medijų menas šioje disertacijoje vartojama „kontrkultūrė“, politiškai įkrauta prasme. Be to, atnaujintas festivalis nesulaukė atsiliepimų kultūros žiniasklaidoje, tad medijų meno bei meno ir technologijų klausimai šiame etape platesniame kultūros lauke veikiau nebuvo tokie aktualūs.

Po 2012 m. keitėsi *Centro* organizatorių komanda, festivalis apsiribojo parodomis, gyvais audiovizualiniais pasirodymais bei kūrybinėmis dirbtuvėmis ar menininkų prisistatymais, jo kaip medijų meno renginio statusas ir saitai su XXI a. 1-ojo dešimtmečio naujųjų medijų scena liko veikiau nominalūs. Išimtis buvo 2015 m. organizatorių kvietimu šios disertacijos autoriaus kuruota

291 Konferencijos programa prieinama čia: <http://menufakultetas.vdu.lt/wp-content/uploads/2016/03/Mediju-kultura.pdf>.

daugiausia retrospektyvinė Lietuvos medijų meno paroda *Remediacija*, tapusi jubiliejinio 10-ojo festivalio *Centras X* programos dalimi. Jos proga publikuotas pokalbis, kuriame išsakomas požiūris, kad medijų menas, 1997–2009 m. Lietuvoje turėjęs įdomių užuomazgų ir apraiškų, XXI a. 2-ajame dešimtmetyje nebėra aktuali kolektyvinė realybė, nes menininkai beveik nebevartoja šios sąvokos savo kūrybai apibrėžti, taip pat nebėra medijų meno praktikas vienijančios, skatinančios ir populiarinančios platformos (institucijos ar informacinės erdvės)²⁹². Be šio pokalbio, paroda nesulaukė viešų kritinių refleksijų.

Šiauliuose vietinis medijų meno diskursas ne tik toliau egzistavo be artikuliuotų kintančios tokio meno situacijos apmąstymų, o netgi kūrė intensyvėjimo išpūdį. Pavyzdžiui, 2011 m. trumpame interviu vietos žiniasklaidoje Kinčinaitis teigia, kad Šiauliai teisėtai gali vadintis medijų meno sostine, nes festivalis *Enter* yra vienintelis Lietuvoje renginys, primenantis apie skaitmeninių technologijų įtaką šiuolaikinei visuomenei, o jo pristatomi „medijų kultūra ir menas jau tapo įprastu ir tradiciniu dalyku“²⁹³. Vertinant šį teiginį per aptartų skeptiškų pasisakymų apie medijų meno aktualumą Lietuvos ir pasaulio meno lauke prizmę tenka konstatuoti, kad Šiauliuose medijų meno diskursas šiuo laikotarpiu buvo orientuotas į vietos situaciją, o ne platesnį kontekstą.

Vieni aktyviausių *Enter* festivalio ir konferencijų dalyvių, tyrėjai ir menininkai Rimantas Plungė (iki tol dirbęs ŠU MF Audiovizualinio meno katedros vedėju), Remigijus Venckus ir Andrius Grigalaitis dešimtmečio pradžioje išvyko iš Šiaulių į Kauną, kur dirbo naujai įsteigtoje VDU Menų fakulteto Šiuolaikinių menų katedros Naujųjų medijų meno studijų programoje. 2011 m. Plungė ir Venckus kartu su kitais programos dėstytojais Pabedinsku, Laima Penekaite ir Romualdu Požerskiu VDU meno galerijoje „101“ surengė festivalį *Medijų dienos*, kuriame pristatyta programos studentų ir dėstytojų bei kviestinių užsienio menininkų kūryba. Deklaruotas festivalio tikslas – „plėtoti Kaune eksperimentinio pobūdžio medijų menus, visuomenę supažindinti su šiuolaikinio meno naujovėmis ir suformuoti pasirodymų areną, skirtą šių meno formų studentams“, taip pat „išblaškyti abrakadabrišką, baimingą ir nepatiklų požiūrį į medijas“²⁹⁴. Pasak Venckaus, „kultūros renginių dalyviai, jauni ir pradedantieji meno kūrėjai stokoja žinių apie medijų menus“ o festivalis yra „universiteto erdvėje „šiltnamio sąlygomis“ veikianti erdvė, skirta šioms spragoms užpildyti“. Taigi praėjus daugiau nei dešimtmečiui nuo pirmųjų medijų meno apraiškų Lietuvoje kartojamas pažįstamas retorinis leitmotyvas – esą medijų menas kone tiksliausiai atspindi

292 „Kas nutiko lietuviškam medijų menui?“ Agnė Narušytė kalbina Jurių Dobriakovą, 7 *meno dienos*, 2015 m. lapkričio 20 d., http://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2015-11-20/Kas-nutiko-lietuviskam-mediju-menui.

293 Nijolė Koskienė, „Šiauliai tampa medijų meno sostine“, *Krastas.lt*, 2011 m. balandžio 22 d., <http://www.krastas.lt/?data=2011-04-22&rub=1144174552&id=1303398581>.

294 Remigijus Venckus, „Medijų meno dienos Kaune“, *Literatūra ir menas*, 2011 m. birželio 3 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129192348/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3334&kas=straipsnis&st_id=18235.

ir kritiškai reflektuoja fragmentuotą technologizuotos šiuolaikinės visuomenės būvį, tačiau publika ir daugelis tradicinėms raiškos priemonėms ištikimų menininkų šios meno formos nežino arba vertina ją skeptiškai. Vis dėlto iš festivalio programos²⁹⁵ susidaro įspūdis, kad meninėje dalyje ir ją lydėjusiose paskaitose vyravo tokios meno formos, kaip šokio performansas su papildomais skaitmeniniais garso ir vaizdo elementais, videomenas, mėgėjiškas bei eksperimentinis kinas ir fotografija, tad to meto interaktyvių skaitmeninių komunikacinių, transliacinių, netgi biotechnologijų raidos kontekste tokia renginio orientacija atrodo anachroniškai.

Nuo 2010 m. pastebima akivaizdi medijų meno sąvokos formalėjimo tendencija, simboliškai gražinanti diskursą į XX a. 10-ojo dešimtmečio būklę. Medijų menu imta vadinti bet kokia kūryba, pasitelkianti ne tradicines raiškos priemones (tapybą, skulptūrą, grafiką), o mechanines ir ypač skaitmenines audiovizualinio turinio fiksavimo, reprodukavimo ir generavimo technologijas (daugiausia fotografiją ir video, taip pat elektroninį garsą ir skaitmeninę grafiką). Kitaip tariant, vietos kontekste vis dar „netradicinių“ kūrybinių technologijų naudojimo faktas, o ne kritinis technologinio aparato poveikio visuomeniniams procesams apmąstymas ir sociopolitiškai angažuota laikysena tapo pakankama kvalifikacija kūrinių ir projektų priskyrimui medijų meno sričiai. Pavyzdžiui, 2010 m. austrų menininko Floriano Gruberio ir rašytojo Ramūno Čičelio „medijų parodą“ *Tiltas: tekstas, garsas, vaizdas* tuometinėje „Fluxus ministerijoje“ Vilniuje sudarė „itin estetiškais vaizdais“ ir „hipnotizuojančiu tekstu“ pasižymėjusi videoinstaliacija ir „garso skulptūros“ – objektai su aplinkos garsų įrašais²⁹⁶. Vilniaus Gedimino technikos universiteto dėstytojo, VDA FMM katedros absolvento ir aktyvaus *Migruojančių meno akademijų* dalyvio Antano Stančiaus 2013 m. straipsnyje *Vyriškas tapatumas medijų mene* nagrinėjami Gintaro Makarevičiaus, Dainiaus Liškevičiaus, Narkevičiaus ir Janso naratyviniai arba performatyvūs filmai²⁹⁷. Šie menininkai didelėje dalyje savo praktikos naudojo videotechnologiją, tačiau dėl jų kūrybos motyvų ir tematikos sunku priskirti juos medijų meno laukui tikrąja prasme.

Taigi medijų meno sąvoka iš žyminčios specifinio teorinio-politinio meno, mokslo ir technologijų diskurso saistomą bendruomenę virto nurodančia į formalias technines kūrinio savybes. Netekusi didelės dalies ankstesnio kontrkultūrinio, alternatyvaus vertybinio matmens, ji ėmė funkcionuoti kaip formalistinis „tuščias signifikantas“. Šią situaciją galima traktuoti kaip kompleksinio naujųjų medijų meno diskurso nuslopimą Lietuvoje.

Šiuo požiūriu reikšmingas 2021 m. publikuotas Urbonų prisiminimas apie jų praktikai įtaką

295 Programa prieinama internetu: <http://menufakultetas.vdu.lt/tarptautinis-festivalis-mediju-meno-dienos-2011>.

296 „Medijų paroda „Tiltas: tekstas, garsas, vaizdas“ Fluxus Ministerijoje“, *Artnews.lt*, 2010 m. liepos 21 d., <http://artnews.lt/mediju-paroda-%E2%80%9ETiltas-tekstas-garsas-vaizdas%E2%80%9C-fluxus-ministerijoje-6698>.

297 Antanas Stančius, „Vyriškas tapatumas medijų mene“, *Logos*, nr. 75 (2013): 199–213.

padariusius XX a. paskutiniojo dešimtmečio meno reiškinius:

Vis dėlto reikia pripažinti, kad tuo metu mus labiau inspiravo ne videomenas, bet tai, ką matėme naujųjų medijų meno lauke. Šią kryptį taip pat formavo mokyklos – pirmosios medijų meno programos 8-ajame ir 9-ajame dešimtmečiuose jau veikė Vokietijoje, Nyderlanduose, Belgijoje, Skandinavijos šalyse, kur jau kūrė kelios kartos praktikų ir teoretikų, rengusių labai įdomius renginius, festivalius. Mes ir patys į juos važiavome, buvo toks „Next 5 Minutes“ Olandijoje, „ISEA“, „Ars Electronica“, „Transmediale“. Tai buvo tradiciniam menui paralelinis pasaulis. [...] Didelę įtaką mums padarė 10-ojo dešimtmečio parodos „Ars 95 Helsinki“ ir „documenta X“ su naujųjų medijų menui dedikuotomis dalimis, pristatomomis offline. Tiek vienoje, tiek kitoje parodose buvo naujos kalbos vaizdo ir komunikacijos eksperimentų. [...] Taip pat milžinišką įspūdį mums padarė Luizianos moderniojo meno muziejuje 1996 metais vykusį paroda „NowHere“. [...] „NowHere“ parodoje reivo kultūra susitiko su psichodelika ir naujosiomis technologijomis, internetu. [...] Lūžio taškas buvo 1997 metais „documenta X“ parodoje, kur pamatėme Geerto Lovinko kuruotą internetinio meno projektą („Hybrid WorkSpace“). Mūsų supratimu, tai buvo kur kas radikaliau nei tai, kas vyko videomene.²⁹⁸

Šis pasisakymas atskleidžia, kad vieniems iš Lietuvos medijų meno pradininkų, siekusiems glaudaus bendradarbiavimo su šio lauko atstovais užsienyje, svarbios buvo ne vietos kontekste naujos technologijos (pavyzdžiui, video), o specifinis meno ir komunikacijos diskursas bei juo paremtos tinklinės bendruomenės. Tačiau XXI a. 2-ajame dešimtmetyje buvusių aktyvių naujųjų medijų meno propaguotojų tarpe įsitvirtino pozicija, kad šis diskursas kaip autonominis laukas neteko aktualumo, grindžiama tuo, jog jis tapo šiuolaikinio meno dalimi arba transformavosi į tarpdisciplininius, hibridinius darinius – pavyzdžiui, plačią meninio tyrimo kategoriją. Gapševičius komentuodamas Lietuvos medijų meno lauko situaciją Baltijos valstybių kontekste teigia:

Padėtis iš tiesų nekokia. Nekokia ji buvo, nekokia ir liko, Lietuvoje nedaug žmonių tyrinėja šią erdvę. Rygoje medijų laukas turbūt stipriausias, o stiprumas šiuo atveju priklauso nuo tų lauką sukuriančių žmonių. Rygoje Rasa Smite ir Raitis Smits medijų meno lauką vysto jau nuo 1996-ųjų, jie ir palaiko daugelį procesų, Lietuvoje panaši situacija nesusiklostė. Kažką bandė daryti Urbonai, bet jų intencijos turbūt buvo kitos. Kažką bandėme daryti mes, bet greitai išsiskirstėme: aš išvykau, o jaunų iniciatyvių žmonių neatsirado. Galbūt Lietuvoje taip yra todėl, kad Šiuolaikinio meno

298 Jogintės Bučinskaitės pokalbis su Nomedu ir Gediminu Urbonais apie LRT televizijos projektą „tvvv.plotas“, *Sinemateka.lt*, 2021, <http://www.sinemateka.lt/videomenas?modal=s126>.

centras yra labai stiprus ir patraukia visą kūrybinį potencialą, o jų linkmė yra kitokia. Galbūt tai nėra svarbu, nes naujosios medijos darosi ne tokios aktualios, tampa labiau tarpdiscipliniškos. O Taline naujų medijų laukas tradiciškai stiprus, nes jų valstybės politika susijusi su naujomis technologijomis.²⁹⁹

Raila savo darbo VDA FMM katedroje patirtimi paremtame leidinyje *Antisportas* pažymi, kad jo dėstomame tarpdisciplininio meno kurse „fotografijos ir medijos meno studentai lavinami kaip kūrybingi individai, t. y. technologijų išmanymas ir pritaikymas čia yra savaime suprantami dalykai (kalbėti apie skaitmeninės erdvės savybes ar privalumus būtų pernelyg senamadiška – per pastaruosius dvidešimt metų personalinis kompiuteris tapo eiliniu darbo įrankiu ir prarado magišką stebuklų dėžės aurą)“³⁰⁰. Panašią poziciją demonstruoja Michelkevičius, teigdamas, kad „kartu su sąvokomis atgyvena ir tam tikros meno rūšys, pavyzdžiui, skaitmeninis menas ar medijų menas jau nebėra aktualūs kaip atskiri reiškiniai, nes jie yra tapę šiuolaikinio meno dalimi“³⁰¹. Galima polemizuoti dėl medijų meno integracijos į šiuolaikinio meno lauką, tačiau jo savarankiško egzistavimo prasmės kvestionavimas liudija XXI a. 2-ajame dešimtmetyje „medijų menu“ vadinamų meninių praktikų anachronizmą.

Michelkevičius ir Michelkevičė bene išsamiausiai atskleidžia tarp XXI a. 1-ojo ir 2-ojo dešimtmečių įvykusį Lietuvos medijų meno diskurso išsiskaidymą ir faktinį išnykimą RIXC leidžiamame tarptautiniame žurnale *Acoustic Space* anglų kalba publikuotame straipsnyje (pastaroji aplinkybė taip pat sufleruoja išvadą, kad šis procesas galėjo būti reflektuojamas tik tarptautinės medijų meno bendruomenės, o ne Lietuvos menotyros lauke)³⁰². Jie pateikia tokias neįvykusio diskurso įsitvirtinimo vietos meno lauke priežastis:

- 1) posovietinio konteksto padiktuota pagreitinta Lietuvos meno procesų raida, kuomet menininkai jautė poreikį išbandyti vis naujus raiškos būdus, ilgesniam laikui nesustodami ties viena kryptimi;
- 2) žemas medijų meno institucinio palaikymo lygis lyginant su kino ir vaizduojamojo meno sritimis, dėl kurio ilgalaikėje perspektyvoje beveik nei vienas iš daugybės VDA FMM katedros absolventų netapo aktyviu medijų meno kūrėju ar kuratoriumi, o dauguma medijų meno praktiką plėtoję menininkų emigravo iš šalies;

299 „Kiek savęs galima atiduoti kitiems?“ Danutė Gambickaitė kalbina Mindaugą Gapševičių, *7 meno dienos*, 2012 m. gruodžio 7 d., <http://www.7md.lt/daile/2012-12-07/Kiek-saves-galima-atiduoti-kitiems>.

300 Artūras Raila, *Antisportas* (Vilnius: VDA leidykla, 2013), 13–14.

301 Vytautas Michelkevičius, „Medijų dailė Lietuvoje?“, *Dailė* 2015/2 (2015): 5.

302 Lina Michelkevičė, Vytautas Michelkevičius, „Unwritten Histories of Extinct Media Art in Lithuania: From the 2000s of Great Promise to the Multidirectional 2010s“, *Acoustic Space* 15 (2016): 129–142.

3) medijų meno tyrėjų trūkumas;

4) jaunesnės menininkų kartos orientacija į populiariesnes tarptautines meno tendencijas, tarp jų į postinterneto judėjimą, po 2010 m.

Autoriai teigia, kad iš dalies medijų meno diskurso tąsa galima laikyti meninio tyrimo posūkį, pasireiškiantį orientacija į tarpdisciplininį tyrimo procesą, o ne meno objektą kaip rezultatą. Pasak jų, nors tik keli meninio tyrimo praktikas plėtojantys lietuvių menininkai buvo aktyvūs naujų medijų meno lauke, pastarąjį grindęs meno ir mokslo sąveikos diskursas prisidėjo prie vietos meninio tyrimo konteksto formavimo. Su šiuo teiginiu galima iš dalies sutikti, tačiau tikėtina, kad tokiu būdu autoriai siekia demonstruoti savo veiklos idėjinį nuoseklumą ir tęstinumą, nes tuo metu meninio tyrimo samprata tapo bene pagrindiniu jų inicijuotų projektų ir leidinių pagrindu.

Tai, kad Lietuvos medijų meno laukas aptariamam laikotarpiu nebebuvo vaisingas refleksijos objektas, netiesiogiai patvirtina Šukaitytės bei brito menininko ir režisieriaus, naujų medijų meno studijų programos Liepojos universitete dėstytojo Christopherio Haleso 2012 m. sudarytas skaitmeniniam menui skirtas žurnalo *Acta Academiae Artium Vilnensis* numeris³⁰³. Jame aptinkami tik du vietos meno laukui priskirtini objektai: Michelkevičius rašo apie savo inicijuotą postfotografinį projektą *foto/karto/istoriografijos* (2007) kaip tarpdisciplininės meninio tyrimo metodologijos pavyzdį, o Pabedinskas analizuoja su naujų medijų menu menkai susijusio fotografo Algio Griškevičiaus skaitmenines fotomanipuliacijas. Kiti straipsniai aprėpia platų temų spektrą – skaitmeninį garsą, interaktyvų kiną, technologinę estetiką, hibridinių medijų praktikas, audiovizualinės produkcijos industriją, kompiuterinius žaidimus kaip meno objektą, tačiau šių temų analizė juose nesusijusi su Lietuvos ir siauriau suvokiamo naujų medijų meno kontekstu.

Užbaigiant retrospektyvaus diskurso aptarimą reikia pabrėžti dar vieną svarbią aplinkybę: skirtingai nei XXI a. 1-ajame dešimtmetyje, šiuo laikotarpiu medijų meno parodos ir projektai beveik nesulaukdavo kritinio atgarsio kultūros žiniasklaidoje. Pavyzdžiui, 2018 m. Energetikos ir technikos muziejuje Vilniuje eksponuota ZKM centro surengta keliaujanti grupinė paroda *Globali kontrolė ir cenzūra*³⁰⁴ nebuvo aptarta lietuvių menotyrininkų. Tokią situaciją galima aiškinti tuo, kad nusiūgus formaliam medijų meno ir pačių skaitmeninių technologijų naujumui, kitos šio meno savybės nebuvo pakankamos jo įprasminimui ir aktualinimui vietos kultūriniame kontekste.

303 „Skaitmeninių malonumų sodas: persidengiančių medijų praktikos šiuolaikiniame mene“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 67 (2012).

304 „Technologijų pažangą lydi globali kontrolė ir cenzūra“, parodos anotacija, *Artnews.lt*, 2018 m. balandžio 6 d., <http://artnews.lt/technologiju-pazanga-lydi-globali-kontrolė-ir-cenzura-47013>.

3. NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENO IR POSTINTERNETO BEI POSTSKAITMENINIO MENO DISKURSŲ TAKOSKYRA XXI A. 2-AJAME DEŠIMTMETYJE

Intensyvios ir kartais gana emocišingos diskusijos tarptautinėje meno spaudoje, knygose, atskirų autorių tinklaraščiuose, konferencijose ir forumuose liudija, kad šio tūkstantmečio pirmojo dešimtmečio pabaigoje (taigi Lietuvos medijų meno diskursui pereinant į retrospektyviąją fazę) pasaulyje įsitvirtino nauja skaitmeninių technologijų paženklinto meno kryptis, kuri antrajame dešimtmetyje metė iššūkį naujų medijų meno kūrėjų požiūriui į technologijas ir žymiai sėkmingiau integravosi į šiuolaikinio meno lauką. Šios diskusijos ir skirtingi jose vartojami terminai ir apibrėžimai (nauja kryptis įvardijama įvairiai – postskaitmeninis menas, postinterneto menas, „Naujoji estetika“, „internetu atžvilgiu sąmoningas menas“), apžvelgiamos šiame skyriuje, sutelkiant dėmesį į diskusijų dalyvių pasaulėžiūros skirtumus.

3.1. Atgal į baltąjį kubą: postskaitmeninis ir postinterneto menas

XXI a. antrojo dešimtmečio pradžioje globalus internetu tinklas, jungiantis nebe vien žmoniškus vartotojus ir jų kompiuterius, o daugybę „įtinklintų“ ir duomenų srautus generuojančių kasdienio naudojimo prietaisų (išmaniųjų įrenginių, būtinių technikos, stebėjimo kamerų), tapo dominuojančia šio dešimtmečio kultūrinė technologija³⁰⁵. Internetui nebesant tik virtualios erdvės reiškiniu, bet giliai persmelkus ir fizinę *offline* erdvę, pasikeitė ir menininkų santykis su juo. Jaunesnioji jų karta atmetė ankstesniam tinklo menui būdingą medijos specifiškumą, siekdama perkelti interaktyvios ir standartizuotos „Web 2.0“ technologijos bei socialinių tinklų suformuotos internetu kultūros reiškinių meninę refleksiją (kartais tiesiog imitaciją) iš virtualių platformų į „įtinklintas“ fizines erdves.

Tarp pastarųjų vyravo ne privačios ar viešos didmiesčio erdvės (nors tematikos prasme nemaža dalis „postinterneto menininkais“ vadinamų kūrėjų darbų susitelkė būtent į „banalias“ kasdienybės erdves), bet šiuolaikinio meno laukui įprastas baltojo kubo formatas. Šiuo požiūriu naujas skaitmenines technologijas kaip temą ir medžiagą pasitelkęs menas aiškiai skyrėsi nuo naujų medijų meno, visuomet siekusio nepriklausomybės nuo šiuolaikinio meno institucinės sistemos ir ieškojusio alternatyvų steriliai galerijos erdvei. Naujų medijų meno bendruomenės

305 Matt Burgess, „What is the Internet of Things?“, *Wired*, 2018 m. vasario 16 d., <http://www.wired.co.uk/article/internet-of-things-what-is-explained-iot>; Morgan Quaintance, „Right Shift“, *Art Monthly*, 2015 m. birželis, <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/right-shift-by-morgan-quaintance-june-2015>.

požiūriu, tai suteikė didesnę laisvę tyrinėti dominuojančios meno rinkos neatpažintas ar nepripažintas kultūros ir technologijų lauko temas bei sritis, taip pat leido menininkams kaip „skaitmeniniam klajūnams“ (angl. *digital nomads*) būti lankstesniems ir atlikti politinių aktyvistų bei bendruomenių telkėjų vaidmenį. Tačiau tarp jaunesnės kartos postinterneto menininkų vyravo nuomonė, kad sąmoningas atsiribojimas nuo nusistovėjusios meno sistemos lėmė naujų medijų meno ir tinklo meno marginalizaciją.

Moksliška ir atvirai politiškai angažuota naujų medijų meno retorika nebeatrodė aktuali menininkams, kurių kūriniai dažnai tiesiogiai parafrazavo, imitavo ir hiperbolizavo suprekinotos populiariosios kultūros, rinkos spekuliacijų, prekių ženklų kapitalizmo, finansų technologijų startuolių, reklamos ir korporatyvinės estetikos, socialinių tinklų žvaigždžių ir kitus šiuolaikinės įtinkintos kultūros mechanizmus. Todėl net jei postskaitmeninė ir postinterneto estetika gali formaliai priminti dalį naujų medijų meno bruožų, jos neįmanoma tiesiogiai kildinti iš pastarojo, nes abiejų laukų aktyvių veikėjų pasisakymai atskleidžia skirtingas motyvacijas bei estetines ir politines filosofijas. Pavyzdžiui, postinterneto menininkas Artie'is Vierkantas naujų medijų meną apibūdina kaip „pernelyg siaurai susitelkusį į specifinį naujoviškų technologijų veikimą, o ne nuoširdžiai tiriantį kultūrinius poslinkius, kuriuose šios technologijos vaidina tik nedidelį vaidmenį“, ir todėl „perdėtai besiremiantį specifiniu savo medijų materialumu“³⁰⁶.

Didžiosios dalies postinterneto menininkų pasisakymuose apskritai sunku aptikti nuorodų į naujų medijų meno retoriką ar kūrinių pavyzdžius kaip įkvėpimo šaltinius (galbūt siauresnė tinklo meno sritis dažniau pasitarnavo kaip permąstymo, kritikos arba reakcijos objektas), nors neįmanoma teigti, jog ši meno istorijos sritis jiems visai nežinoma. Visgi dažniau pasitaiko beveik visiškai šios ankstesnės meno rūšies nutylėjimas, akcentuojant po 1990-ųjų metų gimusių menininkų (vadinamųjų „skaitmeninių čiabuvių“, angl. *digital natives*) „prigimtinių“ ir todėl privilegijuotą santykį su technologijomis, arba atvirai deklaruojamas asmeninio ryšio su ja nebuvimas, tad nėra prielaidų kalbėti apie idėjinį tęstinumą. Tai skatina dar kartą pabrėžti šiai disertacijai labai svarbų aspektą, galintį geriau paaiškinti Lietuvos medijų meno diskurso tęstinumo bei išliekamumo trūkumą: tiek naujų medijų menas, tiek postskaitmeninis ir postinterneto menas turėtų būti suvokiami ne kaip naudojamų raiškos priemonių arba nagrinėjamų temų bei objektų apibrėžiamos „neutralios“ meno rūšys, bet daug aktyviau – kaip atskiri meno pasauliai su sava ideologija, estetika, materialine kultūra ir gyvenimo būdu bei institucijų, leidinių, renginių ir autoritetų tinklu. Pagal taiklų rašytojo ir kuratoriaus Gene'o McHugh apibrėžimą, postinterneto lauke veikiantys kūrėjai yra „menininkai, kurie naudoja naujų medijų technologijas, bet nėra

306 Artie Vierkant, „Image Object Post Internet“, *Jstchillin*, http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf, 3.

naujųjų medijų menininkai“³⁰⁷.

