

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

AUŠRA TRAKŠELYTĖ

***ĮVIETINTAS* VAIZDUOJAMASIS MENAS:
TEORINIS DISKURSAS IR RAIŠKA LIETUVOS
ŠIUOLAIKINIAME MENE**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

Meno istorija (H310)

VILNIUS, 2012

Disertacija rengta 2007–2012 metais Vilniaus dailės akademijoje

MOKSLINIS VADOVAS:

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ:

Doc. dr. Agnė Narušytė (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H)

NARIAI:

Doc. dr. Tomas Grunskis (Vilniaus Gedimino technikos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H)

Dr. Jolita Liškevičienė (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H)

Doc. dr. Audrius Novickas (Vilniaus Gedimino technikos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H)

Dr. Skaidra Trilupaitytė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H)

OPONENTAI:

Prof. dr. Elona Lubytė (Vilniaus Gedimino technikos universitetas, socialiniai mokslai, vadyba ir administravimas, 03S)

Prof. dr. Artūras Tereškinas (Kauno Vytauto didžiojo universitetas, socialiniai mokslai, sociologija, 05S)

Disertacija bus ginama viešame menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2012 m. gruodžio 18 d. 10 val. Vilniaus dailės akademijoje DIC multifunkcinėje salėje Nr. 112 (Maironio g. 3, LT-01121, Vilnius)

Disertacijos santrauka išsiųsta 2012 m. lapkričio 16 d.

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

ISBN 978-609-447-060-8

TURINYS

IVADAS	5 psl.
I. DALIS: Vietos samprata ir jos kaita Vakarų filosofijoje bei kultūros teorijoje	20 psl.
II. DALIS: DISKURSO FORMAVIMAS: <i>įvietinto</i> šiuolaikinio meno teorija	37 psl.
II. 1. Vietos sureikšminimas XX a. II pusės vaizduojamajame mene	37 psl.
II. 2. <i>Įvietinto</i> šiuolaikinio meno modeliai	48 psl.
II. 2.1. „Čia ir dabar“ vieta	50 psl.
II.2.2. Vieta kaip institucija	54 psl.
II.2.3. Vieta kaip bendruomenė	59 psl.
II.2.4. Intertekstuali (<i>decentruota</i>) vieta	66 psl.
III. DALIS: LIETUVOS <i>ĮVIETINTO</i> ŠIUOLAIKINIO MENO PRAKTIKOS YPATUMAI	73 psl.
III.1. <i>Įvietinto</i> šiuolaikinio meno raiška viešojoje erdvėje	74 psl.
III.1.1. <i>Įvietinto</i> meno kūrinio ir vietos santykis	75 psl.
III.1.2. <i>Įvietintų</i> kolektyvinių projektų santykis su vieta	82 psl.
III.2. <i>Įvietinto</i> šiuolaikinio meno raiška institucinėje erdvėje	93 psl.
III.2.1. „Institucijų kritika“ <i>įvietintame</i> mene	93 psl.
III.2.2. <i>Įvietinimas</i> šiuolaikinio meno parodose	99 psl.
III. 3. <i>Įvietinto</i> šiuolaikinio meno raiška „žinojimo lauke“	103 psl.
IŠVADOS	111 psl.
LITERATŪROS SĄRAŠAS	117 psl.
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS	129 psl.
ILIUSTRACIJOS	134 psl.

IVADAS

Disertacijos temos pagrindimas, jos aktualumas ir naujumas. XX a. antroje pusėje šiuolaikiniame mene akivaizdžiai pastebimas siekis vaizduojamojo meno kūrinį fiziškai ir semantiškai susieti su vieta, kurioje pastarasis įkurdintas ir/ar ją konceptualiai reflektuoja. Ši tendencija palaipsniui įsitvirtino ir Lietuvos šiuolaikiniame mene¹, tačiau vėliau – ne XX a. 7 deš. kaip Vakarų Europos šalyse ir JAV, o 9–10 deš. sandūroje, pakitus kūrinį išraiškos priemonėms ir nutolus nuo griežtų vaizduojamojo meno rūšių apribojimų.

Disertacijoje šiuolaikinio meno, susieto su vieta, praktika artikuliuojama per pačią vietą, tampančią vienu iš pagrindinių kūrinio atramos taškų. Vieta kūrinį tampa svarbesnė už formalią raišką ar stilistiką, ji yra išeities ir sugrįžimo taškas. Santykyje su vieta kūrinys konstruojamas tiek materialiai, fiziškai, tiek konceptualiai. Vieta tampa tam tikru diskursu, o ne estetiniu taikiniu (sąveikos su viešąja ar institucine erdve paieškomis). Šiame moksliniame darbe analizuojamiems kūriniams svarbiausia – ar vieta „dalyvauja“ kūrinįje, ar tampa svarbiausiu elementu, nulemiančiu jo funkciją, formą ir koncepciją. Klausima, kokia tai vieta, kodėl būtent ta vieta, koks specifinis kūrinio santykis su vieta.

Meno kūrinio ir vietos santykį nagrinėjantys moksliniai straipsniai iki šiandien tebėra aktualūs – jie publikuojami naujausiose teorinio pobūdžio studijose, skirtose šiuolaikinio meno praktikoms aptarti. Šia tema yra išleistos kelios užsienio teoretikų monografijos. Kūrinio ir vietos santykiu grįsta kūryba arba teorinės paskaitos apie ją dėstomos dailės akademijose, universitetuose, aukštosiose mokyklose. Temos aktualumą patvirtina ir reikšmingų tarptautinių parodų organizavimas, kurių metu ryškėja nauji su vieta susieto meno ir jo genezės įvertinimai².

¹ Iki šiol terminai šiuolaikinė dailė ir šiuolaikinis menas Lietuvos dailėtyroje vartojami sinonimiškai. Žr.: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2010, p. 7 (6 išnaša).

² Paskaitos *įvietinto* meno tema yra dėstomos Helsinkio meno ir dizaino universitete (Erdvinių menų katedra); Vilniaus dailės akademijoje (Meno istorijos ir teorijos katedra (dėstytoja Lolita Jablonskienė); Skulptūros katedra (dėstytojas Henrik B. Andersen)). Su šia tema glaudžiai susijusi „Trečioji tarptautinė skulptūros konferencija“ (Amsterdamas, 2011) ir tarptautinės parodos: „Sculpture. Project in Münster“ (1997, 2007); 2004 ir 2008 m. rengtos skulptūros kvadrantalės

Taigi vietą reflektuojantys arba ją ženklinantys kūriniai, o taip pat pati vietos samprata ir jos reikšmė šiuolaikinio meno procesams iki šiol lieka itin aktualiu meno teorijos ir praktikos diskusijos objektu. Todėl svarbu tai apmastyti kaip specifinį iki šiol besitęsiantį procesą bei nustatyti jo ryšį su Lietuvos šiuolaikiniu menu, jame vykstančiais pokyčiais.

Telkiantis ties vietiniu kontekstu, svarbu pažymėti, jog šio reiškinio atsiradimas Lietuvoje nebuvo atsitiktinis. Jis susijęs su pasaulėžiūros ir vaizduojamojo meno savivokos slinktimi link naujos vertybių sistemos nuo XX a. 8 deš., vis didėjant meninės raiškos įvairovei, tostant nuo akademinių rūšių ir žanrų standartų, kintant reprezentacinėms meno funkcijoms. Kūrinio susiejimas su vieta lietuvių menininkams tapo šiuolaikinio tapatumo, išskirtinumo ženklu, tam tikrą kūrybinį identitetą formuojančiu elementu. Deja, lietuvių dailėtyros kontekste ši tema mažai tyrinėta (žr. temos ištirtumas), todėl teorinė šiuolaikinio meno, susieto su vieta, analizė disertacijoje vykdoma platesniame nei tik Lietuvos lauke.

Teorinė darbo dalis plėtojama pasitelkus užsienio autorių įžvalgas, tačiau, remiantis jomis, konstruojami sistemiškai teoriją ir praktiką apibendrinantys disertacijos autorės siūlomi su vieta susieto meno modeliai. Pagrindinė darbe daroma prielaida – kad šiuolaikinio meno kūrinio sąsaja su vieta lemia ir sumanymą, ir raiškos formas, be to, vieta yra labai svarbi kūrinį interpretuojant. Toks vietos įjungimas į kūrinio koncepciją ir jo interpretaciją atveria naujus klotus šios specifinės kūrybos praktikos tyrimams bei skatina savitos, teorinėmis įžvalgomis pagrįstos analizės poreikį.

Vieta, kaip kūrybinį mąstymą lemiantis diskursas, paskatino šią meno praktiką analizuoti platesniame filosofijos – šiuolaikinio meno teorijos – vaizduojamojo meno praktikos sandūrų kontekste. To iki šiol nuosekliai neplėtojo nei užsienio, nei Lietuvos meno istorikai ir teoretikai, daugiausia dėmesio skiriantys šiuolaikinio meno teorijai bei istorijai. Toks tyrimo pjūvis įtakojo ir disertacijos struktūrą. Tad šio mokslinio darbo naujumas ir aktualumas glūdi siekyje **kompleksiškai** ištirti vietą, kaip esminį su vieta susieto meno elementą, dėmesį telkiant ties įvairiais jos interpretavimo būdais teorijoje ir

Rygoje; MANIFESTA7 (Fortezza/Franzensfeste, Rovereto (Italija), 2008); XIV *Biennale Internazionale di Scultura di Carrara* „Postmonument“ (2010, Roma); ir kt. Internetinėje svetainėje *e-flux*, kurioje pateikiama informacija, susijusi su šiuolaikinio meno parodomis, konferencijomis, studijomis, stažuotėmis ir pan., nuo 2006 iki 2012 m. patalpinta per 600 skirtingų pranešimų, susijusių su *įvietinto* meno terminu ir tema.

praktikoje. Vieta, galvojimas apie ją tampa identiteto ir mentaliteto analizės dalimi. Jos įprasminimas kūryboje – ne nostalgijos fiziškumui ar materialumui atspindys, o fundamentalesnės problematikos, susietos su vieta, išraiška šiuolaikinio meno kūrinuose.

Būtina pažymėti, jog nepaisant keleto reikšmingų šią specifinę šiuolaikinio meno praktiką nagrinėjusių užsienio teoretikų studijų, teorinis su vieta susijusio meno pagrindimas tebėra formuojamas. Apskritai nėra vieningos sampratos, vienos teorijos, o ir šioje disertacijoje minimi teoretikai neaprepia visos požiūrių įvairovės. Problemišku aspektu laikytina ir tai, kad nors šią specifinę šiuolaikinio meno praktiką apibūdinančios sąvokos platus taikymas praktikoje ir ją interpretuojančiose teorijose suteikė terminui išskirtinumo, tačiau tuo pat metu jis tapo daugiaprasmiu ir net neaiškiu. Dėl dažno ir „neapdairaus“ vartojimo terminas ilgainiui neteko kritiškumo ir pradėtas taikyti emblemiškai bei labai plačiai.

Taigi meno santykio su vieta problematika nėra baigtinis reiškinys ar „uždara“ sistema ne tik teorijos, bet ir praktikos požiūriu. Todėl į šią meno praktiką disertacijoje žvelgiama kaip į „išplėstą lauką“³ ir besiplėtojančią procesą, aiškinantis, kaip jame koreliuoja įvairios teorijos ir praktikos⁴. Tai itin aktualu kalbant apie Lietuvos šiuolaikinį meną, kurį tarptautinės meno tendencijos užplūdo beveik vienu metu, sąveikavo, pynėsi ir suartėjo viena su kita. Todėl svarbu šį reiškinį sistemiškai išanalizuoti, ištirti, kaip realizuotas meno kūrinys ar projektas susiejamas su konkrečia vieta, kokias vertybes to pasekoje jis kvestionuoja bei nustatyti jo reikšmę Lietuvos šiuolaikiniam menui, jame vykstantiems pokyčiams.

Termino problema. Siekiant išanalizuoti specifinę šiuolaikinio meno kūrybos praktiką, susietą su vieta, pravartu apsibrėžti mokslinėje analizėje naudojamus terminus ir sąvokas. Vakarų Europos ir JAV vaizduojamojo meno lauke palaipsniui kūrybos, susietos su vieta, praktikoms nusakyti ir analizuoti pradėtas vartoti angliškas *site-specific*

³ Ši „išplėsto lauko“ samprata siejasi su Rosalind Krauss „išplėsto skulptūros lauko“ terminu, kuris nors ir taikytas pirmiausia skulptūros kaitai XX a. II p. apibūdinti, tačiau ilgainiui pradėtas naudoti ir kitose meno rūšyse vykusių procesų analizei, pavyzdžiui, tapybos (Januso Heado straipsnis „*Painting in the Expanded Field*“ arba rengtoms parodoms užsienyje ir Lietuvoje, apmastčiusioms tapybos lauką, jos kontekstus, raidą, transformacijas ar net „mirtį“) arba tekstilės (pvz., Eglės Gandos Bogdanienės kūrinys „Tekstilė išplėstame lauke“, 2012) ir kt.

⁴ Praktikos požiūriu su vieta susietas menas glaudžiai susijęs su kitomis šiuolaikinio meno praktikomis, pavyzdžiui objekto menu, instaliacija, žemės menu, conceptualiu menu, o taip pat bendruomeniniu menu, kuris formavosi kiek vėliau – ne XX a. 7 deš., o 9 deš.

terminas. Lietuvių dailėtyrininkų straipsniuose šis terminas dažnai verčiamas kaip „vietos specifika“ arba „specifinė vieta“, tačiau neretai remiamasi ir anglišku terminu. Kadangi vis dar kyla problemų dėl termino apibrėžimo, vartojimo ir net jo vertimo į lietuvių kalbą, svarbu ne tik kvestionuoti su vieta susieto meno nuostatas, bet ir nustatyti, koks vakarietiško termino atitikmuo geriausiai nusako jo reikšmę.

Remiantis vieninteliu lietuvių kalba išleistu dailės terminų žodynu, „specifinis vietos kūrinys“ (angl. *site-specific art work*) – skulptūra, objektas, instaliacija – yra išskirtinai šiuolaikinio meno reiškiny. Tai – kūrinys, „skirtas tam tikrai natūraliai ar dirbtinei aplinkai – konkrečiai gamtos, miesto ar pastato vietai“⁵. Pasak žodyno, kūrinio ir vietos tarpusavio bendradarbiavimo santykiais grįsta koncepcija Vakarų Europos šalyse ir JAV pradėjo klostytis XX a. 6 deš. pab.–7 deš. pr. ir yra pastebima minimalistų, konceptualistų, žemės meno, instaliacijos, proceso meno (performansas, akcijos, kūno menas) kūrybinėje praktikoje. Meno kūriniai, eksploatuojantys vietą kaip mediją, pasitelkia tos vietos elementus, atsižvelgia į jos charakterį, istorinį kontekstą, tik jai būdingą situaciją ir savybes.

Disertacijoje aptariamą specifinę meno praktiką siūloma įvardinti „*įvietinto* meno“ sąvoka. Kadangi neretai su vieta susiję šiuolaikinio meno kūriniai, ypač pristatomi viešojoje erdvėje, yra suvokiami kaip alternatyva tradiciniam monumentui–skulptūrai, svarbu aptarti jų skirtumus. Pirmiausia, *įvietinti* kūriniai neturi puošybinės ar memorialinės paskirties, jie nėra savireferentiški ir indiferentiški vietai, nesiekia jos „nuvietinti“, priešingai – siekiama per sąsają, tiesioginį kontaktą išryškinti realias, fizines vietos savybes ir jas įprasminti meno kūrinyje. Antra, *įvietintas* menas neturi tikslo ką nors (asmenį, istorinį įvykį ir pan.) „įamžinti“. Tai dažnai laikina, fragmentiška, tik pačią vietą ir jos savybes konceptualizuojanti ir reflektuojanti kūryba.

Įvietinto meno terminą, kaip angliškos sąvokos *site-specific* atitikmenį, galima vartoti tik apibendrinamąja prasme. Šiame moksliniame darbe, analizuojant konkrečius menininkų kūrinius ir projektų pavyzdžius, pasitelkiami ir kiti, tiksliau jų santykį su vieta nusakantys apibrėžimai (žr. II dalies antrame skyriuje analizuojamus teorija pagrįstus modelius). Taip pat svarbu pažymėti, kad *įvietinto* meno terminas naudojamas ne tik vaizduojamajame mene, bet ir kitose srityse, pavyzdžiui, urbanistikoje, eksperimentiniame postdraminiame teatre, garso mene, architektūroje ir kt. Šiame darbe

⁵ *Dailės žodynas* / Red. V. Bogušienė, A. Lagunavičius. Vilnius: VDA leidykla. 1999, p. 396.

telkiamasi tik ties įvairiais *įvietinto* vaizduojamojo meno pavyzdžiais, tiesa, neapsiribojant konkrečia rūšimi ar raiškos techniniu būdu.

Temos ištirtumas Lietuvos dailėtyroje. Analizuojant šiuolaikinio meno kūrinius, susietus su vieta, teorija gali tapti racionalių įrankių jų interpretavimui. Tačiau teorinė refleksija šia tema Lietuvos dailėtyroje ir dailės kritikoje akivaizdžiai negausi. Ši specifinė kūrybos praktika pas mus iki šiol iš esmės nebuvo nei apibrėžta, nei nuosekliau nagrinėta. Temos aktualumą vietiniame kontekste patvirtina ne tik šis trūkumas, bet ir augantis pačių lietuvių menininkų dėmesys jai.

Termino įsiliesimas į Lietuvos dailėtyros diskursą suintensyvėjo XX a. 10 deš. viduryje. Apie su vieta susietus šiuolaikinio meno pavienius kūrinius ar projektus kalbama mokslinėje menotyrinėje literatūroje, kultūrinėje spaudoje publikuotose recenzijose, projektų katalogų įvadinuose straipsniuose bei pokalbiuose su menininkais. Svarbesni autoriai – dailėtyrininkai: Liutauras Pšibilskis, Rasa Andriušytė, Laima Kreivytė, Elona Lubyte, Lolita Jablonskienė ir kt. Tačiau tai veikiau pavieniai tekstai, kuriuose vyrauja abstrakti šiuolaikinio meno kūrinio ir vietos santykį, sąveiką su aplinka, viešąją erdvę apibūdinanti samprata. Dažniausiai nesigilinama į fundamentalią šios kūrybos specifiką. Pavyzdžiui, L. Pšibilskis, apibūdindamas projekto „Sau ir kitiems“ (1994) idėjinę sandarą, rašo: „meno kūriniai buvo sukurti galvojant apie specifines vietas, bet neprisirišant prie *site-specific* idėjos“⁶, – tačiau nepateikia jokių šios „idėjos“ gairių. Kitame straipsnyje, skirtame aptarti „Artscape Nordland“ (Norvegija, 1992) projektą, kuriame dalyvavo lietuvių menininkas Gediminas Urbonas, L. Pšibilskis *site-specific* sieja su plačiausia prasme suvokiama aplinka (šiuo konkrečiu atveju – natūraliu gamtiniu landšaftu – A. T.), kuri „(...) ir dailininkams, ir žiūrovams diktuoja savo sąlygas bei kūrybos motyvacijas“⁷.

Ilgainiui, pavyzdžiui, 2002 m. surengtame projekte „Skulptūros zona“ (Kaunas) jau bandoma paaiškinti, koks turėtų būti konkrečiai vietai skirtas kūrinys. Anot projekto lydinčio katalogo įvadinio teksto autorės R. Andriušytės, pirmiausia kūrinys turi

⁶ *Sau ir kitiems* (katalogas) / Sud. L. Pšibilskis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1994, p. 3.

⁷ Pšibilskis, L. „Meno ženklai už speigiračio – Artscape Nordland“, in: *Kultūros barai*. 1995, Nr. 3, p. 56.

„išryškinti vietos savitumą ir specifiką“, antra – „formaliai išnaudoti vietos savybes“⁸. Akivaizdu, kad ir šis apibūdinimas yra veikiau deklaratyvus, neatveriantis daugelio kitų šiam specifiniam kūrybos laukui svarbių elementų. O ir kai kuriuose „Skulptūros zonos“ metu sukurtuose menininkų darbuose ši supaprastinta formulė tebuvo realizuota tik iš dalies.

XXI a. 1-ojo deš. pabaigoje Lietuvių dailėtyrininkų publikacijų, nagrinėjančių kūrinio ir vietos santykio klausimus, suintensyvėjimas tiesiogiai susijęs su skulptorių Mindaugo Navako, Roberto Antinio jaun. ir Vlado Urbanavičiaus skulptūrinių objektų pastatymu Neries upės krantinėje Vilniuje (projekto idėjos autorė – dailėtyrininkė E. Lubytė). Šie kūriniai sukėlė itin didelį visuomenės, žiniasklaidos ir (meno) publikos susidomėjimą bei nevienareikšmišką diskusiją. Visą projekto eigą, jo metu sukaupią patirtį ir dokumentaciją, apimančią 2008–2011 m. periodą, projekto sumanytoja E. Lubytė sutelkė knygoje „Vieno projekto apkalta“⁹. Siekiant objektyvumo, projekto istorija pasakojama gretinant skirtingus šaltinius: dokumentus, straipsnius spaudoje, tinklaraščių publikacijas, vaizdinę medžiagą ir kt., kurie pristatomi chronologine tvarka.