Taigi net jei formaliai tiek naujųjų medijų menas, tiek postinterneto menas kalba apie skaitmeninių technologijų poveikį visoms bent jau tam tikrų pasaulio regionų visuomenės gyvenimo sritims, jie daro tai skirtingu būdu, skirtingose erdvėse bei skirtingoms auditorijoms ir neretai ignoruoja vienas kito kalbėjimą kaip ne(be)reikšmingą. Tačiau norint nuodugniau suvokti naujųjų medijų meno ir postinterneto meno kaip beveik nesusisiekančių „paralelinių linijų“ santykį reikia atlikti tris žingsnius: 1) nustatyti naujųjų medijų meno kaip judėjimo nuosmukio ir postinterneto meno pradžios chronologiją; 2) apibrėžti šių judėjimų estetinius, teminius bei ideologinius skirtumus; 3) suformuluoti postinterneto meno santykį su šiuolaikinio meno (rinkos) sistema bei jos materialia ir ekonomine infrastruktūra. Tai leis paaiškinti atotrūkį tarp šių meno pasaulių ir jų skirtingą statusą bendrame šiuolaikinės kultūros ir meno lauke. Tuomet bus galima suprasti, kuo skyrėsi pastangos legitimuoti Lietuvoje naujųjų medijų meno ir postinterneto meno praktikas bei diskursus XX a. paskutinio dešimtmečio pabaigoje – XXI a. pirmajame dešimtmetyje ir XXI a. antrojo dešimtmečio viduryje atitinkamai.

3.1.1. Naujųjų medijų meno saulėlydis ir postinterneto meno aušra

Pasak Tribe'o, naujųjų medijų menas kaip reikšmingas judėjimas iškilo apie 1994 m. ir ištirpo bendrame kultūros lauke ar buvo jo apropijuotas tarp 2001 ir 2002 m. (šią nuomonę jis išsakė dešimtmečiu vėliau, 2010 m.)³⁰⁸. Atsižvelgiant į faktą, kad Europoje reikšmingi autonominiai medijų meno renginiai bei procesai vyko ir po šios chronologinės ribos, tai gali būti labiau Šiaurės Amerikos situaciją atspindintis teiginys. Vis dėlto Tribe'as anaipol neteigia, kad medijų menas po šio „ištirpimo“ nebebuvo kuriamas; priešingai, jis konstatuoja, kad naujųjų medijų meno kūrinii XXI a. pirmojo ir antrojo dešimtmečių sandūroje buvo kuriama daugiau nei bet kada, tačiau jie nebebuvo judėjimo dalis, nes nebebuvo paties judėjimo.

Quaranta, tuo pačiu laikotarpiu kalbėdamas apie postmedijų būklę šiuolaikiniame mene, kaip sėkmingus šios būklės ir jos interpretacijos pavyzdžius pateikia tarp *online* ir *offline* pasaulių perskyros nebebrėžiančių ir gyvenimo be kompiuterių nepažįstančių „skaitmeninių čiabuvių“ kūrybą³⁰⁹. Jo minimi jaunosios kartos JAV menininkai Ryanas Trecartinas ir Petra Cortright – puikiai žinomi vardai postinterneto meno scenoje, nors pats Quaranta šio termino nevartoja.

307 Gene McHugh, *Post Internet: Notes on the Internet and Art*, Brescia: LINK Editions (2011), 31.

308 Laurel Ptak interviews Mark Tribe, *Art Spaces Archives Project*, 2010 m. rugsėjo 16 d.,

<http://as-ap.org/oralhistories/interviews/interview-mark-tribe-founder-rhizome>

309 Quaranta, *Beyond New Media Art*, 213–215.

Estų medijų menininkas ir tyrėjas Raivo Kelomeesas, savo tyrimuose didelį dėmesį skiriantis postinterneto meno ir naujųjų medijų meno (ypač tinklo meno) periodizacijai bei skirtumams, nepateikia konkretaus medijų meno ar tinklo meno „pabaigos“ laikotarpio, tačiau remiantis autoriaus retorika ir pateikiamais pavyzdžiais bei citatomis galima daryti prielaidą, kad šio lauko „aukso amžius“ (arba „nekaltumo laikotarpis“) tęsėsi nuo XX a. dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės iki to paties dešimtmečio pabaigos³¹⁰. Tuomet ironišką, bet nuoširdų ir savikritišką eksperimentavimą keitė rinkos diktuojama konkurencija bei vis ryškesnis posūkis link fiziškesnių ir skulptūriškesnių, instaliacinių „tinklo praktika“ paremtų kūrinių. Postinterneto meno laikotarpio pradžią Kelomeesas datuoja XXI a. pirmojo dešimtmečio antrąja puse. Jis teigia, kad šių laukų kontaktai buvo tik netiesioginiai, nors kartu pažymi, jog minėtas vėlesnio tinklo meno posūkis link „apčiuopiamos“ erdvės ir fizinis „postinternetinės patirties“ pobūdis rodo dalinius laukų sutapimus.

Tačiau jis pateikia ir Paul bei kelių kitų menininkų, kuratorių ir teoretikų pasisakymus apie postinterneto meno prigimtį, leidžiančius suprasti, kad nors postinterneto menas chronologiškai susiformavo po tinklo meno, negalima teigti tarp jų buvus kokią nors evoliucinę progresiją. Savotiška išimtis būtų Cornell teiginys, kad postinterneto menas iš esmės yra bandymas perkonfigūruoti interneto meną taip, kad jis atitiktų galerinės kultūros lūkesčius ir poreikius. Visgi įvertinus didžiąją dalį nuomonių galima konstatuoti, kad naujųjų medijų meno ir jo subžanrų kaip nuoseklaus meninio judėjimo nuosmukio pradžia ir postinterneto meno kaip naujo, nuo naujųjų medijų meno diskurso nepriklausomo estetinio ir ideologinio reiškinių susiformavimas vyko lygiagrečiai XXI a. pirmojo dešimtmečio antroje pusėje. Tai iš dalies paaiškina, kodėl Lietuvos medijų meno diskursas, suintensyvėjęs apie 2004–2005 m., vos po penkių metų prarado kritinį momentą. Tačiau svarbu pažymėti, kad postinterneto menas į Lietuvos šiuolaikinio meno lauką įžengė tik kitame dešimtmetyje, kai išpopuliarėjo globaliojoje meno scenoje.

Kelomeeso pateikiami tarptautinių skaitmeninio meno, naujųjų medijų ir postinterneto meno praktikų bei teoretikų atsakymai į klausimus apie postinterneto meno reiškinių istoriją, prigimtį ir reikšmę surinkti vienos svarbiausių šios meno scenos parodos *Art Post-Internet* (2014, UCCA – Ullens šiuolaikinio meno centras, Pekinas, kuratoriai Karena Archey ir Robin Peckham) kataloge³¹¹. Tai informatyvus šaltinis, pateikiantis skirtingus požiūrius į reiškinių genealogiją bei chronologiją ir jo pavadinimo prasmingumą. Greta naujųjų medijų meno lauko profesionalų požiūrių naudinga sužinoti ir postinterneto meno kūrėjų rato viduje įsitvirtinusių versiją.

Labiausiai paplitusi chronologinė linija teigia, kad sąvoką „postinterneto menas“ pirmiausia

310 Raivo Kelomees, „From Net Art to Post-Internet Art“, *Estonian Art* 2017/1 (2017): 43–49.

311 *Art Post-Internet*, exhibition catalogue, eds. Karen Archey and Robin Peckham (Beijing: Ullens Centre for Contemporary Art, 2014).

apie 2006 m. vienoje diskusijoje pavartojo JAV menininkė Marisa Olson, bandydama apibrėžti meną, kuriamą iškart po kasdienių interneto naršymo praktikų ir jų tiesiogiai veikiamą. Vėliau terminą pagrindė ir išplėtojo Vierkantas³¹² ir McHugh 2009–2010 m. rašytame tinklaraštyje *Post Internet. Notes on the Internet and Art*, kurio turinys 2011 m. buvo išleistas knygos pavidalu³¹³. Anot jaunosios kartos kritiko ir kuratoriaus Harry'io Burke'o, „postinternetas“ kaip realus meno praktikų tinklas įgijo kritinės svarbos apie 2009 m., galutinai įsitvirtino kaip mainstreaminis reiškinys meno pasaulyje 2011 m., o 2012 m. paplito ir už jo ribų³¹⁴. Negalima pamiršti ir britų menininko Jameso Bridle'o nuo 2011 m. vystyto „Naujosios estetikos“ (angl. *New Aesthetic*) diskurso, kurį jis pats vadina ne atskiru meno judėjimu ar konkrečių menininkų bendruomene, bet bendru skaitmeninės kultūros ir išmaniųjų prietaisų demonstruojamo „mašininio matymo“ (angl. *machine vision*) artefaktų paplitimą fiziniame pasaulyje (reklamoje, dizaine, madoje, gatvės mene ir kt.), anapus virtualių skaitmeninių platformų³¹⁵. Paul teigimu, po 2012 m. diskusijos apie „Naująją estetiką“ įsiliejo į platesnę postinternetą kultūros refleksiją ir faktiškai tapo nuo jos neatsiejamais, tad „postinternetinę būklę“ ir „Naująją estetiką“ galima traktuoti kaip tos pačios ir objektinę fizinę aplinką arba hibridines virtualias/fizines būsenas nukreiptos tendencijos apraiškas³¹⁶.

Atsižvelgiant į šią chronologiją, paroda *Art Post-Internet* laikytina postinternetą meno legitimacijos apogėjumi (2016 m. postinternetą menui kaip pilnai įtvirtintam reiškiniui buvo skirta jau visa Berlyno bienalė, kuruota mados ir meno kolektyvo „DIS Collective“), o 2014–2015 m. buvo surengtos kitame poskyryje aptariamos pirmos šios krypties parodos Lietuvoje, liudijančios beveik visišką vietinio ir globalaus meno laukų sinchronizaciją. Kartu negalima ignoruoti kritiškų požiūrių (pavyzdžiui, menininko, kritiko ir kuratoriaus Morgano Quaintance'o³¹⁷), teigiančių, kad ties 2014–2015 m. postinternetą menas tapo veikiau klišine madinga tendencija ir rinkodaros įrankiu nei naudinga kategorija, arba apskritai išėikvojo bet kokią kritinį ir prasminį potencialą. Tačiau šiam meno judėjimui arba, anot kritikų, tiesiog atpažįstamam *stiliui*³¹⁸ skirtų parodų, renginių ir leidinių srautas iki pat XXI a. antrojo dešimtmečio pabaigos anaipol nemažėjo, todėl norint suprasti jo populiarumo priežastis ir ideologinius pamatus pravartu plačiau apibrėžti naujųjų medijų meno ir postinternetą meno diskursų skirtumus, lėmusius pastarojo palaikymą arba atmetimą.

312 Vierkant, „Image Object Post Internet“.

313 McHugh, *Post Internet*.

314 „Questionnaire“, in: *Art Post-Internet*, 87.

315 James Bridle, „The New Aesthetic and its Politics“, *booktwo.org*, 2013 m. birželio 12 d., <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics>.

316 Paul, „From Digital to Post-Digital“, 2.

317 Quaintance, „Right Shift“.

318 Brian Droitcour, „The Perils of Post-Internet Art“, *Art in America*, 2014 m. spalio 29 d., <http://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040>.

3.1.2. Nesibaigiantis naujumas vs. technologijų banalizacija

Postinterneto meno šalininkai dažniausiai skeptiškai atsiliepia apie naujųjų medijų meno ideologiją todėl, kad, jų nuomone, kalbėti apie technologijų „naujumą“ nebėra prasmės, net jei atskiros technologinės formos vis dar evoliucionuoja ir keičia viena kitą³¹⁹. Pažangios technologijos esą tapo rutiniška, netgi banalia kasdienybės dalimi³²⁰. Tokioje situacijoje prasmingesnis veiksmas yra šių technologijų paveiktos kasdienės patirties ir aplinkos, o ne pačių technologijų tyrimas³²¹. Todėl, skirtingai nei didžiojoje dalyje naujųjų medijų meno kūrybos, funkcionuojančios technologijos gali visai nedalyvauti postinterneto meno kūrinuose (kurie gali įgyti ir tokias tradicines formas, kaip tapyba arba skulptūra), nes tokio meno kūrėjų požiūriu postinterneto būklės sąlygomis meno raiška ir sklaida bet koku atveju yra paveikta tinklo kultūros (pavyzdžiui, ritualizuotų socialinių tinklų mechanizmų). Dėl šios priežasties postinterneto menininkus domina ne pačių technologijų logika bei jos „nulaužimas“, bet jų įtakoje gimstanti kasdieniška popkultūrinė poetika bei suvokimas, kad technologijos yra ne utopinis ateities pažadas, o jau įvykusi technologijų įmonių valdoma distopinė dabartis³²².

Įtinklintos dabarties distopiškumas (pasireiškiantis tuo, jog, pasak McHugh, kadaise anarchišką ir demokratinę interneto erdvę beveik visiškai kontroliuoja stambios korporacijos, žmonių bendravimas ir bendrabūvis internete pavirto monetizuojamais duomenų srautais, o sekimo technologijos naikina privatumą³²³) lemia pasaulėžiūrą, traktuojančią interneto erdvę ne kaip utopinį pabėgimo iš realybės tikslą, o atvirkščiai – kaip vietą, iš kurios norisi pabėgti. Ši informacinio persisotinimo būseną įgyja tokias kultūrines išraiškas kaip interneto „mirties“ (tiksliau, buvimo „nemirėliu“, angl. *undead*) ir „neegzistavimo“ („ištirpusio“ egzistavimo visur) paskelbimas³²⁴ arba „postironiška“ laikysena, maskuojanti ironišką nihilizmą hipertrofuotu nuoširdumi.

Parodos *Art Post-Internet* kuratoriai pateikia tokią postinterneto meno sampratą:

Ši postinterneto samprata nurodo ne į laiką „po“ interneto, bet į internetinę sąmonės būseną –

319 Berry and Daniels, „Thinking Postdigital Aesthetics“, 5.

320 Karen Archey, „End Note“, in: *Art Post-Internet*, 133.

321 Michael Connor, „What's Postinternet Got to do with Net Art?“, *Rhizome*, 2013 m. lapkričio 1 d., <https://rhizome.org/editorial/2013/nov/01/postinternet>.

322 Cramer, „Talking past each other“.

323 McHugh, *Post-Internet*, 5.

324 Hito Steyerl, „Too Much World: Is the Internet Dead?“, *e-flux*, 2013 m. lapkritis, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead>.

mąstymą tinklo būdu. Meninės praktikos kontekste postinterneto kategorija apibūdina meno objektą, sukurtą sąmoningai atsižvelgiant į tinklus, kuriuose jis egzistuoja nuo sumanymo ir sukūrimo iki sklaidos ir suvokimo. Daugelis čia pristatomų kūrinių pasitelkia reklamos, grafinio dizaino, fotobankų, prekių ženklų, parduotuvių erdvių apipavidalinimo ir komercinės programinės įrangos vaizdinę retoriką.³²⁵

Šiame apibrėžime galima išskaityti kelis svarbius aspektus. Pirmiausia, jis neteigia, kad internetas kaip reiškinyss ir patirtis baigėsi, tačiau suponuoja, kad interneto epochos gyventojų mąstysena dėl šios patirties negrįžtamai pasikeitė, todėl šiuolaikinės kultūros reiškiniai turi būti suvokiami atsižvelgiant į internetą ir visus jo išvestinius tinklus kaip esmiškai jų paveikti arba pagimdyti. Antra, čia svarbus būtent *meno objektas*, o ne naujųjų medijų menui daug reikšmingesni procesas arba sąveika. Trečia, šiam meno judėjimui būdingos vaizdinės retorikos aprašymas atskleidžia jo polinkį į savotišką šiuolaikinio prekių ženklų kapitalizmo mimikriją, dėl kurios jis neretai kritikuojamas, nes nelengva atskirti kapitalizmo sistemą hipertrofuotai parodijuojančios bei jo žlugimą pagreitinti siekiančios kritinės „akseleracionizmo“ logikos nuo paprasčiausio naujų medžiagų, išmaniųjų prietaisų ir technokapitalizmo estetikos fetišizavimo.

Skirtumus tarp postinterneto ir naujųjų medijų meno vertybių ir interesų taip pat atskleidžia abu laukus apibūrinančių raktažodžių palyginimas. Postinterneto atveju kaip tokius raktažodžius galima traktuoti temines kategorijas, į kurias suskirstyta paroda *Art Post-Internet*, o naujųjų medijų meno – pirmajame darbo skyriuje apžvelgtas Tribe'o ir Janos knygoje *New Media Art* išskiriamas jam būdingas temas ir tendencijas:

Postinterneto menas

- sklaida;
- kalba;
- postžmogiškas kūnas;
- radikalus susitapatinimas;
- prekių ženklai ir korporacinė estetika;
- tapyba ir gestas;
- infrastruktūra.

Naujųjų medijų menas

- bendradarbiavimas ir dalyvavimas;
- nuo apropriacijos prie atviro kodo;
- korporacijų parodija;
- hakeriai ir haktyvizmas;
- intervencijos;
- tapatybė;
- telebuvimas ir sekimas.

325 Karen Archey, Robin Peckham, „Essay“, in: *Art Post-Internet*, 8–9.

Nors keli punktai beveik sutampa, akivaizdu, kad net kalbiniu požiūriu postinterneto meno teritoriją apibrėžiantys raktažodžiai skamba pasyviau. Tai leidžia daryti prielaidą, kad šiam laukui artimesnė individualistinė, bendruomeninio aktyvizmo ar radikalios technodemokratijos nesiekianti pozicija. Iš dalies tai susiję su anksčiau minėtu distopiniu požiūriu į technologijas (stiprinamos interneto centralizacijos ir kontrolės sąlygotu jų utopinio potencialo neigimu), taip pat su ironišku esamo kultūrinio, socialinio ir politinio *status quo* kaip duotybės priėmimu³²⁶. Taigi nors postinterneto meno kūrėjai supranta esamo technokapitalizmo režimo problemas (tai atskleidžia *Art Post-Internet* kataloge publikuojami kuratorių tekstai bei apklausos respondentų – kritikų Burke'o, Rachelės Wetzler ir Oritos Gat, menininkų Constanto Dullaarto ir Lance'o Wakelingo – atsakymai, nurodantys į masinį skaitmeninį sekimą ir stambių korporacijų dominavimą), jie nedemonstruoja siekio jas spręsti, o kritiką išreiškia daugiausia iliustracijos/karikatūros arba mimikrijos būdu³²⁷.

Heidenreichas medijų menui apibrėžti naudoja tokias sąvokas kaip „technologizmas“ (meninės kūrybos pagrindimas visišku kurios nors technologijos priėmimu arba atmetimu), technofilinis modernizmas ir tikėjimas progresyviu technologijų pobūdžiu³²⁸. Pasak jo, medijų meno atsisakymas technofobiniam modernizmui būdingo polinkio į objektiškumą (ir susijusį aukštos vertės kūrimą) lėmė jo nesėkmę meno rinkoje. Postinterneto reiškiniui įsigalint technologizmas esą ėmė nykti, nes postinterneto menininkai, viena vertus, nemanė esantys technologinio progreso smaigalyje, tačiau kartu neskelbė pavojaus dėl technologijų ir skaičiavimo logikos užvaldomos vis didesnės gyvenimo srities.

Pastebėtina, kad postinterneto meno šalininkų laikysena artima šiuolaikinio meno pasaulio santykiui su naujųjų medijų menu. Simptomiškas atrodo Bishop straipsnio *Digital Divide: Contemporary Art and New Media* argumentus primenantis *Art Post-Internet* kuratorės Archey teiginys, kad „postinterneto judėjimą katalizavo menininkai, rašytojai ir kuratoriai, siekę kovoti su sąmoningumo interneto atžvilgiu trūkumu meno diskurse, ir tai darę pasitelkę su meno istorija ir galerine praktika susijusią retoriką“³²⁹ (nors meno kritikas Jasonas Farago postinterneto srovės atstovus kaip tik kritikuoja dėl meno istorijos ir precedentų nežinojimo³³⁰). Ši ištara leidžia teigti, kad postinterneto menininkai naujųjų medijų meno nesuvokė nei kaip istorinio pirmtako, nei kaip

326 Paul Teasdale, „Net Gains. Claire Bishop versus the Internet“, *Frieze*, 2013 m. kovo 20 d., <http://www.frieze.com/article/net-gains>.

327 Andrew Durbin, „We Don't Need a Dislike Function: Post-Internet, Social Media, and Net Optimism“, *Mousse Magazine*, 2014 m. balandžio 1 d., <http://www.moussemagazine.it/magazine/andrew-durbin-post-internet-2014>.

328 Stefan Heidenreich, „Freeportism as Style and Ideology: Speculative Realism and Post-Internet, Part 1“, *e-flux*, 2016 m. kovas, <http://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i>.

329 Archey, „End Note“, 134.

330 Jason Farago, „Welcome to the LOLhouse: how Berlin's Biennale became a slick, sarcastic joke“, *The Guardian*, 2016 m. birželio 13 d., <http://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>.

ideologinio konkurento ar net kaip reikšmingos meno diskurso (ir istorijos) dalies, o „galerinė praktika“, skirtingai nei meno dematerializacijos ir išėjimo iš institucinės meno sistemos siekusių naujųjų medijų menininkų bendruomenės atveju, buvo esminis jų kūrybos aspektas.

Vis dėlto paminėtinas ir kompromisinis požiūris, atsižvelgiantis į įtampas tarp kartų ir skirtingus požiūrius į technologijų išskirtinumą bei potencialą, tačiau teigiantis esant neakivaizdaus idėjų tęstinumo tarp naujųjų medijų bei tinklo meno ir postinterneto meno bei „Naujosios estetikos“. Postinterneto kartai priklausantis *Rhizome* meno direktorius Michaelas Connoras teigia, jog daugelis šio rato menininkų žino ir pripažįsta savo vyresnius pirmtakus meno ir technologijų srityje, o dalis vyresnių kuratorių ir teoretikų, nebūtinai palankiai vertinančių postinterneto praktikų visumą, vis dėlto demonstruoja naujų idėjų ir formų palaikymą³³¹. Be to, *Rhizome* tinklo meno antologijoje³³² nėra perskyros tarp ankstesnių tinklo meno darbų ir postinterneto meno apraiškų. Tačiau kartu Connoras pažymi, kad naujųjų medijų diskursas nėra tinkamas postinterneto meno praktikos aptarimui, nes remiasi nebeaktualia meno kūrinio, menininko arba žiūrovo autonomijos meno, interneto, ar net neoliberalizmo sistemų atžvilgiu prielaida.

3.1.3. Fizinės erdvės, virtuali rinka

Art Post-Internet kataloge pabrėžiama, kad vienas pagrindinių postinterneto meno nuopelnų yra tai, kad jis rado būdą kalbėti apie technologijų paveiktą pasaulį galerinei meno sistemai priimtinais formomis³³³ (kartu, anot parodos kuratorių, orientuodamasis į kasdienybės pasaulį ir taip peržengdamas įsisenėjusį meno sistemos hermetiškumą³³⁴). Vis dėlto pabaigos pastaboje Archey pripažįsta, kad postinterneto meno susisaistymas su meno rinka bei „blizgaus ir likvidaus turto suteikimas“ meno kolekcionavimu kaip hobiu užsiimančiai naujai turtingųjų klasei tikriausiai neleido šiam judėjimui pilnu pajėgumu kvestionuoti meno rinkos mechanizmų³³⁵. Tačiau kuratorė tikisi, kad pats postinterneto terminas su visomis komplikacijomis ir artumu madingų prekių ženklų logikai neužgožia parodoje pristatomų menininkų kritinio potencialo.³³⁶

Bet kuriuo atveju, akivaizdu, kad šiuolaikinio meno rinka postinterneto meną legitimavo itin greitai ir plačiai. 2013 m. vienas autoritetingiausių šiuolaikinio meno pasaulio kuratorių Hansas

331 Connor, „What's Postinternet Got to do with Net Art?“, parodos *Art Post-Internet* kuratorių tekste taip pat deklaruojama kontekstuali, intergeneracinė pozicija: *Art Post-Internet*, 9.

332 Net Art Anthology. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://anthology.rhizome.org>.

333 *Art Post-Internet*, 88.

334 Ibid., 9.

335 Ibid., 133–134.

336 Ibid., 9.

Ulrichas Obristas ir jaunesnės kartos kuratorius, Šveicarijos instituto Niujorke direktorius Simonas Castetsas įkūrė platformą *89plus*, skirtą XX a. dešimtajame dešimtmetyje gimusiems menininkams, kuriuos vienija „kompiuterinių technologijų naudojimas meninėje praktikoje“ ir „išblukusių ribų tarp virtualaus ir realaus gyvenimų tyrinėjimas“³³⁷. Bishop 2014 m. paskelbė kontraversiškojo straipsnio *Digital Divide* permąstymą³³⁸, kuriame teigia tebemananti, kad ją kritikavę naujų medijų meno apologetai neteisingai suprato jos argumentus ir prielaidas, o pasigestą *netiesioginio* technologijų poveikio kultūrai ir gyvenimui refleksiją randanti kylančių postinterneto menininkų kūryboje, nepasižyminčioje technologiniu determinizmu ir atmetančioje ydingą naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių dichotomiją. Kitiškiau šiuo klausimu nusiteikęs menininkas ir kuratorius Richardas Graysonas mano, kad per „skaitmeninėse visatose“ įtarpintų ankstesnių jaunystės, maisto, alternatyvių kultūrų ir kitoniškumo modelių prizmę postinternetas konstruoja ir suprekina šiuolaikinio meno pasaulio geidžiamą naujojo avangardo retoriką laikais, kai nebegali egzistuoti joks avangardas³³⁹.

Nuo 2014 m. pasirodė reportažų apie augančią postinterneto meno paklausą meno aukcionuose, o 2018 m. už šešiaženklę sumą „Christies’s“ meno aukcione parduotas Paryžiaus menininkų kolektyvo „Obvious“ dirbtinį intelektą pasitelkus sukurtas portretas (GAN – „besimokančių“ generatyvinių dirbtinių neuroninių tinklų – kuriami vaizdai yra viena naujausių postskaitmeninio meno tendencijų)³⁴⁰. Tačiau rašytojas Bruce’as Sterlingas kritiniame komentare apie „Naująją estetiką“ skeptiškai vertina jos deklaruojamą užmojį parodyti žiūrovui „mašininį pasaulio matymą“ (kaip ir apskritai tokio matymo bei tikro dirbtinio intelekto galimybę) kaip sensacionalizmą ir bandymą sukurti naujos estetinės metafizikos regimybę mistifikuotų metaforų apie naujas technologijas ir skaitmeninių „keistenybių“ pagalba – nors daugelis „Naujosios estetikos“ nagrinėjamų problemų iš tiesų yra rimtos ir aktualios³⁴¹.

Sėkminga postinterneto meno integracija į galerijų sistemą ir meno rinką sulaukė aštrios kritikos ir dėl kitų aspektų. Pavyzdžiui, rašytojas ir kuratorius Brianas Droitcouras teigia, kad tokio

337 Rachel Donadio, „Technology Driving Young Art“, *The New York Times*, 2014 m. rugpjūčio 6 d.,

<http://www.nytimes.com/2014/08/07/arts/design/89-plus-project-focuses-on-technology-obsessed-artists.html>.

338 Claire Bishop, „Sweeping, Dumb, and Aggressively Ignorant! Revisiting “Digital Divide”“, in: *Mass Effect*, 353–355.

339 Richard Grayson, „Talkin’ ’bout their g-g-g-generation“, *Art Monthly*, 2015 m. rugsėjis,

<http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/talkin-bout-their-g-g-g-generation-by-richard-grayson-september-2015>.

340 „Is artificial intelligence set to become art’s next medium?“ *Christie’s*, 2018 m. gruodžio 12 d.,

<http://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>.

341 Bruce Sterling, „An Essay on the New Aesthetic“, *Wired*, 2012 m. balandžio 2 d.,

<http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic>. Verta atsižvelgti ir į menininkų, dizainerių bei kuratorių reakcijas, kritikuojančias kai kuriuos Sterlingo argumentus ir „Naujosios estetikos“ intencijų perskaitymus: „In Response To Bruce Sterling’s “Essay On The New Aesthetic”, *Vice.com*, 2012 m. balandžio 6 d., <http://www.vice.com/en/article/eza9xa/in-response-to-bruce-sterlings-essay-on-the-new-aesthetic>.

meno kūriniai geriau atrodo internetinėse fotodokumentacijos galerijų platformose (pvz. *Artviewer.org*) nei fizinėje baltojo kubo erdvėje, kurios jie visiškai neanimuoja (nes, pirmiausia ir yra sukurti *online* peržiūroms po galybės nuotraukų postprodukcijos procedūrų, o galerinę erdvę naudoja tarsi baltąjį foną mados arba reklaminėse fotosesijose). Todėl esą net kai menininkai teigia, kad jų kūriniai kritikuoja šiuolaikinius vaizdų sklaidos mechanizmus, jei jų naudojami kūrinių ir parodų dokumentacijos bei cirkuliacijos būdai niekaip šių mechanizmų nesukeistina, o tik fetišizuoja blizgius, ryškiaspalvius iš naujų sintetinių medžiagų pagamintų kūrinių paviršius, sunku kalbėti apie kritiką³⁴².

Savo ruožtu Heidenreichas kritikuoja post-internetinį meną dėl to, kad jis esą kuriamas net ne žiūrėjimui *online*, o pirmiausia tam, kad akumuliuotų kapitalą. Pasak jo, absoliuti dauguma postinterneto meno kūrinių, įsigytų privačių kolekcininkų, guli medinėse dėžėse vadinamuosiuose *freeporstuose* (pigiose meno kūrinių ir kitų vertingų objektų saugyklose, savo funkcionavimu primenančiose vadinamuosius „mokesčių rojus“), todėl iš esmės tėra ekonominės vertės konteineriai, likvidi valiuta, kuri atitinka tiek postinterneto meną įkvepiančio spekuliatyviojo realizmo filosofiją, tiek ir tokio meno tariamai kritikuojamą semiokapitalizmą, kuriame didesnę vertę turi (prekių) ženklai, o ne patys jų ženklinami objektai³⁴³. Todėl postinterneto meno sugrįžimas prie objektų yra nevienareikšmis ir problemiškas – nors materialioji jų forma programiškai svarbi, didžioji dalis žiūrovų jos niekada nepatiria, tačiau tai netrukdo šiems objektams kaupti realią ekonominę mainų vertę.

Visgi XXI a. 2-ajam dešimtmečiui einant į pabaigą postinterneto samprata savo ruožtu irgi patyrė nuvertėjimą. Kol kas nėra vieno dominuojančio po jos susiformavusios naujesnės meninės paradigmos įvardijimo, tačiau parodų fotodokumentacijų publikavimo platformos *Tzvetnik* įkūrėjai filosofė Natalija Serkova ir menininkas Vitalijus Bezpalovas, sąlygiškai vadindami šį meną „postšiuolaikiniu“, mėgina jį apibūdinti taip:

Pirmiausia, tai menas, nepažįstantis ribos, už kurios baigiasi internetas (skirtingai nei postinterneto menas) – šiems menininkams internetas vienu metu yra visur ir niekur. [...] Tai menas, atviras įvairiausio pobūdžio spekuliacijoms, klastotėms ir apskritai visokiems masinės kultūros manipuliacijos įrankiams, priverčiantis šiuos dalykus dirbti jam. Galiausiai šis menas egzistuoja begaliniame tinkle (skaitmeniniame, conceptualiame, formaliame, naratyviniame) ir talpina savyje šią begalybę: jo dalimi gali tapti bet kas. [...] mums atrodo svarbu, kad menas šiandien atvirai pasisavina dominuojančią kapitalistinę logiką, užuot bandęs ją kritikuoti įmantrios refleksijos būdu.

342 Droitcour, „The Perils of Post-Internet Art“.

343 Heidenreich, „Freeportism as Style and Ideology“.

[...] naujasis menas nebėra amžinosios dabarties įkaitas; jis gali atsigręžti į naują arba seną metafiziką, į asmeninę mistinę patirtį, į viduramžių elgetą arba spekuliatyvią ateitį.³⁴⁴

Nors remiantis ankstesne apžvalga galima paprieštarauti, kad didelė dalis čia vardijamų bruožų puikiai tinka postinterneto menui, skirtumą galima suprasti taip: šiai naujausiai besiformuojančiai meno srovei internetas nebėra net atskirai artikuliuotina epistema bei meno produkcijos ir recepcijos sąlyga. Jo nebereikia specifiškai tematizuoti – jis tiesiog yra pamatinė visa ko struktūra ir apima visus įmanomus laiko režimus, ne vien ateitį arba dabartį. Tai parodo nuolat greitėjančią meno tendencijų kaitą: vis labiau komplikotas meno santykis su kintančios realybės reiškiniais, tarp jų technologijomis, reikalauja naujų sampratų ir modelių.

3.2. Įtinkinto pasaulio laiku: postinterneto ir postskaitmeninio meno legitimacija Lietuvoje

Lietuvos meno institucijose pirmi ryškūs renginiai, priskirtini postinterneto ir/arba postskaitmeninio meno laukui, buvo surengti panašiu metu, kaip ir paroda *Art Post-Internet* – 2014–2015 m. Naujosios hibridinės, įtinkintos, „postžmogiškos“ (angl. *posthuman*) estetikos atėjimą į Lietuvos šiuolaikinį meną ženklino pirmoji menininkų Neringos Černiauskaitės ir Ugniaus Gelgudos (vėliau pasivadinusių „Pakui Hardware“) paroda *Bėgiko metafizika* ŠMC (2014). Patys menininkai įvairiuose interviu teigia, jog nesijaučia priklausantys postinterneto meno kūrėjų ratui (jų nuomone, pats šis terminas yra pernelyg siauras, o jų meninė praktika susijusi ne tiek su interneto paplitimo ir intensyvėjančio atvaizdų srauto padariniais, kiek su technologijų ir materialumo santykiu platesne prasme), ir apibrėžia savo kūrybą tokiais raktažodžiais kaip naujasis materializmas (dėmesys įvairios kilmės medžiagų bei apskritai materijos gyvybingumui ir veiksnui) ir postskaitmenybė³⁴⁵. Visgi „Pakui Hardware“ kūrybą komentuojantys ir analizuojantys kuratoriai, kritikai ir tyrėjai kartais duetą priskiria prie bendrosios postinterneto krypties³⁴⁶. Be to, svarbiausia šiuo atveju yra tai, kad menininkai akivaizdžiai nesivadovavo

344 „Gyvenimas nėra vien žavingi dygliai ir giedantys grifai“. Aistė Marija Stankevičiūtė kalbina „Tzvetnik“ platformos kuratorius, *Artnews.lt*, 2021 m. rugpjūčio 8 d., <http://artnews.lt/66038-66038>.

345 Interview with Ugnius Gelguda and Neringa Černiauskaite (a.k.a. Pakui Hardware) by Jacquelyn Davis, *Arterritory*, 2015 m. vasario 20 d., http://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/12982-interview_with_ugnius_gelguda_and_neringa_cerniauskaite_a.k.a._pakui_hardware.

346 „10 klausimų kuratoriui Nicolas Bourriaud“, kalbina Daiva Citvarienė, in: Šiuolaikinio meno bienalė kaip specifinės vietos atvejis: lokalumas prieš globalumą, sud. Daiva Citvarienė (Kaunas: VšĮ Kauno bienalė, 2015), 55; Eva-Erle Lilleaer, „Three years, three venues: Contemporary Art Centre Vilnius meets Tallinn Art Hall“, *Echo Gone Wrong*, 2016 m. lapkričio 29 d., <http://echogonewrong.com/three-years-three-venues-contemporary-art-centre-vilnius-meets-tallinn-art-hall>; Adomas Narkevičius, Monika Kalinauskaitė, „Vizualieji menai“, *Lietuvos kultūros institutas*, <http://lithuanianculture.lt/lietuvoskulturosigidas/vizualiejimenai>.

ankstesnio naujųjų medijų meno esminiais principais ir skaitmenines technologijas arba nuorodas į jas perkelė iš medijų laboratorijų, festivalių ir kolektyvinio veiksmo tinklų į šiuolaikiniam menui įprastą ryškiai apšviestą parodinę erdvę, kurioje buvo įkurdinti pabrėžtinai estetizuoti iš naujų sintetinių medžiagų pagaminti erdviniai objektai.

Naujas technologijų įkvėpto meno tendencijas nedvipramiškai atspindėjusi *Bėgiko metafizika* lakoniškomis, tačiau vizualiai paveikioomis priemonėmis kalbėjo apie šiuolaikinį hibridinį būvį, kuomet nejučia į žmogaus kūną įsiterpiančios technologiniai papildiniai ir nuolat jo veiklos generuojami duomenų srautai kuria iš esmės naują, tarp materialaus ir informacijos pasaulių egzistuojančią gyvybės formą. Vėlesnėje praktikoje „Pakui Hardware“ kalbėjo apie tokius reiškinius, kaip sintetinė biologija, komunikacinis ir prekių ženklų kapitalizmas, kapitalizmo materialumas, korporacinė estetika ar robotizuota medicina, tačiau praktiškai nė viename savo kūrinyje nedemonstravo tiesioginio naujausių technologijų instrumentalizavimo ir veikiau rodė jų paveiktą pasaulio būklę nei siekė įvaldytų naujųjų medijų pagalba keisti pasaulį. Todėl „Pakui Hardware“ puikiai tinka McHugh pasiūlytas „menininkų, kurie naudoja naujųjų medijų technologijas, tačiau nėra naujųjų medijų menininkai“ apibrėžimas.

Reikšminga tai, kad pirmosios parodos proga publikuotame Černiauskaitės ir Gelgudos pokalbyje su parodos kuratore Inesa Pavlovskaitė menininkų duetas komentuoja santykį tarp Lietuvos meno konteksto ir pasaulinių meno centrų (pirmiausia Niujorko, kuriame jie kelis metus gyveno ir surengė keletą parodų, tarp jų pirmąją *Bėgiko metafizikos* versiją) tendencijų:

Aišku, tam tikri parodos elementai Niujorke perskaitomi tiesiogiai. Vien todėl, kad tai yra kieno nors kasdienybės dalis. Bet taip pat ir dėl meninio lauko aktyvumo. Akis ten jau pripratusi prie tokios estetikos, tokio medžiagiškumo, jis perskaitomas, atpažįstamas. Tai, kas ten atrodo savaime suprantama, čia galbūt kažkiek „iškrenta“, bet kartu tas plyšys yra labai įdomus. Vis dėlto labai aišku, kad ir čia vyksta panašūs procesai – juk jau kalbama apie postinternetines skulptūras, viskas jau ant liežuvio galo, reikia tik protrūkio.³⁴⁷

„Vis dėlto pagrindinis šios parodos seksualumo aspektas yra lietuviškų meno galerijų kontekste inovatyviai atrodantys technologiniai sprendimai. Atrodytų, jų tokių reikalauja postinterneto ar, vartojant dar mažiau apibrėžtą terminą, postskaitmenos problematika. Vertindami tokios problematikos išraišką lietuviškame kontekste turime vieną atskaitos tašką – praėjusiais metais Šiuolaikinio meno centre vykusią Ugniaus Gelgudos ir Neringos Černiauskaitės parodą „Bėgiko metafizika“, kuri, kalbant apie parodos formą, buvo postinternetiškai taisyklingesnė – ekranuose, fotografijose ir objektuose matėme daugiau internetinės grafinės realybės, internetinių foto ir video bazių estetiką“. Žr. Eglė Juocevičiūtė, „Sexy structure. Igno Krunglevičiaus paroda „Privatus sintaksės virusas“ galerijoje „Vartai“, *Artnews.lt*, 2015 m. gegužės 18 d., <http://artnews.lt/sexy-structure-igno-krungleviciaus-paroda-privatus-sintakses-virusas-galerijoje-vartai-28861>.

347 „Ilgų distancijų bėgikai“, Inesa Pavlovskaitė kalbina Neringą Černiauskaitę ir Ugnį Gelgudą, 7 meno dienos, 2014 m. birželio 27 d., <http://www.7md.lt/daile/2014-06-27/Ilgu-distanciju-begikai>.

Šis teiginys, viena vertus, įsteigia „Pakui Hardware“ meninės praktikos savaiminį suprantamumą globaliame meno megapolių kontekste ir naujumą bei neįprastumą Lietuvos meno lauke, kita vertus, konstatuoja, kad ir pastarasis jau pasiruošęs naujos meno paradigmos įsisavinimui. Tokia prognozė iš tiesų išsipildė jau kitamet – 2015-uosius galima vadinti postinterneto reiškinių įsiveržimo į vietos meno sceną metais. Tiesa, pirmajame etape tai buvo daugiausia užsienio menininkų kūrinių pristatymas ir pastangos apmąstyti bei apibrėžti patį postinterneto kontekstą, tačiau vėlesniais metais padaugėjo ir lietuvių menininkų postinterneto bei postskaitmeninę būklę atspindinčių parodų.

Pirma postinternetui ir susijusiems reiškiniams skirta iniciatyva buvo kuratorių Justės Kostikovaitės ir Majos Rudovskos įkurto tinklo „Blind Carbon Copy“ 2015 m. kovo mėnesį surengta keturių dalių renginių serija *BCC: kuratoriai traukia į barą 90+*³⁴⁸ (pavadinime atpažįstama nuoroda į Obristo ir Castetso platformą *89plus*). Seriją sudarė dviejų užsienio menininkų mėnesio trukmės rezidencija meno, rezidencijų ir edukacijos centre „Rupert“, žinomų postinterneto menininkų (Cecilės B Evans, Jaakko Pallasvuo ir Annės Puolakkos, Amalios Ulman, Viktoro Timofeevo ir kt.) videofilmų peržiūra ŠMC kino salėje, paskaita ir pokalbis apie postinterneto meną bei kūno ir vaizdo santykį su menininke Hannah’a Heilmann bei kuratoriais Rózsa Zita Farkas ir Jaeyongu Parku Nacionalinėje dailės galerijoje, bei Farkas kūrybinės dirbtuvės.³⁴⁹ Diskurso požiūriu svarbiausi šios renginių serijos elementai buvo renginys NDG ir seriją lydintis internetinis tekstų bei vaizdų rinkinys³⁵⁰. Postinterneto sąvokos aiškinimo ir konteksto apibrėžimo užduotį atliko daugiausia Farkas; kituose pranešimuose ir tekstuose kalbama apie konkrečias menines praktikas (leidinyje publikuojamame Kostikovaitės pokalbyje su „Pakui Hardware“ menininkai pasakoja apie savo kūrybos ištakas ir įkvėpimo šaltinius, nors užsimena ir apie organinės gyvybės bei dirbtinių žmogaus kūrinių ir technologijų simbiozę) arba su postinterneto reiškiniu susijusį, tačiau gerokai platesnį kontekstą.

Vis dėlto ir Farkas tekste kalbama daugiausia apie meno formas, susijusias su socialiniuose tinkluose publikuojamų vaizdų srautais ir šių „komunikacinio kapitalizmo“ technologinių formų pagimdytu „naujuoju ekshibicionizmu“³⁵¹. Panašiai kaip pats postinterneto menas apie skaitmeninių technologijų poveikį šiuolaikinio žmogaus gyvenimui kalbėjo pasitelkdamas veikiau metaforas nei

348 „Projektas „BCC: kuratoriai traukia į barą 90+““, *Nacionalinė dailės galerija*, 2015 m. kovo 27 d., <http://www.ndg.lt/renginiai/paskaitos/projektas-„bcc-kuratoriai-traukia-i-barą-90plus“.aspx>.

349 „BCC: Curators Go to The Bar 90+ project kicks off with 4 events in March in Vilnius“, *Blind Carbon Copy*, <http://www.blindcarboncopy.org/bcc1.pdf>.

350 *BCC Reader* (Vilnius: Blind Carbon Copy, 2015), http://www.blindcarboncopy.org/BCC_READER.pdf.

351 Rózsa Zita Farkas, „Ekshibicionizmas, o gal – atmetimas“, *BCC Reader*, 50–53.

pačias technologijas, postinterneto samprata aptariamame projekte pristatyta ne teoriškai ją pagrindžiant, bet asociatyviai išskleidžiant daugialypį interneto paveiktos kultūros kontekstą pasitelkus įvairias priemones (tekstus, performatyvias paskaitas, vaizdus). Tai galima aiškinti tuo, kad, skirtingai nei medijų meno atveju, postinterneto idėjomis susidomėjusiai auditorijai teorinės konferencijos formatas buvo mažiau artimas nei laisvesnės formos „menininko prisistatymas“ (angl. *artist talk*), „meno rašymas“ (angl. *art writing*) ir kiti hibridiniai, popkultūros reiškinius aproprijuojantys žanrai. Vėliau „Blind Carbon Copy“ renginių su postinterneto etikete neberengė, tad tikėtina, kad postinterneto ir postskaitmeninės būklės sampratos jaunesnės kartos lietuvių šiuolaikinio meno kūrėjų tarpe greitai tapo savaime suprantamos ir nereikalavo išsamesnio „vertimo“ į vietos meno kalbą.

2015 m. taip pat surengta pirmoji postinterneto problematikai artima grupinė paroda. *Bėgiko metafiziką* kuravusi Inesa Pavlovskaitė šį kartą ŠMC sukuravo didesnio masto ekspoziciją *Nubrozdingi vaizdai*³⁵². Kuratorės įžanginiame žodyje ir parodos gide³⁵³ postinterneto ar postskaitmeninė būklė tiesiogiai neminima, tačiau dalis parodos autorių (Steyerl, Sethas Price'as) ir gide perspausdintų postinterneto kontekste svarbių teorinių tekstų (Steyerl *Pernelyg pasaulyje: ar internetas mirė?* ir Price'o *Dispersija*) ištraukos leidžia susieti *Nubrozdingus vaizdus* su šiuo lauku. Tai patvirtina anotacijos retoriniai leitmotyvai: radikaliai padidėjęs interneto pasiekiamumas, vaizdų cirkuliacija ir migracija tarp *online* ir *offline* pasaulių, jų kaita ir veikimas įvairiuose tinkluose, vaizdų galia ir poveikis realybei.

Vienintelis Lietuvos kultūros spaudoje *Nubrozdingus vaizdus* recenzavęs³⁵⁴ Čiučelis parodą priskiria postinterneto menui. Tačiau recenzentas pasigenda joje postinternetinio būvio refleksijos vietiniame, „neglobaliame ir neanglakalbiame“ kontekste bei teigia, kad tokio apmąstymo galimybė neišnaudota todėl, kad vienintelio parodoje dalyvaujančio lietuvių menininko Gintaro Didžiapetrio kūrinys – išdidintas iš popieriaus lapų sulipdytas arbatinuko trafaretas, primenantis vaizdo redagavimo programos „Photoshop“ foną – liko nebilus šios problematikos atžvilgiu. Čiučelis konstatuoja, kad paroda pateikė veikiau „importuotą“ globalių tendencijų apžvalgą nei vietos santykio su visa persmelkiančiomis ryšio ir vaizdo technologijomis analizę:

„Nubrozdingi vaizdai“ nesiima polemizuoti ir atskleisti savo politinės dimensijos. Sunku nesusidaryti

352 „Nubrozdingi vaizdai“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2015, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/current/7578>.

353 *Nubrozdingi vaizdai*, parodos gidas, sud. Inesa Pavlovskaitė (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2015), http://www.cac.lt/files/various/SMC_NV_GidasLT.pdf.

354 Tomas Čiučelis, „Parodinis turizmas, arba iš kur kilę nubrozdingi vaizdai, *Artnews.lt*, 2015 m. rugpjūčio 3 d., <http://artnews.lt/parodinis-turizmas-arba-is-kur-kile-nubrozdingi-vaizdai-30334>.

įspūdžio, jog viena vertus rengiant parodą apie globalias tendencijas atvežama progresyvi idėja, tačiau kita vertus užsiimama savotišku atvirkštiniu turizmu – t. y. kuomet vietoje to, kad patys vyktume parsivežti reginių ir idėjų (bei į juos reaguoti), stebime kaip reginiai ir idėjos (kartu su išvadomis) atvyksta patys. Tad neišvengiamai tenka konstatuoti atotrūkio, distancijos, anonimiškumo, abstraktumo pojūtį bei daryti išvadą, jog „progresyvos“ idėjos, globalios tendencijos bei „trendai“ neturi namų, arba jie nuolat yra kažkur „kitur“, kas galėtų būti savarankiška tema apmąstymui ir tyrimui.³⁵⁵

Iš parodos rengėjų perspektyvos galima atsakyti į šią kritiką numanomu kontrargumentu, kad pagrindinė *Nubroz dintų vaizdų* žinia ir buvo tai, kad nebėra „čia“ ir „kitur“, kaip ir aiškios skiriamosios linijos tarp interneto ir pasaulio, buvimo prisijungus ir atsijungus. Parodos retorika sufleruoja, kad ji žymi tokią Lietuvos šiuolaikinio meno raidos stadiją, kurioje nebeįmanoma kalbėti apie jokią conceptualią ar estetinę asinchroniją tarp vietos ir globalaus kontekstų ir diskursų, ir kurioje nebesvarbu, kurioje šalyje ir kokios tautybės menininkai dalyvauja, nes viską vienija nesibaigianti transkultūrinių vaizdų cirkuliacija ir postprodukcija (Steyerl vartojama sąvoka) visur esančiame tinkle³⁵⁶. Didžiapetrio pasitelkta kūrinio kaip „atviro failo“ (pagal analogiją su laisvai į įvairius formatus konvertuojamu kompiuteriniu dokumentu) koncepcija taip pat nurodo į tokių meninių praktikų gebėjimą prisitaikyti prie skirtingų kontekstų ir nepriklausyti nuo vietos diskurso specifikos (nors bent kartais tokie mutuojuantys ir migruojantys skaitmeninio vaizdo logika paremti kūriniai turėtų įgyti fizinį pavidalą parodų erdvėse).