Vienas teoriškai pagrįsčiausių straipsnių, aptariantis Neries krantinės skulptūrinius objektus vietos požiūriu, – dailėtyrininkės Linaros Dovydaitytės „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“¹⁰, kuriame autorė tyrinėja socialinį realizuotų kūrinių (daugiausia V. Urbanavičiaus kūrinio „Krantinės arka“) kontekstą ir efektą. Dailėtyrininkė įžvelgia, kad „konceptualiai menininko kūrinys siejasi su netoliese esančiu atnaujintu „Lietuvos energijos“ pastatu ir Technikos muziejumi, būdamas *site-specific* darbas“, tačiau, autorės nuomone, „su fizine aplinka jis paprasčiausiai nesusikalba“¹¹. V. Urbanavičiaus „arką“ L. Dovydaitytė ir kiti dailėtyrininkai (pvz., Laima Kreivytė, Eglė Obcarskaitė, Skaidra Trilupaitytė¹²) aptaria gretindami su vieno iš meno, susieto su vieta,

⁸ *Skulptūros zona* (katalogas). Kaunas: Bonarta. 2002, p. 4.

⁹ *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra, 2011.

¹⁰ Dovydaitytė, L. „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2009-09-04, Nr. 955.

¹¹ Dovydaitytė, L. *op. cit.*

¹² Žr.: Trilupaitytė, S. „Miesto erdvė, skulptūra ir laikinumo ženklai“, in: *Dailė*. 2009, Nr. 1, p. 8–12; Kreivytė, L. „Vilniaus vamzdis: imkit mane ir skaitykit“. Straipsnis *DELFI.LT* portale (Žr.: *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 106–108). Obcarskaitė, E. „Nelietuviškas vamzdžių grožis“, in: *Verslo žinių* priedas *Savaitgalis* (Žr.: *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos

pradininkų Richardo Serra kūrinio „Lenkta arka“ (*Tilted Arc*, 1981), taip pat nevienareikšmiškai sutikto visuomenės ir dėl to demontuoto (1989).

Nors M. Navako „Dviaukštis“, R. Antinio jaun. „Puskalnis“, o ypač V. Urbonavičiaus „Krantinės arka“ inspiravo daugelio menotyrininkų pasisakymus su vieta susieto meno tema, tačiau nė vienas iš jų nedetalizavo tokios kūrybos problemikos, neplėtojo teorinio jos pagrindimo. Menotyrininkų straipsniuose daugiausia dėmesio skirta socialiniams meno viešojoje erdvėje ir visuomenės edukacijos aspektams bei politiniams–ekonominiams ir instituciniams klausimams, kuriuos iškėlė šis projektas.

Kituose lietuvių dailėtyrininkų straipsniuose su aptariamu terminu siejamos kūrybos analizė vykdoma platesniame XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvos vaizduojamojo meno raidos kontekste. Tai tyrimai, skirti Lietuvos šiuolaikinio meno formavimosi, naujojo meno genezės etapų arba lygmenų, „varžybų“ dėl skirtingų meno rūšių statuso klausimams aptarti. Pavyzdžiui, dailėtyrininkė L. Jablonskienė, analizuodama ryškiausius paskutiniojo XX a. dešimtmečio dailės gyvenimo pokyčius, pastebi, kad „bene daugiausia dėmesio tenka įvairių institucijų veiklai (...), kurių surengtos parodos (...) išskyrė tam tikras dailės rūšis: objektą, specifinei vietai skirtą instaliaciją, pagal naujas technologijas kuriamą meną, performansą (...)“¹³. Dailėtyrininkė Aldona Dapkutė straipsnyje „Naujasis menas ir edukacija“ samprotauja, jog naujojo meno supratimą apsunkina būtent jo savitumas: „vietos specifikos menas, nesuvokiami aiškinamieji tekstai, konceptualumas, kūrinio laikinumas, dokumentacijos būtinybė, dematerializacija, gyvasis menas, erotizmas, technikos poreikis (...)“¹⁴. Šiam menui suvokti, anot A. Dapkutės, „reikalingas tam tikras teorinis pasirengimas“¹⁵. Šių ir kitų autorių pozicijos liudija, kad su vieta siejama kūryba asocijuojama su „naujuoju“, šiuolaikiniu menu, jo kompleksiskumu.

Viena svarbesnių analizių, kurioje glaustai, tačiau išsamiau ir kritiškiau aptariamas termino vartojimas Lietuvoje, yra L. Jablonskienės publikacija „Paribių problema šiuolaikinėje dailėje“. Menotyrininkė, analizuodama XX a. paskutiniojo deš. Lietuvos meno raidą, teigia, jog įvairūs vietą žymintys šiuolaikinio meno kūriniai: objektai,

sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 112–114).

¹³ Jablonskienė, L. „Dešimtmečio fragmentai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 1999, p. 16.

¹⁴ Dapkutė, A. „Naujas menas ir edukacija“, in: *Dešimto dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai* / Sud. E. Grigoravičienė, E. Lubyte. Vilnius: AICA, Lietuvos sekcija. 2001, p. 66.

¹⁵ Ten pat, p. 66.

instaliacijos, akcijos, – Lietuvoje tapo ypač aktualūs 10-ojo deš. viduryje¹⁶. Lietuvos dailėtyroje šiuo terminu įvardijami šiuolaikinio meno kūriniai, anot L. Jablonskienės, dažniausiai suvokiami kaip alternatyva tradiciniam monumentui (skulptūrai) bei meno institucijoje pristatomiems kūriniais. Pagrindinė problema, pasak dailėtyrininkės, kylanti analizuojant šiuos kūrinius, – jog su vieta susietas šiuolaikinis menas iš tiesų „nėra formali (estetinė) alternatyva tradicinei disciplinai, jos antitezė. Plečiasi ne skulptūra, o erdvinio meno suvokimo laukas, kontekstas“¹⁷, todėl šio meno pavyzdžius menotyrininkė siūlo „interpretuoti diskursinės postdisciplininės veiklos lauke, nerekonstruojant vėlyvajam modernizmui labiau būdingo ribų pažeidimo (alternatyvos) naratyvo“¹⁸.

Kadangi konkrečioje vietoje realizuojami šiuolaikinio meno kūriniai nesudaro atskiros rūšies, nelengva nustatyti termino vartojimo ribas. Be to, anot L. Jablonskienės, terminas apskritai nėra nusistovėjęs, jo interpretacijų laukas lieka „atviras“, kinta laike. Šią išvadą menotyrininkė daro remdamasi amerikiečių meno istorikės ir teoretikės Miwon Kwon straipsniu „Viena vieta po kitos. Pastabos apie *įvietinimą*“ (*One Place after Another. Notes on Site-Specificity*), pirmą kartą išspausdintu 1997 m. žurnale *October*, kuriame ji išskiria ir aptaria tris chronologiškai susiformavusius vietą ženklinančių kūrinių tipus.

M. Kwon teoriją bei kitus su šia specifine kūrybos praktika susijusius klausimus straipsnyje „Vietos specifikos samprata ir problemiškas šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“¹⁹ taip pat analizuoja ir šio mokslinio darbo autorė. Minėtieji straipsniai yra vieninteliai, kuriuose analizuojama viena iš daugelio galimų meno, susieto su vieta, sampratos teorinių interpretacijų. Žinoma, taikyti Vakarų Europos šalyse ir JAV išsirutuliojusias teorijas Lietuvos šiuolaikinio meno reiškinių tyrimui yra problemiška – pirmiausia dėl specifinių savitumų, tiesiogiai susijusių su šalies sociopolitine ir kultūrine situacija. Kita vertus, įsitvirtinusios teorijos leidžia apibrėžti naujus, originalia medžiaga paremtus analizės rėmus, generuoti reikšmes ir net suvokti kūrinių ištakas bei raidą. Kartu tai įgalina sieti Lietuvos šiuolaikinio meno pavyzdžius su internacionaliniu

¹⁶ Jablonskienė, L. „Paribių problema šiuolaikinėje dailėje“, in: *Menotyra*. 2003. Nr. 3 (31), p. 95.

¹⁷ Jablonskienė, L. *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ Ten pat, p. 96.

¹⁹ Trakšelytė, A. „Vietos specifikos samprata ir problemiškas Lietuvos dailėje“, in: *Kūrinys kontekste* / Sud. A. Andriušytė, M. Žvirblytė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2009, p. 55–69.

kontekstu, neabejotinai įtakojusiu šio pobūdžio kūrinių kaitą ir inovacijas.

Apibendrinant galima teigti, kad Lietuvos dailėtyros kontekste *įvietinimas* suvokiamas ir kaip formali „rūšinė“, ir kaip platesnė, konceptualią šiuolaikinio meno prieigą aprėpianti kategorija. Tai reiškia, kad šis savitas šiuolaikinio meno reiškinys plėtojamas ir kaip specifinis menininko kūrybos praktikos pobūdis, ir kaip teorinis diskursas.

Chronologinės ribos. *Įvietintų* šiuolaikinio meno kūrinių analizė disertacijoje apima laikotarpį nuo XX a. 10 deš. iki šių dienų. Menas, susietas su vieta, kildinamas iš pakitusios ir „išsiplėtusios“ skulptūros praktikos, o jo pradžia Lietuvoje galima laikyti jau XX a. 7 deš. (L. Kreivyтės nurodyta data²⁰) arba 8 deš. (Giedrės Jankevičiūtės ir E. Lubyтės nurodyta data²¹). Anot L. Kreivyтės, tuo metu „sparčiai daugėjo kūrinių, netilpusių į akademinės rūšių ir žanrų sistemos rėmus (...), kartu liudijusių stiprėjančią stilistinę įvairovę“²². Be to, vietinių kūrėjų praktikoje akivaizdžiai sustiprėjo „orientacija į užsienio kraštų dailės naujoves“²³.

Tolstančios nuo tradicinės sampratos, labiau konceptualios, mažiau simbolizavimo funkciją atliekančios skulptūros apraiškų galima įžvelgti 1986 m. Lietuvos TSR architektų sąjungoje atidarytoje M. Navako cinkografijų parodoje „Vilniaus sąsiuvinis“. Šiame cikle jau pradedamas kvestionuoti ir meno santykis su vieta. Pavyzdžiui, L. Kreivyтė rašo, jog „išsiskleidęs naujo semantinio ryšio su aplinka įprasminimo ieškojimas vedė prie specifinės vietos kūrinių projektų įgyvendinimo“²⁴.

Tiesa, nors jau XX a. 8–9 deš. kai kurių skulptorių kūryboje ima bręsti kūrinio santykio su vieta užuomazgos, tačiau tai yra sąlygiška riba. Jos sąlygiškumą liudija tai, jog meno, susieto su vieta, diskursas, pritariant L. Jablonskienės išsakytai nuomonei, siejamas su diskursinės postdisciplininės veiklos lauku, kuriame „nerekonstruojami rūšinio meno viduje vykstantys pokyčiai, alternatyvos ar ribų pažeidimo laipsniai“²⁵. Tad meno, susieto su vieta, savimonė ryškėja tik kalbant apie postdisciplininio, tarprūšinio

²⁰ *Skulptūra 1975–1990* / Sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubyтė. Vilnius: Aidai. 1997, p. 32.

²¹ Ten pat, p. 26.

²² Ten pat, p. 34.

²³ Ten pat, p. 32.

²⁴ Ten pat, p. 35.

²⁵ Jablonskienė L., *op. cit.*, p. 95.

meno procesus²⁶. Be to, Lietuvos dailėtyroje, ką atskleidė „temos ištirtumo“ poskyris, *įvietinto* meno terminas nuosekliau pradėtas taikyti tik nuo XX a. 10 deš. pr.

Šio dešimtmečio pradžioje Lietuvoje didžiulį poveikį šiuolaikinio meno procesų formavimuisi darė naujos meno institucijos – Soroso Šiuolaikinio meno centras ir Šiuolaikinio meno centras (toliau ŠMC). Pavyzdžiui, šiuolaikinio meno kūrinių, susijusių su vieta, pristatymo parodose pradžią dailėtyrininkė Erika Grigoravičienė sieja su 1995 m. ŠMC surengta dvylikos Nyderlandų menininkų paroda „Naujasis balansas“. Ši paroda žymėjo lūžį užsienio meno pristatyme, mat „dalis kūrinių – ne atvežti, o sukurti vietoje, pritaikyti prie erdvės specifikos; juose nebelieka aiškos ribos tarp kūrinio realizavimo ir jo eksponavimo, kūrinys gyvuoja tol, kol eksponuojamas“²⁷. Kartu dailėtyrininkė pastebi, jog „šis principas vėlesniais metais būdingas didesnei daliai ir lietuvių, ir užsienio dailės projektų“²⁸, pristatomų šioje institucijoje.

Antrinant šių autorių nuomonėms, disertacijoje taip pat laikomasi nuostatos, kad su konkrečia vieta susietos kūrybos pradžia Lietuvoje – XX a. 10 deš. pr., kuomet tiek menininkai, tiek dailėtyrininkai su vieta susieta kūrinį ima suvokti kaip specifinę šiuolaikinio meno praktiką.

Mokslinio tyrimo objektas, tikslai ir uždaviniai. Disertacijos **tyrimo objektai** yra *įvietinto* šiuolaikinio meno teorinis diskursas (Vakarų Europos šalių, JAV ir Lietuvos meno kontekste) bei šios šiuolaikinės meno praktikos raiška ir sklaida Lietuvoje.

Mokslinio **darbo tikslas** yra teoriškai pagrįsti *įvietinto* šiuolaikinio meno sampratą ir skirtingus modelius bei nustatyti Lietuvos *įvietinto* šiuolaikinio meno ypatumus, siejant juos su sociopolitine ir kultūrine šalies situacija.

Tam, kad būtų pasiekti tyrimo tikslai, darbe keliami šie **uždaviniai**:

1. Apibrėžti vietos sampratą ir ištirti jos kaitą Vakarų filosofijoje ir kultūrologijoje bei įvardinti kaitos procesą lėmusius aspektus;
2. Išryškinti augantį dėmesį vietai vaizduojamajame mene nuo XX a. II p.;
3. Ištirti *įvietinto* šiuolaikinio meno atsiradimo ir jo sampratos kaitos priežastis,

²⁶ Dėl šios priežasties darbe nebus aptariama Lietuvos skulptūros raida ir jos kaita iki XX a. 10 deš., išskyrus pavienius atvejus, kai ankstesni vieno ar kito skulptoriaus realizuoti kūriniai bus svarbūs ir vėlesniam kūrybos principų aptarimui.

²⁷ Grigoravičienė, E. „ŠMC:...“, in: *Lietuvos dailė 1989 – 1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 1999, p. 25–26.

²⁸ Ten pat, p. 26.

nustatyti termino vartojimo rėmus, apibrėžti pagrindinius šią praktiką charakterizuojančius aspektus bei bruožus;

4. Išskirti *įvietinto* šiuolaikinio meno modelius, remiantis reikšmingiausiomis teorinėmis *įvietinto* meno interpretacijomis, jas palyginant ir susisteminant;
5. Išanalizuoti Lietuvos *įvietinto* meno etapinių, būdingiausių kūrinių ir kolektyvinių projektų santykio su vieta specifika bei raiškos būdus;
6. Išnagrinėti, kokie internacionalinio *įvietinto* meno modelių bruožai charakteringi Lietuvos kūrėjų darbams.

Ginamieji teiginiai:

1. *Įvietintas* šiuolaikinis menas – ne atskira vaizduojamojo meno rūšis ar kryptis, o specifinę menininko kūrybos pobūdį apibūdinanti, įvairiomis šiuolaikinio meno ir kultūros teorijomis grindžiama kategorija;
2. *Įvietinto* šiuolaikinio meno teorinės nuostatos ir meninė praktika abipusiai sąveikauja: teorinės išvalgos turi poveikį menininkų kūriniams, tačiau pastarieji taip pat prisideda prie teorinio diskurso formavimo, gyvavimo, plėtros ir kaitos;
3. *Įvietinto* šiuolaikinio meno probleminiai aspektai ir jį charakterizuojantys bruožai yra šie: vieta, nulemianti kūrinio funkciją, formą ir/ar koncepciją; suvokėjas, jo jutiminio patyrimo ir/ar dalyvavimo svarba kūrinio suvokimo procese; kritiškas požiūris į kūrinį, kaip „vartojamą“ objektą, meno, kaip „prekės“, kritika;
4. Lietuvos šiuolaikinio *įvietinto* meno problematiką įtakoja šalies istorinė patirtis bei nūdienė sociopolitinė ir kultūrinė situacija, o tokių kūrinių interpretavimas, pasitelkiant sukonstruotus teorija pagrįstus *įvietinto* meno modelius, įgalina juos sieti su tarptautiniu kontekstu;
5. *Įvietinto* meno sklaida formuoja kritinį diskursą platesniame kultūriniame, socialiniame, instituciniame, meniniame ir dailėtyriniame Lietuvos kontekste.

Naudojama literatūra ir šaltiniai. Siekiant aptarti vietos sampratos kaitą, darbe analizuojamos atskirų filosofų ir kultūros tyrėjų studijos (Aristotelio, Platono, Rene Descartes'o, Michelio Foucaulto, Maurice'o Merleau-Ponty, Henri Lefebvre'o ir kt.), taip pat straipsnių rinktinės, kuriose publikuojami svarbiausių mąstytojų veikalai. Bene reikšmingiausios tokio pobūdžio knygos: „Vietos lemtis“ (*The Fate of Place*) bei

„Svarbiausi erdvės ir vietos mąstytojai“ (*Key Thinkers of Space and Place*).

Edward S. Casey knygoje „Vietos lemtis“ pristatomi įvairių filosofų erdvės ir/ar vietos sampratos apibrėžimai, o straipsnių rinktinėje „Svarbiausi erdvės ir vietos mąstytojai“ pateikiami teoretikų svarstymai vietos bei erdvės sampratos kaitos tema. Rinktinėje išsamiai pristatomos tokios filosofijos kryptys ir teorijos, kaip pozityvizmas, fenomenologija, marksizmas, feminizmas, postruktūralizmas, postkolonializmas, postmodernizmas.

Svarbią disertacijos dalį sudaro *įvietinto* meno diskursas šiuolaikinio meno teorijoje. Jo analizėje remtasi svarbiausiais šią temą gvildenusių meno teoretikų ir kritikų veikalais. Jameso Meyerio straipsniu „Funkcionalios vieta“ (*The Functional Site*, 2000), Nicko Kaye studija „*Įvietintas* menas. Performansas, vieta ir dokumentacija“ (*Site-specific art. Performance, place and documentation*, 2000) bei Miwon Kwon monografija „Viena vieta po kitos. *Įvietintas* menas ir vietos tapatumas“ (*One place after another. Site-specific and Locational Identity*, 2004). Teoretikės M. Kwon pasiūlyta *įvietinto* meno tipologija bei pati studija iki šiol yra viena išsamiausių ir įtakingiausių, – jos teorines įžvalgas aptaria dauguma šia tema rašiusių autorių (tiek užsienio, pavyzdžiui, N. Kaye, tiek lietuvių, pavyzdžiui, L. Jablonskienė, A. Trakšelytė). Disertacijoje šių teoretikų pasiūlyti *įvietinto* šiuolaikinio meno tipai ir juos charakterizuojantys bruožai apibendrinami formuojant naujus sisteminius šios specifinės meno praktikos interpretavimo modelius.

Darbe taip pat naudotasi straipsniais ir studijomis, kurie leidžia apibrėžti platesnį temos interpretacijos lauką bei aptarti glaudžiai su *įvietinto* meno reiškiniu susijusius aspektus, pavyzdžiui: pakitusi skulptūros samprata (Rosalind Krauss straipsnis *Sculpture in the Expanded Field*, Thomaso McEvilley *Site-based Art. Sculpture in the Age of Doubt* ir kt.), meno kūrinio ir suvokėjo vaidmuo, pradedant minimalizmu (pvz., Michaelas Friedas *Art and Objecthood*), meno objekto dematerializacija (Johno Chandlerio ir Lucy Lippard *The Dematerialization of Art*), galerijos/muziejaus kritika (*Art and Artifact. The Museum as Medium* (sud. Jamesas Putmanas), Briano O'Doherty *Inside the White Cube* bei Douglaso Crimpo *On the Museum's Ruins*), menininko–etnografo tapatumas (Halo Fosterio *The Return of the Real*).

Šioje literatūros grupėje ypač svarbios straipsnių rinktinės: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (sud. Suzanne Lancy), nagrinėjanti naujas tendencijas mene,

pristatomame viešojoje erdvėje; *Art in Theory, 1900–2000: an Anthology of changing ideas* (sud. Charlesas Harrisonas, Paulas Woodas), *Theory in Contemporary Art: From 1985 to the Present* (sud. Simonas Leungas, Zoya Kocur), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* (sud. Erika Suderburg), pristatanti įvairių teoretikų straipsnius, susijusius su šiuolaikinio meno *įvietinimo* klausimais; *Site–Specificity: The Ethnographic Turn* (sud. Alexas Colesas), analizuojanti kūrinio *įvietinimo* bei menininko vaidmens kaitą.