Tai, kad lietuvių menininkai greitai įsisavino ir praktikoje pritaikė postinterneto bei postskaitmeninę estetiką bei retoriką, liudija po *Nubroz dintų vaizdų* ar beveik tuo pat metu sekęs šiam laukui priskirtinų kūrinių, parodų ir kitų meno reiškinių srautas. Šiame etape parodose Lietuvoje (10-ojoje Kauno bienalėje *Sujungti* 2015 m., 13-ojoje Baltijos trienalėje *Išsižadėk šmėklų* 2018 m., MO muziejaus parodoje *Gyvūnas – žmogus – robotas* 2019 m.) buvo pristatomi ne tik žymūs užsienio postinterneto meno kūrėjai (Katja Novitskova, Pallasvuo, Steyerl), bet ir įsitvirtinę ar debiutuojuantys lietuviai autoriai, su šiuo diskursu susipažinę stebėdami tarptautines tendencijas ar tiesiog subrendę kartu su juo.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Tiesa, kai kurie autoritetingi medijų kultūros teoretikai, pvz. Alexanderis R. Galloway'us, skeptiškai vertina kaip tik šią atpažįstamos postinterneto estetikos ir tematikos nulemtą niveliaciją: „Pamąstykite, kokios homogeniškos ir vieningos yra interneto 2.0 arba postinterneto kultūrinės tradicijos. Ryšiai, horizontalumas, atvirumas, išraiška, mainai, abstrakcija, mechanizavimas – tai tik kelios savybės, kurių šiandien privaloma laikytis su kone religiniu pasišventimu. Žinoma, ironiška tai, kad toks stilius kuriamas skirtumais ir heterogeniškumu grindžiamoje infrastruktūroje. Leidžiama kalbėti ir išsireikšti įvairiausiomis formomis. Bet rezultatas vis tiek yra „glotni“ ir vienspalvė kultūra.“ Žr. „Technologija, politika ir menas“, Inesa Brašiškė kalbina Alexanderį R. Galloway'ų, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 30 d., <http://artnews.lt/technologijos-politika-ir-menas-interviu-su-alexanderiu-r-galloway-35432>.

Norvegijoje gyvenantis ir kuriantis Ignas Krunglevičius, kurio ankstesnę meninę praktiką galima apibrėžti kaip hibridinį konceptualaus, medijų ir garso meno derinį, į postinterneto estetinę ir probleminę teritoriją įžengė keliais mėnesiais anksčiau už *Nubroz dintus vaizdus* atidarytoje pirmojoje asmeninėje parodoje Lietuvoje *Privatus sintaksės virusas* (galerija „Vartai“, 2015 m.). Joje menininkas pristatė naujausias skulptūras, garso ir vaizdo instaliacijas, kuriose „išdidino“ ir išviešino paprastai paslėptą materialiąją ryšio technologijų ir įrenginių pusę (interneto laidų paskirstymo infrastruktūros elementus, lietimui jautrių telefonų ekranų architektūrą), kalbėdamas apie „neatitikimą tarp technologijų kuriamo virtualaus pasaulio lygmens ir jį iš tiesų palaikančios materialios, kietosios infrastruktūros“³⁵⁷. Gilesnis parodos teminis sluoksnis buvo susijęs su technologizuotos vartotojiškos visuomenės subjektui būdingais nerimu ir šizofreniška būseną (pasireiškiančia kaip konfliktas tarp vartotojo savivokos ir to, ko iš jo tikisi įvairiais algoritmais paremta neoliberali ekonominė sistema) bei technologijų neatskiriamumu nuo žmogaus kūno ir kasdienybės, jų kuriamomis galios struktūromis. Ši kritinė perspektyva galėtų priminti naujųjų medijų menui būdingą prieigą, tačiau esminis skirtumas tame, kad Krunglevičius teikia pirmenybę ne procesualumui ir aktyvizmui, o eksponuojamos infrastruktūros erdviškumui ir taktiškumui tradicinės parodinės erdvės rėmuose.³⁵⁸ Autorius pažymi, kad stengėsi parodoje eksponuojamus darbus („estetizuotas abstrakcijas“) „stipriai redukuoti, kad [jie] prarastų tiesioginę utilitarinę kritinę funkciją ir būtų tiesiog *kūriniai*“, o ne „tikros mašinos“ pavyzdžiai³⁵⁹.

Estetizuotos abstrakcijos ar mimikrijos apraiška galima pavadinti kito anksčiau medijų meno laukui artimo menininko Roberto Narkaus personalinę parodą *Nešėjas* (2017) ŠMC didžiojoje salėje. Ji pristatyta kaip surengta „sekant verslo modeliu: ji kuriama kaip įmonė, startuolis, technologijų mugė ar gauja“, ja siekta „užčiuopti poslinkį, naujos eros pradžią ir entuziazmą bei pesimizmą, kurie lydi mokslo, technologijų ir ekonomikos raidą“³⁶⁰. *Nešėjo* aprašyme minima technologinė galia, technoliberalizmas ir debesis (angl. *cloud*) kaip naujam technokapitalizmo režimui būdingas išsklaidytos galios modelis. Skaitmeninės ekonomikos, startuolių verslo strategijų imitavimo retorika leidžia nedviprasmiškai priskirti *Nešėją* postinterneto teminiam laukui. Paroda taip pat reikšminga Lietuvos kontekste tuo, kad joje bene pirmą kartą pasitelkti papildytos realybės (angl. *augmented reality*) technologiniai sprendimai. Didžiąją dalį parodos elementų sudarė apčiuopiami fiziniai objektai, ant sienų išklijuoti fotografiniai vaizdai ir po salę judanti automatizuota įranga (specialiai suprogramuoti arba mechaniškai modifikuoti keltuvai),

357 „Tikrovių neatitikimai“, Neringa Černiauskaitė kalbina Igną Krunglevičių, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 30 d., <https://artnews.lt/tikroviu-neatitikimai-pokalbis-su-ignu-krungleviciu-35429>

358 Juocevičiūtė, „Sexy structure“.

359 „Tikrovių neatitikimai“.

360 „Nešėjas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2017, <http://cac.lt/paroda/robertas-narkus-nesejas>.

tačiau kitus erdvėje paslėptus „eksponatus“ (trimačio skenavimo būdu sukurtus virtualius žmonių ir objektų atvaizdus) žiūrovai galėjo pamatyti tik specialių planšetinių kompiuterių arba asmeninių išmaniųjų prietaisų su įdiegta parodai sukurta programėle ekranuose. Tokiu būdu menininkas praktiškai pademonstravo aiškių ribų tarp fizinės ir virtualios erdvių išblukimą. Iškalbingas Narkaus komentaras apie darbą su technologijomis:

Vis dėlto aš nefetišizuoju technologijos. [...] Mus domina įsivaizduojamų sprendimų mokslas, kurį pavertėme priemone įsiskverbti į technologijų įmones. Iš čia ateina papildyta realybė ir virtuali realybė, kurią parodoje matai per planšetes arba išmaniuosius telefonus. Tiesą sakant, šios technologijos nėra visiškai naujos. Žinoma, tikiuosi, kad parodoje bus galima rasti vieną ar kitą dalyką, atveriantį naujas erdves, tačiau skenavimas ir papildyta realybė egzistuoja jau kurį laiką ir nėra nauji išradimai.³⁶¹

Kitaip tariant, kasdienėje kalboje iš inercijos „naujomis“ vadinamos technologijos čia suvokiamos kaip nebeypatingos, veikiančios kaip viena iš esamos socioekonominės sistemos duotybių. Nors suvokiama, kad galia šioje sistemoje yra iš esmės technologinė, nesiekama atviros diskursyvios konfrontacijos su ja – veikiau renkama kriptologiškai imituoti ar parodijuoti jos veikimo logiką neišsakant deklaratyvios pozicijos. Šį principą menininkas dar labiau sustiprino 2018 m. tęstiniame performatyviame projekte *Keršto tiesioji*, kurio rėmuose išleista blokų grandinių (angl. *blockchain*) technologija paremtas virtualias kriptovaliutas parodijuojanti fizinė paauksuota „Keršto moneta“, veikianti tik menininko sukonstruotoje įsivaizduojamos ekonomikos sistemoje³⁶².

Į postinterneto, postskaitmenybės ir naujojo technologinio materializmo gravitacijos lauką galima įtraukti nemažai kitų maždaug 2015–2019 m. Lietuvos šiuolaikinio meno reiškinių. Tarp jų Anastasijos Sosunovos, Emilijos Škarnulytės, Žygimanto Kudirkos, Mišos Skalskio ir Mildos Januševičiūtės, Dorotos Gawėdos ir Eglės Kulbokaitės („Young Girls Reading Group“) vizualinės, objektiškos ir performatyvios praktikos, besiremiančios „sintetiniais vaizdais ir garsais, robotizuotomis e-topijomis, sudėvėta skaitmenine informacija ir korporatyvine verslo bei *start-up*’ų estetika“³⁶³ bei posthumanizmo, postantropoceno, „tamsiosios ekologijos“ (filosofo Timothy’io

361 Pokalbis su Robertu Narkumi personalinės menininko parodos ŠMC „Nešėjas“ proga, kalbina Borbala Soos, *Artnews.lt*, 2017 m. gegužės 5 d., <http://artnews.lt/pokalbis-su-robertu-narkumi-personalines-menininko-parodos-smc-nesejas-proga-42276>.

362 Ieva Gražytė, „Kripto ir meno rinkos“, *Artnews.lt*, 2021 m. rugpjūčio 24 d., <http://artnews.lt/kripto-ir-meno-rinkos-66246>

363 Jogintė Bučinskaitė. „Ankštas kanono protezas. Anastasijos Sosunovos ir Andrea Zucchini paroda „Antra oda““, *Artnews.lt*, 2018 m. gegužės 21 d., <http://artnews.lt/ankstas-kanono-protezas-anastasijos-sosunovos-ir-andrea-zucchini-paroda-antra-oda-47763>.

Mortono sąvoka), spekuliatyviojo realizmo, į objektus orientuotos ontologijos ir kitų naujausių materialistinės filosofijos srovių idėjomis. Tomas Martišauskis šio laikotarpio parodose (*Pievy spėlionės* ir *Habas*, 2017) tyrinėjo informacijos medžiagiškumą ir plastiką, technologijų įgalinamas manipuliacijas ir apgaules, telebūvimo erdviškumą. Paulius Petraitis meniniuose ir kuratoriniuose projektuose (*Nauji fotografijos įrankiai: nuo Google'o iki algoritmo*, 2018, *Vyras su tamsiais plaukais ir saulėlydžio fone*, 2019) pasitelkdamas poetinius gestus tyrinėjo, „kaip programos, aplikacijos ir dirbtinio intelekto technologijos formuoja ir keičia fotografijos diskursą, mesdamos iššūkį tradicinėms medijos riboms“³⁶⁴, tačiau ne tęsdamas ankstesnio dešimtmečio postfotografijos diskursą, o priartėdamas prie „Naujosios estetikos“ principų. 2018 m. bendrame projekte su Ieva Sriebaliūte ir Mindaugu Gavrilovu *Pinigų uostas*, imituojančiame ofšorinės finansų kompanijos veiklą, jis pasitelkė ir postinterneto menui būdingą korporacinę estetiką.

Klimašauskas kuratoriniuose projektuose *Planktono teorija* (2016) ir *Portalai* (2017) plėtojo grupinės parodos video kūrinys formatą, kuris galėjo egzistuoti ir internete, ir fizinės ekspozicijos pavidalu, vėliau išplėtė jį iki judančio vaizdo ir virtualios realybės parodos *Feljetonistai* (2019) tokio pobūdžio meninėms praktikoms skirtoje projektų erdvėje „Editorial“ (viena jos kuratorių yra „Pakui Hardware“ narė Černiauskaitė). Šie projektai komentavo ir savo forma atkartoją milžinišką pagreitį pasiekusią vaizdų cirkuliaciją įtinklintoje kasdienybėje. Panašiu principu veikė bei tebeveikia Kostikovaitės 2014 m. įkurta video kūrinių platforma *The Deep Splash*, 2017 m. perimta naujos kuratorės Monikos Lipšic ir pervadinta *the good neighbour*³⁶⁵. Čia publikuojami daugiausia specifinės postskaitmeninės estetikos ir tematikos judančio vaizdo darbai sudaro nuolat augančią virtualią grupinę parodą, kartą įgijusią fizinę formą Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje (*Dausuva*, 2017). Šios platformų patirtimi iš dalies rėmėsi 2021 m. įgyvendinti judančio vaizdo ir skaitmeninio meno publikavimo internete projektai – Klimašausko įkurtas tinklalapis *springs.video*³⁶⁶ bei Narkaus ir JL Murtaugh inicijuota internetinė skaitmeninio meno galerija *High Limits*³⁶⁷. Tiesa, šios platformos gimė jau naujame pasaulinės pandemijos kontekste, kuomet didžioji dalis meno formų iš laikinai uždarytų fizinių kultūros erdvių buvo vienaip ar kitaip perkeltamos į interneto erdvę ir, pasak Narkaus, „aukso amžių išgyven[o] skaitmeninis menas“. Todėl šiuo atveju hibridinis virtualių ir fizinių erdvių santykis nebebuvo akcentuojamas – visuotinio karantino sąlygomis meno pasaulis beveik visiškai susitraukė iki virtualaus būvio.

Svarbiausia tai, kad didžioji dalis išvardytų XXI a. 2-ojo dešimtmečio antrosios pusės meno

364 „Prasidėjo paroda „Nauji fotografijos įrankiai nuo Google'o iki algoritmo““, *Nidos meno kolonija*, 2018 rugsėjo 05, <http://nidacolony.lt/lt/1178-paroda-nauji-fotografijos-irankiai-nuo-google-o-iki-algoritmo-nmk>.

365 The Good Neighbour. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://thegoodneighbour.lt>.

366 springs.video. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://springs.video>.

367 HighLimits. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://highlimits.xyz>.

reiškinių vyko be reikšmingesnio teorinio aptarimo – postinterneto, technologijų ir duomenų materialumo kontekstas tik fragmentiškai minėtas parodų anotacijose ir recenzijose, dažniausiai jį tiesiogiai įkūnijo konkrečių projektų estetika ir veikimo logika. Tai primena ansktesniame skyriuje aptartą „diskursu virstančios praktikos“ reiškinį, tačiau kartu galima pastebėti, kad postinterneto ir postskaitmenybės diskursas reikalavo daug mažiau aiškinimo nei naujųjų medijų meno kontekstas. Naujų estetiškių ir filosofinių tendencijų įsisavinimas vyko beveik intuityviai, be tam skirtų periodinių konferencijų ar stambių leidinių. Tai liudija iš esmės pasikeitusį santykį su pasauliniu meno kontekstu ir pačiomis technologijomis – tai, kas naujųjų medijų meno diskurso suintensyvėjimo laikotarpiu buvo apmąstymo bei adaptacijos objektas ir savotiškas deficitas, šiame etape tapo tiesiog normalia sava laike praktika, žengimas koja kojon su aktualiomis pasaulio tendencijomis. Tiesa, įdomus atrodo kritiškesnis savirefleksijos atvejis – viename pokalbyje Sosunova pripažino, kad jos kūrybai „nemažai reikšmės turi *post-internet* mados bei posthumanistinės teorijos tendencijos: idealiau atveju norėtusi palaikyti blaivią distanciją šių krypčių atžvilgiu, bet jos įtraukia, nes tai šviežia ir kartu artima mano kartai“³⁶⁸.

Vis dėlto maždaug po 2018 m. postinterneto raktažodis praktiškai dingo iš vietos meno diskurso. Tai sietina su tuo, kad panašiu metu jis išnyko iš aktualios apyvartos pasaulio mastu, užleidęs vietą dar naujesnėms srovėms ir tendencijoms. Be to, stebint aptariamą laikotarpį menininkų ir kuratorių retorikoje juntamas vis dažnėjantis viešai išsakomų kategorijų ir etikečių vengimas, galiausiai vedantis prie iš esmės intuityvaus bendruomenių ir jų išpažįtamų meninių vertybių pasiskirstymo pagal konkrečius bendravimo ratus, institucijas ir erdves kaip traukos centrus, o kartais ir visiško tų bendruomenių susiliejimo bendruose projektuose.

Vienas iš nedaugelio teorinio diskurso požiūriu svarbių lietuviškų šaltinių yra Černiauskaitės 2016 m. sudarytas šiuolaikinio meno dienraščio *Artnews.lt* teminis numeris *Abjektas 2.0*³⁶⁹, kuriame Julios Kristevos išplėtotą sąvoką buvo pritaikyta naujos realybės apmąstymui:

Tačiau šiuo numeriu norime žengti į kiek kitas teritorijas, kur abjektas gali pasitarnauti kaip naudinga sąvoka aptariant technologijų sparčiai keičiamą aplinką ir mūsų santykį su ja. Vienas iš šiandieninės tikrovės aspektų, kuris švytinčių ekranų pagalba neretai nustumiamas į antrą planą – neatitikimas tarp virtualiosios ir fizinės erdvių, tiksliau, infrastruktūros, kuri palaiko virtualumą, kūniškumo. Kitas, ne mažiau svarbus dabarties bruožas – mūsų gyvenimus veikiančių jėgų, tokių

368 „Istorijos iš mūsų kiemo priklauso Pasauliui“ Alberta Vengrytė kalbina Anastasiją Sosunovą, *Artnews.lt*, 2017 m. rugsėjo 11 d., <http://artnews.lt/istorijos-musu-kiemo-priklauso-pasauliui-pokalbis-su-anastasia-sosunova-43800>

369 *Abjektas 2.0*, teminis numeris, sud. Neringa Černiauskaitė, *Artnews.lt*, <http://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/abjektas-2-0>.

kaip sąsaja (angl. *interface*), algoritmai ar tas pats kapitalizmas, neapčiuopiamumas [...].³⁷⁰

Žurnalo tekstuose, tarp kurių pokalbiai su Krunglevičiumi, medijų ir komunikacijos teoretiku Alexanderiu R. Galloway'umi ir menininku Yuriu Pattisonu bei kuratorės Franziskos Sophie'os Wildförster straipsnis apie naująjį skaitmeninį objektą, kalbama apie skaitmeninės ekonomikos bei materialaus komunikacinio kapitalizmo reiškinius ir jų atspindžius bei apmąstymą naujausioje filosofijoje ir naujausiame mene. Mažiau aptariama tokio meno genealogija bei funkcionavimo ir suvokimo sąlygos, t. y. menotyrinis aspektas. Tai galima interpretuoti kaip dar vieną patvirtinimą, kad praėjus vos porai metų nuo tokios meninės kalbos atsiradimo Lietuvos meno lauke nebebuvo poreikio aiškintis, koks yra šio meno statusas ir išskirtinumas bendrame šiuolaikinio meno kontekste, kur yra jo ribos bei kaip būtų tikslinga jį apibrėžti ar įvardyti. Atvirai neartikuliuojamas, bet iš įvairių užuominų išskaitomas šio žurnalo numerio pranešimas galėtų būti suformuluotas taip: tariamai nematerialaus, tačiau labai konkrečiai ir fiziškai visus realybės aspektus veikiančio komunikacinio kapitalizmo struktūros taip giliai įsismelkusios į realybę, kad visas (šiuolaikinis) menas, pretenduojantis kalbėti apie dabartį, turėtų būti sąmoningas šios situacijos atžvilgiu ir vienaip ar kitaip ją reflektuoti. Šiuo požiūriu informatyvus yra Pattisono pasisakymas apie asmeninę kūrybinę motyvaciją ir poziciją:

Kurdamas dažnai atsižvelgiu, kad tinklus naudoju siekdamas sukurti kažką iš dabarties ir apie dabartį. O dabarties medžiaga yra tai, kaip pasaulis keičiasi interneto poveikyje. Taigi, savo darbuose aš bandau apibrėžti įėjimo ir išėjimo taškus šiuose tinkluose ir padaryti juos matomus. [...] Mes matome, kaip vis daugiau vis sudėtingesnių technologijų, kurias supranta tik nedidelė grupė, įgauna vis didesnę pagreitį ir globalias pasėkmes. Yra daug nesenų pavyzdžių, nuo finansinių iki politinių. Kaip menininkas, aš bandau užimti smalsaus mėgėjo poziciją, kurdamas šviesti save ir atgauti šiek tiek galios prieš šias abstrakčias jėgas. Bet manau, kad kai kuriems žmonėms atskirtis yra milžiniška. Meno kritika tik neseniai pradėjo atsisakyti tokių nuoseklių terminų kaip „virtualumas“ ir pamažu grįžta į asmenišką poziciją.³⁷¹

Šioje replikoje, be interneto poveikio kaip dabarties pamatinės sąlygos, galima išskirti kelis raktinius motyvus. Pirmiausia tai menininko kaip tam tikrą ribotą galios laipsnį atkovoti bandančio „smalsaus mėgėjo“, o ne sistemą subversyviai keisti siekiančio *hakerio* ar aktyvisto figūra. Antra,

370 Neringa Černiauskaitė, „Abjektas 2.0“, *Artnews.lt.*, 2016 m. balandžio 30 d., <http://artnews.lt/abjektas-2-0-35441>.

371 „Skaitmeninių technologijų gotika“, Monika Kalinauskaitė kalbina Yuri Pattisoną, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 29 d., <http://artnews.lt/skaitmeniniu-technologiju-gotika-pokalbys-su-yuri-pattison-35953>.

įdomus meno kritikos grįžimo į „asmeniškesnę poziciją“ paminėjimas – šį teiginį galima interpretuoti kaip aliuziją į jau minėtą įsitvirtinantį „meno rašymo“ žanrą, kuriame svarbesni tampa subjektyvus matymas, asociatyvus poetinis patirčių bei reiškinių jungimas, objektyvių vertinimų ir klasifikavimų atsisakymas. Toks kalbėjimo registras rašymui apie meną tapo ypač būdingas būtent iškilus postinterneto perspektyvai. Kartu „asmeniškesnės pozicijos“ retorinę figūrą galima suprasti kaip akcento perkėlimą nuo bendruomeninio angažuotumo ir susitelkimo technologijų keliamų iššūkių akivaizdoje į neapibrėžtą individo būseną visa persmelkiančioje interneto struktūroje. Šiai būsenai būdingas probleminių reiškinių kaip duotybės diagnozavimas, o ne utopinis siekis reformuoti esamą technopolitinį režimą prieš jį nukreipiant jo paties instrumentus, grindęs naujų medijų meno praktikas. Tai iliustruoja kita Pattisono replika: „Dirbdamas su pavieniais šios abstrakčios ir begalinės struktūros blokais aš galėjau susitaikyti su interneto architektūra ir atidengti jo trūkumus bei problemas“³⁷².

Hibridinė ir neapibrėžta dabarties būsena buvo toliau tyrinėjama ir retoriškai įtvirtinama tais pačiais 2016 m. VDA Nidos meno kolonijoje surengtame 6-ajame „Interformato“ simpoziume *Apie hibridines prigimtis*, kurio bendrakuratoriai buvo „Pakui Hardware“ duetas. Renginio anotacijoje galima perskaityti glaustai pateiktus aptartiems XXI a. 2-ojo dešimtmečio naujiems meno reiškiniams svarbius raktažodžius: „Simpoziume per pasivaikščiojimus, garsus, performansus, kolektyvinius skaitymus ir paskaitas bus sutinkami įvairūs mišrūnai, skirtingos planktono rūšys, vabalai kaip medijos, įvairiarūšiai geologiniai būviai ir kiberbiologiniai kūnai bei apčiuopiamos skaitmeninės erdvės“³⁷³.

Disertacijos problematikos atžvilgiu svarbiausia pabrėžti esminę aplinkybę: šiame poskyryje aptartas postinterneto bei postskaitmeninio meno diskursas Lietuvoje vystėsi iš esmės be jokių nuorodų į XX a. 10-ojo dešimtmečio – XXI a. 1-ojo dešimtmečio naujų medijų meno diskursą ir procesus. Jei pasaulio mastu, nepaisant pamatinių ideologinių skirtumų tarp šių dviejų bendruomenių, vis dėlto buvo bandymų diskutuoti ar bent įvardyti minėtus skirtumus, vietos meno lauke ši takoskyra liko neaptarta, nors dalis aktyvių postinterneto meno konteksto dalyvių (pvz. Klimašauskas) anksčiau buvo įsitraukę į medijų meno iniciatyvas, net jei nenaudojo tam laukui būdingo specifinio žodyno. Tai gali reikšti, kad Lietuvos šiuolaikinio meno pasaulyje naujų medijų meno srovė buvo dar margalesnis reiškinys nei kai kuriose kitose šalyse, be to, XXI a. 2-ajame dešimtmetyje, kai Lietuvoje pasirodė postinterneto meno apraiškos, jo diskursas buvo beveik išnykęs, todėl tarp jo ir pastarųjų čia neužsimezgė nei dialogas, nei atvira ideologinė konkurencija.

372 Ibid.

373 „Inter-formato simpoziumas 2016“, *Nidos meno kolonija*, 2016 m. gegužės 14 d., <http://nidacolony.lt/lt/projektai/simpoziumas/inter-format-symposium-2016>.

XXI a. 3-iojo dešimtmečio pradžioje sudėtinga aiškiai apibrėžti po postinterneto meno susiformavusių naujų skaitmenines technologijas akiratyje turinčių meno krypčių bei ankstesnių apraiškų mutacijų kontūrus. Viena vertus, Lietuvos meno lauke populiarėja menininkų eksperimentai su dirbtiniu intelektu ir mašininiu mokymusi (pvz. Igno Pavliukevičiaus pastarųjų kelių metų kūrybinė praktika, Urbonų 2019 m. projektas *Pelkių intelektas*), atsiranda jaunų skaitmeninio vizualaus meno kūrėjų, mėginančių įžengti į tarptautinę kriptomeno rinką (tačiau dar sunku pasakyti, ar finansine šifruotų duomenų blokų grandinių technologija paremta kriptomeno sąvoka apibrėžia susiformavusių meno rūšį, ar tėra sąlyginai naujas sklaidos, autorystės apsaugos ir monetizavimo būdas). Kita vertus, kai kurie jau trečią dešimtmetį aktyvūs tinklo ar naujųjų medijų meno pirmeiviai palaipsniui juda link didesnio savo kūrybos estetizavimo, nutoldami nuo orientacijos į procesualumą ir moksliskumą – kaip pavyzdžius galima paminėti naujausius Gapševičiaus projektus *Mikroorganizmai ir jų šeimininkai* (2020, kuratorius Klimašauskas) ir *Aš ir tu, tau ir man* (2021, kartu su Maria Safronova Wahlström, 14-osios Baltijos trienalės edukacinės programos dalis). Tokios adaptuotos praktikos pritraukia platesnę auditoriją ir išveda už specifinių „meno ir mokslo“ interesų rato ribų.

Tačiau labiausiai meno ir skaitmeninių technologijų santykį 2020–2021 m. komplikavo ne kintančios meno pasaulio ar filosofijos tendencijos, bet pasaulinė COVID-19 pandemija bei jai suvaldyti skirtas visuotinis karantinas, kurio metu buvo sustojęs tradicinių gyvų kultūros formų gyvenimas. Šie įvykiai esmiškai pakeitė daugelio žmonių požiūrį į nuotolinės komunikacijos ir kitų skaitmeninių technologijų potencialą kurti alternatyvias meninio turinio vartojimo formas, kurias kadaise siekė populiarinti naujųjų medijų menininkai. Nors, kaip minėta, pandemijos metu atsirado naujų virtualių judančiam vaizdui ir skaitmeniniam menui skirtų platformų, Lietuvos kultūros bendruomenės atstovams išreiškus stiprų nepasitenkinimą dėl fizinių kultūros erdvių veiklos ribojimo sunku prognozuoti, kiek toks turinys bus paklausus pandemijai pasibaigus.

IŠVADOS

1. Daugeliu atžvilgių naujųjų medijų meno diskurso raidą ir jo statusą bendrame pasaulio meno lauke lėmė šiame lauke vartojamas specifinis žodynas. Jis aprėpė tiek šiuolaikinio meno lauke ir tradicinėje menotyroje beveik nežinomas iš meno, mokslo ir technologijų sąveikos, komunikacijos mokslo ir kontrkultūrinio kiberaktyvizmo diskursų kilusias sąvokas, tiek plačiau paplitusias sampratas (medija, medijos specifiškumas, postmedijų būklė, postskaitmenybė), kurių traktuotė medijų meno bendruomenėje reikšmingai skyrėsi nuo modernaus ir šiuolaikinio vaizduojamojo meno diskurso, nes rėmėsi medijų teorijos, o ne menotyros ir meno istorijos prieigomis. Tokie žodynų skirtumai, viena vertus, užtikrino naujųjų medijų meno diskurso autonomiją, kita vertus, lėmė jo (savi)izoliaciją platesnio meno lauko atžvilgiu ir apsunkino legitimaciją pastarajame. Nuo pat XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios išryškėjo tendencija gryninti ir siaurinti naujųjų medijų meno sampratą griežtai atskiriant ją nuo tiesiog skaitmeninių technologijų kaip formalių raiškos ir sklaidos priemonių naudojimo meninėje praktikoje, senesnėmis ikiskaitmeninėmis medijomis (fotografija, kinu, video) grįsto meno ir technologijų kaip kūrybos motyvo ar objekto pasitelkimo jų pačių nenaudojant. Ilgainiui tokios ideologiškai sąlygotos grynumo paieškos suformavo nuoseklų ir vientisą, tačiau gana uždara ir specifinį diskursą, neatspindintį visos meno ir technologijų sąsajų įvairovės.

2. Tarptautiniu mastu naujųjų medijų meno diskurso raidą XX a. 10-ajame – XXI a. 2-ajame dešimtmetyje galima sąlyginai suskirstyti į tris etapus. Pirmajame etape (XX a. 10-ajame dešimtmetyje), kurį galima pavadinti herojiniu ir mitiniu, buvo ieškoma tinkamiausio naujos meno formos apibrėžimo, formuluojami jo skirtumai nuo kompiuterinės grafikos ir kitų taikomųjų skaitmeninių technologijų naudojimo formų bei nuo conceptualaus šiuolaikinio vizualiojo meno. Akademiniame ir instituciniame diskurse (moksliniuose žurnaluose ir stambių elektroninio meno festivalių bei simpoziumų *Ars Electronica*, ISEA leidiniuose) buvo aktyviai įtvirtinamas medijų meno kaip naujos skaitmeninės epochos, ateities meno įvaizdis. Tuo pat metu neformaliuose medijų aktyvistų tinkluose vyravo kiek kitokia retorika – akcentuotas naujųjų medijų, pirmiausia interneto, kontrkultūrinis, subversyvus, technologijų fetišizavimui, suprekinimui ir pajungimui verslo bei valstybės kontrolei oponuojantis potencialas. Šiame tinklo meno ir tinklo kritikos pagrindyje kildavo ir vidinės įtampos dėl menininkų antikomercinės kontrkultūrinės etikos reikalavimų neatitikimo arba, priešingai, teoretikų politinės darbotvarkės primetimo apolitiškesniems menininkams.

Antrajame etape (XXI a. 1-ajame dešimtmetyje) susitelkta į diskurso konsolidaciją – buvo konstruojamos išsamios naujų medijų meno genealogijos, žinomų leidyklų išleistos didelės apimties jo istorijos knygos. Ypač stambiųjų institucijų lygmenyje siekta įtvirtinti poziciją, kad naujų medijų menas yra pilnai susiformavęs, kitų meno formų atžvilgiu autonominis, savo sistemą išvystęs ir išorinės legitimacijos nereikalaujantis meno laukas ar judėjimas, labiausiai nusipelnęs naujų skaitmeninių laikų meno vardo. Tačiau šiame dešimtmetyje vis dažniau pasigirdavo ir skeptiškesnė nuomonė, kad žodis „menas“ daugelio naujų medijų praktikų pavadinime yra klaidinantis ir platesniame meno bei kultūros lauke atrodo nepagrįstas, todėl naujų medijų menas neranda vietos nei šiuolaikinio meno, nei mokslo, nei populiariosios kultūros srityse ir tampa savimarginalizuotu getu, palaikančiu tą pačią pasikartojančią retoriką ir todėl netenkančiu didelės dalies į kitus laukus migruojančių jaunesnių dalyvių.

Iš dalies dėl šios diskursyvos aklavietės suvokimo trečiajame etape (XXI a. 3-ajame dešimtmetyje) buvo siekiama ženkliai praplėsti naujų medijų meno genealogijos ir taksonomijos aprėptį. Nauji leidiniai susitelkė nebe į naujų medijų meno išskirtinumo įtvirtinimą, o į bendrų vardiklių tarp skirtingų istorinių laikotarpių meno reiškinių, vienaip ar kitaip problematizuojančių technologijų vaidmenį visuomenės gyvenime, paiešką ir šios problematikos integraciją į šiuolaikinio meno lauko diskursą, tad akcentuojamas buvo naujų medijų naudojimas heterogeniškose meno praktikose, o ne siaurai ir griežtai apibrėžiamas naujų medijų meno laukas. Didesnis dėmesys skirtas ir skaitmeninių technologijų sociokultūrinės raidos aspektams, susijusiems su vadinamąja postskaitmenine epocha, kurioje utopinė į ateitį nukreipta naujų medijų meno aktyvistų laikysena atrodė anachronistinė.

3. Naujų medijų meno diskurso raidą Lietuvoje taip pat parankiausia suskirstyti į tris etapus, kurie dėl vietos konteksto ypatybių ir riboto meno lauko dydžio buvo net labiau išreikšti, nei tarptautiniu lygiu. Ankstyvajam diskursui (apie 1997–2002 m.) buvo būdingos tinkamo žodyno įsisavinimo pastangos bei gana didelė priklausomybė nuo tarptautinio diskurso importo ir vertimo, mažiau dėmesio skiriant vietos aktualijoms. Daugumoje pirmųjų stambesnių su medijų meno lauku susijusių projektų ir renginių (*Valdymas iš žemės*, *Sutemos*, *tvvv.plotas*) ekspertinį lygmenį atstovavo užsienio kuratoriai, menininkai ir teoretikai, o vietos organizatoriai ir dalyviai stokojo terminologijos ir problematikos suvokimo. Išimtis buvo virtuali institucija „Institutio Media“, kurios bendrasteigėjų Mindaugo Gapševičiaus ir Kęstučio Andrašiūno retorika buvo gana stipriai sinchronizuota su to meto tarptautinėmis tinklo meno ir kritinės tinklo kultūros tendencijomis.

Sąlyginai brandžioje diskurso raidos fazėje (apie 2002–2010 m.) į diskursyvius procesus

įsitraukė jaunesnė, jau nepriklausomoje Lietuvoje meno, komunikacijos ar filosofijos sričių išsilavinimą įgijusi karta, susidomėjusi visuomenės gyvenimą vis labiau persmelkiančių skaitmeninių technologijų kūrybiniais, socialiniais ir politiniais aspektais. Kartu su Lietuvos medijų meno pirmeiviais (pirmiausia menininkais Nomeda ir Gediminu Urbonais) jie ėmė rengti didesnio masto kūrybines laboratorijas, simpoziumus ir seminarus, įsteigė virtualias medijų kultūros informacines erdves ir leido svarbius leidinius, Kaune ir Šiauliuose buvo organizuojami kasmetiniai medijų meno festivaliai su teorinėmis konferencijomis. Visi šie naujų medijų meno scenos elementai veikė ne tik kaip praktikų sklaidos platformos, bet ir kaip diskurso mazgai, nes pirmiausia juose, o ne tradicinėje kultūros žiniasklaidoje vyko šios meno rūšies specifikos ir raidos refleksija, taigi diskursui Lietuvoje, kaip ir pasaulyje, buvo būdinga autonomija ir sąlyginis uždarumas. Dalis naujų medijų meno diskurso buvo plėtojama ir mokslinėje menotyros tyrimų literatūroje, tačiau šioje srityje tekstus publikavusių autorių skaičius buvo itin nedidelis – absoliučią daugumą straipsnių parengė menotyrininkė Renata Šukaitytė, apgynusi ir daktaro disertaciją apie Baltijos šalių medijų meno institucinę ir meninę raidą. Tuo tarpu su Vilniaus dailės akademijoje ir Šiaulių universiteto Meno fakultete vykdytomis akademinėmis medijų meno studijomis susijęs viešas diskursas buvo ribotas ir susijęs daugiausia su bendresnio pobūdžio metodine bei pažintine literatūra arba dalyvavimu bendruose projektuose su kitų šalių aukštosiomis mokyklomis.

Po 2010 m. diskursas įgijo išreikštą retrospektyvų pobūdį. Medijų menui skirti renginiai tebebuvo rengiami (ypač Šiauliuose ir Kaune), tačiau teorinės refleksijos reikšmė juose palaipsniui nunyko, beveik nebebuvo ir kritinių reakcijų kultūros spaudoje. Viešuose diskurso senbuvų (Urbonų, Gapševičiaus, Vytauto ir Linos Michelkevičių) pasisakymuose vyravo požiūris, kad naujų medijų menas dėl vietos konteksto specifikos ir tvarios infrastruktūros stygiaus nesugebėjo įsitvirtinti Lietuvos meno lauke ir geriausiu atveju išsklido į kitas heterogeniškas praktikas, tarp jų biomeną ir meninius tyrimus. Taip pat pastebima, kad medijų meno samprata šiuo laikotarpiu formalizavosi ir ėmė reikšti tiesiog audiovizualines technologijas kaip techninę raiškos priemonę pasitelkiančias meno formas, neproblematizuojančias skaitmenizacijos kultūrinių, socialinių ir politinių aspektų.

4. Lyginant su tarptautiniu kontekstu, Lietuvoje naujų medijų meno diskursas buvo mažiau savirefleksyvus ir sutelktas į meninį bei politinį tokių praktikų aspektus, ne toks stiprus buvo ir meno bei mokslo temos akcentavimas. Medijų aparato, tinklo ir viešos erdvės politikos, meninio aktyvizmo motyvai aptinkami tik nedidelės dalies su užsienio medijų kultūros aktyvistais glaudžiai bendradarbiavusių menininkų ir organizatorių (Urbonų, Gapševičiaus) retorikoje, ir net

daugelyje jų pasisakymų galima atpažinti užsienio autoritetų idėjų perfrazavimą, o ne originalias vietas realijų sąlygotas įžvalgas. Nuo XXI a. 1-ojo dešimtmečio vidurio, atėjus jaunesnei medijų meno entuziastų grupei, pastebimas susitelkimas į siauresnę atskirų medijų meno porūšių ir žanrų, ypač (post)fotografijos ir garso meno, problematiką. Tai rodo, kad naujų medijų diskurso adaptacija Lietuvoje vyko daugiausia pritaikant jo principus čia pakankamai tvirtą tradiciją turinčių raiškos formų permąstymui skaitmeninių technologijų raidos kontekste. Taip pat didelę dalį su naujosiomis medijomis susijusio diskurso dalį sudarė komunikacijos mokslams bei medijų teorijai ir filosofijai artimesnės prieigos, traktavusios menines praktikas kaip mažiau reikšmingas. Dėl kompaktiško Lietuvos meno lauko dydžio nelengva nustatyti ir aiškią ribą tarp medijų meno ir tarpdisciplininio audiovizualinio meno diskursų, pastebimas sąlyginai ribotos meno reiškinių įvairovės nulemtas skirtingų nišų apjungimas po „aktualios kultūros“ skėčiu. Šiuo atveju svarbesnis atrodo ne griežtas sekimas užsienyje susiformavusio diskurso principais ar nuoseklus atsiribojimas nuo dominuojančios meno institucijų sistemos, o „nonkonformistinis“ oponavimas pakankamai konservatyviam vietos modernistinio meno laukui, kuriam atstovavo pirmiausia Lietuvos dailininkų sąjunga ir Lietuvos fotomenininkų sąjunga.

Dar vienas Lietuvos naujų medijų meno diskurso bruožas yra susikoncentravimas į kelias dominuojančias figūras (Urbonus, Gapševičių, Michelkevičių), kurios nepriklausomai nuo faktinio tuometinio aktyvumo bemaž visuose diskurso raidos etapuose kartojo tą pačią retoriką. Jos esminis teiginys buvo tai, kad Lietuvos meno lauke medijų menas buvo nepakankamai pripažintas, nes tokią raišką ignoravo vietos šiuolaikinio meno institucijos, valdžios struktūros ir kultūros finansavimo mechanizmai. Be to, esą trūko adekvataus terminologijos suvokimo, dėl įsitvirtinusių vertimo problemų medijų samprata sieta tik su žiniasklaidos kanalais, o tai lėmė atmetimo reakciją profesionalios kultūros lauke. Taigi, kaip ir tarptautiniame kontekste, Lietuvos medijų meno diskursui buvo būdinga aktyvi retorinė savimarginalizacija. Tikėtina, kad prie to prisidėjo ir ambivalentiška tradicinės menotyros pozicija: daugelyje tekstų apie meno ir technologijų sąveikos apraiškas Lietuvos meno procesuose išsakoma kritika dėl per menko naujų skaitmeninių technologijų potencialo atskleidimo lietuvių kūrinuose, tačiau kartu teigiama, kad savaime meno ir technologijų jungimo reiškinys nėra naujas ir ypatingas. Taip pat neretai keliamas klausimas, kaip tokias praktikas klasifikuoti bei kur yra riba tarp meninės raiškos ir techninių galimybių demonstravimo, pasigendama platesnių diskusijų šia tema vietos menotyros lauke. Tai verčia daryti išvada, kad Lietuvoje menotyriniai ekspertiniai ištekliai naujų medijų meno atžvilgiu buvo nepakankami.

5. Tarptautiniu mastu vertybinis konfliktas ir pamatinis dialogo stygius tarp naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno buvo juntamas nuo XX a. paskutinio dešimtmečio pradžios. Naujų medijų meno diskurso raida iš dalies nulemta šios opozicijos, nes daugeliu atveju šis meno laukas suvokė ir apibrėžė save per skirtumą nuo dominuojančio stambių šiuolaikinio meno institucijų (muziejų, galerijų, tarptautinių bienalių) lauko. Abu laukai išplėtojo institucines, infrastruktūrines ir diskursyvias sistemas, kurios skyrėsi tokiu mastu, kad tiksliausia būtų juos suvokti ne kaip skirtingas, tačiau susijusias meno bendruomenes, o kaip iš esmės atskirus *meno pasaulius*, pasitelkiant meno sociologo Howardo S. Beckerio pasiūlytą sąvoką. Šiuolaikinio meno pasaulio gyvenimas paremtas pirmiausia tokiomis vertybėmis, kaip didelės parodos, fizine „baltojo kubo“ ekspozicinė erdvė, objektiški kūriniai, koncepcijos, o ne raiškos priemonės prioritetizavimas, individualių reikšmingų vardų kultas, (savi)ironiška laikysena. Su tuo sunkiai suderinamas naujų medijų meno vertybinis pamatas, kurį sudaro orientacija į festivalius ir kūrybines laboratorijas, skaitmeninių technologijų kaip meninės praktikos raiškos priemonės ir objekto akcentavimas, proceso ir eksperimento, o ne išbaigto kūrinio prioritetizavimas, meninių praktikų dematerializavimo siekis ir alternatyvių raiškos erdvių paieškos, kolektyvinės kūrybos, bendruomeninio veiksmo ir aktyvizmo skatinimas. Dėl šių skirtumų abi pusės viena kitą kritikavo atitinkamai dėl technofobijos ir technofilijos arba technodeterminizmo. Iki XXI a. 2-ojo dešimtmečio šis priešiškus buvo daugiausia neakivaizdinis ir aptariamas naujų medijų meno lauko viduje kaip kliūtis platesnei jo legitimacijai. Tačiau 2012 m. žinomai meno kritikei Claire Bishop sukritikavus šiuolaikinį meną dėl naujų skaitmeninių medijų ignoravimo, tačiau kartu pareiškus, kad naujų medijų menas yra nišinė sritis, nepatenkanti į jos analizės ir kompetencijos lauką, konfliktas tapo viešas ir paskatino plačią diskusiją apie dviejų laukų izoliuoto egzistavimo produktyvumą. Ši diskusija išryškino izoliacionistinę ir prointegracinę stovyklas naujų medijų meno lauke.

Lietuvoje naujų medijų meno ir šiuolaikinio meno pasaulių antagonizmas buvo išreikštas mažiau. Nors retoriniu lygiu naujų medijų meno bendruomenės atstovai nuosekliai kritikavo jų matomas šiuolaikinio meno institucinės sistemos problemas ir savo veiklą pozicionavo kaip alternatyvą jai, realybėje ribos tarp šių dviejų laukų nebuvo tokios griežtos, nes jų atstovai neretai bendradarbiavo, o naujų medijų meno renginiai dažnai vyko šiuolaikinio meno ekspozicinėse erdvėse. Tačiau reikšmingas buvo situatyviai vartojamų skirtingų žodžių skirtumas – kai medijų meno lauko atstovai dalyvavo šiuolaikinio meno renginiuose (pavyzdžiui, ŠMC grupinėse parodose), jie beveik niekada nebuvo pristatomi kaip medijų meno kūrėjai. Toks ambivalentiškumas ypatingai išryškėjo Urbonų meninėje praktikoje.

6. XXI a. 2-ojo dešimtmečio pradžioje pasaulyje ir Lietuvoje beveik sinchroniškai išplito nauja skaitmeninės technologijos suprobleminusi meno srovė, metusi iššūkį naujųjų medijų meno monopoliui – postinterneto ir postskaitmeninis menas. Šio meno kūrėjai, daugiausia kartu su šiomis technologijomis subrendę jaunesnės kartos atstovai, atmetė politiškai angažuatą technoutopizmą ir skaitmeninių medijų naujumo bei sąsajos su ateitimi suvokimą, nes technologijos, ypač interneto tinklas, tapo visa persmelkiančiu, rutinišku ir banaliu, o ne išskirtiniu ir emancipacinio potencialo turinčiu objektu. Jiems taip pat buvo svarbi ne virtuali, o fizinė erdvė ir dominuojančios meno sistemos bei meno rinkos legitimacija. Dėl šios priežasties postinterneto meno kūrėjai nesuvokė naujųjų medijų menininkų kaip savo pirmtakų, o dažnu atveju pastarųjų vertybės buvo vertinamos kaip nerelevantiškos naujomis sociokultūrinėmis sąlygomis. Tarptautiniu mastu šie vertybiniai skirtumai, panašiai kaip ir santykio su šiuolaikinio meno lauku atveju, sukėlė kritines diskusijas apie naujųjų medijų meno ir postinterneto meno panašumus ir skirtumus. Lietuvoje tokių diskusijų beveik nebuvo, be to, nauja meno tendencija kaip reiškiny, jos estetika bei ideologinės prielaidos beveik nereikalavo diskursyvaus pagrindimo, nes buvo sparčiai įsisavinta ir pritaikyta vietos meno praktikose kaip savaimė suprantama. Nors postinterneto meno banga nebuvo ilgalaikė ir faktiškai nuslūgo dešimtmečio pabaigoje, jos legitimacija dominuojančiame šiuolaikinio meno lauke buvo nepalyginamai didesnė nei naujųjų medijų meno dešimtmečiu anksčiau.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- „Migruojančios meno akademijos“: mobili meno edukacijos logika“, Eglė Obcarskaitė kalbina Mindaugą Gapševičių, *Artnews.lt*, 2010 m. lapkričio 24 d., <http://artnews.lt/migruojancios-meno-akademijos-mobili-meno-edukacijos-logika-pokalbis-su-mindaugu-gapseviciumi-7856>.
- „10 klausimų kuratoriui Nicolas Bourriaud“, kalbina Daiva Citvarienė, in: Šiuolaikinio meno bienalė kaip specifinės vietos atvejis: lokalumas prieš globalumą, sud. Daiva Citvarienė (Kaunas: VšĮ Kauno bienalė, 2015), 52–56.
- „A Changing Aesthetics, or How to Define and Reflect on Digital Aesthetics“, Annet Dekker interviews Christiane Paul, in: *Speculative Scenarios, or What Will Happen to Digital Art in the (Near) Future?*, ed. Annet Dekker (Eindhoven: Baltan Laboratories, 2013), 18–21.
- „About Ars Electronica Futurelab“, *Ars Electronica*, <http://ars.electronica.art/futurelab/en/about>.
- „AGON*“, *Institutio Media*, <http://www.o-o.lt/agon>.
- „ARS FENNICA ir mes“, Sandra Skurvydaitė kalbina Gediminą Urboną, *Literatūra ir menas*, 1994 m. gegužės 14 d., 9.
- „Aukštai debesyse“, Cristina Ricupero kalbina Nomedą ir Gediminą Urbonus, *ŠMC interviu* 7/8 (2007): 60–63.
- „Bandytas pasikalbėti apie eksperimentinę muziką Lietuvoje“, TV laida, ŠMC TV, 2005 m. balandžio 6 d. NDG DIC archyvas.
- „BCC: Curators Go to The Bar 90+ project kicks off with 4 events in March in Vilnius“, *Blind Carbon Copy*, <http://www.blindcarboncopy.org/bcc1.pdf>.
- „BWORK“, *VILMA*, 2004 m. balandžio 15 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=60&nid=54
- „Centras2“, *Šiuolaikinio meno informacijos centras*, <http://web.archive.org/web/20050404115704/http://www.smic.lt/centras2/centras2apie.htm>.
- „Centras3 programa“, *Šiuolaikinio meno informacijos centras*, <http://web.archive.org/web/20071108124903/http://www.smic.lt/centras3/programa.htm>.
- „Claire Bishop responds“, *Artforum* 51, no. 5 (2013): 38.
- „Deep Europe: The 1996–1997 edition“, *V2*, <http://v2.nl/archive/articles/deep-europe-the-1996-97-edition>.
- „Description“, *Institutio Media*, http://www.o-o.lt/e_descript.html.
- „Events[x10]“, *nettime*, 2002 m. rugpjūčio 29 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0208/msg00139.html>.
- „Gediminas Urbonas“, *Akademie Schloss Solitude*, <http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/fellows/gediminas-urbonas~pe2054>, „Nomeda Urbonienė“, *Akademie Schloss Solitude*, <http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/fellows/nomeda-urboniene~pe2057>.
- „Ground Control“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus/?cat=7>.
- „Gyvenimas nėra vien žavingi dygliai ir giedantys grifai“. Aistė Marija Stankevičiūtė kalbina „Tzvetnik“ platformos kuratorius, *Artnews.lt*, 2021 m. rugpjūčio 8 d., <http://artnews.lt/66038-66038>.
- „Hacking Public Spaces in Vilnius“, Geert Lovink in conversation with Nomeda and Gediminas

Urbonas, *Institute of Network Cultures*, 2005 m. birželio 22 d., <http://networkcultures.org/blog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius>.

„Ilgų distancijų bėgikai“, Inesa Pavlovskaitė kalbina Neringą Černiauskaitę ir Ugnį Gelgudą, 7 meno dienos, 2014 m. birželio 27 d., <http://www.7md.lt/daile/2014-06-27/Ilgu-distanciju-begikai>.

„Intro“, *VILMA*, 2004 m. sausio 1 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=11&nid=58.

„Introduction“, in: *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, eds. Christiane Paul, Margot Lovejoy, Victoria Vesna (Bristol and Chicago: Intellect, 2011), 4–10.

„Is artificial intelligence set to become art’s next medium?“ *Christie’s*, 2018 m. gruodžio 12 d., <http://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>.

„Istorijos iš mūsų kiemo priklauso Pasauliui“ Alberta Vengrytė kalbina Anastasiją Sosunovą, *Artnews.lt*, 2017 m. rugsėjo 11 d., <http://artnews.lt/istorijos-musu-kiemo-priklauso-pasauliui-pokalbis-su-anastasia-sosunova-43800>

„Jutempus“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus>.

„Kam reikalinga medija laboratorija?“, Laima Kreivytė kalbina Nomedą ir Gediminą Urbonus, 7 meno dienos, 2003 m. rugsėjo 6 d., https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=582&str_id=2415.

„Kas nutiko lietuviškam medijų menui?“ Agnė Narušytė kalbina Jurijų Dobriakovą, 7 meno dienos, 2015 m. lapkričio 20 d., http://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2015-11-20/Kas-nutiko-lietuviskam-mediju-menui.

„Kiek savęs galima atiduoti kitiems?“ Danutė Gambickaitė kalbina Mindaugą Gapševičių, 7 meno dienos, 2012 m. gruodžio 7 d., <http://www.7md.lt/daile/2012-12-07/Kiek-saves-galima-atiduoti-kitiems>.

„Kultūra ir medijos: lokalus ir globalus aspektai“, *VU Filosofijos fakultetas*, <http://www.filosofija.vu.lt/media/media.php?rodyti=9>.