Atskirą darbe naudotos literatūros grupę sudaro menininkų (daugiausia skulptorių) straipsniai (pavyzdžiui, *Modern Sculpture Reader* (sud. Jonas Woodas, Davidas Hulksas ir Alexas Pottas)) arba interviu su jais (pavyzdžiui, *pressPLAY: contemporary artists in conversations*). Šie tekstai padeda atskleisti menininkų požiūrį į *įvietintą* šiuolaikinį meną ir individualų santykį su jų pačių bei kitų menininkų kūryba.

Kadangi tiesiogiai *įvietinimo* klausimus šiuolaikiniame mene analizuojančios literatūros Lietuvos dailėtyroje nėra daug, tyrimui ypač svarbi pirminių šaltinių analizė. Darbe naudojamos šios pagrindinės literatūros ir šaltinių grupės:

- a) Dailės kritikos straipsniai – kritinės refleksijos pobūdžio publikacijos arba recenzijos Lietuvos kultūrinėje spaudoje (savaitraščiuose „7 meno dienos“, „Šiaurės Atėnai“, „Literatūra ir menas“; periodiniuose žurnaluose „Dailė“, „Kultūros barai“; interneto svetainėse artnews.lt, kulturpolis.lt ir kt.) bei straipsnių rinktinėse, kataloguose, kituose leidiniuose. Tai šaltinis, supažindinantis su būdingomis kūrinių interpretacijomis.
- b) Pokalbiai su menininkais, skelbti periodikoje arba kataloguose, atveriantys autorių intencijas, liudijantys jų savimone.
- c) Parodų ir meno projektų, atskirų kūrinių dokumentacijos bei katalogai, bukletai, kiti dokumentai (iš įvairių institucijų: Šiuolaikinio meno centro, Nacionalinės dailės galerijos, Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos, kt., ir asmeninių autorių archyvų).
- d) Informacija elektroninėse menininkų ir įvairių kultūros organizacijų, įstaigų svetainėse, kuriose sukaupta vaizdinė medžiaga bei projektus pristatantys tekstai.

Darbe taikomi metodai. Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad *įvietinto* meno kūrinys yra meno kritikos bei teorijos objektas ir tuo pat metu pats išreiškia tam tikrą

mąstymo būdą. Taigi meno kūriniai prisideda prie teorinės paradigmos formavimo ir atvirkščiai. Tai postmodernizmui būdinga prieiga, kuomet kritinė analizė yra nukreipta ne į kūrinį, kaip modernistinėje tradicijoje, o į teorijos ir praktikos sisteminių apmąstymą (kūrinys – ne teorijos iliustravimas, ir atvirkščiai). Kitaip tariant, kūrinys (šiuo konkrečiu atveju – susietas su vieta) tampa įvairių apmąstymų, atliepiančių specifinius lūkesčius, tarpstančius tam tikrame diskurso lauke (filosofijos–meno teorijos–šiuolaikinio meno praktikos), objektu.

Tokia nuostata ir prieiga būdinga diskurso analizei. Meno kūrinys tampa ne „uždaru“ vienetu, bet diskurso (susieto su *vieta* ir *įvietinimu*) produktu, sąveikaujančiu su filosofijos ir kultūros teorijos nuostatomis, socialinėje erdvėje mezgamais santykiais, institucijos kritika, intertekstualumu ir kt. Diskursas, kaip tam tikras žinojimas, yra specifinių taisyklių ir konvencijų visuma, kurioje funkcionuoja ir plėtojama *įvietinto* šiuolaikinio meno teorija ir praktika.

Taigi šiame darbe remiamasi ne vieninga metodologija, o įvairiomis metodologinėmis priegomis (filosofinėmis, kultūrologinėmis, sociologinėmis, dailėtyrinėmis) ir teorijomis, kas ir yra būdinga diskurso analizei. Tyrimui pasitelkti ir konkretūs metodai. Pavyzdžiui, aiškinantis vietos sampratos kaitą, naudojama istorinė analizė, siekiant ne tiek restauruoti, kiek kompleksiskai reflektvyviai suvokti vietą kaip diskusijos objektą. Analizuojant šiuolaikinio meno teoretikų studijas, kuriose apmąstomos *įvietinto* šiuolaikinio meno savybės ir jų kaita bei išskiriami tam tikri tipai, taikomas lyginamasis metodas. *Įvietintų* kūrinių ir kolektyvinių projektų, įgyvendintų Lietuvoje, tyrimui naudojama formalioji analizė.

Darbo struktūra. Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas, o taip pat iliustracijų sąrašas bei iliustracijos.

Siekiant sukonstruoti teoriją pagrįstus *įvietinto* meno modelius ir ištirti su vieta susijusio šiuolaikinio meno pavyzdžius, būtina apibrėžti pačią vietos sampratą, jos kaitą bei išryškinti ilgai vyravusio jos tapatinimo su erdve priežastis. Todėl *pirmojoje darbo dalyje* nagrinėjama vietos sampratos raida, atskleidžiama per erdvės suprobleminimą Vakarų filosofijos bei kultūros teorijos tradicijoje – nuo universalios erdvės iki konkrečios vietos.

Antrojoje disertacijos dalyje pirmiausia aptariama vietos ir vaizduojamojo meno

sąveika, apibendrinami pokyčiai, prasidėję XX a. II p. vedę link „išplėsto skulptūros lauko“ sampratos. Šioje dalyje siekiama įvardinti bei teoriškai pagrįsti ir kitas *įvietinto* šiuolaikinio meno atsiradimo priežastis, taip pat jo ypatybes, raiškos būdus ir funkcijas. Remiantis teoretikų M. Kwon, J. Meyerio, N. Kaye ir kt. studijomis bei menininkų Richardo Serra, Michaelio Asherio, Marko Diono ir kt. teorinėmis įžvalgomis bei kūriniais, sukonstruojami *įvietintą* šiuolaikinį meną grindžiantys modeliai: „*čia ir dabar*“ *vieta, vieta kaip institucija, vieta kaip bendruomenė ir intertekstuali (decentruota) vieta*. Išryškinami trys pagrindiniai *įvietintą* meną artikuliuojantys aspektai: vieta, jos sąveika su kūrinium, suvokėjo vaidmuo ir kūrinio, kaip „prekės“, kritika.

Trečiojoje darbo dalyje nagrinėjama *įvietinto* šiuolaikinio meno raiška ir sklaida Lietuvos šiuolaikiniame mene nuo XX a. 10 deš. iki šių dienų. Analizuojami kūrinių ir kolektyvinių projektų santykio su vieta klausimai, gilinamasi į internacionalinei praktikai būdingas ir vietiniam kontekstui specifines raiškos formas. Pabrėžiant sociopolitinius ir kultūrinius *įvietinto* meno formavimosi ir plitimo Lietuvoje ypatumus, ši praktika nagrinėjama pagal reikšmingiausius pokyčius vietos diskurse žymėjusias erdves, t.y. viešąją, institucinę erdvę bei „žinojimo lauką“.

Antrojoje darbo dalyje aptartos skirtingų modelių teorinės prieigos šioje dalyje naudojamos Lietuvos *įvietinto* meno kūrinių analizei. Nagrinėjami etapiniai ir vietos įtraukimo bei kvestionavimo prasme inovatyviausi lietuvių menininkų kūriniai bei kolektyviniai projektai.

I DALIS: *Vietos samprata ir jos kaita Vakarų filosofijoje bei kultūros teorijoje*

Vietos samprata, be abejo, yra tiesiogiai susijusi su pagrindiniu šio mokslinio darbo tyrimo objektu – *įvietinto* šiuolaikinio meno teorija ir praktika. Specifinių vietos parametrų įtakoto kūrinio tiek formalioji, tiek idėjinė pusė yra priežasties ir pasekmės ryšiais susijusios su vieta, kurioje jis pristatomas. Kūrybos praktikoje ar jos interpretavimo procese (pvz. *įvietinto* šiuolaikinio meno teorija pagrįstuose modeliuose) dažnai išryškėja skirtingi požiūriai į *vietą* ir jos sampratos kaitą. Tiesa, *vieta*, jos samprata yra reikšminga kalbant ne tik apie *įvietintą*, bet ir apskritai apie vaizduojamąjį meną. Pastarasis, nepaisant kūrybinės praktikos raiškos formos (ar tai būtų dvimatis ar trimatis kūrinys), yra erdvinis menas, pagrįstas realios arba iliuzinės, kontekstualios, išgyvenamos arba virtualios erdvės samprata. Todėl *vieta* ir jos sampratos kaita yra ne tik filosofijos, bet ir vaizduojamojo meno fundamentali problema.

Žvelgiant retrospektyviai, Vakarų mąstymo tradicijoje *vieta* ir jos užimama pozicija iki daugmaž XX a. pr. buvo tapatinama su *erdve*. Tiksliau, *vieta* Vakarų Europos filosofijoje ir kultūros teorijoje buvo absorbuojama *erdvės* sampratos, kuriai per visą šį periodą buvo suteikta „pirmumo teisė“. Todėl, aiškinantis *vietos* sąvokos poziciją, mėginama išryškinti akivaizdaus *erdvės* ir *vietos* sutapatinimo priežastį.

Siekiant atskleisti *vietos* sampratos kaitą arba Vakarų mąstyme vykusį judėjimą nuo abstrakčios ir universalios *erdvės* link konkrečios ir subjektyvios *vietos*, parankiausia analizę pradėti nuo seniausių laikų (antikos, kurioje ir susiformavo Vakarų mąstymo tradicijos pagrindas), pasitelkiant skirtingų filosofų ir kultūros tyrėjų samprotavimus. Darbo dalyje analizuojami pagrindiniai filosofai ir kultūrologai, įtakoję *vietos* suvokimą, įvardiję jo kaitos priežastis. Kartu siekiama tai pateikti kaip procesualų diskusijos objektą, vykdomą tam tikromis sąlygomis bei skirtingais istoriniais laikotarpiais. Taigi *vietos* sampratos ir mąstymo kaitos lūžių analizėje naudojamas istorinis naratyvas, tačiau stengiamasi ne tiek restauruoti, kiek kompleksiskai reflektiviai suvokti *vietą*, o pati *erdvė* tampa šios problemiškos situacijos sprendimo būdu.

Vietą, jos skirtingus interpretavimo būdus retai teaptaria šiuolaikinio meno

teoretikai, rašantys *įvietinto* meno tema. Kaip taisyklė, *erdvė* ir/ar *vieta* jų tyrimuose daugiausia grindžiamos tik XX a. filosofų ir kultūros teoretikų veikalais, neanalizuojant istorinės diskurso paradigmos, kuri yra svarbi siekiant pabrėžti *vietos* interpretavimo ir suvokimo būdus, tęstinumą ir įtaką ne tik pasaulėvokai (plačiausiaja prasme), bet ir meniniam mąstymui.

Vietos diskursui ir šios sąvokos vartojimui didelę reikšmę turi mąstymo prielaidos, istorinis kontekstas ir tam tikros disciplinos. Jos percepcija taip pat susijusi su vyraujančia pasaulėžiūra, filosofinėmis pozicijomis, socialiniais, politiniais, ekonominiais, religiniais, technologiniais bei kitais faktoriais. Pačia bendriausia prasme *vietos* sąvoką galime apibūdinti kaip fizinio pasaulio dalį, kurioje yra tam tikri objektai. Pavyzdžiui, fizinėje aplinkoje kokiam nors objektui yra skiriama tam tikra konkreti vieta, kuri gali būti nuolatinė arba nepastovi. Visuomeniniame gyvenime *vieta* gali būti suvokiama simboliškai – kaip tam tikra pozicija, užimama padėtis ar statusas. Struktūriniu požiūriu *vieta* gali žymėti žmogaus, objekto ar daikto padėtį tam tikroje grupėje, sekoje, hierarchijoje. Kitaip tariant, *vieta* yra viena iš žmogaus egzistencijai itin svarbių kategorijų, kaip galimybė išreikšti ir įprasminti savo santykį su tikrove – per savo vietą joje. *Vietos* suvokimo bei patyrimo būdai ir ribos dažniausiai apibrėžiami per kūną bei jo galimybes joje (lietimą, ėmimą, buvimą ir kt.).

Taigi *vietą* galima suprasti kaip užimamą poziciją fizinėje plotmėje, kuri daugialypiais prasminiais ir emociniais saitais susieja žmogų su kitais žmonėmis, daiktais, pagaliau ir su pačiu savimi. Tačiau, žvelgiant istoriškai, *vietos* (tiek fizine, tiek struktūrine ar simboline prasme) samprata Vakarų filosofijoje ir kultūrologijoje niekada nebuvo pastovi ir vientisa. Komplikacijos neišvengiamos ir dėl glaudžių *vietos* sąsajų su *erdve*, kuri kasdieniniame žmogaus gyvenime intuityviai tapatinama su veiksmo vieta, visų gamtos objektų buvimo vieta, pasaulio geometrinės sistemos pagrindu. *Vietos* ir *erdvės* sąvokos vartojamos binariškai bei daugiaprasmiškai ir gali būti supriešinamos ir sutapatinimos, nes yra vienodai svarbios, bet skirtingai suvokiamos tiksluosiuose (pvz., matematika, fizika, astronomija, kt.), humanitariniuose (pvz., filosofija, literatūros teorija, religijotyra, meno istorija ir teorija, kt.) bei socialiniuose (pvz., psichologija, sociologija, politologija, antropologija ir kt.) moksluose. Todėl klausiama, kodėl tapatinamos *erdvė* ir

vieta, o tiksliau – kodėl *vieta* absorbuoja *erdvės* sampratą, kuriai iki XX a. pr. buvo suteikta „pirmumo teisė“, nes iki tol *vieta* išties buvo tarsi antrarūšis ir dėmesio nevertas objektas.

Pirmiausia šis požiūris tamptai susijęs su antikoje vyravusiu idealistiniu pasaulio vaizdiniu, grindžiamu Platono idėjų teorija. Idealistinei tikrovei, pasak Platono, būdingas bendrumas, vientisumas, pastovumas. Kadangi šios ypatybės nesutampa su juntamosios tikrovės (t.y., konkrečių, atskirų, laikinų daiktų) pavidalu, Platonas teigė, kad tikroji būtis yra ne „materialioji tikrovė“, o „idėjų būtis“. Ji egzistuoja kaip objektyvus mąstymu suvokiamų bendrybių atitikmuo ir, būdama savarankiška juntamosios tikrovės atžvilgiu, atlieka konstruktyvią daiktų modelio funkciją. Tad jutiminė tikrovė, arba *egzistencinė erdvė* (*vieta*), kaip „idėjų“ ir „materijos“ sąveikos padarinys, redukuojama į gyvenimiškos ir prognozei pasiduodančios koncepciją.

Jei Platonui būtis yra idėjų kosmosas, Aristotelis, mėgindamas paneigti šį idėjos ir realaus daikto dualizmą, teigia, kad daiktų esmė yra juose pačiuose. Mąstytojui atrodo nelogiška, kad daikto „esmė būtų atskirta nuo to, kieno esmė ji yra“²⁹, todėl Aristotelis skelbia materijos ir formos dvejbę. Pasaulio vaizdinio, kuriuo siekė pagrįsti jo tvarką ir žmogaus vietą jame, kūrimą Aristotelis savo filosofijoje skaidė į topogenezę ir kosmogenezę. Kosmogenezė – pasaulio generavimas, o topogenezė – konkrečios vietos, suvokiamos kaip vieta pasaulyje, vieta kažko įkurdinimui, produkavimas³⁰.

Apskritai antikos laikotarpyje *erdvės* samprata formavosi stipriai veikiama organistinių–kosmologinių koncepcijų, kuriose kosmosas panteistiškai traktuojamas kaip tobulas ir harmoningas, o pasaulis – tarsi viena didžiulė visuma, organinis kūnas. Tai kartu ir pasaulio sandaros svarbiausias bruožas, atsikartojantis žmogaus suvokime ir pasaulio pažinime. Ši *erdvės* samprata, įtakota universalizmo bei panteistinio mąstymo, ilgam įtvirtino pasaulio modelį, grindžiamą *kosminės erdvės* samprata. *Kosminė erdvė* – tai sudedamoji pasaulio dalis, arba „konkreči geografijs“ – fiziniais objektais pripildyta už Žemės atmosferos esanti *erdvė*, nebūtinai įsisavinama per individualų kūnišką–jutiminį patyrimą.

Viduramžių epochoje įsivyravusiai krikščionybei būdingas siekis įtvirtinti religines

²⁹ „Metafizika“ (Fragmentai iš Aristotelio pirmos, septintos ir tryliktos knygų. Vertė A. Kairienė), in: *Estetikos istorija. Antologija*. I dalis. Vilnius: Pradai. 1999, p. 570–574.

³⁰ Ten pat, p. 572.

dogmas ir monoteistinį tikėjimą. Būtent viduramžiais galutinai suformuojamas ir ilgam įsitvirtina pasaulėvaizdis, kurį sudaro dominuojantis dangiškasis (kosmosas/*erdvė*) ir mažiau reikšmingas žemiškasis–žmogiškasis (toposas/*vieta*) pasauliai. Šioje epochoje antikinės *kosminės erdvės* samprata transformuojama į *universaliją erdvę* („transcendentinė geografija“), tapatinamą su Dievu, kuris implikuoja beribį buvimą universume arba beribėje erdvėje. Taigi viduramžiais dominuojančią poziciją užima ne pasaulis, o Dievas, suvokiamas kaip visos būties išeities taškas.

Universalios erdvės samprata yra svarbi teoriniu požiūriu, nes ji tapo normatyvus ir monolitiško *erdvės* kanono pagrindimu. Viduramžiais vyravusiame pasaulio suvokime, sąlygotame krikščioniškojo spiritualizmo, materialiam žmogiškajam pasauliui, su kuriuo buvo tapatinama *vieta*, atiteko neautentiškos antrinės (iliuzinės) būties vaidmuo. Žmogus, antikoje buvęs vienu pagrindinių apmąstymų objektų, harmonijos žemiškojoje būtyje įkūnytoju, viduramžiais užleido pozicijas Dievui, amžinajam gyvenimui ir anapusybei. Pažinimas tapo priklausomu nuo apreiškimo, žinojimą imta tapatinti su tikėjimu.

Žmogaus proto „išlaisvinimas“ bei humanistinių tendencijų stiprėjimas, vadinamas perėjimu nuo *divina studia* prie *humana studia*, suintensyvėjęs Renesanso laikotarpiu, klojo pamatus XVII – XVIII a. Vakarų Europos filosofijai, būties pažinimo teorijai ir modernios visuomenės pasaulėžiūros normų formavimuisi. *Erdvės* diskursą plėtojo Pierre'as Gassendis, Izaokas Niutonas, Rene Descartes'as, Johnas Locke'as, Gottfriedas Vilhelmas Leibniz'as ir kiti XVIII a. filosofai. Visi šie mąstytojai (išskyrus J. Locke'ą) buvo ir mokslininkai, išplėtoję ir įtvirtinę mechanistinį požiūrį į pasaulį, siekį viską matematizuoti, remiantis dviem parametrais – *judėjimu* (laikas) ir *tįsumu* (erdvė).

Naujųjų laikų racionalistinės minties šalininkas, suformavęs vieną įtakingiausių *erdvės* koncepcijų – R. Descartes'as – laiką įvardijo *judėjimo* matu ir siejo jį su mąstymu. Ši *judėjimo* koncepcija tęsia Aristotelio mintį, kad judama paties „įgyvendinimo“ metu, ne anksčiau ir ne vėliau. Kitaip tariant, *judėjimas* – tai galimybės įgyvendinimo momentas. Jei įgyvendinti R. Descartes'o filosofijoje reiškia suteikti tikroviškumą, tuomet tikrovė atsiveria ją įgyvendinant. Pats *judėjimas*, asocijuojamas su laiku, vyksta *erdvėje*, kuri yra susijusi su kūno *tįsumu*, užimančiu tam tikrą poziciją. Erdvė ir laikas, yra mūsų mąstymo produktai, susiję su kūno *tįsumu*.

R. Descartes'o pasaulio pažinimo filosofija yra binarinė, deklaruojanti begalinės (*išorinė erdvė*) ir baigtinės (*vidinė erdvė*) substancijos egzistavimą. *Išorinėje erdvėje*

tįsumas yra neribotas ir beribis. Ši erdvė nėra tuščia, kadangi, anot R. Descartes'o, „(...) erdvės, kurioje nėra jokios substancijos, (...) išvis nėra pasaulyje“³¹. Pastarąją tuštumos negalimumo arba įvairiais objektais pripildytos *universalios*, o, tiksliau, *kosminės erdvės* idėją filosofas taip pat perima iš Aristotelio. *Išorinę erdvę* R. Descartes'as apibūdina ne santykyje su paviršiais ir kūnais, tarpstančiais *vidinėje erdvėje*, bet su *kitais* kūnais. Tai situacija ne tarp „kažko ir kažko kito, bet visumos aplinkybės, kurioje vienas daiktas užima kito vietą“³². Tuo tarpu *vidinė erdvė*, anot filosofo, – tai grynai mūsų mąstymo produktas, susietas su kūno *tįsumu*. Kitaip tariant, tai tas pats *tįsumas* į ilgį, plotį bei gylį³³ (*x*, *y* ir *z* geometrinės dimensijos). Remiantis šia dualistine *erdvės* koncepcija, neįmanoma įsivaizduoti jokio kūno, kuris nebūtų besitęsiantis, arba jokio *tįsumo*, kuris nebūtų kūniškas, todėl jis ir neįmanomas tuščiaame lauke.