„Kultūra“, TV laida, LRT, 2004 m. rugsėjo 5 d., nuo 11:29 iki 14:09 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/18036/kultura>.

„Kultūra“, TV laida, LRT, 2005 m. spalio 08 d., nuo 55:10 iki 1:05:42 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/15805/kultura>.

„Kultūros namai“ TV laida, LRT, 2002 m. spalio 28 d., nuo 01:23 iki 07:09 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/9394/kulturos-namai>.

„Kūrybingumas = energijos judėjimas. Tinklinės bendruomenės kūrimas vienoje iš RAM6 medijų meno laboratorijų“, Dovilė Tumpytė ir Vytautas Michelkevičius kalbina Johną Hopkinsą, 7 meno dienos, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307035044/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=627&kas=straipsnis&st_id=3638.

„Lyty, medijos, masinė kultūra“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 37 (2005).

„Manifesto“, *Institutio Media*, <http://www.o-o.lt/manifesto.html>.

„Media Art Undone“, *Youtube*, 2017 m. sausio 18 d., http://www.youtube.com/watch?v=h_s9pLLmpxk.

„Medijų kultūra tarp teorijos ir praktikos. Pokalbis apie buvusias ir esamas idėjas“, 7 meno dienos, 2009 m. vasario 20 d., http://archyvas.7md.lt/lt/2009-02-20/daile_2/mediju_kultura_tarp_teorijos_ir_praktikos.html.

„Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44 (2007).

„Medijų tankmėje, už vizualumo ribų“. Ugnius Babinskas kalbina Tautvydą Bajarkevičių, *Literatūra ir menas*, 2014 m. balandžio 11 d., <http://literaturairmenas.lt/publicistika/mediju-tankmeje-uz-vizualumo-ribu-pokalbis-su-tautvydu-bajarkeviciumi>.

„Metamorfozė. Tinklo meno pristatymas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2002, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/02/1532>.

„Metamorfozių labirintais. Pokalbis apie internetinį meną“, Kristina Inčiūraitė kalbina Mindaugą Gapševičių, *7 meno dienos*, 2002 m. lapkričio 22 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=544&str_id=616.

„Migrating Reality“, *Migrating Art Academies*, <http://www.migaa.eu/migrating-reality>.

„Migrating:Art:Academies:“, *Migrating Art Academies*, <http://www.migaa.eu/migrating-art-academies>.

„Multimedija – visų menų, visų informavimo priemonių derinys“, *News.lt*, 2002 m. spalio 23 d., <http://www.news.lt/IT-naujienos/Multimedija---visu-menu-visu-informavimo-priemoniu-derinys.im?id=95671>.

„Multimedija Lietuvoje: gyvuos ar mirs?“, *News.lt*, 2000 m. spalio 25 d., <http://www.news.lt/lt/article.im?tid=536&id=338301>.

„Nauja skaitmeninio meno platforma „HighLimits“ siekia reabilituoti vaizduotę“, *Artnews.lt*, 2021 m. kovo 3 d., <http://artnews.lt/nauja-skaitmeninio-meno-platforma-highlimits-siekia-reabilituoti-vaizduote-62497>.

„Nešėjas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2017, <http://cac.lt/paroda/robertas-narkus-nesejas>.

„net_condition“, in: *ZKM*, 1999, <http://zkm.de/en/exhibition/1999/09/netcondition>.

„Nubrozdinti vaizdai“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2015, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/current/7578>.

„Nuo interneto iki knygos. Apie medijų kultūrą Lietuvoje“, *Šiaurės Atėnai*, 2009 m. vasario 27 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307064322/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=930&kas=straipsnis&st_id=16600.

„PB8 įgarsintas Troleibusas Nr. 0 kviečia į kelionę Vilniaus erdvėmis ir joms dedikuotu kolektyviniu garso takeliu“, *Balsas.cc*, 2006 m. spalio 24 d., <http://balsas.cc/pb8-igarsintas-troleibusas-nr-0-kviecia-i-kelione-vilniaus-erdvemis-ir-joms-dedikuotu-kolektyviniu-garso-takeliu>.

„Penkios temos ir išsėtinės variacijos“, apie Nomedos ir Gedimino Urbonų projektą *Ruta Remake* kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas, *Šiaurės Atėnai*, 2004 m. rugpjūčio 21 d., http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=713&kas=straipsnis&st_id=2843.

„Pokalbis prieblandos zonoje“, *7 meno dienos*, 1998 m. sausio 30 d., 1, 8.

„Populizmas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2005, <http://www.cac.lt/en/exhibitions/past/05/1380>.

„Prasidėjo paroda „Nauji fotografijos įrankiai nuo Google’o iki algoritmo““, *Nidos meno kolonija*, 2018 rugsėjo 05, <http://nidacolony.lt/lt/1178-paroda-nauji-fotografijos-irankiai-nuo-google-o-iki-algoritmo-nmk>.

„pro-test lab“, *nugu dossier*, <http://www.nugu.lt>.

„Psyche“, *VILMA*, 2004 m. balandžio 15 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=13&nid=20.

„RAM6“, *VILMA*, 2004 m. rugpjūčio 9 d., http://vilma.cc/en_index.php?mid=76&nid=89.

„RAM6“, *VILMA*, http://vilma.cc/en_index.php?mid=76&nid=89.

„Ruta Remake“, *nugu dossier*, <http://www.nugu.lt>.

„Ruta Remake“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2004, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/04/1422>.

„Scena (1 d.)“, *Balsas.cc*, 2005 m. spalio 7 d., <http://balsas.cc/scena-1-d>.

„Scena (2 d.)“, *Balsas.cc*, 2005 m. spalio 22 d., <http://balsas.cc/scena-2-d>.

„SFMOMA Presents Far-reaching Exploration Of Art In Technological Times: Unprecedented Exhibition Will Exist Both On Site And Online“, *SFMOMA*, 2000 m. spalio 16 d., <http://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-presents-far-reaching-exploration-of-art-i>.

„Skaitmeninių malonumų sodas: persidengiančių medijų praktikos šiuolaikiniame mene“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 67 (2012).

„Skaitmeninių technologijų gotika“, Monika Kalinauskaitė kalbina Yuri Pattisoną, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 29 d., <http://artnews.lt/skaitmeniniu-technologiju-gotika-pokalbis-su-yuri-pattison-35953>.

„Sutemos“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 1998, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>.

„Sutemos“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 1998, <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>.

„Technologija, politika ir menas“, Inesa Brašiškė kalbina Alexanderį R. Galloway'ų, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 30 d., <http://artnews.lt/technologijos-politika-ir-menas-interviu-su-alexanderiu-r-galloway-35432>.

„Technologijų pažangą lydi globali kontrolė ir cenzūra“, parodos anotacija, *Artnews.lt*, 2018 m. balandžio 6 d., <http://artnews.lt/technologiju-pazanga-lydi-globali-kontrolė-ir-cenzura-47013>.

„Tikrovių neatitikimai“, Neringa Černiauskaitė kalbina Igną Krunglevičių, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 30 d., <https://artnews.lt/tikroviu-neatitikimai-pokalbis-su-ignu-krungleviciu-35429>.

„Transcription of Lecture by David Ross“, *Switch*, 1999 m. kovo 2 d., <http://switch.sjsu.edu/archive/web/v5n1/ross/index.html>.

„tvvv.plotas“, *Sinemateka*, <http://www.sinemateka.lt/videomenas?modal=z126>.

„tvvv.plotas“, *VILMA*, <http://www.vilma.cc/jutempus/?p=67>.

„Unikalaus socialinių tinklų spektaklio „Mirgėjimas“ premjera jau netrukus“, *Nacionalinis Kauno dramos teatras*, <http://dramosteatras.lt/lt/unikalaus-socialiniu-tinklu-spektaklio-mirgejimas-premjera-jau-netrukus>.

„VMS“, *Balsas.cc*, <http://balsas.cc/vms>.

„What and where is media culture“, Vytautas Michelkevičius kalbina Geertą Lovinką, *Balsas.cc*, 2005 m. balandžio 18 d., <http://balsas.cc/geert-lovink-what-and-where-is-media-culture-2>.

„Workshow“, TV laida, ŠMC TV, 2005 m. vasario 9 d. VDA FAMM katedros archyvas.

„Ženklaai“, TV laida, LRT, 1997 m. birželio 10 d., nuo 06:47 iki 11:44 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/4302>.

„Ženklaai“, TV laida, LRT, 1998 m. sausio 27 d., nuo 00:30 iki 05:02 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000205487/zenklaai>.

- Andriuškevičius Alfonsas, „Gražios ir veiksmingos „Sutemos““, *Šiaurės Atėnai*, 1998 m. vasario 21 d., 6.
- Anonymous, „Heath Bunting: Wired or Tired?“, *Irrational*, 1997 m. gruodžio 21 d., <http://www.irrational.org/disinformation/wired.html>.
- Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, ed. Timothy Druckrey (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999).
- Art and Electronic Media*, ed. Edward A. Shanken (New York: Phaidon, 2009).
- Art Post-Internet*, exhibition catalogue, eds. Karen Archey and Robin Peckham (Beijing: Ullens Centre for Contemporary Art, 2014).
- Arūnas Gelūnas, „Medijos, menas ir juslinis patyrimas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44: 11–36.
- Bajarkevičius Tautvydas, „Medijų kultūra: instituciniai veiklos modeliai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 50 (2008): 51–78.
- Bajarkevičius Tautvydas, „Multimedijos meno festivalis „Centras4““, *Literatūra ir menas*, 2004 m. spalio 22 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030193040/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3020&kas=straipsnis&st_id=5568.
- Bajarkevičius Tautvydas, „RAM6: Permažstant naująsias medijas. Medijų meno laboratorija Vilniuje“, *Literatūra ir menas*, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129191947/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3014&kas=straipsnis&st_id=5292.
- Bajarkevičius Tautvydas, „Šalia scenarijaus“, *Literatūra ir menas*, 2004 m. liepos 2 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129193845/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3008&kas=straipsnis&st_id=5034.
- Bajarkevičius Tautvydas, „Tarpdisciplininiai garso meno kontekstai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 52 (2009): 267–272.
- BCC Reader* (Vilnius: Blind Carbon Copy, 2015), http://www.blindcarboncopy.org/BCC_READER.pdf.
- Berry David M., Michael Dieter, „Thinking Postdigital Aesthetics“, in: *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, eds. David M. Berry and Michael Dieter (London: Palgrave Macmillan, 2015), 1–11.
- Bishop Claire, „Sweeping, Dumb, and Aggressively Ignorant! Revisiting “Digital Divide”“, in: *Mass Effect*, 353–355.
- Bishop Claire, „The Digital Divide: Contemporary Art and New Media“, *Artforum* 51, no. 1 (2012): 434–442.
- Book for the Electronic Arts*, eds. Arjen Mulder and Maaïke Post (Amsterdam: De Balie and V2_, 2000).
- Bosma Josephine, „Ljubljana Interview with Heath Bunting“, *Josephine Bosma*, 1997, <http://www.josephinebosma.com/web/node/40>.
- Bosma Josephine, Stefan Heidenreich „Missing Links“, *Frieze*, 2014 m. balandžio 23 d., <http://www.frieze.com/article/missing-links>.
- Bridle James, „The New Aesthetic and its Politics“, *booktwo.org*, 2013 m. birželio 12 d., <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics>.

Broeckmann Andreas, „Are You Online? Presence and Participation in Network Art“, in: *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*, ed. Timothy Druckrey (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999), 438–441.

Broeckmann Andreas, „Net.Art, Machines, and Parasites“, *nettime*, 1997 m. kovo 8 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00038.html>.

Bučinskaitė Jogintė. „Ankštas kanono protezas. Anastasijos Sosunovos ir Andrea Zucchini paroda „Antra oda““, *Artnews.lt*, 2018 m. gegužės 21 d., <http://artnews.lt/ankstas-kanono-protezas-anastasijos-sosunovos-ir-andrea-zucchini-paroda-antra-oda-47763>.

Burgess Matt, „What is the Internet of Things?“, *Wired*, 2018 m. vasario 16 d., <http://www.wired.co.uk/article/internet-of-things-what-is-explained-iot>;

Catricala Valentino, „On the Notion of Media Art. Theories, Patterns, Terminologies“ in: *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, ed. Valentino Catricala (Siena: Gli Ori, 2015), 61–70.

Černiauskaitė Neringa, „Abjektas 2.0“, *Artnews.lt*, 2016 m. balandžio 30 d., <http://artnews.lt/abjektas-2-0-35441>.

Čiučelis Tomas, „Parodinis turizmas, arba iš kur kilę nubrozdinti vaizdai“, *Artnews.lt*, 2015 m. rugpjūčio 3 d., <http://artnews.lt/parodinis-turizmas-arba-is-kur-kile-nubrozdinti-vaizdai-30334>.

Čiučelis Tomas, Virginijaus Kinčinaičio knygos „Audiovizualinės kultūros kon/tekstai“ apžvalga, *Balsas.cc*, 2008 m. sausio 24d., <http://balsas.cc/v-kincinaicio-knygos-%e2%80%9caudiovizualines-kulturos-kontekstai%e2%80%9d-kritine-apzvalga>.

Connor Michael, „What's Postinternet Got to do with Net Art?“, *Rhizome*, 2013 m. lapkričio 1 d., <https://rhizome.org/editorial/2013/nov/01/postinternet>.

Cornell Lauren, Brian Droitcour, „Technical Difficulties“, *Artforum* 51, no. 5 (2013): 36–38.

Cowan Jennifer, Ingrid Hein, „Sage of Subversion“, *Wired*, December 1997: 62.

Cramer Florian, „Re: Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *nettime*, 2003 m. rugsėjo 25 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0309/msg00119.html>.

Cramer Florian, „Talking past each other. On the word combinatorics of “post”, “media”, “digital” and “Internet”“, *Pleintekst*, 2015 m. kovo 25 d., http://cramer.pleintekst.nl/essays/talking_past_each_other.

Cramer Florian, „What is ‘Post-digital’?“, *APRJA* 3:1 (2014): 11–24.

Cubitt Sean, Paul Thomas, „The New Materialism in Media Art History“, in: *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, ed. Valentino Catricala (Siena: Gli Ori, 2015), 19–38.

Debatty Regine, „Book review – *Art and Electronic Media*“, *We Make Money Not Art*, 2009 m. lapkričio 15 d., http://we-make-money-not-art.com/book_review_art_and_electronic.

Dietz Steve, „’Just Art’: Contemporary Art After the Art Formerly Known As New Media“, *Yproductions*, 2006 m. spalio 27 d., http://www.yproductions.com/writing/archives/just_art_contemporary_art_afte.html.

Dietz Steve, „Foreword“, in: Beryl Graham, Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art After New Media* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2010), xiii–xv.

Displace, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Lina Rukevičiūtė (Vilnius: VDA leidykla, LTMKS, 2014).

- Donadio Rachel, „Technology Driving Young Art“, *The New York Times*, 2014 m. rugpjūčio 6 d., <http://www.nytimes.com/2014/08/07/arts/design/89-plus-project-focuses-on-technology-obsessed-artists.html>.
- Dovilė Tumpytė, „Moters balso laboratorija“, *7 meno dienos*, 2004 m. liepos 9 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=622&str_id=3503.
- Droitcour Brian, „The Perils of Post-Internet Art“, *Art in America*, 2014 m. spalio 29 d., <http://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040>.
- Durbin Andrew, „We Don't Need a Dislike Function: Post-Internet, Social Media, and Net Optimism“, *Mousse Magazine*, 2014 m. balandžio 1 d., <http://www.moussemagazine.it/magazine/andrew-durbin-post-internet-2014>.
- Fairclough Norman, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, 2nd ed. (New York and London: Routledge, 2010)
- Fairclough Norman, *Language and Power*, 3rd ed. (New York and London: Routledge, 2014).
- Farago Jason, „Welcome to the LOLhouse: how Berlin's Biennale became a slick, sarcastic joke“, *The Guardian*, 2016 m. birželio 13 d., <http://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>.
- Fomina Julija, Valentinas Klimašauskas, „Kai vaizdas tampa pokalbiu“, *ŠMC interviu*, nr. 11/12: 38.
- Grau Oliver, „Introduction“, in: *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2007), 1–13.
- Grayson Richard, „Talkin' 'bout their g-g-g-generation“, *Art Monthly*, 2015 m. rugsėjis, <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/talkin-bout-their-g-g-g-generation-by-richard-grayson-september-2015>.
- Grašytė Ieva, „Kripto ir meno rinkos“, *Artnews.lt*, 2021 m. rugpjūčio 24 d., <http://artnews.lt/kripto-ir-meno-rinkos-66246>
- Greene Rachel, „Web Work: A History of Internet Art“, *Artforum* 38, no. 9 (May 2000): 162–190.
- Grigoravičienė Erika, „Atsainus, ironiškas ir abejingas „Sutemų“ punktyras“, *Kultūros barai*, nr. 3 (1998): 19.
- Grigoravičienė Erika, „Tinklo aidas“, *7 meno dienos*, 2009 m. kovo 13 d., http://archyvas.7md.lt/lt/2009-03-13/daile_2/tinklo_aidas.html.
- Ground Control: Technology and Utopia*, eds. Lolita Jablonskienė, Duncan McCorquodale, Julian Stallabrass (London: Black Dog Press, 1997).
- Harger Honor, „Why Contemporary Art Fails to Come to Grips with Digital. A Response to Claire Bishop“, *Honor Harger*, 2012 m. rugsėjo 2 d., <http://honorharger.wordpress.com/2012/09/02/why-contemporary-art-fails-to-come-to-grips-with-digital-a-response-to-claire-bishop>.
- Heidenreich Stefan, „Freeportism as Style and Ideology: Speculative Realism and Post-Internet, Part 1“, *e-flux*, 2016 m. kovas, <http://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i>.
- Hirsch Andreas J., „What's the Matter with the Institutions of Art? Preliminary Remarks on the Current State of Affairs“, in: *Ars Electronica 2001. Takeover*, 360–367.
- Hirsch Andreas J., *Creating the Future. A Brief History of Ars Electronica. 1979–2019* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019).

- Institutional presentations, in: *ISEA96 Proceedings* (Rotterdam: ISEA96 Foundation, 1997), 137–138.
- Interview with Ugnius Gelguda and Neringa Cerniauskaite (a.k.a. Pakui Hardware) by Jacquelyn Davis, *Arterritory*, 2015 m. vasario 20 d., http://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/12982-interview_with_ugnius_gelguda_and_neringa_cerniauskaite_a.k.a._pakui_hardware.
- Jackevičius Mindaugas, „Lietuvos“ gynėjai tasmu po teismus“, *DELFI*, 2008 m. balandžio 17 d., <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/lietuvos-gynejai-tasomi-po-teismus.d?id=16711556>.
- Jackevičius Mindaugas, „Pro-testo laboratorijoje“ – maišto idėjos“, *DELFI*, 2005 m. liepos 15 d., <http://www.delfi.lt/veidai/muzika/pro-testo-laboratorijoje-maisto-idejos.d?id=7096413>.
- Jakučiūnas Andrius, „... ir myliu artistą savyje“, *Nemunas*, 2009 m. sausio 15 d., 16.
- Janks Hilary, „Critical discourse analysis as a research tool“, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 18, no. 3, 329–342.
- Jaškūnienė Eglė, „Skaitmeninis menas: perversmas ar tradicijos?“, *Dailė* 99/2: 9–11.
- Jogintės Bučinskaitės pokalbis su Nomedu ir Gediminu Urbonais apie LRT televizijos projektą „tvvv.plotas“, *Sinimateka.lt*, 2021, <http://www.sinimateka.lt/videomenas?modal=s126>.
- Juocevičiūtė Eglė, „Sexy structure. Igno Krunglevičiaus paroda „Privatus sintaksės virusas“ galerijoje „Vartai““, *Artnews.lt*, 2015 m. gegužės 18 d., <http://artnews.lt/sexy-structure-igno-krungleviciaus-paroda-privatus-sintakses-virusas-galerijoje-vartai-28861>.
- Kelomees Raivo, „From Net Art to Post-Internet Art“, *Estonian Art* 2017/1 (2017): 43–49.
- Kinčinaitis Virginijus, *Audiovizualinės kultūros kon/tekstai* (Šiauliai: Saulės delta, 2007).
- Klimašauskas Valentinas, „Fotografijos nuotykių išplėstuose laukuose“, *[re:] Fotografija*, nr. 1 (14): 5.
- Koskienė Nijolė, „Šiauliai tampa medijų meno sostine“, *Krastas.lt*, 2011 m. balandžio 22 d., <http://www.krastas.lt/?data=2011-04-22&rub=1144174552&id=1303398581>.
- Krauss Rosalind, *A Voyage on the North Sea* (London: Thames & Hudson, 1999).
- Krauss Rosalind, *Under Blue Cup* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2011).
- Kultūros kodas, TV laida, LRT, 2006 m. vasario 23 d., nuo 01:00 iki 11:00 min, *LRT mediateka*, <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/16717/kulturos-kodas>.
- Laurel Ptak interviews Mark Tribe, *Art Spaces Archives Project*, 2010 m. rugsėjo 16 d., <http://as-ap.org/oralhistories/interviews/interview-mark-tribe-founder-rhizome>
- Lichty Patrick, „A Disjointed Conversation – Claire Bishop, The Digital Divide, and the State of New Media Contemporary Art“, *Artforum*, 2013, <http://www.artforum.com/talkback/id=70940>.
- Lilleaev Eva-Erle, „Three years, three venues: Contemporary Art Centre Vilnius meets Tallinn Art Hall“, *Echo Gone Wrong*, 2016 m. lapkričio 29 d., <http://echogonewrong.com/three-years-three-venues-contemporary-art-centre-vilnius-meets-tallinn-art-hall>.
- Lischka Gerhard Johann, „Media Art“, in: *Ars Electronica: Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*, eds. Gottfried Hattinger, Irene Judmayer and Regina Patsch (Linz: Linzer Veranstaltungsgesellschaft, 1986), 16–17.
- Lovejoy Margot, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (London: Routledge, 2004).
- Lovink Geert, „on the resistance to net/media-art“, *nettime*, 1996 m. kovo 4 d., <http://www.nettime.org/Lists-Archives/syndicate-9603/msg00011.html>.

- Lovink Geert, „The Cool Obscure: Crisis of New Media Arts“, in: *Zero Comments: Blogging and Critical Internet Culture* (New York: Routledge, 2008), 39–81.
- Lovink Geert, *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2003).
- Ludavičienė Jurgita, „Ar tamsa yra pakankama sąlyga atsirasti geram menui?“, *Lietuvos aidas*, 1998 m. sausio 27 d., 15.
- Lukys Alvydas, *Medijų pagrindai (vaizdas ir garsas)* (Vilnius: VDA leidykla, 2008).
- Manovich Lev, „Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *nettime*, 2003 m. rugsėjo 22 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0309/msg00102.html>.
- Manovich Lev, „Don't Call it Art: Ars Electronica 2003“, *Noema*, 2003, <http://noemalab.eu/memo/events/dont-call-it-art-ars-electronica-2003>.
- Manovich Lev, „Post-media Aesthetics“, in: *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts, and the Humanities* (Berkeley: University of California Press, 2014), 34–44.
- Manovich Lev, „The Death of Computer Art“, *Rhizome*, 1996 m. spalio 22 d., <http://rhizome.org/community/41703>.
- Maxwell Delle, „The Emperor's New Art?“ in: *Second International Symposium on Electronic Art Proceedings*, (Groningen: SISEA/Rijkshogeschool Groningen, 1991), 167–174.
- Mažeikis Gintautas, Virginijaus Kinčėnaičio knygos „Audiovizualinės kultūros kon/tekstai“ recenzija, *Inter-studia humanitatis*, nr. 7 (2008): 184–189.
- McHugh Gene, *Post Internet: Notes on the Internet and Art*, Brescia: LINK Editions (2011).
- McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).
- Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*, sud. Vytautas Michelkevičius (Vilnius: MENE, 2009).
- Medosch Armin, „Good Bye Reality! How Media Art Died But Nobody Noticed“, *The Thing*, 2006 m. vasario 7 d., [interaktyvus] <http://post.thing.net/node/742>.
- Michelkevičė Lina, Vytautas Michelkevičius, „Kaip medijos laiką mena? Pokalbis parodos „Laikmenos“ Nacionalinėje dailės galerijoje proga“, *Artnews.lt*, 2021 m. gegužės 18 d., <http://artnews.lt/kaip-medijos-laika-mena-pokalbis-parodos-laikmenos-nacionalineje-dailės-galerijoje-proga-64147>.
- Michelkevičė Lina, Vytautas Michelkevičius, „Unwritten Histories of Extinct Media Art in Lithuania: From the 2000s of Great Promise to the Multidirectional 2010s“, *Acoustic Space* 15 (2016): 129–142.
- Michelkevičius Vytautas, „Kritikos maršrutai: Vilnius – Šiauliai – Panevėžys > ENTER8 > 9KOMBINACIJOS“, *Artnews.lt*, 2010 m. gegužės 13 d., <http://artnews.lt/kritikos-marsrutai-vilnius-siauliai-panevezysenter89kombinacijos-5970>.
- Michelkevičius Vytautas, „Medijų dailė Lietuvoje?“, *Dailė* 2015/2 (2015): 5.
- Michelkevičius Vytautas, „Meno ir komunikacijos studijų sąveika: medijos ir medijų menas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 44: 37.
- Michelkevičius Vytautas, „Permąstant naująsias medijas“, *Šiaurės Atėnai*, 2004 m. rugsėjo 11 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110131125111/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=716&kas=straipsnis&st_id=2890.
- Michelkevičius Vytautas, *Gidas po postfotografijos teritoriją internete ir galerijoje* (Vilnius: VŠĮ

Mene, 2006).

Migrating Reality, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Žilvinas Lilas, Vytautas Michelkevičius (Cologne, Berlin and Vilnius: Kunsthochschule für Medien, Verein zur Förderung kultureller Praxis e.V., VšĮ Mene / Balsas.cc, 2008).