Taigi R. Descartes'o suformuotos *erdvės* sampratos, dar vadinamos „kartezietiškos erdvės“ koncepcija, dėka subjektas patalpinamas į geometrinę specifikaciją, kurioje *erdvė* apibrėžiama per dydį ir formą, o pastarieji priklauso tik nuo materialaus kūno: *vidinė erdvė* yra lygiai tokia pat, kaip *išorinė erdvė*, skirtumas tik tas, kad žmogus, būdamas laikinas subjektas, neįstengia apibrėžti *išorinės erdvės* kaip begalinio dalyko. Tad abejojimas *išorinės erdvės* beribiškumu susijęs tik su subjekto laikinumu ir proto nepakankamumu. Be to, anot R. Descartes'o, „nereikia stengtis suprasti begalybės, o reikia manyti, jog visa, kieno ribų nerandame, yra neribota (...)“³⁴. Nepasitikėjimas joslėmis grįstas tuo, kad jos sugeba perteikti tik subjektyvų pasaulio išpūdį. Tai, jog joslėmis „gauti“ duomenys nėra tikri ir pasiekiami tik per mąstymą, sieja šią mintį su Platono filosofija.

Aptarę „kartezietiškos erdvės“ koncepciją, suvokiame, jog *vietai*, arba *vidinei erdvei*, mąstytojas taiko *tįsumo* sąvoką, kas, anot jo, reiškia – įsivaizduojama ir esmiška. Filosofo laiko ir *erdvės*, kaip universalios įvykių talpyklos bei materijos, arba kūniškosios substancijos, koncepcija susiformavo matematikos ir fizikos³⁵ tyrinėjimų įtakoje, kadangi ji yra kiekybinė ir apskaičiuojama matematiškai.

³¹ Dekartas, R. „Filosofijos pradai“, in: *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis. 1978, p. 269.

³² Ten pat, p. 268.

³³ Ten pat, p. 268–270.

³⁴ R. Descartes'as: „visus tuos dalykus greičiau vadinsime neribotais, o ne begaliniais ar beribiais, kadangi žodį „begalinis“ norime taikyti tikrai Dievui tiek dėl to, kad nematome jo tobulybės ribų, tiek ir dėl to, kad esame tikri, jog jų ir negali būti“. Žr.: Dekartas, R. *op. cit.*, p. 289.

³⁵ Šiose mokslo srityse disponuojama tiesės *n*–tuoju skaičiumi, kuris yra aiškiausias begalybės pasireiškimo pavyzdys.

Kitam XVIII a. racionalistinės filosofijos atstovui – G. W. Leibnizui – *vieta* yra santykinis dalykas, sudarytas iš daugelio substancijų. Kartu į pasaulio ir būties pažinimo lauką šis filosofas įveda *situs* terminą ir pastarajam priskiria keletą *erdvės* savybių. Tuo tarpu empirinės filosofijos atstovas – J. Locke'as – *vietą* laikė tiesiog *erdvės* modifikacija, kuri suvokiama kaip *monotoniška erdvė*, skirta įvairioms žmogaus verslumo formoms reikštis.

Apibendrinami Naujųjų laikų racionalistinės ir empirinės krypties filosofų mintis, suvokiame, jog *vieta* (R. Descartes'o – *vidinė erdvė*; J. Locke'o – *monotoniška erdvė, situs*) prilyginama laikinam patyrimui ir *universalios erdvės* padalinimui. Nors R. Descartes'as taiko skirtį tarp *vidinės* ir *išorinės erdvių*, tačiau, jo supratimu, *vieta* (*vidinė erdvė*) neturi nepriklausomo statuso ir yra *universalios erdvės* „nuosavybė“, kaip viena materija („pasaulis yra vienas, nes yra viena materija“³⁶), o tai glaudžiai siejasi su antikiniu (platonišku) ir viduramžiais įsivyravusiu krikščionišku mąstymu. Be to, skirtingai nei kiti minėti to meto filosofai, R. Descartes'as visiškai atmeta atomizmo³⁷ apraiškas, plėtotas Francis'o Bacono ir Roberto Boyle'o teorijose, kartu išlikdamas ir aristotelizmo nubrėžto fizinio pasaulio rėmuose.

Vis dėlto, lyginant su ankstesniais laikotarpiais, XVIII a. *universalios/išorinės* ir egzistencinės/*vidinės erdvės* definicija ir reikšmė kinta. Atsisakoma spekuliatyvių samprotavimų apie abstrakčius, atitrūkusius nuo žmogaus juslių ar proto, kaip pagrindinio pažinimo šaltinio, dalykus. Be to, tuo metu išryškėjo teritorinis tautos–valstybės imperatyvas, stiprėjo nacionalinis tapatumas. Taip pat reikšmingesnis tapo individo vietos visuomenės hierarchijoje identifikavimas ir kasdieninio gyvenimo fiksavimas. Europoje pradėjo kurtis suverenios nacionalinės valstybės, inicijuota tautos apsisprendimo laisvės idėja (itin sustiprėjusi XIX a.). Kitaip tariant, XVIII a. *vieta* pradedama suvokti kaip individo „savęs“ pažinimo ir identifikacijos „punktas“, o vykstančios jos sampratos permainos glaudžiai siejasi su kasdieniniu gyvenimu. Tai „fundamentalūs pokyčiai, vykdomi visuomeniškai grįstos erdvės lauke, kuriame pradeda formuotis biurokratiškai administruojamų institucijų struktūra, pramoninė produkcija,

³⁶ Dekartas, R. *op. cit.*, p. 290.

³⁷ Atomizmas – tai filosofinė ir gamtamokslinė pasaulio sandaros teorija, aiškinanti, kad visi daiktai susideda iš neskaidžių dalelių ir gali būti paaiškinti kaip jų judėjimo, jungimosi, išsiskyrimo padarinys.

visuomeninis gyvenimas“³⁸. Būtent į šiuos, sąlygiškai antrinius aspektus, remdamasis gausia XVIII a. archyvine medžiaga ir kasdienybę fiksuojančiais dokumentais, dėmesį sutelkė XX a. prancūzų filosofas Michelis Foucault studijoje „Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas“ (prancūzų kalba išleista 1975 m., į anglų kalbą išversta 1977 m.), kurioje visuomenė analizuojama galios struktūros diskurse³⁹. Nors žinojimas–diskursas–galia ir kasdieninis patyrimas yra postmodernios minties sampratos, o M. Foucault pateiktas vietos modelis XVIII a. nėra reflektuojamas, tačiau vietos sampratos kaitos tyrime svarbu tai, kad filosofas pasitelkia ir analizuoja to meto architektūros reformų pavyzdžius.

Pagrindinis minėtos M. Foucault studijos siekis – „pabandyti ištirti baudimo metodų metamorfozę, remiantis politine kūno „apdorojimo“ technologija, kurioje būtų galima įžvelgti bendrą valdžios santykių ir objektų santykių istoriją“⁴⁰. Tačiau mums įdomesnis vietos aspektas. Pastarojoje, anot teoretiko, remiantis XVIII a. architektūriniais sprendimais, įteisinamas galios santykių mechanizmas, kaip kūno disciplinavimo priemonė.

M. Foucault manymu, skirtingos vietos – tai įvairių socialinių santykių dimensijos, per kurias galia ne tiek reprezentuojama, kiek materializuojama. Studijuodamas XVIII a. disciplinuojančias ir institucionalizuojančias vietas, M. Foucault grąžina svarbą vietai per jos betarpišką santykį su kūnais. Kūnas, anot filosofo, yra „atrandamas kaip valdžios objektas ir taikiny“, kuris „formuojamas, muštruojamas, juo manipuluojama, jis paklūsta, reaguoja, įgyja įgūdžių arba gausina savo jėgas“⁴¹. Tad žmogus tuo pačiu metu suvokiamas ir kaip subjektas, ir kaip objektas. Per discipliną, tampančią „pagrindine dominavimo forma“⁴², arba XVII–XVIII a. institucijas, funkcionuojančias kaip disciplinariniai aparatai, galią materializuojantys mechanizmai, vykdomi laiko, vietos ir judesio suvaržymai.

Administraciniai–instituciniai aparatai paliečia kiekvieną kūną. Juos M. Foucault

³⁸ Cosgrove, D. „Landscape and Landschaft“, in: *Lecture delivered at the Spatial Turn in History. Symposium German Historical Institute*, 2004-02-19.

³⁹ Anot M. Foucault, diskursas – tai jėgos, kuriančios žinią, visuomenės santvarką bei individualią savivoką, įtvirtinimo priemonė.

⁴⁰ Foucault, M. *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos. 1998, p. 32.

⁴¹ Ten pat, p. 166.

⁴² Ten pat, p. 167.

sieja su panoptikumo (*Panopticon*)⁴³ sistema, kuriai 1797 m. architektūrinį pavidalą suteikė britų architektas Jeremy Benthamas. Panoptikumas, kuris funkcionuoja kaip mašina, išardanti matyti–būti matomam vienybę, asociatyviai siejasi su R. Descartes'o išplėtotą *erdvės*, kaip konteinerio, koncepcija, kai jame egzistuojantiems objektams arba daiktams daromas poveikis, bet pats konteineris pastarųjų objektų nėra veikiamas. Tad M. Foucault veda analogiją tarp „disciplinuoto žmogaus ir tikinčiojo“⁴⁴.

M. Foucault studijoje neatsitiktinai pateikta J. Benthamo panoptikumo koncepcija, kuri padeda atskleisti kitokį XVIII a. požiūrį į visuomenę bei vietos ir joje esančių kūnų santykį. Šiam ryšiui įvardinti teoretikas XX a. Edwardas S. Casey'as taiko „funkcinės vietos“ terminą: „kūnai, kurie yra konkrečioje vietoje, konstruoja jos funkciją, sukurdami *įvietinimo* (*site-specific*) principą“, arba kitaip – „tai yra būdas įkurdinti kūnus erdvėje“⁴⁵. Jei iki tol deklaruota *egzistencinė erdvė* pagal definiciją buvo skirta kažko įgyvendinimui, tai M. Foucault teorijoje *vieta* pasisavino tam tikros funkcijos atlikimo bei konkrečios paskirties vaidmenį. Taip iki tol dominavusią *universalų erdvę* pakeitė *reali vieta* – materiali, fizinė, specifinė, „funkciją generuojanti“. Kitaip tariant, *vieta* buvo sukonkretinta ir sureikšmintą.

Šie XVIII a. filosofijoje ir architektūroje išplėtoti *erdvės* ir *vietos* sampratos kaitos aspektai išryškino dvi modernaus mąstymo tradicijas: dekartiškąją pasaulio, kaip konteinerio, idėją, tęsiančią tikėjimą *universalios erdvės* iliuzija, ir foucaultiškąją „funkcinę vietą“. Šių tradicijų skyrimas yra modernus Vakarų filosofinės ir teorinės minties rezultatas, veikiamas vientiso, harmoningo, teoriškai rekonstruojamo pasaulio

⁴³ Architekto Jeremy Benthamo panoptikumas – tai apskritimo formos pastatas, sudarytas iš vienučių, išdėstytų per visą pastato plotą. Vienutėje – du langai: vienas nukreiptas į apskrito pastato viduje stovintį bokštą, kuriame yra prižiūrėtojas, kitas – į išorę. Tokia vienutė kiaurai „permatoma“, o jos tikslas „kūno padėties kontrolė erdvėje“. Tai polivalentiška pastato erdvės struktūra, nes kiekvienoje vienutėje galima uždaryti beprotį, ligonį, nusikaltėlį, darbininką, mokinį ar pan., ir tobulai veikianti architektūrinė sistema, vienodai garantuojanti veiksmingumą ir generuojanti funkcinį ryšį tarp vietos ir kūno. Tokioje sistemoje galia ima funkcionuoti automatiškai, o nuolatinis jos demonstravimas net nebūtinai, kadangi prižiūrėtojas centriniame bokšte išlieka nematomas, kai tuo tarpu įkalintasis yra „tobulai individualizuotas ir nuolat matomas aktorius“, tačiau pats nemato nei prižiūrėtojo, nei esančių kitose vienutėse. Kadangi įkalintasis negali bendrauti su kitais, jis yra informacijos objektas, tačiau niekada – komunikacijos subjektas. Tai – mechanizmas, automatizuojantis ir deindividualizuojantis galią, nes tampa nesvarbu, kas valdo ir kokių motyvų vedini. Sukuriamas fiktyvus baudžiančiojo ir baudžiamąjo santykis, kuris sąlygoja esminį disciplinos poveikį – „patekęs į matymo lauką ir tai žinodamas, individas pats imasi prievartinių galios funkcijų“. Žr.: Foucault, M. *op. cit.*, p. 237–238.

⁴⁴ Foucault, M. *op. cit.*, p. 170.

⁴⁵ Casey, S. E. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press. 1997, p. 300.

vaizdinio praradimo. Tuo metu „aižėjo ir skilo tiek visuminė pasaulio ir istorijos vizija, tiek teorinis žvilgsnis bei teorinė sąmonė. Prarado prasmę švietėjiškas istorinis optimizmas ir europocentrizmas“⁴⁶. Vietos ir *erdvės* atskyrimas buvo ne tik iš klasikinės filosofinės minties paveldėtas dvasios ir gamtos (materijos) prieštaros iškėlimas, bet ir dvilypė teorinė duoklė tiek žmogaus kūno ir jo pasaulio kintamumo bei istoriškumo idėjai, tiek pamatinei Vakarų Europos spekuliatyvinės minties tradicijai. Tuo metu vyravusią dvilypę teorinę mąstyseną akcentuoja ir M. Foucault:

„Didžioji žmogaus–mašinos knyga rašoma iš karto dviem registrais: anatominiu–metafiziniu, kurio pirmieji puslapiai priklauso Descartes'ui ir kuriuos pratęsė medikai bei filosofai; ir techniniu–politiniu, – čia glūdi ištisas visetas kariuomenės, mokyklų, ligoninių nuostatų bei empirinių, apmąstytų metodų, kuriais kontroliuojami arba koreguojami kūno veiksmai. Šie du registrai ganėtinai skiriasi, nes vienu atveju kalbama apie funkcionavimą ir jo priežastis, o kitu – apie paklusnumą ir panaudojimo galimybes: vienu atveju – pažįstamas, kitu – naudingas kūnas“⁴⁷.

Vis dėlto tarp šių skirtingų „registrų“ M. Foucault randa sąlyčio tašką – paklusnumą, susiejantį tiek analizuojamą, tiek ir manipuliuojamą kūną. Tad greta R. Descartes'o išplėtos pasaulio pažinimo koncepcijos paraleliai, ką liudija išryškintas M. Foucault atliktas XVIII a. *vieta*, kaip įvairių socialinių santykių, tyrimas, pradėta domėtis konkrečiomis gyvenimiškomis vietomis iš dabarties ir šiapusybės perspektyvos. *Vieta* transformuojama į socialinį ir politinį modelį, grindžiamą galios, valdymo mechanizmu. Gretinant R. Descartes'ą su M. Foucault, *erdvės/vietos*, kaip pagrindinio diskusijos objekto ir problemos, požiūriu, nesunku pastebėti esminį bruožą, skiriantį šiuos du skirtingų epochų mąstytojus. Formuluodamas *erdvės/vietos* sampratą, R. Descartes'as orientuojasi į protu ir joslėmis pažinų pasaulį, o M. Foucault telkia dėmesį ties socialiniais reiškiniiais, nusigręždamas nuo „natūralios“ (gamtinės) pasaulio sampratos⁴⁸.

XIX a. sukauptos teorinės žinios palaipsniui perkeliama į praktiką, sparčiai

⁴⁶ Donskis, L. *Modernios kultūros filosofijos metmenys*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijos leidykla. 1993, p. 38.

⁴⁷ Foucault, M. *op. cit.*, p. 166.

⁴⁸ Socialinė problematika itin domėjosi Karlas Marxas, kuris daugiausiai dėmesio skyrė ne gamtos, bet socialinių reiškinių analizei, kurios pagrindą sudaro vartojamosios ir mainomosios verčių perskyra.

gausinant technikos inovacijas bei gamtos mokslų žinias, kurios stipriai įtakojo naujai besiformuojančią kultūrinę, socialinę, politinę, o kartu ir filosofinę terpę. Šiuo laikotarpiu *universalios erdvės* paieškos filosofijoje vis dar gajos: pavyzdžiui, Immanuelis Kantas *erdvę* toliau analizuoja santykyje su Dievu. Nors filosofas laiką ir *erdvę* siejo ne tiek su baigtine subjekto egzistencija, kiek su jo pažinimo geba, kitaip – „subjekto laike“ samprata, jam laikas yra vidinio, o *erdvė* išlieka išorinio stebėjimo forma – empyriškai tikra ir neribota. I. Kanto *erdvės* koncepcijoje remiamasi R. Descartes'o, I. Niutono ir G. W. Leibnizo teorijomis. XIX a. *erdvės* sąlytį su Dievu dekonstruoja vis labiau ryškėjančios egzistencinės nuostatos, būdingos Soreno Kirkegaardo filosofijai, kurioje dėmesys telkiamas ties konkrečiu, o ne abstrakčioje bendrybėje „ištirpdytu“ subjektu. Ankstesnius mąstytojus ir jų samprotavimus egzistencialistas apibūdina klausdamas: „kas yra abstraktus mąstytojas? Tai toks mąstytojas, kai nėra to, kuris mąsto... Kas yra konkretus mąstytojas? Tai toks mąstytojas, kai yra tas, kuris mąsto... kai egzistencija egzistuojančiam mąstytojui teikia mintis, laiką ir *erdvę*“⁴⁹.

Tad XIX a. *egzistencinė erdvė* palaipsniui paverčiama reliatyvia ir arbitrariška, asociatyviai susijusia su konkrečiu individu. Ji orientuota, centruota arba egocentriška – remiasi subjekto žiūros tašku. Subjekto, o ne Dievo centrinės pozicijos įtvirtinimas, subjekto sukonkretinimas išaukštino gyvenimo tėkmės, identiteto, charakterio bei istorijos savitumus ir domėjimąsi jais⁵⁰. Pavyzdžiui, XIX a. pab.–XX a. pr. fenomenologinės filosofijos pradininkui Edmundui Huserliui „(...) pasaulis nėra tikras tol, kol jis mūsų kūrybinėmis pastangomis nėra įtrauktas į mūsų gyvenimo *erdvę* ir laiką (...)“⁵¹. Kitaip tariant, pasaulis nėra tik mąstymo forma, nepriklausoma nuo patyrimo, kaip manė I. Kantas, bet – mūsų egzistencijos prielaida, *čia ir dabar (hic et nunc)* momentas: *čia* yra ne bendrybė, o atvirkščiai – egzistencijos individualizacijos, vienatiškumo ženklas. *Čia* visuomet sutampa su vieta: „(...) *aš* yra *čia*, panašiai kaip *aš*

⁴⁹ Kierkegaard, S. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai. 1995, p. 36.

⁵⁰ Pavyzdžiui, 1814 m. Robertas Owenas akcentavo, kad socialinė ir fizinė geografija įtakoja asmens charakterį. Šią mintį XX a. išplėtojo Guy Debord'as savo studijoje „Miesto geografijos kritika“. Knygos įvadinėje dalyje autorius apibrėžia psichogeografiją kaip discipliną, studijuojančią sąmoningai organizuotos arba neorganizuotos geografinės aplinkos poveikį žmonių elgesiui ir emocijoms. Tiesa, XX a. geografinė aplinka persipina ir su socialine aplinka, tad poveikis žmogaus elgesiui yra labiau kompleksinis nei XIX a.

⁵¹ Husserl, E. *Ideas. A General Introduction to Pure Phenomenology*. USA, Canada: Routledge. 2002, p. 12.

yra *dabar*⁵².

Fizinio pasaulio suvokimą stipriai įtakojo ir XX a. pradžioje fiziko Alberto Einsteino suformuota reliatyvumo teorija, kurioje paneigtas laiko ir *erdvės* nepriklausomumas vienas nuo kito. A. Einsteino moksliniai atradimai parodė, kad dėl judėjimo greičio *erdvė* ir laikas matematiškai gali būti apjungti į vieną simetrišką objektą – erdvėlaikį. Tad iki tol vyravusi erdvės ir laiko atskirtis praranda prasmę, o R. Descartes'o suformuota *erdvės* samprata, kaip *x*, *y* ir *z* koordinačių sistema, buvo papildyta laiko koordinate ir performuota į keturmatę – bendras erdvės ir laiko kontinuumas.