Migrating: Art: Academies, eds. Mindaugas Gapševičius, John Hopkins, Vytautas Michelkevičius (Angoulême/Poitiers, Cologne, Vilnius: École européenne supérieure de l'image, Kunsthochschule für Medien, Vilniaus dailės akademija, 2010)

Mirapaul Matthew, „War of the Words: Ersatz E-Mail Tilts at Art“, *The New York Times*, 1998 m. sausio 8 d., <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/mirapaul/010898mirapaul.html>.

Montrimaitė Julija, „Kas nebijo tamsos...“, *Literatūra ir menas*, 1998 m. sausio 31 d., 5.

Morkūnienė Vita, „ENTER – multimedijos vardas“, *Skrastas.lt*, 2004 m. gegužės 8 d., <http://musu.skrastas.lt/?data=2004-05-10&rub=1143711027&id=1146722356>.

Narkevičius Adomas, Monika Kalinauskaitė, „Vizualieji menai“, *Lietuvos kultūros institutas*, <http://lithuanianculture.lt/lietuvoskulturosidas/vizualiejimenai>.

Narušytė Agnė, „Minti medijas“, *7 meno dienos*, 2021 m. balandžio 30 d., nr. 17 (1382): 8.

net_condition: art and global media, eds. Peter Weibel and Timothy Druckrey, (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001).

nettime. Interneto svetainė, žiūrėta 2022 m. lapkričio 1 d., <http://nettime.org>.

Nubrozdinti vaizdai, parodos gidai, sud. Inesa Pavlovskaitė (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2015), http://www.cac.lt/files/various/SMC_NV_GidasLT.pdf.

Pabedinskas Tomas, „Centras 4“: nuo meno iki saugumo technologijų“, *Nemunas*, 2004 m. spalio 7 d. [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319132219/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(92\);Article\(1794\);](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319132219/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(92);Article(1794);).

Pabedinskas Tomas, „Centras 6“ – romantiška pabaiga“, *Nemunas*, 2006 m. lapkričio 30 d., [http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319112734/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(155\);Article\(3495\);](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120319112734/http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(155);Article(3495);).

Pankūnaitė Birutė, „Sutemoms priartėjus“, *7 meno dienos*, 1998 m. sausio 30 d., 9.

Parikka Jussi, „Earth Forces: Contemporary Land Arts, Technology and New Materialist Aesthetics“, *Cultural Studies Review*, vol. 21 no. 2 (2015): 47–75.

Parulskis Ernestas, „NET menas – tik menas“, *Dailė* 99/2: 12–13.

Paul Christiane, „Introduction. From Digital to Post-Digital—Evolutions of an Art Form“, in: *A Companion to Digital Art*, ed. Christiane Paul (Chichester: John Wiley and Sons, 2016), 1–20.

Paul Christiane, *Digital Art* (London: Thames & Hudson, 2003).

Pearson John, „The Computer: Liberator or Jailer or the Creative Spirit“, *Leonardo*, Electronic Art (Supplemental Issue): 73–81.

Pokalbis su Robertu Narkumi personalinės menininko parodos ŠMC „Nešėjas“ proga, kalbina Borbala Soos, *Artnews.lt*, 2017 m. gegužės 5 d., <http://artnews.lt/pokalbis-su-robertu-narkumi-personalines-menininko-parodos-smc-nesejas-proga-42276>.

Postfotografija, nr. 2 (13) (2006).

Quaintance Morgan, „Right Shift“, *Art Monthly*, 2015 m. birželis,

- <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/right-shift-by-morgan-quaintance-june-2015>.
- Quaranta Domenico, „The Last Avant-garde. Interview with Mark Tribe & Reena Jana“, *nettime*, 2006 m. spalio 30 d., <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0610/msg00087.html>.
- Quaranta Domenico, „The Legend of Net.art“, in: *#mm Net Art – Internet Art in the Virtual and Physical Space of Its Presentation*, ed. Marie Meixnerova (Brescia: LINK editions, 2019), 52–55.
- Quaranta Domenico, *Beyond New Media Art* (Brescia: LINK Editions, 2013).
- Raila Artūras, *Antisportas* (Vilnius: VDA leidykla, 2013).
- Respini Eva, „No Ghost Just a Shell“, in: *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today*, ed. Eva Respini (New Haven: Yale University Press, 2018), 13–41.
- Rindzevičiūtė Eglė, „Kas čia per žaidimas, kuriame negaliu dalyvauti?“, *Šiaurės Atėnai*, 1998 m. kovo 21 d., 6.
- Rugys Andrius, *Workshow*, DVD, 2006. VDA FAMM katedros archyvas.
- Rush Michael, *New Media in Art*, (London: Thames & Hudson, 2005).
- Šapoka Kęstutis, „Nesisteminis avangardas (naujosios) stagnacijos laikotarpio mene: Benignos Kasparavičiūtės kūrybos atvejis“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 68 (2013): 166.
- Shanken Edward A., „Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art“, in: *Leonardo* 35, no. 4 (2002): 433–438.
- Shanken Edward A., „Contemporary Art and New Media: Digital Divide or Hybrid Discourse?“, in: *A Companion to Digital Art*, 463–481.
- Shostak Seth, „State-of-the-Art Art“, *Leonardo*, Electronic Art (Supplemental Issue) (1988): 97–98.
- Stallabrass Julian, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce* (London: Tate Publishing, 2003).
- Stančius Antanas, „Vyriškas tapatumas medijų mene“, *Logos*, nr. 75 (2013): 199–213.
- Sterling Bruce, „An Essay on the New Aesthetic“, *Wired*, 2012 m. balandžio 2 d., <http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic>.
- Steyerl Hito, „Too Much World: Is the Internet Dead?“, *e-flux*, 2013 m. lapkritis, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead>.
- Stocker Gerfried, „Takeover – About the Thing Formerly Known as Art“, in: *Ars Electronica 2001. Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow*, eds. Gerfried Stocker and Christine Schöpf (Vienna and New York: Springer, 2001), p. 13–16.
- Šukaitytė Renata, „Apie tikrovės reproduktivumą ir simuliaciją elektroninių medijų mene“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 38 (2005): 175–184.
- Šukaitytė Renata, „Elektroninės patirtys Taline. XII tarptautinio elektroninio meno simpoziumo ISEA 2004 atgarsiai“, *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 10 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=627&str_id=3639.
- Šukaitytė Renata, „Elektroninio meno erdvės Lietuvoje: nuo virtualios iki laikinos medijų laboratorijos“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 43 (2006): 243–251.
- Šukaitytė Renata, „Elektroninis menas Lietuvoje, Latvijoje ir Estijoje: globalūs procesai ir lokaliai iniciatyvos“, *Kultūrologija* 13 (2006): 48–74.
- Šukaitytė Renata, „Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. – XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida“ (daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2008).

- Šukaitytė Renata, „Medijų menas kaip mokslinė eksperimentinė erdvė: Lietuvos, Latvijos ir Estijos atvejai XX a. pabaigoje – XXI a.“, *Menotyra* 15, nr. 2 (2008): 50–61.
- Šukaitytė Renata, „New Media Art in Lithuania“, *Athena*, nr. 3 (2006): 173–186.
- Šukaitytė Renata, „Nuo „reprezentacijos“ prie „komunikacijos“: žvilgsnis į menines transformacijas naujoje kultūros terpėje“ (1 d.), *Logos* 35 (2003): 150–158. ir
- Šukaitytė Renata, „Nuo „reprezentacijos“ prie „komunikacijos“: žvilgsnis į menines transformacijas naujoje kultūros terpėje“ (2 d.), *Logos* 36 (2004): 121–127;
- Šukaitytė Renata, „Socialinės dimensijos Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų mene XX a. pabaigoje – XXI a.“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 53 (2009): 83–94.
- Šukaitytė Renata, „Techninių vaizdinių invazija: grėsmė šiandieninei kultūrai ar jos naujas formavimosi etapas?“ *Eidos*, 2003, <http://www.litlogos.eu/eidos/actual/suk.html>.
- Sutemos*, parodos katalogas (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998).
- Teasdale Paul, „Net Gains. Claire Bishop versus the Internet“, *Frieze*, 2013 m. kovo 20 d., <http://www.frieze.com/article/net-gains>.
- Tribe Mark and Reena Jana, *New Media Art* (Cologne: Taschen, 2006).
- Trilupaitytė Skaidra, „Apie pozityvų negatyvumą, arba „naujovės“ šiemetinėse parodose“, *Dailė* 1998: 22–24.
- Tumpytė Dvilė, „Visuomenė, menas ir technologijos. RAM6 medijų meno laboratorija Šiuolaikinio meno centre ir apylinkėse“, *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 3 d., http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=626&str_id=3612.
- Valatkevičius Jonas, „Pokalbis apie užribį“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, parodos katalogas (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999), 48.
- Venckus Remigijus, „Medijų meno dienos Kaune“, *Literatūra ir menas*, 2011 m. birželio 3 d., http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129192348/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3334&kas=straipsnis&st_id=18235.
- Vierkant Artie, „Image Object Post Internet“, *Jstchillin*, http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf, 3.
- Weibel Peter, „The Post-Media Condition“, in: *AAVV. Postmedia Condition* (Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2006), 98.
- Wilk Elvia, „Media Art Redone“, *transmediale*, 2016 m. gruodžio 19 d., <http://archive.transmediale.de/content/media-art-redone>.
- Women, Art and Technology*, ed. Judy Malloy (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2003).
- Žukauskaitė Audronė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 58 (2010): 200.

SUMMARY

New media art, based on the idea of interaction of art, science, and technology, is a challenging object of art-critical analysis. This art field has a long and rich history, a broad network of institutions, initiatives and informal activist communities, yet it has historically had limited visibility in the institutionalised system of contemporary visual art and conventional art criticism. It can be argued that it is a parallel art world that exists in a fairly insular autonomous ecosystem, and is mostly reflected on within the latter. Due to this reason, new media art discourse has often lacked a more objective insight from the outside – the few art critics who commented on new media art phenomena encountered difficulties related to contextual vocabulary usage, hence such comments often illustrated lack of mutual intelligibility between fields and discourses. In their turn, advocates of new media art, who pursued its legitimisation, simultaneously sought to distance themselves from the supposedly hegemonic system of traditional art institutions and the art market, further deepening the discursive divide. In Lithuania, the result of this mutual misunderstanding or even ignorance, coupled with the limited size of the new media movement itself, was that media art, which had briefly caught the attention of art experts in the late 1990s mostly due to its formal novelty, failed to establish itself as a sustainable and current practice synchronised with international processes, and remained essentially marginalised in the Lithuanian art history two decades later.

New media art in the sense that developed on the international scale in the 1990s–2010s (with an emphasis on networked communities, sociopolitical activism, intersection of art and science, critique of commercialisation of technology and its co-optation by power interests, and pursuit of democratisation aided by open-source digital communication tools) became a relevant phenomenon with a developed autonomous discourse in Lithuania after the year 2000. Several landmark projects related to new media had been implemented in 1997–2000, yet the local media art *discourse* as such was fully formed only by the mid-2000s, when local artists experimenting with digital technology became more actively involved in the international new media art networks. This period also saw the rise of a younger generation of artists, curators, and critics, who closely followed the international new media art trends and delved into the broader field of media culture, theory, and philosophy.

However, by the early 2010s it became clear that a sustainable institutional new media art system and a solid discourse supporting it had failed to take root in Lithuania. International collaboration ties were also weak, with the exception of personal contacts fostered by the pioneers

of Lithuanian new media art, who had mostly relocated abroad by that time. Simultaneously, themes of networked activism, protest, and subversion of technocratic control systems were practically gone from the Lithuanian art discourse altogether. The contemporary art field focused on aesthetic and conceptual problems, using technology as one of the many possible artistic media (mainly in the form of abstracted metaphors) and avoiding explicit critique of their social functions. Instead of direct techno-activism, many younger contemporary artists engaged in aestheticised appropriation of online and offline digital artefacts from different epochs via ‘post-ironic’ parody, pursuing intentionally ambivalent ‘Internet-aware’, post-digital practices and discourses that embodied the state of technology as a pervasive given rather than techno-positivist future visions of a better world. Meanwhile, many of the artists who directly used technology in their work moved to applied practices such as interactive solutions for business or traditional art forms (such as theatre), or ended their artistic career. While the compulsory relocation of all cultural activities to the online domain dictated by the 2020–2021 pandemic sparked a resurgence of popular interest in the possibilities of art and culture on the net, it was rather temporary, limited and reluctant, and for the most part waned after the lifting of the social activity restrictions.

Unlike in Lithuania, in other countries of the world, including the Nordic and Baltic region, new media art discourse did not decline to such an extent after 2010, even as it evolved into derivative forms such as bioart and AI art (but retained discursive and institutional autonomy). This begs the question why this discourse and the related artistic practices failed to gain sufficient traction and develop further in Lithuania, and what local and global cultural, ideological, institutional, and technological factors contributed to it.

Problem

The main problem examined in the dissertation is the considerable intensification of Lithuanian new media art practices and the supporting discourse (which had been gradually developing since the late 1990s) in the expanded international (primarily Baltic and Nordic) context in the first half of the 2000s, and their equally rapid decline or dissolution in the broader art field by the end of the same decade. The reasons behind this transformation have not been comprehensively researched to this day. The development of the technology-focused post-internet and post-digital art after the rarefaction of the new media art discourse in the early 2010s has also not been systematically studied in Lithuania until now.

This gap impedes full understanding of the change in the perspectives on technology and its

sociopolitical potential in the Lithuanian art field and broader society. In other words, a substantial transformation of the relationship with digital technology in art and daily life from utopian-optimistic to dystopian-pessimistic or amorphous-neutral remains unarticulated and unreflected. Historical accounts of Lithuanian media art have to this point focused mostly on the conceptual content dimension (i. e., how particular artists employed technology to implement their ideas), while the logic of technological change itself, which inevitably altered the artists' attitudes to technology, has received insufficient attention. It is important to understand how the changing technical and social conditions led to the figure of the sociopolitically engaged artist-activist equipped with cyber technology and skilled in hacking its codes being displaced from the art scene by a radically different type of artist, mimetically illustrating the workings of big data corporations, transferring decontextualised recognisable artefacts of chaotic online image culture to the physical exhibition space, and professing the ideology of accelerationism. The latter maintains that the present semiocapitalist system, supported by immense data streams, can be transformed only by endlessly accelerating its processes until it collapses, thus post-internet art mostly parodies, imitates, and reproduces the features of this system instead of critiquing or protesting against it. This stands in sharp contrast with the belief that technology activated by political imagination can offer alternative, more open and just forms of social organisation, which new media artists cultivated in the 1990s and 2000s.

Novelty and Relevance

Lithuanian scholarly literature related to the research object mostly encompasses articles published in the first decade of the 21st century, which predominantly analyse the situation of new media art in Lithuania and globally at the time, as well as its development until that point. Due to understandable chronological reasons, these works do not discuss the disintegration of the media art discourse and the reasons behind it. Instead, they focus on topics such as the coupling of art and communication, mediality, specificity of electronic media as vehicles of artistic expression, genealogy of digital art, the issues of its distribution and reception, the intersection of art and science, and the sociopolitical dimension of media art. In other words, these studies seek to contextualise a phenomenon that was relevant yet not fully comprehended at the time of their writing, emphasising its novelty and defining the variety of its usages and anticipated future prospects. Most of such articles on media art in Lithuania and the Baltic states in the broader international context were written by the art researcher Renata Šukaitytė, who consolidated her insights and findings in her doctoral dissertation *Media Art in Lithuania, Latvia And Estonia in the*

Second Part of the 20th Century – 21st Century: Institutional and Artistic Development (2008).

The only scholarly article tackling the decline of the Lithuanian media art discourse and its utopian promise so far is the critical text by Vytautas Michelkevičius and Lina Michelkevičė titled *Unwritten Histories of Extinct Media Art in Lithuania: From the 2000s of Great Promise to the Multidirectional 2010s* (2016) in the international journal *Acoustic Space* published by the Latvian new media culture centre RIXC (this also hints at the relative irrelevance of the topic in the Lithuanian academic field). This article offers a general review and does not pursue a comprehensive historical inquiry, but it aptly diagnoses the situation.

Internationally, authors like Christiane Paul, Geert Lovink, Domenico Quaranta, Stefan Heidenreich and Edward A. Shanken have written extensively about not only the history of new media art and its discourse, but also the challenges it encountered and its resulting transformations after the advent of the post-digital era in the 2010s. However, this extensive discussion is largely unknown in the Lithuanian academia and art criticism, and this dissertation is essentially the first attempt to analyse and summarise it in this context.

Object and Limitations

The object of the dissertation is the new media art and culture discourse which grounded, explained and interpreted the Lithuanian new media art scene in the 1990s–2010s. This discourse assumed diverse forms – from theoretical texts to exhibition reviews, interviews with artists and curators, and certain media art works and projects which functioned as discourse in their own right. The ‘scene’ is understood here as comprising all individuals, groups, and institutions that actively participated in public events and processes related to media art and deliberately used its characteristic terminology in their self-definitions and self-reflection during the specified period. This research object is approached as tied with the international new media art scene of the time, rather than isolated.

The context of the dissertation is not any form of art that simply utilises technology as a means or a theme (whereby technology becomes a tool or a metaphor), but the activist variety that pursues critique of the existing technological apparatus while simultaneously probing into alternative, non-commercial and distributed cultural, social, and political uses of digital technology. For this reason, less attention is dedicated to decorative, politically and socially inert forms of digital audiovisual art, which exploit the aesthetic effect of technology rather than generate critical discourse in relation to media and their social impact. In addition, the research focuses not on

artistic expression itself (the form and content of particular practices and works), but on the discourse that accompanies, contextualises, expands, and legitimates it – i. e., heterogeneous public utterances related to media art and culture processes and their reception in Lithuania and globally. As the variety of media art forms and their development in Lithuania has been comprehensively analysed by other authors, primarily Renata Šukaitytė in her dissertation, the present research is concerned not with *what Lithuanian media art was*, but with *who talked about it, and how*.

The main research period is the 1st decade of the 21st century (2000–2009), while discourse fragments from the 1990s and 2010s are treated as framing this period, which contained the greatest intensity of Lithuanian media art and its discourse as well as its rarefaction and almost complete decline. The 1990s are important here as the period which saw the inception of networks and phenomena that would in many respects shape the development and broader reception of Lithuanian media art and discourse in the 2000s. Meanwhile, the 2010s represent the time after the post-internet and post-digital turning point, when it became clear that the future promised by media art had not become an actual present, media previously seen as new had become obsolete, and technology had lost its optimistic utopian potential altogether.

Aim and Objectives

The aim of this dissertation is to analyse the dynamic of the development of the new media art discourse in Lithuania in the 1990s–2010s, and determine the local and global factors that conditioned this dynamic.

The following objectives necessary to reach the aim have been set:

1. Define the important concepts of the new media art discourse and describe the specifics of their usage.
2. Determine the stages of development of the international new media art discourse in the 1990s–2010s, as well as the prevalent themes and problems corresponding to these stages.
3. Periodize the development of the Lithuanian new media art discourse, determine the period of its greatest intensity, overall dynamic between its formation and decline, and its correspondence with the development of the international discourse.
4. Define the local traits of the new media art discourse in Lithuania and the specific cultural circumstances of the local art environment in which it developed.
5. Define the relationship between the new media art and contemporary art discourses

internationally and in Lithuania, determine the differences and correspondences of these discourses' ideologies and value systems.

6. Determine the way in which artistic thinking about digital technology changed after post-internet art other post-digital art currents emerged globally and in Lithuania in the 2010s, and define the differences of these currents' discourses from the new media art discourse.

Claims

1. International new media art discourse emphasised this art form's difference from mainstream contemporary art, proximity to scientific and technological progress, exclusive capacity of reflecting the spirit of the digital age, and avant-garde, non-institutional, sociopolitically engaged stance. This ensured new media art field's autonomy from the dominant institutional and market system, but simultaneously determined its insular and self-referential nature, which eventually sparked ideological dissent within the field.
2. New media art field in Lithuania lacked solid infrastructure, sustainable international connections, and competent attention from professional art experts, yet its legitimization and development were equally inhibited by discursive self-marginalisation, reliance on imported international discourse as opposed to generating locally relevant ideas, and concentration on the technical issues of individual forms of expression or conceptual problems relevant to the disciplines of communication science and media philosophy rather than the art field.
3. The decline of the Lithuanian and, to a lesser extent, international discourse was conditioned not only by internal problems, but also by the global factors of technological progress. New media art successfully existed as an autonomous field when digital and network technology was not widespread, and artists had the privilege of exposing their invisible mechanisms to the broader public, acting as visionaries who heralded a more democratic and creative future. However, as this technology permeated all social strata and became routine, techno-utopian visions lost their currency, and were superseded by less straightforward renderings of technology's impact delivered by post-digital art forms.

Methodology

The research method employed in the dissertation is based on the critical discourse analysis

(CDA) model developed by Norman Fairclough, which holds that language and speech are ultimately social practices aiming to sustain or challenge the power relations at work in society and its different spheres of life. Fairclough distinguishes three interrelated analysis dimensions – the object of analysis (any written, verbal, visual and other kind of text – the micro level, calling for the method of *description*), the discursive processes of its production and reception (writing, reading, structuring, positioning, designing etc. – the meso level, calling for *interpretation*), and the broader sociohistorical conditions that govern these processes (social context or *conditions of possibility* of discourse – the macro level, calling for *explanation*).

Consequently, CDA is equally concerned with the content of discourse, its form and structure, and how it is read and interpreted by a particular audience in particular historical, social, cultural, and ideological circumstances. Properly analysing a discourse element requires taking into account all of the mentioned levels (discourse as text, discursive practice, and social practice, in no particular order of application) and their mutual connections, because only an in-depth evaluation of the latter can reveal the ways in which discourse and social life affect each other. The fundamental premise of this approach is that discourse not only reflects particular social events, but also has agency to produce and change social reality and the power structures governing it. Therefore, it is important to look not only at *what* is said, but also at *who* says it to *whom*, as well as *how*, *where*, and *when*. In other words, the primary concern of CDA is what discourse *does* and what impact is expected of it.

Furthermore, an important principle of the CDA approach is paying attention to what is *missing* in the text (implicit meanings) as well as to what is explicitly said. Utterances absent from a text are understood as part of the latter, communicating a certain message through exclusion. Just like explicit articulation, they can discursively draw the dividing lines between different fields (e. g. new media art, contemporary art, science) and phenomena, and define who belongs to or is excluded from a particular discourse community. The underlying premise is that art fields or art worlds tend to constantly (re)draw their borders in pursuit of both legitimation and autonomy, and in some instances these two aims can be mutually conflictual. It is important to note how the same discourse participants say some things and omit others depending on the communicative objectives while speaking to different audiences in different circumstances. To do that, it is necessary to analyse public utterances by reading not only *with* the text, but also *against* the text, looking for significant patterns as well as disjunctions, and detecting direct or indirect references to others texts in the same or different discourse. In addition, it is useful to analyse the readings of a text by readers who do not share its discursive codes (for instance, art critics who are competent in the contemporary art discourse but not the new media art one which they comment on), because such

insights and interpretations provide a counterbalance to the ones prevalent in the text's 'native' discourse community, questioning the latter's internalised preconceived notions. In other words, *estranged* reading has the potential of challenging the *engaged* reading associated with uncritical identification with an idealised field.

Following the described model, this dissertation holds that the development of Lithuanian new media art was conditioned not only by particular artistic practices and significant events (exhibitions, festivals, symposia), but also meanings and values related to broader contexts of new media culture, sociopolitical activism, contemporaneity, techno-optimism or techno-pessimism that were discursively established by the various agents. Therefore, the undertaken reconstruction of the public discourse around new media art in the analysed time period aims to not only systematise who said what about it on a particular occasion, but to critically evaluate the terms and rhetorical figures that were employed, what institutions and/or community the speakers belonged to, and what the implied audiences and motives of such speech acts were. The research focuses on surviving and publicly available documents from the specified period (publications, interviews, articles and reviews in the cultural press, TV reports, texts posted on artists' websites etc.), as well as any other public utterances that constitute the heterogeneous Lithuanian new media art discourse. The aim is to analyse who defined media and new media art and how, what aspects of it were emphasised, how its relationship with the broader Lithuanian and global art field was articulated, and how the rhetorical highlights of the local discourse developed. As new media culture was characterised by a relatively high level of democracy and horizontal, informal structure of communication, minor voices are included alongside utterances by major figures in the discourse.

Analysis of art works and projects is employed mostly in those cases when they functioned as articulations of discourse or discursive texts in their own right, i. e. when their internal logic communicated an articulate perspective on the functioning of art in a networked, technology-based society. The method of oral history (interviews with important discourse generators) is rejected in order to present the opinions and positions of a particular historical period as they were publicly articulated at the time, and thus avoid post factum interpretations by the speakers.

Structure and Contents of Dissertation

The dissertation consists of an introduction, three parts, conclusions, and a list of sources. The first part presents the key concepts of the new media art discourse, whose usage in the latter differs significantly from the usage of similar or even identical notions in the contemporary visual

art field, outlines the chronology of the development of the international discourse from the 1990s to the 2010s, and discusses the value-based tension and polemic between the new media art and contemporary art fields. The second part presents a critical periodisation of the new media art discourse development in Lithuania from its inception in the late 1990s to rarefaction and decline in the 2010s, analysing the context of the individual stages and identifying the main discourse nodes. The final part focuses on the post-internet and post-digital art phenomenon that rapidly proliferated globally and in Lithuania in the early 2010s, advancing an ironic and metaphorical approach to technology that markedly differed from new media art's activist sociopolitical engagement and secured the new artistic current's smooth integration into the institutional contemporary art system and the art market.

Part 1. The Shifts in the International New Media Art Discourse in the 1990s–2010s

This part begins with a detailed discussion of the key concepts grounding the new media art discourse, such as the notion of media and new media originating in McLuhanian media theory rather than Greenbergian classification of artistic media, the concept of medium specificity that is interpreted differently than in the art-theoretical accounts of Greenberg and Krauss, and the peculiar concepts of the postmedia condition and the postdigital that also differ from these terms' connotations in the contemporary art field. It is argued that such contextual and interpretative differences hinder new media art's dialogue with contemporary visual art.