Taigi iki XIX a. pab. *erdvės* samprata ir apibrėžimai filosofijoje buvo išvedami iš „viršaus“ – vienų ar kitų universalijų, mąstymo kategorijų, o ne kilo iš konkrečių kasdieninės gyvenimiškos aplinkos formų. Iki XIX a. formuotas ir kodifikuotas kolektyvinis mąstymas, o ne individualumas; pasyvus, o ne dalyvaujantis ir veikiantis subjektas.

XX a. pr. vis labiau imama domėtis ne tik pačiu subjektu, bet ir jo gyvenamąja (socialine) aplinka, kartu plečiant nacionalinius, regioninius pasaulio klasifikavimo principus. Į apmąstymų lauką patenka miestas, kaip visuomenės organizavimo forma ir išbaigta geografinė struktūra, susidedanti iš koncentrinų zonų, sektorių ir jų branduolių. Teorijoje vėl kvestionuojamas įsitvirtinęs dekartiškasis– kartezietiškas požiūris į *erdvę*, kaip begaliniai tįsų ir neutralų konteinerį, ką teoretikas Ronas Johnsonas apibūdino „erdvės fetišizavimu“: „erdvė yra be turinio, ir tampa svarbi tik tuomet, kai jai statusą suteikia žmogus ar gamta“⁵³. Sukritikuojamas ir kartezietiškas „daiktų, užpildančių pasaulio vaizdinį“⁵⁴, imperatyvas, kadangi *egzistencinė erdvė* ir visuomenė to meto kultūros teoretikų suprantamos kaip tarpusavyje sąveikaujančios ir nuolat kintančios. Tokiu būdu geografinė aplinka persipina su socialine, jų poveikis žmogaus suvokimui ir poelgiams interpretuojamas kaip kompleksiškas.

XX a. vid. erdvės ir fizinio subjekto santykio kompleksiską bei kontekstualų mąstymą apibrėžęs prancūzų filosofas Maurice'o Merleau-Ponty svarbus ne tik turint omenyje dualistinę vietos ir *erdvės* sampratos ilgalaikio dominavimo pabaigą, bet ir dėl jo

⁵² Husserl, E. *op. cit.*, p. 24.

⁵³ Maza, S., Greenblatt, S. „New Historicism and Cultural History, or, What we talk interdisciplinarity“, in: *Modern Intellectual History* 1:2, 2004, p. 83.

⁵⁴ Ten pat, p. 92.

filosofijos įtakos vaizduojamiesiems menams⁵⁵. M. Merleau–Ponty išplėtotame juslinio suvokimo fenomenologiniame mąstyme *figūra* (subjektas) ir *fonas* (pasaulis) sudaro struktūrą, formuojamą suvokimo pagrindų. *Fonas* prilyginamas pasauliui, kuriame vyksta *figūros*–subjekto patirtis. Pasaulis yra natūrali terpė, tam tikras laukas, iš kurio subjektas nėra eliminuotas ar nuo jo izoliuotas. Subjektas suvokia pasaulį ne kaip daiktus, o kaip jų buvimą pasaulyje. Pačią *erdvę* filosofas apibūdina ne kaip tam tikrą aplinką, kuri grindžiama logika, bet kaip „realią erdvę“, kurioje yra išsidėstę daiktai. Tokia fenomenologinė *erdvė* yra terpė, kurioje įmanomos įvairios daiktų pozicijos. Todėl *erdvė* nieko netalpina, ji – nei konteineris, nei talpykla (prieštara R. Descartes'o erdvės sampratai). Pasak M. Merleau–Ponty, „užuot erdvę vaizdavus kaip tam tikrą eterį, kuriame skendi daiktai, apie ją reikia mąstyti kaip apie universalią jėgą, įgalinančią užsimegzti ryšius tarp daiktų, subjekto (kūno) ir pasaulio“⁵⁶. Taigi *fono* ir *figūros* struktūra yra būtina, kad suvokimas įvyktų.

XX a. kultūrologiniai tyrimai, laipsniškai gražinantys *vietai* arba *egzistencinei erdvei* anksčiau racionalistinės akademinės tradicijos eliminuotus fiziškumą, profaniškumą, susitelkė į specifinį tyrimų lauką, vadinamą „erdvės posūkiu“ (*Spatial Turn*)⁵⁷. „Erdvės posūkis“, Karlo Schlögelio manymu, „reiškia (...) tiesiog didesnę dėmesį erdviniam istorijos persmelkto pasaulio matmeniui – ne daugiau, tačiau ir ne mažiau“⁵⁸. Ši dvižodė sąvoka, apibrėžianti specifinę tyrimų kryptį, reiškiasi „kultūros posūkyje“ (*Cultural Turn*), o pastarasis plėtojasi kultūros studijų (*Cultural Studies*) lauke.

Kultūrologijoje ir socialiniuose moksluose suintensyvėjęs orientavimasis į *egzistencinę erdvę* bei jos tyrinėjimai, prasidėję XX a. 7 deš. viduryje, ženklina istorizmo, kuriame buvo privilegiuota laiko, o ne erdvės dimensija, baigtį. Įsivyrąja nauji miesto raidos tyrimai, susiję ne tiek su fiziniais urbanistinės struktūros pakitimais (miestas ir jo plėtros procesai), kiek su erdviniais pačios kultūros organizavimo pokyčiais, formuojančiais identitetą bei kultūrinį, socialinį, ekonominį ir politinį gyvenimą.

Taigi „erdvės posūkio“ terminas savaime nurodo temą ir diskursą, naudojamą

⁵⁵ Apie Maurice'o Merleau–Ponty įtaką minimalistų kūrybinei praktikai, turėjusiai įtakos vietas, kurioje eksponuojamas kūrinys, sampratos susiformavimui ir jos sureikšminimui, nuodugniau kalbama antros mokslinio darbo dalies pirmame skyriuje.

⁵⁶ Merleau–Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. 2009, p. 284, 324.

⁵⁷ Tokie terminai, kaip „spatial turn“, „topological turn“, „topographical turn“, iš anglų kalbos dažnai nėra verčiami, o jei verčiami, vietoje „turn“ vartojamas ne visai tapatus žodis „posūkis“.

⁵⁸ Butkus, V. „Literatūros topografija: (poli)metodologinės trajektorijos“, in: *COLLOQUIA*, Nr. 21, p. 13–14. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011-09-07]: http://www.lti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Butkus.pdf

praktiką ir kritiką, atsigręžiant į *erdvės* matmenis ir galimus šios sąvokos apibrėžimus filosofijoje ir kultūros teorijoje. Šiame „posūkyje“ *erdvė* nebesuvokiama kaip geometrinių koordinatų ar jose vykstančių santykių sistema, bet kaip reiškinių, kurių dėka subjektas asocijuoja save su konkrečia vieta ir kitais, pagrindas. Tai paskatino iš naujo apibrėžti *erdvės* bei *vietos* sąvokas ir jų reikšmę, pripildyti jas konkrečiu „turiniu“, kadangi, ėmus vykdyti daugialypę analizę, tapo svarbu atskirti *universalios erdvės* ir *egzistencinės erdvės*, kaip realios fizinės vietos sampratas, kurios tiek kasdieninėje kalboje, tiek ir teorinėse analizėse ilgą laiką buvo vartojamos paraleliai. Teoretikai šias dvi sąvokas dažniausiai atskiria, *vietai* suteikdami konkrečius, o *erdvei* – abstrahuotus bruožus. Greta šių patikslintų terminų imami taikyti nauji: žymėjimas (angl. mapping), regionas, teritorija, lokacija, geografija, kartografija, gamtovaizdis, kultūros kraštovaizdis ir kt. „Erdvės posūkio“ tyrimuose pati *erdvė* pradedama sieti su kasdienine aplinka ir patirtimi bei tokiais sritimis kaip geografija, urbanistikos ir architektūros studijos, socialiniai mokslai, tačiau darant skirtį nuo bendrinės sociologijos, filosofijos ar psichologijos. Kitaip tariant, siekiama kritiškai analizuotu, *ką* reiškia erdvė; *kaip* ji konstruojama; *kodėl* ir *kaip* ji kinta; *kaip* jos dėka yra organizuojama ir perorganizuojama visuomenė. Taigi *erdvė*, skirtingai nei iki tol, suvokiama kaip socialinis konstruktas, susijęs su įvairiais subjekto istorijos ir kultūros produkcijos fenomenais ir jų santykių kompiliacijomis.

Erdvės, kaip socialinio konstrukto, sampratą, įtraukdamas geografiją ir istoriją, išplėtojo Henri Lefebvre'as knygoje „Erdvės produkcija“ (*The Production of Space*) (prancūzų kalba išleista 1974 m., į anglų kalbą išversta 1991 m.). Jo teigimu, „(socialinė) erdvė yra (socialinis) produktas“⁵⁹, kuriame per mąstymą ir veiksmus įprasminami tai *erdvei* būdingi bruožai.

Filosofas „socialinės erdvės“ sampratą apibūdina ne kaip natūralios („gamtinės“) *erdvės* pavertimą socialia, bet kaip socialinių galių produkcijos *erdvė*. Tai reiškia, kad H. Lefebvre'o teorijoje daiktų produkavimą erdvėje keičia pačios *erdvės* produkavimas, besiorientuojantis į procesą, o ne rezultatą (produkcijos procesas, o ne produktas).

Erdvės konstravimas filosofui yra produkcijos (materijos) ir mąstymo (konceptijos) padarinys. Jis išskiria tris erdvės modelius:

⁵⁹ Lefebvre, H. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell. 1991, p. 300.

Erdvės naudojimas	fizinė arba natūrali, reali erdvė, kuri yra generuojama ir naudojama;	materiali
Reprezentacinė erdvė	„mentalinė“ erdvė, formali erdvės abstrakcija, t. y. – tam tikras vaizdinys, atstovaujantis kažkieno sukurtam ir palaikomam vaizdiniui. Tokia erdvės samprata negali būti redukuota į vieningą sistemą, kadangi labiau reiškiasi per mąstymą nei veiksmus. Tai įsivaizduojamos, dažnai ideologizuotos erdvės išraiška religiniame, biurokratiniame ir/ar politiniame autoritarizme;	ideali
Erdvė, skirta reprezentavimui	„socialinė erdvė“, konstruojama visuomeninių sąveikų pagrindu. Tai socialiai organizuojama „gyvenimiška erdvė“ (angl. lived space), kurią formuoja trys dėmenys – erdvės naudojimas, teorizavimas ir/ar reprezentavimas bei vaizdavimas.	materiali ir ideali

Pirmieji du filosofo išskirti erdvės modeliai yra nuorodos į R. Descartes'o *išorinės* ir *vidinės* erdvės skirtį. Vadinasi, H. Lefebvre'as, savojoje *erdvės* koncepcijoje pasitelkdamas modelių schemą, tęsia Vakarų mąstymo apie erdvę tradiciją, papildydamas ją originalia *erdvės*, skirtos reprezentavimui („socialinė erdvė“), samprata. Tiesa, „socialinė erdvė“, anot filosofo, yra ne tik kuriamas, vartojamas ir nuolat kintantis produktas, bet ir kompleksinis socialinis konstruktas. Tokioje *erdvėje* neišvengiamai implikuojamas kontroliavimas, taip pat – dominavimas ir galia (panašūs galios ir disciplinavimo aspektai „funkcinėje erdvėje“ buvo akcentuoti ir M. Foucault teorijoje). Todėl *erdvė* suvokiama ne tik kaip centras, materialus objektas, bet ir kaip ideologija – skirtingos socialinės grupės „socialinei erdvei“ suteikia skirtingas reikšmes, kurios yra glaudžiai susijusios su šių grupių poreikiais, interesais ir vertybėmis. Šie skirtumai neišvengiamai kuria konfliktus ir įtampą: kam priklauso viena ar kita (socialinė) *erdvė*, kas turi į ją „teisę“? H. Lefebvre'o teigimu, sociopolitiniai prieštaravimai realizuojami *erdvėje*, kurioje atsispindi socialiniai santykiai. Kitaip tariant, vienokie ar kitokie *kasdieninėje erdvėje* stebimi prieštaravimai atskleidžia sociopolitinių jėgų ir interesų

konfliktus: „tik erdvėje šie konfliktai efektyviai įsitraukia į minėtą „žaidimą“, ir tokiu būdu tampa erdvės prieštaravimais“⁶⁰. Šių prieštaravimų dėka tam tikros *kasdieninės erdvės* dažnai tampa varžybų *vietomis*, kuriose „socialinės struktūros ir galios, dominavimo bei pasipriešinimo santykiai yra vienas su kitu susiję“⁶¹, todėl tokiose vietose gali kurtis alternatyvios vietos arba kontraerdvės.

Taigi H. Lefebvre'o teorijoje „socialinė erdvė“ paverčiama fundamentaliu, socialinius santykius jungiančiu elementu, per kurį įgyvendinama kontrolė, o *erdvės* normatyvumas susieja subjektą su centru ar periferija. Tai istoriškai ir sociologiškai apmąstoma dimensija – *erdvė* suvokiama ne kaip izoliuotas vienetas, bet kaip ekonominių, politinių, socialinių ir įvairių kitų sričių bei mokslo žinių susipynimas.

Teoretikas Edwardas E. Soja, kurio teorines nuostatas stipriai paveikė H. Lefebvre'o filosofija, akcentuoja, jog dabar labiau nei bet kada tarpdalykinės studijos yra sąmoningai ir strategiškai grindžiamos „gyvenimiškos erdvės“ samprata, akcentuojant, kad 1) mes gyvename socialiai ir urbanistiškai produkuojamoje miesto erdvėje; 2) kadangi ji yra labiau socialinis, o ne natūraliai „duotas“ produktas, urbanizuota erdvė priklauso nuo kintančių socialinių veiksnių; 3) miesto geografija produkuoja tiek neigiamus, tiek teigiamus veiksnius, įtakančius mūsų gyvenimą; 4) ideologija, „įvietinta“ geografijoje, tampa galinga strategija organizuojant erdvės pobūdį⁶². Šiuolaikinei teorijai būdinga sociopolitinė *kasdieninės erdvės* artikuliacija. Tai tapo socialinius santykius, kultūrą bei vaizduojamąjį meną nagrinėjančių tyrimų pagrindu.

Vietai, kaip fizinei lokacijai, nusakyti filosofijoje bei kultūros studijose XX a. pab. pradedami taikyti ne tik minėti terminai (fenomenologinė reali erdvė (M. Merleau-Ponty), socialiai konstruojama erdvė („Erdvės posūkis“), erdvė, kaip socialinis produktas (H. Lefebvre'as) ir kt.), bet ir kitos sąvokos ir atitinkamos vietos arba *kasdieninės erdvės* interpretacijos, pavyzdžiui: *kognityvus žymėjimas* (Fedrico Jamesono terminas), *kritinis regionalizmas* (Kennetho Framptono terminas), *tipotopografija* (Franzo M. Eyblo terminas). Taip pat *determinuota vieta*, *referencinė vieta*, *reaktyvi vieta*, *konteksto vieta*, *diskusijos vieta* ir kt., išplėtos skirtingose filosofijos ir teorijos kryptyse – postruktūralizmas, postkolonializmas, postmodernizmas ir kt. Šiose kryptyse *vietai*

⁶⁰ Lefebvre, H. *op. cit.*, p. 365.

⁶¹ Ten pat, p. 372.

⁶² Soja, W. E. „Taking space personally“, in: *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* / Ed. B. Warf, S. Arias. 2007, p. 15.

taikomi specifiniai apibrėžimai, integruojant ją į tam tikrą diskursą, tačiau visiems jiems būdingas socialinis ir kompleksinis požiūris, tęsiantis *kasdieninės erdvės* sampratą.

Grįžtant prie istorinės *erdvės* ir *vietos* analizės, svarbu pažymėti, kad *universalios erdvės* sampratą bei modernios kultūros filosofijos matmenis yra analizavę ir Lietuvos filosofai Leonidas Donskis, Arūnas Sverdiolas, kt. Tačiau daugiausia lietuvių autorių tyrimų yra susiję su miesto kultūros lauku bei viešosios erdvės tema. Pavyzdžiui, filosofo Gintauto Mažeikio tyrimai apie viešosios erdvės politines bei kūrybines („idėjų konteinerio“) dimensijas. Miesto ir viešosios erdvės, kaip temos, tyrimuose lietuvių autoriai neretai analizuoja M. Foucault, H. Lefebvre'o bei kitų XX a. teoretikų veikalus. Minėti teoretikai analizuojami Artūro Tereškino straipsniuose, kuriuose nagrinėjami viešosios erdvės ir kūno, galios, identiteto bei subkultūrinių erdvių klausimai; Nerijaus Mileriaus bei Audronės Žukauskaitės analizėse. Šie ir kiti filosofai, pasitelkdami užsienio autorių veikalus, atsižvelgia ir į tai, kad miestui, kaip *kasdieninei erdvei* ir subjektyviai *vietai*, įtaką daro specifinės istorinės aplinkybės, ekonomika, politika, demografinė situacija ir kiti faktoriai, todėl jų tyrimai įgyja specifinių savitumų, nulemtų vietinio konteksto bei lokalinės problematikos. Kadangi *vietos* samprata nuolat kinta, miesto bei viešosios erdvės tema lietuvių filosofams ir kultūros tyrėjams iki šiol lieka vienu iš patraukliausių analizės objektų.

Vietos samprata, kaip menininkus ir jų kūrybą vienijančio elemento svarba, analizuojama Vytauto Michelkevičiaus sudarytoje knygoje. Knyga skirta jo kuruotai Baltijos šalių menininkų parodai „Vietos karta: atvaizdas, atmintis ir fikcija Baltijos šalyse“ (2011–2012)⁶³.

„Vietos karta“, anot menotyrininko, – tai ir metafora, ir teiginys, „apibūdinantis menininkus, gimusius 1975–1985 m. Sovietų Sąjungoje, bet subrendusius nepriklausomose Lietuvos, Latvijos ir Estijos valstybėse“⁶⁴. Geografiškai ir laikiškai įrėmindamas menininkų bendruomenę arba kartą, V. Michelkevičius klausia: ar vieta kuria mus, ar mes kuriame vietą? Ar esama „vietos kartos“ bendrumo mene? Tai tyrimas (šiuo konkrečiu atveju – fotografijos rinkinys, esė apie fotografiją ir jos kontekstą – A.

⁶³ 2011 m. paroda pirmą kartą pristatyta Talino parodų rūmuose, o 2012 m. Kauno fotografijos galerijoje. Vien tik lietuvių menininkų ekspozicija „(Savos) vietos karta“ buvo pristatyta Šiuolaikinio meno centre, 2012 m.

⁶⁴ *VIETOS KARTA: ATVAIZDAS, ATMINTIS IR FIKCIJA BALTIJOS ŠALYSE* / Sud. V. Michelkevičius. Vilnius: VŠĮ MENE. 2011 (pratarmė).

T.), kuriame atsigręžiama į specifinę vietą, išryškinant jos svarbą ne tik filosofijoje ir kultūros tyrimuose, bet ir vaizduojamajame mene bei jo teorijoje.

Apibendrinant pirmąją disertacijos dalį, būtina atkreipti dėmesį į tai, jog kiekvieno istorinio laikotarpio siekis apibrėžti *erdvės* ir *vietos* sampratas neišvengiamai vedė į jų redukciją, arba, pasak M. Foucault, „erdvė yra tik istorinio laikotarpio užgaidų objektas“⁶⁵. Kitaip tariant, šios dvi fundamentalios sąvokos yra ne fiksuotas, statiškas objektas, o procesualus dalykas, istorijos ir Vakarų mąstymo tradicijos padarinys, išsirutuliojęs į skirtingas autorių koncepcijas.

Istorinė įvairių filosofų ir kultūros tyrinėtojų minčių, susijusių su *erdve*, analizė išryškino ir būdingas *vietos* definicijas. *Erdvės* samprata Vakarų mąstymo tradicijoje rutuliojosi nuo *kosminės* (antika), performuluotos į *universalią*, atskiriant dominuojantį dangiškąjį ir mažai reikšmingą žemiškąjį–žmogiškąjį pasaulį (viduramžiai). Naujųjų laikų racionalistinėje ir empirinėje filosofijoje įsigalėjo matematizuotas „fizinės geografijos“ modelis. Šiuo laikotarpiu *vieta* pradedama artikuliuoti ir kaip *reali erdvė*, sociopolitinis ir institucinis modelis („institucinė geografija“), vis daugiau reikšmės suteikiant subjekto vietos visuomenėje identifikavimui ir fiksavimui. Šiuolaikinėje teorijoje *vieta* suvokiama kaip „žinojimo geografija“, subjekto gyvenamoji aplinka (miestas, kaip išbaigta geografinė sistema). *Vieta* ar *kasdieninė erdvė* yra specifinė, reali, visuomeniškai konstruojama sistema, implikuojanti skirtingas praktikas ir interesus, darančius įtaką subjekto patyrimui. Ši samprata XX a. II p. darė reikšmingą įtaką vaizduojamiesiems menams, paskatino jų, o ypač meno viešojoje erdvėje kaitos procesą (nuo kūrinio įkomponavimo tam tikroje vietoje link pačios vietos, kaip meno kūrinio, įprasminimo).

⁶⁵ Foucault, M. *Of Other Space*. [interaktyvus], [žiūrėta 2007.05.25.]: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

II DALIS. DISKURSO FORMAVIMAS: *įvietinto* šiuolaikinio meno teorija

Aptarus erdvės ir vietos sampratas bei jų raidą filosofijoje ir kultūrologijoje (perėjimą nuo *universalios erdvės* prie konkrečios vietos), antroje mokslinio darbo dalyje analizuojamas *įvietinto* meno teorinis diskursas. Klausama, koks *įvietinto* meno kūrinio santykis su vieta: ar menininko pasirinkta vieta pati tampa meno kūrinium ar tik jo dalimi, ar kūrybinė intervencija į tam tikrą vietą yra *įvietinimo* pagrindas? Gilinamasi į vietos pasirinkimo bei įtraukimo į meno kūrinį būdus, jos svarbą kūrinio patyrimui, suvokimui ir teoriniam pagrindimui.

Ši darbo dalis pradedama nuo vaizduojamojo meno ir vietos santykio aktualizavimo, išryškėjusio jau XX a. II p. Kadangi į tiriamąjį objektą žvelgiama iš skulptūros bei pakitusios jos sampratos perspektyvos, daugiausia nagrinėjamos skulptorių ir jų kūrinius analizavusių meno istorikų įžvalgos.

II. 1. Vietos sureikšminimas XX a. II pusės vaizduojamajame mene

Vaizduojamojo meno kūrinio pristatymui pa(si)rinkta vieta, išskirtinis dėmesys jai ir kiti klausimai, svarbūs su vieta susieto kūrinio patyrimui ir interpretavimui, labiau nei iki tol sureikšminti minimalistų kūrybinėje praktikoje. Menininkai Carlas Andre, Solas LeWittas, Donaldas Juddas, Robertas Morrisas, Frankas Stella ir kt. vietą, kurioje eksponuojamas kūrinys, pradėjo suvokti kaip jo sudedamąją dalį. Minimalistai siekė reflektuoti ir išryškinti vietos fizines savybes bei struktūrą.

Dauguma meno istorikų bei teoretikų, o ir patys minimalistinio meno kūrėjai susidomėjimą vieta bei kūrinio susiejimo su ja procesą aiškina remdamiesi prancūzų filosofo Maurice'o Merleau-Ponty studijomis: „Suvokimo fenomenologija“ (*Phenomenology of Perception*), parašyta 1962 m., į anglų k. išversta 1964 m., ir „Suvokimo pirmenybė“ (*The Primacy of Perception*) – 1964 m. Šie veikalai įtakojo minimalizmo idėjinių nuostatų formavimąsi – kūrinio suvokimą bei estetikos pagrindimą.

Remiantis pirmojoje disertacijos dalyje aptarta Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologine erdvės samprata, suvokta, jog subjektas ir objektas yra ne atskiros, o tarpusavyje susijusios ir viena nuo kitos priklausančios būtybės erdvėje – „daiktas yra neatsiejamas nuo greta esančio asmens suvokimo ir negali būti pats sau, kadangi jis yra mūsų žiūros lauke arba mūsų jutiminio patyrimo ribose“⁶⁶. Kita minimalistų meninės praktikos pagrindimui svarbi filosofo mintis yra suvokėjo dalyvavimas kūrinio patyrimo – „suvokimas nėra tiesiog regėjimo (*vision*) dalykas, bet kūniškas įsitraukimas“; „santykis tarp manęs ir pasaulio įsikūnija suvokime, kadangi tai, kas suvokiama, būtinai priklauso nuo subjekto buvimo, fiziškai patiriamo momento, kuris determinuoja, ką ir kaip suvokiame: aš nematau erdvės kaip išorinio apvalkalo; aš išgyvenu tai iš vidaus; aš esu paniręs tame; (...) pasaulis yra aplink mane, ne priešais mane“⁶⁷. Taigi kūniškasis subjektas apibūdinamas kaip procesuali, kintanti psichofiziologinė visuma, o kūno ir sielos (materijos ir dvasios, subjekto ir objekto) priešprieša transformuojama į juslinį patyrimą, kūrybinės raiškos ir refleksijos sąveiką.

M. Merleau-Ponty „juslinio suvokimo“ teorija grindžiama kūniško, inkarnuoto subjekto (*aš* nėra nei vidinis, nei išorinis kūno atžvilgiu, *aš* yra kūnas), kūno intencionalumo (kūnas atgręžtas į pasaulį ir susietas su daiktais, nuo kurių yra priklausomas) bei *kūno schemas*⁶⁸ sąvokomis, ikirefleksinio patyrimo ir patyrimo refleksijos tapatumu. Kitaip tariant, aptarta suvokėjo (*kūno*) raiška yra neatsiejama nuo suvokimo momento bei refleksijos.

Nors filosofas tik retkarčiais rašė apie vaizduojamąjį meną, ir daugiausia apie tapybą, kaip būdą, kurio dėka patiriamas santykis su pasauliu, jo filosofinį mąstymą pasitelkę minimalistai, daugiausia kūrė trijų dimensijų objektus, keitė iki tol meninėje praktikoje nusistovėjusias normas. Viena jų įdiegtų naujovių – žiūrovo sureikšminimas (kūno ir kūrinio santykis jo suvokimo procese); kita – pakitęs požiūris į meno kūrinio ir eksponavimui parinktos vietos santykį.

Suvokėjo „pasisavinimas“, meno, kaip išgyvenamosios patirties, idėja, plėtotą minimalistų praktikoje, tuo metu formalistinės meno teorijos šalininkų buvo vertinama skeptiškai. Michaelo Friedo 1967 m. publikuotoje esė „Menas ir daiktiškumas“ (*Art and*

⁶⁶ Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of perception*. London, New York: Rotledge. 2005, p. 181.

⁶⁷ Ten pat, p. 198.

⁶⁸ „*Kūno schema*“ traktuojama daugiareikšmiškai – kaip erdvinė-laikinė tarpjuslinė ir sensomotorinė vienovė, kūno potyrių visuma, juslių sinchronizacija, Žr.: Merleau-Ponty, M. *op. cit.*, p. 125.

Objecthood)⁶⁹ kritikuojamas menas, integruojantis konkrečias aplinkybes (laiko požiūriu), į kurias įtraukiamas žiūrovas. Teoretikas tokį meną vadino „teatrišku“ (angl. theatrical), o pačius minimalistų kūrinius – tiesmukais (angl. literal). Šią kritiką inspiravo tai, jog minimalistai: 1) sureikšmino fizinį suvokėjo dalyvavimą kūrinio suvokime–patyrimė; 2) susitelkė ties meno kūrinio ne kaip ilgalaikiu (amžinu) estetinio pasitenkinimo objektu, o kaip trumpalaikę patirtimi (būdinga vaidybos menams), kurioje, anot M. Friedo, suvokėjas paliekamas savo kasdienybės pasaulyje; 3) susiejo kūrinį su vieta per individualaus suvokėjo kūno jutiminį kūrinio erdvėje patyrimą; 4) neplėtojo modernizmui būdingos strategijos, atmesdami individualaus kūrybinio braižo svarbą vardan neemocionalios ir neintuityvios meninės raiškos, redukuotas formas geometrinėse struktūrose.

M. Friedo analizė patvirtina, jog pradedant minimalistų praktika, iš esmės pakito suvokėjo funkcijos samprata bei vaizduojamojo meno parametrai, mat erdvinis/laikinis meno kūrinio patyrimas *čia* ir *dabar* iki tol buvo būdingas tik scenos menams, kurie vyksta konkrečiu momentu, o ne egzistuoja *abstrakčioje erdvėje* ir laike. Toks kūrinys yra absorbuojamas ne psichologiškai (jausmais), o fiziškai (kūnu), suvokėjo patyrimą formuoja „išoriniai“ dalykai, kūrinį supantis specifinės aplinkos kontekstas. Formalistai kritiškai vertino ir „nusigręžimą“ nuo tradicinių meno rūšių arba, anot šios teorijos autoriteto Clemento Greenbergo, jų „grynumo“.

„Grynojo meno“ sampratą C. Greenbergas aiškina kaip susitarimą kurti tik tam tikros vaizduojamojo meno rūšies priemonių, skiriančių ją nuo kitų, ribose. Pasak teoretiko, kiekvienos rūšies išskirtinumą legitimuoja tik jai vienai būdingos savybės, ir menas išlieka „grynas“ tol, kol veikia pripažintų ir rūšiai būdingų elementų ribose⁷⁰. Tiesa, pats C. Greenbergas pripažįsta, kad kuo meno rūšis apibrėžtesnė, tuo mažiau lieka laisvės, o laisvė yra viena iš kūrybiškumo sąlygų⁷¹. Tačiau, nepaisant formalistinės teorijos atstovų kritiško požiūrio į žiūrovo kūnišką *čia* ir *dabar* patyrimą bei kūrinio reflektyvumą vietos atžvilgiu, šie aspektai tapo fundamentalia estetinė XX a. II p.

⁶⁹ Fried, M. *Art and objecthood*. London: The University of Chicago Press. 1998.

⁷⁰ Pavyzdžiui, tapybos kompetencija, anot C. Greenbergo, pasireiškia per tokius jai būdingus bruožus kaip dvimatiškumas, plokštumas, spalva bei iliuzija. Žr.: Greenberg, C. „Modernist Painting (1960)“, in: *Art in Theory 1900–2000: an anthology of changing ideas* / Ed. C. Harrison, P. Wood. United Kingdom: Blackwell Publishing. 2003, p. 774.

⁷¹ Greenberg, C. „Modernist Painting (1960)“, in: *Art in Theory 1900–2000: an anthology of changing ideas* / Ed. C. Harrison, P. Wood. United Kingdom: Blackwell Publishing. 2003, p. 777.

vaizduojamojo meno verte, stiprėjo skirtingų meno rūšių sąveika ir slinktis nuo „arba vienas, arba kitas“ link „ir vienas, ir kitas“ būvio. Tai neabejotinai susiję su XX a. 6 deš. suintensyvėjusiomis ir išpopuliarėjusiomis tarpdalykinėmis studijomis. Joms būdingas žvilgsnis į visų egzistuojančių ir galimų gyvenimo būdų, kultūros organizavimo ir komunikacijos formų visumą. Kultūra atsiveria kaip gausybės procesų, vykstančių ekonominiame, socialiniame, politiniame lauke, sąveika, pranokstanti akademines žinias. Neatsitiktinai tuo metu formalistinis požiūris į meną bei kultūrą (aukštąją, elitinę) prarado aktualumą, ir vaizduojamajame mene imta nepaisyti „grynų“ meno rūšių normų bei vertybių. Paraleliai įsitvirtino vietos arba fizinės ir materialios egzistencinės erdvės, kurioje subjektas save asocijuoja su konkrečia kasdienine aplinka, samprata. Tai reiškia, kad vieta suvokiama kaip socialinis konstruktas.

Modernizme susiklosčiusių vaizduojamojo meno vertybių sistemos irimas ir naujos (simbolinės) hierarchijos formavimasis skatino ir menininkus gilintis į vykstančių pokyčių priežastis, permąstyti savąją meninę praktiką bei jos aplinką. Pavyzdžiui, Davidas Smithas kūrinius, sukurtus XX a. II p., siūlė įvardinti „abstraktaus stiliaus skulptūros“ terminu. Jis atkreipia dėmesį, jog naujieji kūriniai turi panašumų ne tik su skulptūra – juose atpažįstami ir tapybai būdingi elementai, tačiau menininkas kaip tik nenori „skirti ribos tarp to, kur tapyba baigiasi ir skulptūra prasideda“⁷².

Bene nuosekliausiai XX a. 7 deš. kūrinių dualizmą – skulptūros ir tapybos savybių persipynimą – straipsnyje „Specifiniai objektai“ (*Specific Objects*), parašytame 1965 m., nagrinėja minimalistas Donaldas Juddas. Pasak jo, „per pastaruosius penkerius metus daugiau nei pusė geriausių naujų kūrinių buvo nei skulptūra, nei tapyba“⁷³. Šio menininko nuomone, Jaspero Johnso, Roberto Rauschembergo, Dano Flavino, George'o Ortmano, Franko Stella'os, Richardo Smitho, Roberto Morriso, Claeso Oldenburgo ir kt. naujieji kūriniai byloja, jog „tiek skulptūra, tiek tapyba išnaudojo savo galimybes ir įžengė į „trijų matavimų kūrinių“ (angl. three-dimensional work) būvį“⁷⁴. Būtent „trijų matavimų kūrinio“ terminą D. Juddas taikė darbų, kurie „netelpa nei į tapybos, nei į

⁷² Smith, D. „The New Sculpture“, in: *Modern Sculpture Reader* / Ed. J. Wood, D. Hulks, A. Potts. United Kingdom: Henry Moore Institute, 2007, p. 196.

⁷³ Judd, D. „Specific Objects“, in: *Modern Sculpture Reader* / Ed. J. Wood, D. Hulks, A. Potts. United Kingdom: Henry Moore Institute. 2007, p. 214.

⁷⁴ Ten pat., p. 215.

skulptūros konteinerį, nors ir turi polinkio⁷⁵, įvardinimui, pripažindamas, kad skulptūros ir tapybos „konteinerių“ ribos pakito ir nebėra tokios aiškios. „Konteinerio“ sąvoka skatina prisiminti filosofo Rene Descartes'o erdvės, kaip x, y ir z geometrinių koordinačių sistemos, kurioje santykis esti ne tarp „kažko ir kažko kito“, bet vyksta „vieno daikto, užimančio kito vietą“⁷⁶ pagrindų, koncepciją.

Išanalizavęs, kuo naujieji kūriniai panašūs į tapybą ir kuo į skulptūrą, D. Juddas daro išvadą, kad jie turi panašumų su skulptūra – pirmiausia dėl kūrinys akcentuojamos eksponavimo erdvės: „aktuali, reali erdvė yra žymiai paveiklesnė ir specifiškesnė negu iliuzinė, ištapyta ant plokščio paviršiaus“, o naudotis „trijų matavimų“ teikiamomis galimybėmis – reiškia „naudotis visomis galimomis medžiagomis“⁷⁷. D. Smitas mąstė panašiai, – „skulptūra yra mažiau medijuotas vizualus veiksmas nei tapyba. (...) Jos (skulptūros – A. T.) kūrimo procese naudojami elementai yra laisvesni nei iliuzijos pastovumas“⁷⁸. Menininkas skulptūrą suvokia kaip daiktą ar objektą realioje erdvėje, o tapybą, kaip ir D. Juddas, – tik kaip iliuziją arba pastangą linijų ir formų kompozicijos pagalba sukurti erdvės iliuziją plokštumoje.

Robertas Morrisas, parašęs straipsnių seriją „Pastabos apie skulptūrą“ (*Notes on Sculpture*)⁷⁹, žengė dar toliau – jis atsisakė naujuosius kūrinius sieti su skulptūra, teigdamas, kad šie „reprezentuoja ne tolimą nuo skulptūrai būdingos sampratos, o greičiau našų ir pozityvų jos vystymąsi nauja linkme“⁸⁰. XX a. 7 deš. menininkų sukurtus darbus R. Morrisas apibūdina kaip „objektus“ arba „struktūras“, o jų tolimą nuo tradicinės skulptūros, pasak autoriaus, žymi tai, kad pastarieji yra labiau reflektyvūs vietos, konteksto, kuriame kūrinys pristatomas, atžvilgiu ir mažiau telkiasi į save pačius. Neteigiama, kad materialus objektas ar jo forma tapo mažiau reikšmingi, tiesiog situacija, kurią konceptualizuoja aptariamo laikotarpio meno kūriniai, tapo sudėtingesnė, labiau kompleksiška – „objektas, subjektas ir vieta funkcionuoja kartu ir vienas kitą papildo“⁸¹.

⁷⁵ Judd, D. *op. cit.*, p. 218.

⁷⁶ Dekartas, R. Filosofijos pradai. In: *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis. 1978, p. 268.

⁷⁷ Judd, D. *op. cit.*, p. 218.

⁷⁸ Smith, D. *op. cit.*, p. 198.

⁷⁹ R. Morriso „Notes on Sculpture“ tekstų serija, publikuota: pirmas tekstas – *Artforum* žurnalas 1966 m. vasario mėn. numeris; antras tekstas – *Artforum* žurnalas 1966 m. spalio mėn. numeris, o trečias tekstas – „Beyond Objects“, *Artforum* žurnalas 1969 m. balandžio mėn. numeris.

⁸⁰ Morris, R. „Notes on Sculpture (Part 2)“, in: *Continuous Projects Altered Daily: the Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass: MIT Press. 1993, p. 15.

⁸¹ Ten pat, p. 18.

Kūrinio koncepcija ir jo suvokimas grindžiami ne tik žiūrovo ir kūrinio santykiu, bet santykiu tarp žiūrovo, meno objekto bei vietos, kurioje darbas yra „apgyvendintas“. Tai ne vienas nuo kito atsieti, bet tarpusavyje susiję dalykai.

XX a. II p. vykę pokyčiai vaizduojamajame mene patraukė ne tik menininkų, bet ir meno istorikų dėmesį. Vieną iš reikšmingiausių „naujųjų kūrinių“ raidos po 1960–ųjų analizių pateikė teoretikė Rosalind Krauss straipsnyje „Išplėstas skulptūros laukas“ (*Sculpture in the Expanded Field*), publikuotame 1979 m. Ši publikacija svarbi ne tik dėl skulptūros „prieš“ (modernistinė) ir „po“ (postmodernistinė) sampratos apibūdinimų, bet ir dėl to, kad radikalesnį šios vaizduojamosios meno rūšies ir jos kaitos XX a. II p. interpretacijų nepateikta iki šiol. Be šiamo straipsnyje autorės suformuotų įžvalgų praktiškai neapsieina nė viena postmodernios skulptūros sampratos ir pačios kūrybos analizė.

Šiame disertacijos skyriuje plėtojamos analizės kontekste svarbu tai, kad R. Krauss straipsnyje aptariami klausimai ir pateikti R. Morriso, R. Smithsono, R. Serra'os ir kt. kūrinių pavyzdžiai buvo to meto kultūrinėje spaudoje⁸² plėtotos teorinės diskusijos dalis. R. Krauss, kaip ir minėti menininkai, žvelgdama į XX a. II p. skulptūros praktiką, akcentuoja, jog pastaroji tapo „be galo lanksti“, o pačiai meno rūšiai imta priskirti „stebinančių dalykų“. To priežastimi, panašiai kaip ir R. Morrisas, teoretikė įvardija ne „naujųjų kūrinių“ tapsmą skulptūros ir tapybos paribyje, šių meno rūšių sąveiką ar skirtumų niveliavimąsi, o skulptūros sampratos ribų išplėtimą.

Teoretikė skulptūros kismo ir sampratos plėtros atskaitos tašku pasirenka jos, kaip monumento, neigimą. Skulptūros, kaip monumento, samprata pagrįsta „vidine logika“ (figūratyvus, išlaikantis vertikaliąją ašį, pakeltas ant pjedestalo stabilus paminklas, įkurdintas viešojoje erdvėje) ir yra istoriškai determinuota. Tokia skulptūra nepasižymi universalumu, t.y. remiasi normatyviomis taisyklėmis, kurios varžo pokyčius. Skulptūros–monumento tikslas – ką nors reprezentuoti (istorinį įvykį, asmenį ir pan.). Tuo tarpu „naujosios skulptūros“ reprezentuoja pačios save, taip akcentuodamos esamą, o ne praeitį aukštinantį laiko momentą.

R. Krauss, dekonstruodama skulptūros, kaip monumento, logiką, kuri, pasak jos,

⁸² R. Krauss straipsnis pirmą kartą publikuotas *October* žurnale (Nr. 8, 1979 m.). Šiame bei kituose žurnaluose (pvz., *Artforum*, *Art in America*) pirmiausia ir buvo publikuoti šiame skyriuje nagrinėjamų menininkų straipsniai.