The part then proceeds to look at the three pronounced stages in the discourse development. The 1990s discourse is shown to comprise two principal strands – the informal discourse that proliferated on mailing lists and within quasi-conspiratorial, subversive communities of net artists, activists and left-leaning theorists, and the official discourse championed by big institutions and events such as Ars Electronica and ISEA, emphasising the exclusive and privileged nature of media art in the context of the 'digital revolution'. Latent tensions between the two milieus are exposed.

The 2000s discourse is framed as the consolidation phase, whereby one of the dominant concerns was writing the histories and genealogies of new media art, thus establishing it as a mature and legitimate art field. In some cases this involved claims that new media art is properly 'the art of the future', and as such is superior to the supposedly outdated and reactionary contemporary art system (as epitomised by the rhetoric of Gerfried Stocker, director of the Ars Electronica festival). At the same time, voices of dissent from theorists and activists such as Geert Lovink and Lev Manovich were increasingly suggesting that the new media art field was turning into a self-

referential, isolated and formalist 'ghetto' that was out of touch with the broader art system, the world of professional science, and pop culture alike. Some authors even argued that the very term 'new media art' was misleading and had to be reformatted to get rid of either the 'art' category or its explicit association with 'new media'.

In part as a reaction to these internal tensions, but also to the contemporary art field's now-explicit claims that new media art was a niche that had little to do with broader artistic and cultural concerns (as stated by the art critic Claire Bishop in her controversial 2012 article *Digital Divide: Contemporary Art and New Media* in the *Artforum* magazine), the discourse after 2010 is shown to have been much more focused on attempts to reconcile with the mainstream art scene. The emphasis shifted from attempting to write a separate history of new media art as a defined and restricted lineage to a more inclusive inquiry into the large-scale impact of emerging digital technology on all forms of art in order to get out of the limiting confines of what was described by some critics including Domenico Quaranta as a marginalised art world fixated on its own ideological integrity and self-legitimation. In the course of these discussions within the field and the polemic with the contemporary art community, what may be described as pro-autonomy and pro-integration factions became pronounced in the new media art milieu.

Part 2. Reflection and Self-Reflection of New Media Art in Lithuania

The second part arranges the new media art discourse development in Lithuania into three phases that mostly correspond to the stages in its international evolution, yet are more precise and nuanced due to the relative scarcity of discursive events in the local context – early discourse (1997–2002), mature discourse (2002–2010), and retrospective discourse (2010–2021).

The early discourse, which developed around seminal projects including Gediminas and Nomeda Urbonas' *Ground Control* and *tvvv.plotas* projects as well as the Soros Center for Contemporary Art's annual exhibition titled *Twilight* and the virtual institution *Institutio Media* established by Mindaugas Gapševičius and several fellow-minded young artists, was marked by a search for adequate definitions for the new art form, its 'native' expressive language, and alternative spaces of creative practice and presentation. There were several factors that encumbered the discourse development during this stage. One of them was the fact that the expert role in most projects was assumed by foreign participants – guest curators and theorists, who displayed obviously superior competence related to new media issues, while the local voice was mostly limited to translation of this imported discourse (with the notable exception of *Institutio Media*,

whose founders made a greater effort to generate the discourse related to emerging net art practices first-hand). For many Lithuanian artists, digital technology proved to be a sphere of intuitive experimentation rather than a conceptual tool and object of original reflection. Meanwhile, another challenge was posed by the local art critics and audiences, who simultaneously expected demonstration of extraordinary new possibilities specific to the new media and expressed reservation towards bringing technology as opposed to conceptual content to the forefront, often dismissing it as formalism or transient and sensationalist ‘special effects’, amplified by the prevalent rhetoric of novelty.

To a considerable extent, the explicit celebration of the merging of art and technology was perceived as a marginal phenomenon by the Lithuanian professional art circles, accustomed to the agenda of postmedial conceptualism promoted by major contemporary art institutions at the time, including the Soros CCA, which did not promote new media practices in Lithuania unlike in other post-socialist countries, where the SCCA network explicitly prioritised this field. However, local new media art enthusiasts’ attempts at dematerialising artistic processes and bringing them out of the white cube into alternative urban and virtual spaces and networked communities proved to have expanded the general notion of artistic work, and made an influence on art phenomena in the next decade.

In the mature phase of discourse development, the expanded range and intensity of local manifestations of new media art and culture led to the field’s greater self-awareness, self-reflection, and pursuit of autonomy. Four distinct loci of discourse generation crystallised:

- 1) artists’ self-reflection, which contextualised their individual and community-based practices through explicit public utterances and instances of practice-as-discourse;
- 2) dedicated media art events (festivals and symposia in various Lithuanian cities, such as Enter and Centras) and information outlets (particularly the online media culture journal Balsas.cc, launched in 2005), which helped the discourse develop further through theoretical conferences, important publications, and providing a platform for ongoing discussion and information exchange, acting as discourse nodes;
- 3) scholarly conferences and publications on new media topics, which were limited, but contributed to greater external visibility of the field;
- 4) new media art study programmes in higher education institutions like Vilnius Academy of Arts and Šiauliai University, which mostly focused on internal pedagogical discourse, but nevertheless produced some valuable public resources by participating in international exchange projects like

Migrating Art Academies (since 2008).

At this point, new media culture attracted a much broader and varied constituency, comprised of young artists, curators, activists, philosophers, and communication scientists who shared an interest in emerging technologies' deep-reaching impact on all aspects of social life. One of the key events that consolidated this milieu was RAM6 (2004), a creative workshop and symposium hosted in Vilnius by Nomeda and Gediminas Urbonas' VILMA media art lab that concluded a series of similar meetings held in the Nordic and Baltic countries over the course of several years, and brought to Lithuania such key new media theorists, practitioners, and facilitators as Geert Lovink, Kim Cascone, John Hopkins and Daniel G. Andujar. This event further synchronised the developing Lithuanian media art scene with the international discourse, and gave an impetus for a more advanced adoption of the relevant conceptual vocabulary. Subsequent important events included the Urbonas-initiated *pro-test lab* in 2005, which further augmented the movement with a countercultural, activist, anti-capitalist sensibility, and the launching of the aforementioned Balsas.cc journal, with Vytautas Michelkevičius as its editor-in-chief.

However, after the Urbonas duo left to work and teach abroad shortly after, the media art community became increasingly fragmented, with practically no established infrastructure to hold it together and significantly diverse interests of its participants leading to the forming of loose factions centered around the issues related to particular media-based art forms such as sound art or postphotography. It can also be argued that the media theory, media philosophy, and communication science element of new media culture eventually prevailed over the artistic concerns within the discourse. In 2009, Balsas.cc ceased its activities due to the purported loss of new media culture's relevance in the local context.

Although events and projects related to new media art continued after 2010 to some extent (albeit with diminishing emphasis on the discursive component and with greater focus on practical, technical concerns of digital technology as means of artistic expression), increasingly few Lithuanian artists referred to their practice as media art, and the nature of discourse in this phase became markedly retrospective. In their public statements, key figures such as Gediminas and Nomeda Urbonas, Mindaugas Gapševičius and Vytautas Michelkevičius concentrated predominantly on sharing their accounts of new media art's failure to achieve legitimation in the Lithuanian art and culture field. Among the main reasons stated by them were absence of interest and support from the institutional art system, cultural decision-makers, and the art funding system, low level of local awareness of the global trends and adoption of the specific new media vocabulary, and general technophobia of the mainstream art professionals and audiences.

Part 3. The Divergence of the New Media Art and Post-Internet and Post-Digital Art Discourses in the 2010s

The final part of the dissertation focuses on the aftermath of the consolidated new media art discourse's decline in Lithuania and, to a lesser extent, globally in the early 2010s. It first looks at the discursive paradigm shifts in the cultural status of digital technology triggered by the new post-digital condition and the emergent art trends that epitomised its, namely post-internet and post-digital art. Following this overview is an analysis of the significant divergence in the discourses espoused by the new media art community and the post-internet movement, which arrives at a conclusion that while on the surface both fields were concerned with the same technology and its broad cultural impact, they approached it from radically different vantage points and used different strategies of conceptualising it in their practice. As a result, post-internet artists did not recognise new media artists as their ideological forerunners or even competitors, and even though there were discussions among prominent representatives of the two communities, the largely incompatible attitudes and vocabularies made dialogue nearly impossible. With its ideologically ambivalent stance and an emphasis on object-based, marketable works suitable for traditional display in the gallery space, post-internet art managed to gain acceptance in the institutional contemporary art system that was almost never enjoyed by the countercultural, politically vested new media art, and eventually took over the latter's authority on engagement with technology in the artistic domain.

In Lithuania, aforementioned discussion or confrontation between the two art currents was virtually absent, as new media art had lost sensible presence in the local art scene before the post-internet trend entered the latter around 2014. Importantly, post-internet also seemed to need no discursive grounding, adaptation or historical positioning with regard to earlier technology-related artistic phenomena here, as it is shown that its ideological and aesthetic conventions were seamlessly adopted by the younger generation of 'digital natives' without much theoretical reflection, except for very few introductory events and publications in the early stage. Even though the post-internet current itself faded by the end of the 2010s, giving way to keywords such as post-contemporary art or metamodernism, it also achieved significant visibility in the Lithuanian mainstream art establishment, unlike new media art before it.

Conclusions

1. In many ways, the development of the new media art discourse and its status in the global art world was determined by its idiosyncratic vocabulary. It encompassed terms from the discourses of the 'art, science and technology' field, communication science, and countercultural cyberactivism, practically unknown in the mainstream contemporary art field and art criticism, as well as more widely used concepts (medium, medium specificity, postmedia condition, postdigital) whose interpretation in the media art community was markedly different from that of the modern and contemporary art discourse, because it was based on the approaches of media theory rather than art history and criticism. Such vocabulary differences simultaneously ensured the new media art discourse's autonomy and led to this art form's discursive (self-)isolation from the wider art field, complicating its legitimation in the latter. Since the early 1990s, the dominant tendency has been refining and narrowing down the notion of new media art, strictly distinguishing it from the use of digital technology in artistic practice as mere formal means of expression and distribution, art forms utilising older pre-digital media (photography, film, video), and employing technology as a motif or object of creative practice without actually using it in the work. This ideologically conditioned search for purity eventually shaped a coherent and integral, yet quite insular and exclusive discourse that failed to reflect the entire diversity of the intersections between art and technology.

2. Internationally, the development of the new media art discourse between the 1990s and 2010s can be conditionally divided into three stages. The first stage (1990s), which can be described as heroic and mythical, was characterised by looking for the most appropriate definition of the new art form and articulating its differences from computer graphics and other applied uses of digital technology, as well as from conceptual contemporary visual art. The academic and institutional discourse (represented by scholarly journals and publications of the major electronic art festivals and symposia such as *Ars Electronica* and *ISEA*), actively promoted the image of media art as the ultimate art of the new digital era and of the future. At the same time, a somewhat different rhetoric dominated the discussions in the informal media activist networks, which emphasised the countercultural and subversive potential of new media, particularly the Internet, opposing the fetishisation and commodification of technology as well as its subjugation to business interests and state control. Within this net art and net critique underground, individual artists' failure to comply with the anti-commercial countercultural ethos and the theorists' imposition of political agenda on the less politically engaged artists triggered internal tensions.

In the second stage (2000s), the focus shifted to discourse consolidation, which manifested itself as comprehensive genealogies of new media art and media art history publications by major

publishers. High-profile institutions in particular sought to position new media art as a fully developed autonomous art field or movement with a system of its own and in no need of external legitimization, most worthy to be named art of the new digital epoch. Yet this decade also saw increasingly more vocal sceptical opinions, which maintained that the word ‘art’ in the name of many new media practices was misleading and looked unsubstantiated from the perspective of the broader art and culture field, hence new media art struggled to find its place in the spheres of contemporary art, science, and pop culture alike, turning into a self-marginalised ghetto sustaining the same recurring rhetoric and losing younger members to other fields.

Partly due to the realisation of this discursive dead end, the third stage (2010s) involved attempts to considerably expand the scope of the new media art genealogies and taxonomies. New publications switched from entrenching the exclusive status of new media art to looking for common denominators between art phenomena of different historical periods that tackled the role of technology in society’s life in one way or another, and integrating this problematic into the contemporary art discourse, thus emphasising the uses of new media in heterogeneous art practices instead of narrowly and strictly defining the new media art field per se. Greater attention was also dedicated to the sociocultural aspects of technological development related to the so-called post-digital era, in which the utopian futuristic stance of new media art activists appeared outdated.

3. The development of the new media art discourse in Lithuania is also most expediently divided into three stages, which were even more pronounced than internationally due to the specifics of the local context and the compact size of the overall art field. Early discourse (ca. 1997–2002) was marked by the effort to master the appropriate vocabulary and considerable dependence on the import and translation of the international discourse, with less attention to the local affairs. In most of the first major projects and events related to media art (*Ground Control*, *Twilight*, *tvvv.plotas*), the expert level was represented by foreign curators, artists, and theorists, as local facilitators and participants lacked discursive competence. An exception was the virtual entity of Institutio Media, whose founders Mindaugas Gapševičius and Kęstutis Andrašiūnas displayed a high level of rhetorical synchronisation with the international net art and critical net culture trends of the time.

The relatively mature phase of discourse development (ca. 2002–2010) saw the involvement of the younger generation, who had received their education in the spheres of art, communication, or philosophy after the restoration of Lithuania’s independence, and became interested in the creative, social, and political aspects of the increasingly pervasive digital technology. In collaboration with the pioneers of Lithuanian media art (particularly the artist and facilitator duo of

Nomeda and Gediminas Urbonas), they organised more advanced creative laboratories, symposia, and seminars, established virtual media culture information platforms and published important publications, while annual media art festivals featuring theory conferences were launched in the cities of Kaunas and Šiauliai. All of these elements of the new media art scene functioned not just as channels for the distribution of practices, but also as nodes of discourse production, because it was them rather than the conventional cultural media outlets that facilitated the reflection on the nature and development of this art form. Hence, the discourse in Lithuania was as autonomous and predominantly insular as it was globally. To some extent, the new media art discourse gained visibility in the scholarly art history and theory publications, yet the number of authors who published texts in this sphere was particularly modest – the absolute majority of articles were written by the art researcher Renata Šukaitytė, who also defended her doctoral dissertation on the artistic and institutional development of media art in the Baltic states. Meanwhile, the public discourse associated with the media art study programmes offered at Vilnius Academy of Arts and the Faculty of Arts of Šiauliai University was limited to several general methodological or introductory publications and participation in joint projects with other European art schools (most notable being the Migrating Art Academies project, initiated by Mindaugas Gapševičius).

After 2010 the discourse acquired a markedly retrospective modality. Media art events were still organised (particularly in Šiauliai and Kaunas), but the significance of theoretical reflection in their programmes gradually waned; critical reactions in the cultural press were almost absent as well. Public utterances by the discourse mainstays (the Urbonas duo, Gapševičius, Vytautas Michelkevičius and Lina Michelkevičė) reiterated the claim that due to the peculiar local context and lack of sustainable infrastructure new media art had failed to become established in the Lithuanian art field, and at best dispersed into other heterogeneous practices including bioart and artistic research. It is also evident that in this period the notion of media art became formalised, and was increasingly often used to refer to any kind of art forms utilising audiovisual technology as a technical means of expression, without engaging with the cultural, social, and political aspects of digitisation.

4. Compared to the international context, new media art discourse in Lithuania was less prone to self-reflection and contemplation of the artistic and political aspects of its practices. The art and science theme was less pronounced as well. Such tropes as the media apparatus, net and public space politics, and artistic activism are to be found in the rhetoric of only a few artists and facilitators who actively collaborated with media culture activists in other countries (the Urbonas,

Gapševičius), and even in many of their statements it is possible to detect paraphrasing of high-profile foreign figures' ideas rather than original insights suggested by the local conditions. After a younger cohort of media art enthusiasts entered the scene in the mid 2000s, the discourse increasingly focused on problems specific to narrower subscenes and niches of media art, particularly (post)photography and sound art. This shows that the adaptation of the new media art discourse in Lithuania primarily assumed the form of applying its principles and sensibilities to critical rethinking of the locally prominent art forms in the context of the development of digital technology. An equally large part of the new media-related discourse consisted of approaches that were closer to communication science as well as media theory and philosophy. The compact size of the Lithuanian art field also makes it difficult to draw a clear line between the media art and interdisciplinary art discourses; in fact, limited diversity of artistic phenomena often led to convergence of cognate scenes under the umbrella of 'relevant', 'current' or 'up-to-date' culture. In this case, strict adherence to the principles of the adopted new media art ideology and consistent dissociation from the contemporary art establishment seem to have been less important than opposition to the local conservative modernist art field, represented by the Lithuanian Artists' Union and Lithuanian Union of Art Photographers, major artistic organisations inherited from the Soviet era and antagonistic to both contemporary art and new media art at the time.

One more distinctive trait of the Lithuanian new media art discourse is its concentration on a few dominant figures (the Urbonas duo, Gapševičius, Michelkevičius), who repeated the same rhetoric during virtually all discourse development stages, regardless of their actual activity at the time. Their principal claim was that media art had not been fully accepted in the Lithuanian art field because it was ignored by the local contemporary art institutions, governance structures, and culture financing mechanisms. Besides, there was supposedly a lack of terminological competence, and due to entrenched translation problems the notion of media came to be associated primarily with the mass media outlets, which led to instinctive rejection of media art in the professional culture fields. This rhetoric shows that Lithuanian media art discourse was characterised by active self-marginalisation, as was the case with the international discourse. It is probable that it was further amplified by the ambivalent position of conventional art criticism: many texts dealing with the manifestations of the interaction of art and technology in Lithuanian art processes criticised professedly insufficient demonstration of the potential of new digital technology in Lithuanian authors' works, yet simultaneously claimed that the phenomenon of merging art with technology in itself is not new or extraordinary. Another frequent critical concern is the classification of such practices and the distinction between artistic expression and mere demonstration of technical

possibilities; broader discussions on this topic in the local art criticism field are often said to be lacking. This prompts a conclusion that art-critical competencies in relation to new media art were deficient in Lithuania.

5. Internationally, the conflict of values and fundamental lack of dialogue between new media art and contemporary art was evident from the early 1990s. This opposition significantly shaped the course of development of the new media art discourse, as in many cases this field defined itself through distinction from the established system of major contemporary art institutions (museums, galleries, and international biennials). Both fields developed institutional, infrastructural and discursive systems that differed to an extent that it would be most appropriate to understand them not as distinct yet related art communities, but as essentially segregated *art worlds*, to invoke the concept articulated by the art sociologist Howard S. Becker. The functioning of the contemporary art world is based on values such as major exhibitions, physical white cube space, object-based works, prioritisation of the concept over the material support, cult of celebrated individual artists, and (self-)ironic attitude. This is hardly compatible with the new media art mindset, based on proclivity for festivals and creative labs, emphasis on digital technology as both technical means and subject of artistic expression, preference for process and experimentation over finished works, quest for dematerialisation of artistic practices, search for alternative spaces, and facilitation of collective work, community action, and activism. These ideological differences have led both sides to accuse each other of technophobia and technophilia or technodeterminism respectively. Until the 2010s, the hostility was mostly latent and addressed predominantly within the new media art world as an obstacle to its broader legitimation. However, when in 2012 the prominent art critic Claire Bishop criticised contemporary art for ignoring new digital media, yet simultaneously stated that new media art was a niche sphere that was beyond the scope of her analysis and competence, the conflict became manifest and prompted a wide-scale debate on the productivity of the two fields' segregated existence. This debate exposed the isolationist and integrationalist camps within the new media art community.

In Lithuania, the antagonism of the new media art and contemporary art worlds was less obvious. While on the level of rhetoric members of the former consistently criticised what they saw as the flaws of the contemporary art institutional system and positioned their activities as alternative to the latter, in reality the division between the two fields was not as strict, as their representatives often collaborated, and new media art events were frequently held in contemporary art spaces. However, there was a considerable difference in situative vocabularies – when members of the

media art milieu took part in contemporary art events (such as the Contemporary Art Centre's group shows), they were almost never billed as media artists. This ambivalence was particularly evident in the Urbonas' artistic career.

6. In the early 2010s, the new trend of post-internet and post-digital art spread globally and in Lithuania almost simultaneously, challenging new media art's monopoly of reflection on digital technology. Artists associated with this stream, mostly representatives of the younger generation who had grown up with this technology, rejected media art's politically engaged techno-utopianism and perception of digital media's inherent links with novelty and the future, because for them technology, particularly the Internet, had become ubiquitous, routine, and banal, rather than exclusive and emancipatory. They were also concerned with the physical rather than virtual space, as well as with legitimation in the mainstream art system and market. For this reason, post-internet artists did not perceive new media artists as their precursors, and in many respects considered the values of the latter irrelevant in the new sociocultural situation. On the international scale, these contradictions triggered extensive critical discussions of the similarities and differences between new media art and post-internet, just as it had been the case in relation to the contemporary art field. In Lithuania, such public discussions were practically non-existent. Furthermore, the new art trend, its aesthetics, and ideology seemed to require little discursive substantiation, as it was almost instantly adopted and applied in the local art practices as self-evident. Although the post-internet art wave was not long-lived, and essentially waned by the end of the decade, its acceptance in the mainstream contemporary art field was incomparably greater than that of new media art a decade earlier.

APIE AUTORIŲ

Jurijus Dobriakovas (g. 1983) yra šiuolaikinės kultūros tyrėjas, kuratorius ir kritikas. Dėsto Vilniaus dailės akademijos Fotografijos, animacijos ir medijų meno katedroje. Publikuoja tekstus įvairiuose Lietuvos ir užsienio kultūros leidiniuose bei meno projektų kataloguose, dalyvauja leidybos projektuose, konferencijose, simpoziumuose. Yra kuravęs kelias grupines parodas, tarp jų Lietuvos medijų meno retrospektyvą *Laikmenos* Nacionalinėje dailės galerijoje (2021). Domisi meno ir technologijų sankirtomis, medijuota kasdienybės kultūra, šiuolaikinėmis tradicinės mitopoetikos ir etnokultūros metamorfozėmis, urbanistinėmis praktikomis bei gamtos ir architektūros samplaika. Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos ir Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcijos narys.

Publikacijos disertacijos tema recenzuojamuose mokslo leidiniuose:

Dobriakov Jurij, „Postfotografija: Lietuvos fotografijos evoliucijos akligatvis ar tarpinė grandis?“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 99 (2020): 158–184.

Dobriakov Jurij, „‘No Culture No Future’: Virtuality and Its Discontents Reinvented“, in: *Proceedings of Politics of the Machines – Rogue Research 2021*, eds. Michelle Christensen, Florian Conradi, Morten Søndergaard, Laura Beloff, Hassan Choubassi (Swindon: BCS Learning & Development, 2022), 315–323.

Pranešimai disertacijos tema mokslinėse konferencijose:

„An Expired Future: The Curious Case of Lithuanian Media Art“, *Open Fields Conference*, RIXC, Ryga (Latvija), 2016 m. rugsėjo 30 d.

„Virtualization of Art Spaces, Institutions, and Processes in 1990s Lithuania: a Failed Project or a Stepping Stone?“, *Lost and Found Spaces: Displacements in Eastern European Art and Society in the 1990s*, KUMU meno muziejus, Talinas (Estija), 2018 m. lapkričio 3 d.

„Does Post-Internet mean Post-War?“, *Politics of the Machines – Art/Conflict*, Vizualios komunikacijos institutas, Beirutas (Libanas), 2019 m. birželio 12 d.

„‘No Culture No Future’: Virtuality and Its Discontents Reinvented“, *Politics of the Machines – Rogue Research*, Berlyno menų universitetas, Berlynas (Vokietija), 2021 m. rugsėjo 17 d.

ABOUT THE AUTHOR

Jurij Dobriakov (b. 1983) is a researcher of contemporary culture, curator, and critic. He teaches at the Department of Photography, Animation and Media Art of Vilnius Academy of Arts, and publishes various critical texts and essays in Lithuanian and international cultural publications and exhibition books. Regularly takes part in international conferences and symposia as well as publishing projects. He has curated several group exhibitions, including a retrospective of Lithuanian media art titled *Timestamps* at the National Gallery of Art in Vilnius (2021). His fields of interest include intersections of art and technology, mediated everyday culture, contemporary metamorphoses of traditional mythopoetics and ethnic culture, urban practices, and the relationship between nature and architecture. He is a member of the Lithuanian Interdisciplinary Artists' Association and the Lithuanian Section of the International Association of Art Critics (AICA).

Peer-reviewed publications on the subject of the dissertation:

Dobriakov Jurij, „Postphotography: A Dead-End or an Intermediate Stage in the Evolution of Lithuanian Photography?“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 99 (2020): 158–184.

Dobriakov Jurij, „‘No Culture No Future’: Virtuality and Its Discontents Reinvented“, in: *Proceedings of Politics of the Machines – Rogue Research 2021*, eds. Michelle Christensen, Florian Conradi, Morten Søndergaard, Laura Beloff, Hassan Choubassi (Swindon: BCS Learning & Development, 2022), 315–323.

Conference presentations on the subject of the dissertation:

„An Expired Future: The Curious Case of Lithuanian Media Art“, *Open Fields Conference*, RIXC, Riga (Latvia), September 30, 2016.

„Virtualization of Art Spaces, Institutions, and Processes in 1990s Lithuania: a Failed Project or a Stepping Stone?“, *Lost and Found Spaces: Displacements in Eastern European Art and Society in the 1990s*, KUMU Art Museum, Tallinn (Estonia), November 3, 2018.

„Does Post-Internet mean Post-War?“, *Politics of the Machines – Art/Conflict*, Institute of Visual Culture, Beirut (Lebanon), June 12, 2019.

„‘No Culture No Future’: Virtuality and Its Discontents Reinvented“, *Politics of the Machines – Rogue Research*, Berlin University of the Arts, Berlin (Germany), September 17, 2021.