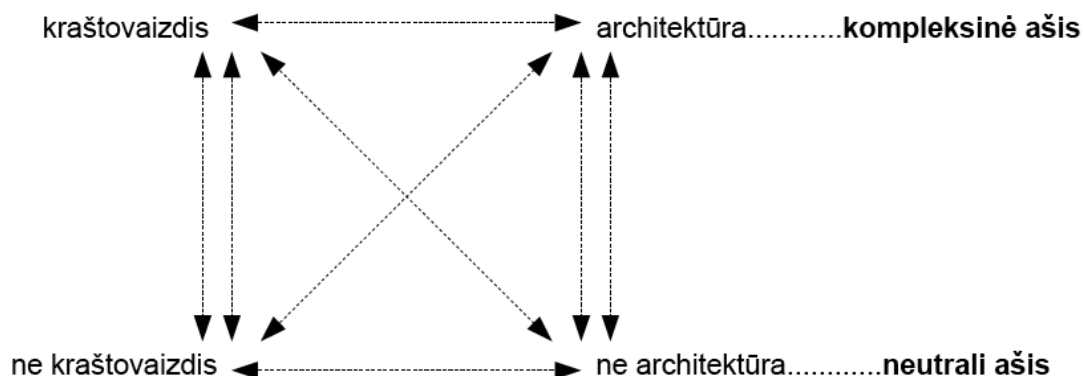
dominavo iki XIX a. pab. (pvz., Aguste'o Rodino kūriniai „Pragaro vartai“ ir „Balzako statula“), siekia performuoti skulptūros sampratą, įvesti naujus, pakitusią praktiką atitinkančius terminus. Galima suabejoti teoretikės siūlomu skulptūros ir monumento susiejimu bei analizės atskaitos taško pasirinkimu, tačiau, būtina prisiminti, kad ir daugumos XX a. II p. sukurtų modernistinių kūrinių mastelis buvo adekvatus žmogaus ūgiui arba didesnis, o tai siejo juos su eksterjerinės skulptūros samprata ir tradicija. Tiesa, jiems išties būdingi akivaizdūs monumento logikai oponuojantys bruožai, pavyzdžiui figuryvumo ar architektoniškumo atsisakymas. Šiems kūriniams svarbu, kaip medžiaga, forma ir vieta jungiamos viena su kita.

Modernistinė skulptūra (XX a. I p.), anot R. Krauss, jau nebeženklina istoriškai reikšmingų vietų, ji nebėra ir pasyvus, ant pjedestalo „užkeltas“ objektas. Kaip pavyzdį teoretikė pateikia Constantino Brancusi skulptūras „Adomas ir Ieva“ (1921), „Kariatidė“ (1924/1948), „Begalinė kolona“ (*Endless Column*, 1938). Šios ir kitos skulptūros, R. Krauss manymu, tampa „bevietais“, pabrėžiančiomis savo autonomiškumą, savireferentiškumą (skulptūrinio objekto ir jo pagrindo (pjedestalo) santykis ekvivalentiškas, o ne skiriantis nuo aplinkos, kurioje jis pristatomas), metaforiškai tarient, įžengiančiomis į „niekieno žemę“ (angl. no-man's-land). Jų buvimas erdvėje grindžiamas neigimu: tai „ne architektūra“ (urbanizuota aplinka) ir „ne kraštovaizdis“ (gamtinė aplinka). Kitaip tarient, „ji (skulptūra – A. T.) – tai, kas buvo priešais architektūrą, bet nebuvo architektūra, arba tai, kas buvo kraštovaizdyje, bet nebuvo kraštovaizdis“⁸³.

Pasitelkdama semiotikos instrumentus, R. Krauss *skulptūros*, kaip „ne kraštovaizdžio“ ir „ne architektūros“, sampratos analizei sukonstruoja kvadratą, sudarytą iš koreliacinių jungčių tarp binarinių opozicijų, padedantį interpretuoti naująją skulptūros praktiką. Semiotinis kvadratas susideda iš: 1) dviejų grynojo prieštaravimo ryšių, sudarančių kompleksinę („kraštovaizdis“/„architektūra“) ir neutralią („ne kraštovaizdis“/„ne architektūra“) ašis (horizontalios linijos); 2) dviejų grįžtamųjų prieštaravimo ryšių („kraštovaizdis“/„ne kraštovaizdis“ – „architektūra“/„ne architektūra“) (dvigubos vertikalės); 3) dviejų sąsajų ryšių („kraštovaizdis“/„ne architektūra“ – „architektūra“/„ne kraštovaizdis“), susidarančių įstrižai tarp viršutinių ir

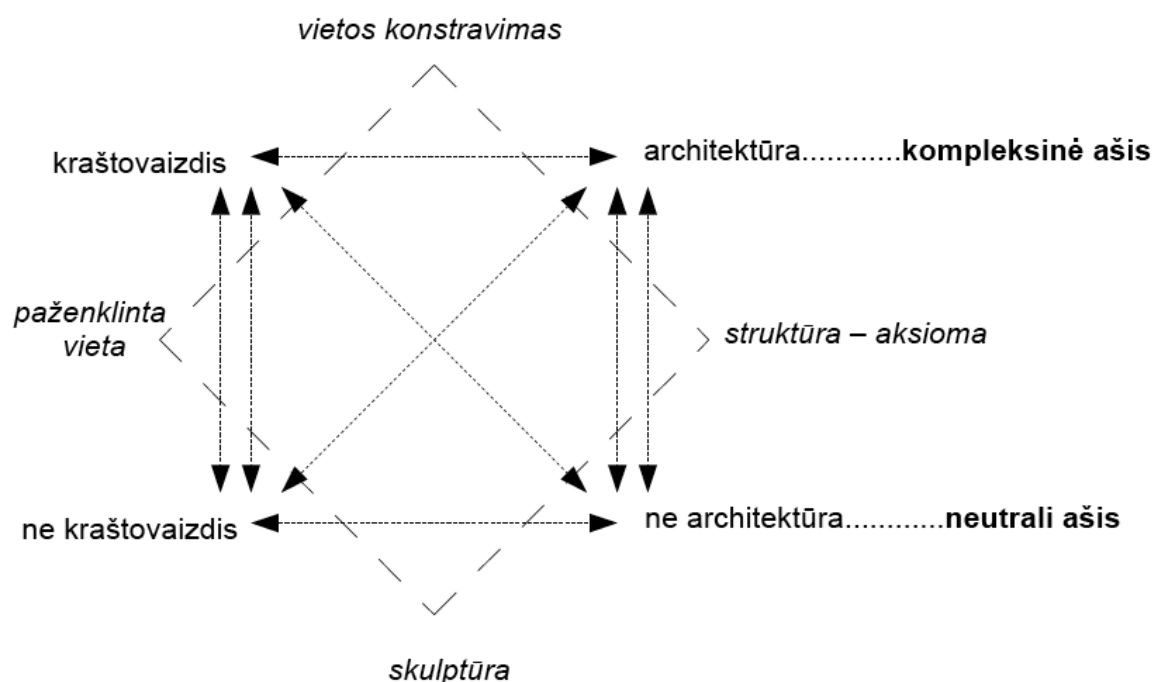
⁸³ Krauss, R. „Sculpture in the Expanded Field“, in: *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture* / Ed. H. Foster, New York: The New Press. 1998, p. 36.

apatinių kategorijų.



Atsižvelgdama į minimalistų praktiką, R. Krauss šį semiotinį kvadratą papildė naujomis logiškai įvedamomis kategorijomis, kurias reprezentuoja punktyrinis rombas, susiejantis prieštaravimo pagrindu sukonstruotus terminus⁸⁴: *skulptūra* gimsta „ne kraštovaizdžio“ ir „ne architektūros“ jungtyje (pavyzdžiui, C. Brancusi skulptūra „Bėgalinė kolona“ (1938) [il. 1]; priešais ją tarp „kraštovaizdžio“ ir „architektūros“ yra **vietos konstravimas**, kurio pavyzdys, pasak teoretikės, R. Smithsono kūrinys „Iš dalies užkasta malkinė“ (*Partially Buried Woodshed*, 1970) [il. 2]. **Struktūra–aksioma** išauga iš „architektūros“ ir „ne architektūros“ jungties; tai tam tikro laipsnio intervencija į realią fizinę vietą per dalinę jos rekonstrukciją ir materialių objektų instaliavimą (pavyzdžiui, R. Morriso „Be pavadinimo. Veidrodiniai kubai“ (*Untitled. Mirrored Boxes*) – 1965 m. [il. 3] arba Bruce'o Naumano video koridorius, 1966–1970 m.) [il. 4]. **Paženklinta vieta** jungia „kraštovaizdį“ ir „ne kraštovaizdį“ ir yra suvokiama kaip vietos ženklavimas, naudojant ne tik laikinus, efemeriškus „ženklus“ ar materialius objektus, bet neretai – ir fotografiją, piešinius, diagramas ir pan. (kaip raiškos, o ne dokumentavimo priemonė). Šią jungtį iliustruojantys teoretikės pateikti kūriniai yra R. Smithsono „Spiralinis molas“ (*Spiral Jetty*, 1969–1970) [il. 5], Michaelo Heizerio „Dvigubas negatyvas“ (*Double Negatyve*, 1969) [il. 6], taip pat kai kurie Roberto Morriso, Carlo Andre, Denniso

⁸⁴ Tai disertacijos autorės siūlomi R. Krauss analizėje naudojamų terminų vertimai į lietuvių kalbą: kraštovaizdis – *landscape* / ne kraštovaizdis – *not-landscape*; architektūra – *architecture* / ne architektūra – *not-architecture*; kompleksinė ašis – *complex* / neutrali ašis – *niauter*. Kitos kategorijos, įvedus „rombą“: skulptūra – *sculpture*; vietos konstravimas – *site construction*; struktūra–aksioma – *axiomatic structures* ir paženklinta vieta – *marked sites*.



„Naujųjų kūrinių“ interpretavimui R. Krauss pasitelkia semiotiką – mokslą, tiriantį ženklus ir ženklų sistemas. Susiformavusi veikiant struktūralistinei minčiai, semiotika tiria įvairias reprezentacijos sistemas, tad ji paranki ir analizuojant skulptūrą, aiškinantis jos struktūrą ir elementų santykį (su kultūra), prigimtį ir funkcionavimą (kultūroje). R. Krauss teorijoje skulptūros ir vietos, kaip vienos iš jos struktūrinių elementų, santykis grindžiamas ne fizinės geometrijos (x, y ir z koordinačių sistema), o kultūriniais parametrais. Tai reiškia, kad į meno objektą žvelgiama ne kaip į esantį specifinėje fizinėje ir simbolinėje (skulptūros rūšies) plotmėje, bet išplėstame lauke – jis yra ne tik veikiamas „išorės“, bet ir pats ją veikia bei keičia. Kitaip tariant, R. Krauss semiotiniame kvadrato pateikti skulptūrą apibūdinantys terminai ir jais apibūdinama meno praktika siejama ne su rūšine skulptūros specifika, o su logiškai pagrįsta menininko kūrybinių veiksmų seka. Šiame procese, kuriame įmanomos įvairios daugialypės sąveikos, gali būti panaudotos ir ne skulptūros priemonės, o bet kas – „fotografija, knygos, žemėlapiai, linijos ant sienų, veidrodžiai ar pati skulptūra“⁸⁵. Tokiame „išplėstame skulptūros lauke“ nebesivadovaujama tik materijos ir trimatės formos prioritetais, kinta reprezentacinės

⁸⁵ Krauss, R. *op. cit.*, p. 41.

meno kūrinio funkcijos, o svarbiausia – kūrinio, vietos bei suvokėjo sąveika. R. Krauss „išima“ naujuosius kūrinius iš autonomiškų, uždarų skulptūros ar tapybos rūšių sistemų („konteinerių“) ir „įkurdina“ juos diskursų lauke.

Teoretikės apibrėžtame skulptūros ir vietos santykije svarbu nebe praeitis ir jos reprezentavimas (istorinė vieta, kuri tradiciškai buvo ženklinama monumentu), o dabartis, esamojo laiko momentas (reali vieta ir laikas, šio momento konteksto išryškinimas ir akcentavimas meno kūrinio pagalba). Tokia sąranga būdinga ne tik minimalistų, bet ir konceptualistų, žemės meno, instaliacijos, proceso meno (performansas, akcija, kūno menas) kūrybinėms praktikoms, grindžiamoms nuostata, jog vieta yra esminis meno kūrinio patyrimo elementas, ir jei ji keičiasi, kinta ir objekto santykis su ja. Tai vienas iš *įvietinto* šiuolaikinio meno praktiką charakterizuojančių bruožų. Tad XX a. 7 deš. R. Krauss, aptarusi skulptūros „išplėstą“ lauką, kartu pradeda kitą – meno kūrinio ir vietos santykio – diskusiją.

Menotyrininkė ir parodų kuratorė Juli Carson šį R. Krauss straipsnį interpretuoja būtent kaip *įvietintam* menui skirtą esė, teigdama, kad R. Krauss modernistinės skulptūros susiejimas su „bevietiškumu“ ir savireferentiškumu išties skulptūrą pastūmėjo link to, „kas ji nėra“, o tai, „kas ji nėra“, anot J. Carson, ir yra pati vieta, kurioje pristatoma skulptūra. Todėl skulptūra gali būti apibūdinama tik kaip „ne architektūra“ ir „ne kraštovaizdis“⁸⁶. Mat tai, kas ji nėra, aprėpia daug daugiau nei „architektūra“ ir „kraštovaizdis“. Kūrinio, orientuoto į vietą, specifiškumas reiškia, kad kūrinys priklauso konkrečiai vietai ir yra nuo jos neatskiriamas, kitaip tariant, – paremtas abipuse priklausomybe.

Šiame skyriuje analizuotuose meno istorikų, teoretikų ir menininkų straipsniuose žvelgiama į XX a. II p. daugiausia JAV gyvenusių ir kūrusių menininkų darbus, neatitikusius uždaros „grynų“ vaizduojamojo meno rūšių sistemos reikalavimų. Šie meno kūriniai dažniausiai buvo įvardijami negatyviai, kaip „ne menas“, „ne skulptūra“, „nei tapyba, nei skulptūra“, „anti-skulptūra“ arba jiems buvo taikomi naują akcentuojantys apibrėžimai, pavyzdžiui, „naujoji skulptūra“. R. Morriso, R. Krauss teorinės įžvalgos

⁸⁶ Carson, J. „1989“, in: *Theory in Contemporary Art since 1985* / Ed. Z. Kocur, S. Leung. USA: Blackwell Publishing. 2007, p. 335.

skatino palaipsniui atsisakyti juos priskirti skulptūrai ar tapybai, sutinkant, kad skulptūra įžengė į „išplėstos skulptūros lauką“ (R. Krauss). Svarbu pabrėžti, kad ši samprata nuo XX a. 7 deš. keičia ir plečia ne skulptūros ribas, o vietos ir meno kūrinio joje santykį. R. Krauss analizuojami menininkai yra ne vėlyvojo modernizmo, o veikiau postmodernizmo atstovai, siekiantys ne modifikuoti tradicinės skulptūros normas, pasiūlyti alternatyvių sprendimų, bet veikti „išplėstame“ kūrybos ir kultūros lauke, kurį reflektuoja postmodernus mąstymas.

Postmodernizmas šiandien neretai tapatinamas su tarprūšine kūryba ir menininkų bendradarbiavimu „išplėstame lauke“. Šis laukas suponuoja skirtingų meno praktikų, jų analizavimo būdų ir teorijų sambūvį, taip pat meno kūrinių pristatymui pa(si)rinktų vietų įvairovę. Dinamiškuose procesuose skleidžiasi nehierarchiniai ir atviri meno rūšių tarpusavio santykiai, dėmesys kreipiamas į naujų koncepcijų ir prasmių kūrimą, skatinamą kultūros studijų (*Culture studies*) ir „erdvės posūkio“ (*Spatial Turn*) teorijoje. Nuo XX a. 7 deš. suintensyvėjo skirtingų mokslo sričių ir teorijų jungimas, išaugo dėmesys tarpdalykinių tyrimų ir metodų naudojimui, įsitvirtino konkrečios, kasdieniškos vietos samprata. Tai *įvietinto* šiuolaikinio meno praktikos požymiai.

Šiame skyriuje nagrinėjami menininkų ir teoretikų straipsniai atvėrė skirtingų meno rūšių jungimo arba jų skirtumų niveliavimo temą. Taip pat leido pagrįsti prielaidą, kad *įvietintas* šiuolaikinis menas išaugo iš skulptūros, kurioje vis labiau sureikšminamas kūrinio ir jo vietos santykis bei žiūrovo dalyvavimo svarba.

II. 2. *Įvietinto* šiuolaikinio meno modeliai

Antrajame šios darbo dalies skyriuje *įvietintas* menas tipologizuojamas į teoriją paremtus modelius, įprasminančius tam tikras vietos sampratą, aptartas pirmojoje darbo dalyje. Šie modeliai taip pat tampa analitiniu įrankiu ir priemone, padedančia išryškinti meno, susieto su vieta, praktikos ypatumus, raidą bei kaitą. Nors yra nemažai *įvietinto* šiuolaikinio meno tyrimų, tačiau iki šiol nėra vienos sistemios teorijos, aprėpiančios visą jo sklaidos laikotarpį, skirtingus požiūrius. Išskiriant teoriją pagrįstus modelius, siekiama būtent sisteminio požiūrio į *įvietintą* šiuolaikinį meną. Modeliai konstruojami ne tik remiantis apie patį *įvietintą* meną rašusių teoretikų veikalais, bet ir kitomis įtakingomis teorijomis, analizuojančiomis patyriminį meno suvokimą, meno funkcionavimą socialiniame ar instituciniame lauke, „išplėstos“ vietos sampratą ir kt. aspektus. Taip pat siekiama išsiaiškinti, kokią įtaką pastarieji aspektai turi *įvietinto* meno praktikai ir kaip jie koreliuoja, sąveikauja tarpusavyje. Apskritai *įvietinto* meno analizė šiame darbe yra plėtojama „išplėstame lauke“, t.y., jis suvokiamas kaip „atvira“, o ne „uždara“ šiuolaikinio meno apraiška.

Siekiant palyginti pagrindinių apie *įvietintą* meną rašusių autorių kritines pozicijas, šiame skyriuje taikomas lyginamasis metodas. Jis parankus ir siekiant susisteminti teoretikų įvardintus *įvietinto* meno tipus, išryškinti jų savitumą bei analizėms pasirinktus atskaitos taškus. Greta užsienio teoretikų pasitelkiamos ir lietuvių dailėtyrininkų įžvalgos. Apie *įvietinto* šiuolaikinio meno sampratą ir raišką Lietuvoje išsamiau kalbama trečiojoje darbo dalyje, todėl čia išskiriamos tik lietuvių dailėtyrininkų mintys, tiesiogiai susijusios su identifikuojamais modeliais ir jų teoriniu pagrindu.

Kadangi menininkai ne tik teorinėmis įžvalgomis, bet ir savo kūriniais prisideda prie *įvietinto* šiuolaikinio meno diskurso formavimo, dalyje analizuojami ir šiuo požiūriu įtakingiausių kūrėjų darbai. Vieną ar kitą modelį formuojantys kūriniai dažnai ženklina teorinį virsmą, įtakoja naują *įvietinto* meno etapą ar sampratos kaitą.

Įvietintas šiuolaikinis menas formavosi tuo metu (XX a. 7 deš.), kai suintensyvėjo įvairūs tyrimai, paskatinę erdvės sampratos pokyčius („Erdvės posūkis“), apjungę įvairius kultūros ir socialinių mokslų metodus („Kultūros studijos“). Meno,

susieto su vieta, praktikoje neapsiribojama viena konkrečia vaizduojamojo meno rūšimi, raiškos priemone ar naudojama technika. *Įvietintas* menas yra hibridiškas ir atviras įvairiems šiuolaikinio meno raiškos būdams.

Šią praktiką ir jai būdingas savybes teoretikai apibrėžia skirtingai, pasitelkdami įvairius atskaitos taškus, nors esama ir besisiejančių, vienas kitą išplečiančių, papildančių požiūrių. Pavyzdžiui, Nickas Kaye *įvietintą* šiuolaikinį meną apibūdina kaip „praktiką, artikuliuojančią abipusius ryšius tarp meno objekto ir vietos, kurioje nustatoma kūrinio reikšmė“⁸⁷. Jo manymu, kūrinio reikšmės kodą lemia kūrinio ir vietos sąveika (reikšmių mainai). Sąvoką „įvietintas“ N. Kaye vartoja kaip kritinės analizės terminą, charakterizuodamas vietą, kurią reflektuoja menininkas⁸⁸.

Pačią praktiką N. Kaye kildina iš pakitusios skulptūros sampratos, o tiksliau – iš minimalistų kūrybos, kurioje itin daug dėmesio skiriama kūrinio ir vietos tapatumui. Praktikos analizėje teoretikas akcentuoja skirtingus *įvietintam* menui būdingus aspektus ir juos aptaria atskiruose knygos skyriuose, pavadintuose *erdvė, vieta, medžiagos, rėmai* ir *dokumentacija*. Be to, N. Kaye *įvietintą* meną sieja ne vien su vaizduojamuoju menu, bet ir su šiuolaikine architektūra bei teatru. Jo tyrimas apima minimalizmo, žemės meno, hepeningo, *arte povera*, kūno meno, šiuolaikinės architektūros ir teatro bei įvairių intervencijų į urbanistines bei institucines erdves (galerijas, muziejus) pavyzdžius.

Kitokią *įvietinto* meno sampratą ir analizavimo būdą siūlo Jamesas Meyeris ir Miwon Kwon. Abu teoretikai meną, susietą su vieta, apibūdina pasitelkdami tipologizavimą. J. Meyeris išskiria du tipus – *tiesmuka vieta* (angl. literal site) ir *funkcionalinė vieta* (angl. functional site). Kaip matyti, ši tipologija kuriama įtraukiant vietą į kūrybos procesą. Tuo tarpu M. Kwon daugiausia rūpi paties *įvietinto* meno specifika. Jos nagrinėjami trys tipai: *fenomenologinis, socialinis/institucinis* ir *diskursinis*, ženklina ir šios kūrybinės praktikos raidą, tam tikrus etapus. M. Kwon *įvietintą* šiuolaikinį meną suvokia ne kaip atskirą žanrą, bet kaip „savitą kūrybos tipą meno ir erdvės paradigmoje“⁸⁹.

Apibendrinant ir sisteminant teorijoje įsitvirtinčius požiūrius, šiame skyriuje

⁸⁷ Kaye, N. *Site-specific art, Performance, place and documentation*. London, New York: Routledge. 2000, p. 65.

⁸⁸ Ten pat, p. 12.

⁸⁹ Kwon, M. *One space after another. Site-specific art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press. 2004, p. 2.

apibrėžiami modeliai suvokiami kaip *įvietinto* šiuolaikinio meno formavimosi ir kaitos proceso etapai, kurių metu praktiškai ir teoriškai artikuliuojamas diskursas aprėpia tris pagrindinius aspektus. Vienas iš svarbiausių – vietos samprata, kuri yra ir šio mokslinio darbo atskaitos taškas. Vieta *įvietintame* mene yra sudedamoji kūrinio dalis ar net pats kūrinys; fundamentalus atspirties ir atramos taškas, pagrindinė tema ir struktūra. Vietos analizavimo ir organizavimo dėka kūrinys įgyja konkrečių savybių, skiriančių jį nuo kitų šiuolaikinio meno praktikų.

Kiti nagrinėjami aspektai yra suvokėjas, jo „vaidmuo“ kūrinio suvokime; ir meno kūrinio, kaip „prekės“, kritika. Pirmieji du pratęsia minimalizmo meninėje raiškoje aktualizuos idėjines nuostatas, o kūrinio, kaip „prekės“, kritika – avangardo ir neoavangardo idėjas, kurios *įvietinto* meno praktikos lauke įprasminamos įvairiais kūrinio susiejimo su vieta būdais.

II. 2. 1. „Čia ir dabar“ vieta

Šio *įvietinto* šiuolaikinio meno modelio formavimosi pradžia – XX a. 7 deš. Jame vieta interpretuojama kaip unikali, reali, konkreti, o jos specifiškumą lemia fizinės savybės, tokios kaip plotis, aukštis, tekstūra, proporcijos, apšvietimas, judėjimo intensyvumas ir pan. Modelyje formuojamą vietos sampratą teoretikai interpretuoja panašiai. Pavyzdžiui, J. Meyeriui tai *tiesmuka vieta*, kuri, remiantis Josephu Kosuthu, įvardijama *in situ* – aktuali lokacija, vienietinė erdvė. Pasak teoretiko, menininko intervencija į vietą yra determinuota fizinių jos savybių ir parametrų. Kitaip tariant, menininkas siekia prisiderinti prie esamos situacijos, o kadangi vieta yra unikali, tokiu tampa ir pats kūrinys. Vietą kaip unikalią – „ne *tabula rasa*, bet realią, aktualią fizinę erdvę“⁹⁰, suvokia ir M. Kwon. Santykį tarp kūrinio ir vietos ji interpretuoja remdamasi fenomenologine filosofija. Šį *įvietinto* šiuolaikinio meno tipą teoretikė siūlo vadinti „fenomenologiniu“.

N. Kaye monografijos skyriuje „Erdvė“ su vieta susietus meno kūrinius irgi vadina „realiais“. Šį požiūrį jis grindžia pasitelkdamas meno kritikų ir teoretikų D. Crimpo ir M. Friedo analizes, siūlančias tokius *įvietinto* meno kūrinius suvokti kaip „įsiveržiančius“ į erdvę, bei minimalistų išryškintą opoziciją tarp „neutralios“ ir „realios“

⁹⁰ Kwon, M. *op. cit.*, p. 11.

kūrinio eksponavimui skirtos vietos⁹¹. Taigi vieta N. Kaye yra ne universali ar abstrakti įvykių ir daiktų „talpykla“ (konteineris), o konkreti, turinti tik jai būdingas savybes. Pačią praktiką, kurioje kaip ir M. Kwon *fenomenologinėje* arba J. Meyerio *tiesmukos vietos* sampratose akcentuojama kūrinio ir vietos tarpusavio sąsaja, mainai, N. Kaye vadina *minimalizmo vietos specifiškumu* (angl. *minimalism's site-specificity*).

Taigi baziniai „čia ir dabar“ vietos modelio parametrai, kaip pastebi daugelis teoretikų, išsikristalizavo vadovaujantis minimalizmo nuostatomis. Šiame modelyje, kaip ir minimalistų meninėje praktikoje, atsisakoma modernistinės paradigmos – eliminuojamas „grynojo meno“ siekis, ir itin didelis dėmesys skiriamas kūrinio ir vietos tarpusavio santykiui bei žiūrovo patyriminiam suvokimui. Tokia privilegijuota žiūrovo pozicija grindžiama fenomenologine filosofija (E. Huserlis, M. Merleau-Ponty).

Fenomenologinėje filosofijoje laiko momentas suvokiamas iš dabarties atskaitos taško per kūniškąjį patyrimą, kitaip tariant, aktualizuojamas suvokėjo dalyvavimas kūrinio „užbaigime“. Paties meno kūrinio egzistavimas grindžiamas intencionalumo sąvoka, arba „nėra objekto be subjekto“ principu. Tiesa, fenomenologai subjektą ir jo percepciją atskiria nuo jį supančio „atviro“ pasaulio – socialinių, istorinių ir pan. aspektų, svarbiausiąjį vaidmenį skirdami kūniškajam patyriminiam suvokimui. Tokiu būdu radikaliai keičiama meno suvokėjo samprata – žiūrovas tarsi „įjungiamas“ tiesioginio susidūrimo su kūrinio metu, o kūrinys imamas suvokti kaip dialogas tarp kūrinio lokacijos ir žiūrovo. Ši suvokimo struktūra, t.y., vieta–kūrinys–žiūrovas, taip pat perimta iš minimalistų.

Kitas svarbus aspektas, formavęs vietos, kaip unikalios fiksuotos lokacijos, sampratą, yra meninėje praktikoje akcentuojamas kūrinio neatsiejamumas nuo vietos. Šią nuostatą M. Kwon motyvuoja meno siekiu „priešintis kapitalistinės prekybos, meno ekonomikos galioms“⁹². Kitaip tariant, tai meno kūrinio, kaip cirkuliuojančios „prekės“, mainomo objekto, kritika, o meno kūrinio „surakinimas“ su vieta – antikomercinė pastanga. Todėl kūrybinėje praktikoje artikuliuojama „čia ir dabar“ vieta labiau siejama su kūrinių „iškėlimu“ už meno institucijos ribų, interpretuojant tai kaip reakciją į institucijų propaguojamą menamai neutralų kūrinių eksponavimo pobūdį. Tiesa, N. Kaye akcentuoja, jog *įvietintam* šiuolaikiniam menui, kuris pasižymi kūrinio neatsiejamumo

⁹¹ Kaye, N. *op. cit.*, p. 25.

⁹² Kwon, M. *op. cit.*, p. 12.

nuo vietos taktika, gali būti priskiriami kūriniai, esantys ir institucijos (galerijoje/muziejuje) ir miesto (viešojoje) erdvėje, ir bet kokioje „rastoje“ vietoje, tiesiog jiems būtinas kritinis santykis su meno institucijomis, priešinimasis jų galiai.

Siekiant atskleisti, kaip šį modelį charakterizuojančios savybės, t.y. vietos samprata, suvokėjo vaidmuo, kūrinio, kaip „prekės“, kritika, išryškėja meninėje praktikoje, pasirinktas skulptoriaus Richardo Serra kūrinys „Lenkta arka“ (*Tilted Arc*, 1981–1989) [il. 7]. Šis skulptūrinis objektas – tai didžiulė surūdijusio plieno plokštė, pastatyta Federalinėje aikštėje (*Federal Plaza*) Niujorke. Plieninės sienos (36,5 m ilgio ir 3,65 m aukščio) forma atkartojo fizinius vietos parametrus, tapdama integralia aikštės dalimi. Vieta tampa kūrinio komponentu, taigi R. Serra sukūrė ne kūrinį, skirtą vietai, o kūrinį ir vietą sujungė į vieną fizinę ir meninę būtį. Jų atskyrimas neįmanomas, jis tiesiog sunaikina kūrinį.

Vietos ir kūrinio integralumą pabrėžia ir skulptūrinio objekto realizavimui parinkta medžiaga. Plienas, iš kurio jis pagamintas, – tai medžiaga, naudota aplink aikštę esančių daugiaaukščių pastatų konstrukcijoms. Taigi kūrinys ir savo forma, ir medžiagiškumu mezga dialogą su vieta, aplinkos komponentais.

Kartu ši masyvi plieno konstrukcija daro mentalinį ir fizinį poveikį publikai, o tiksliau – kūrinio suvokėjui. Suvokėjas yra priverstas kūrinį, tapusį praėjimą blokuojančia siena, apeiti ir patirti, o ne tiesiog „suvartoti“ (vizualiai). Tai praeivių ėjimo trajektoriją komplikuojantis ir koreguojantis kūrinys.

Dėl aplinkiniuose pastatuose įsikūrusių darbuotojų ir gyventojų protestų bei skundų, kūrinio estetinio nepatrauklumo, gatvės meno (*graffiti*) išpuolių ir kitų priežasčių „Lenkta arka“ 1989 m. buvo demontuota. Po teismo sprendimo menininkui buvo pasiūlyta perkelti kūrinį į kitą vietą, tačiau R. Serra pareikalavo jį sunaikinti, motyvuodamas tuo, kad skulptūrinis objektas yra sukurtas specialiai tai vietai, atsižvelgiant į jos parametrus, ir negali būti perkeltas į jokią kitą. Teoretiko D. Crimpo nuomone, skulptorius vietą šiam kūrinui pasitelkė kaip „įkaitą“⁹³.

R. Serra svarbus ne tik kaip vienas iš *įvietinto* meno pionierių, bet ir kaip teorinio diskurso kūrėjas. Mat savo kūrybiniams sumanymams skulptorius taikė *įvietinimo* sampratą, grindžiamą kūrinio ir vietos bendradarbiavimu:

⁹³ Crimp, D. „Redefining Site Specificity (1993)“, in: *SITUATION. Documents of Contemporary Art* / Ed. C. Doherty. London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 2009, p. 130.

„Lenkta arka“ nuo pat pradžių buvo sumanyta kaip *įvietinta* skulptūra. Nejmanoma jai „pritaikyti vietos“ arba... jos „pakeisti“. Tai specifinis kūrinio „sutarimas“ su pasirinktos aplinkos komponentais. *Įvietinto* kūrinio padėtį, dydį ir lokaciją nulemia vietovės topografija, nepriklausomai nuo to, ar tai urbanistinė, gamtinė ar uždara architektūrinė erdvė. Kūrinys tampa vietos dalimi ir perstruktūruoja ją konceptualiai bei perorganizuoja jos suvokimą⁹⁴.

Teoretikė M. Kwon atkreipė dėmesį į tai, kad R. Serra kūrybiniai ir idėjiniai principai atitiko dvidešimt metų anksčiau menininko Roberto Barry išsakytą poziciją apie jo instaliacijas iš vielos. R. Barry dar 1969 m. deklaravo, kad šios instaliacijos „pagamintos kaip kostiumas vietai, kurioje buvo eksponuotos. Jų negalėjai pajudinti nesunaikindamas“⁹⁵. Tačiau nors R. Barry ir R. Serra požiūriai į kūrinio ir vietos santykį artimi, jų samprotavimų atramos taškai skiriasi. R. Barry „anonsavo“ naująją avangardinės skulptūros liniją, kuri toliau plėtojosi žemės meno, proceso meno, instaliacijos, konceptualiojo meno, performanso, kūno meno ir įvairiose „institucijų kritikos“ praktikose, o R. Serra pasitelkė meno viešojoje erdvėje diskursą. Nuo XX a. 7 deš. pab. urbanistinę miesto erdvę menininkas suvokė kaip kūrybos šaltinį, todėl jis ne tiek plėtojo R. Barry formuluotę apie meno neatsiejamumą nuo vietos, kiek keitė požiūrį į kūrinį, jo *įvietinimą* konkrečioje vietoje.

Tokius viešojoje erdvėje pristatomus *įvietinimo* pobūdį turinčius kūrinius, kaip minėtasis R. Serra darbas, kuriame atsisakoma istorinio įvykio ar asmens reprezentavimo, tačiau išlaikomas monumentalus kūrinio charakteris, J. Meyeris vadino „naujai atrastu monumentalumu“ (angl. newfound monumentality)⁹⁶. Šią teoretiko įžvalgą reikia suvokti R. Krauss straipsnio „Išplėstas skulptūros laukas“ (akcentuojančio, jog šiuolaikinio meno kūriniai nuo XX a. 7 deš. neigia skulptūros, kaip monumento, logiką) problematikos kontekste, kaip tam tikrą meninės praktikos paskatintą minties virsmą.

Apibendrinant modelį „*čia ir dabar*“ vieta, matyti, kad jame vieta suvokiama

⁹⁴ Serra, R. „Tilted Arc Destroyed“, in: *Art in America* 77. 1989, No. 5, p. 34–47.

⁹⁵ Barry, R. „In Arthur R. Rose. Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner“, in: *Arts Magazine*. 1969 February, p. 22.

⁹⁶ Meyer, J. „The Function of Site“, in: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* / Ed. E. Suderburg. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press. 2000, p. 24.

kaip konkreti, reali lokacija, prie kurios fizinių savybių menininkas vienaip ar kitaip pritaiko kūrinį, o pastarojo suvokimui būtinas kūniškas žiūrovo patyrimas. Taip kūrinys tampa unikaliu, reiškiančiu „dabartį“ ir aktualizuojančiu bei akcentuojančiu „nejudrumo“ principą. Kūrinio *įvietinimo* sampratoje pabrėžiama, jog vietos pakeitimas prilygsta kūrinio sunaikinimui.

Kita vertus, R. Serra kūrinio „Lenkta arka“ atvejis liudija, kad viešojoje erdvėje dažnai „susikerta“ skirtingi interesai, taigi kūrinys priklauso nuo socialinio ir ideologinio konteksto, kuriame jis yra. Nepaisant vietos (tiksliau – jos fizinių parametrų) ypatingos įtakos kūriniui, jo formai, socialinė aplinka, viešąją erdvę normuojančios galios struktūros turi ne mažesnę reikšmę ir poveikį. „Uždaros“ ir tik fizinėmis savybėmis pagrįstos vietos logika artima kartezietiškos erdvės, kaip konteinerio, idėjai („fizinė geografija“). Ja remiantis, iškeliamas tik juslinio pažinimo svarba, o ne socialinių reiškinių įtaka vietai.

II. 2. 2. Vieta kaip institucija

Palaipsniui *įvietintuose* šiuolaikinio meno kūrinuose vis imami akcentuoti ne tik fiziniai vietos parametrai, „čia ir dabar“ situacija, bet ir institucinis, kultūrinis, socialinis, ekonominis bei politinis vietos kontekstas. Vieta nebėra socialiai neutrali, priešingai, – ji tampa kontekstuali – atstovauja tam tikrų visuomenės grupių, institucijų ir/ar ideologijų interesams. Tai susiję su vietos sampratos bei jos, kaip kūrybinės medžiagos, interpretavimo kaita, o taip pat kritika, tikslingai nukreipta prieš meno institucijas, jų vykdomą meno kūrinių legitimavimo politiką, isitvirtinusią mene ir teorijoje. Kinta požiūris ir į suvokėją – nors kūrinio suvokimo autentiškumas išlieka svarbus, tačiau jis konstruojamas ne tik per fizinį, kūniškąjį patyrimą, bet ir įsitikinimą, kad suvokimą taip pat lemia socialiniai ir kultūriniai reiškiniai, turintys įtakos suvokėjo tapatumui. M. Kwon teigimu, *įvietintam* menui kintant, „nuginčijamas pats vietos „nesuinteresuotumas“ bei universalus žiūrintysis subjektas“⁹⁷.

XX a. 7 deš. sustiprėjęs priešinimasis vartotojiškam požiūriui į meną suintensyvino ir su vieta susietų kūrinių radimąsi, ir meno objekto dematerializacijos

⁹⁷ Kwon, M. *op. cit.*, p. 13.

tradiciją⁹⁸. Nematerialių ir kontekstualių *įvietintų* kūrinių paplitimą N. Kaye sieja su *ready-made* tradicija, kai „menininkas negamina, bet naudoja tai, kas jau pagaminta“⁹⁹. Šie procesai išryškino parduodamo–perkamo kūrinio kritiką, skatino permąstyti kūrinio eksponavimo sąlygas ir galimybes. Raiškos priemonių kaitoje matyti slinktis nuo meninės idėjos plastinio įprasminimo (materialaus rezultato) prie kūrybos proceso fiksavimo.

Šiomis savybėmis pasižymintys *įvietinto* meno kūriniai turi akivaizdžių paralelių su „institucijų kritika“¹⁰⁰, nes taip pat kvestionuoja stereotipinę, sterilią galerijos erdvę, ne tik matuodami ją formaliomis matmenų ir proporcijų kategorijomis, bet ir įžvelgdami tam tikrą meno izoliavimo bei legitimavimo mechanizmą. Būdingiausias pavyzdys – modernistinis muziejus, išsiskiriantis simbolišku erdvės ir laiko anuliavimu.

„Modernaus muziejaus“ veiklos principą teoretikas D. Crimpas apibūdino kaip „benamųjų kūrinių produkavimo ir reprodukavimo politiką, kurios dėka įteisinamos jų estetinės ir komercinės vertės“¹⁰¹. Tačiau vienas pirmųjų išsamių meno kūrinio ir institucijos santykių analizę 1976 m. *Artforum* žurnale išspausdintoje straipsnių serijoje pateikė meno kritikas ir teoretikas Brianas O'Doherty. Šiuose straipsniuose atskleidžiama, į kokią „kontrolę“ patenka meno kūriniai, pristatomi neutralioje galerijos erdvėje, kaip kūrinys „pasisavinamas“ ir tampa meno institucijos dalimi, kokią įtaką tai daro suvokėjui ir pan.

Pagrindinis galerijos/muziejaus principas, pasak B. O'Doherty, – tai, jog „išorinis

⁹⁸ „Dematerializacijos“ sąvoką į teorinį diskursą įvedė Johnas Chandleris ir Lucy Lippard 1968 m. žurnale *Art International* publikuotame straipsnyje „Meno dematerializacija“. 1973 m. L. Lippard publikavo dar vieną straipsnį šia tema – „Šešeri metai: meno objekto dematerializacija nuo 1966 iki 1972“. Nors tai ganėtinai neaiškus ir neretai kritikuojamas (pvz., teoretiko Terry Atkinsono), tačiau įsigalėjęs terminas. Dematerializacijos terminas apibūdina tokį meną ir estetiką, kurių pagrindinis elementas yra idėjos ir diskursas, o ne formalios medijos konvencijos, išryškėjusios konceptualiajame mene (nuo XX a. 7 deš. pab.). Tai fundamentalus materialybės sąryšio su objekto būtimi (daiktinės kūrinio formos) permąstymas. Išlaisvintas nuo objekto materialumas tiria, kaip menas suvokiamas visuomenėje, kvestionuojami vaizduojamojo meno interpretacijos stereotipai; pasitelkiama filosofija, sociologija, meno kritika; akcentuojami politiniai, socialiniai, ekonominiai ir kultūriniai aspektai; priešinamasi galiui, kontrolei ir kapitalistiniam „išnaudojimui“.

⁹⁹ Kaye, N. *op. cit.*, p. 190

¹⁰⁰ „Institucijų kritika“ (*institutional critique*), kaip vieną iš šiuolaikinio meno krypčių, teoretikė Isabelle Graw, apibūdina kaip „meną, analitiškai tiriantį visuomenines ir institucines meno gamybos bei vartojimo sąlygas, kritikuojant instituciją (muziejų ir galeriją) kaip vietą (...), arba bendrai elitinę kultūrą bei komercinės kūrinių vertės auginimo būdus. Žr.: Graw, I. „Beyond Institutional Critique“, in: *Institutional Critique and after* / Ed. John C. Welchman. Zürich: JRP|Ringier. 2006, p. 137–153.

¹⁰¹ Crimp, D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press. 1993, p. 17.

pasaulis negali patekti į vidų¹⁰², todėl langai čia dažniausiai uždengiami arba jų visai atsisakoma, lubos tampa natūralios šviesos šaltiniu, plikos sienos nudažomos baltai, viduje palaikoma vienoda temperatūra. Tokioje meno autonomiškumą „saugančioje“ aplinkoje pristatomas kūrinys „įgyja savo gyvenimą“, nes yra „ne laike arba anapus laiko, skirtas būsimoms kartoms, kitaip tariant – garantuoja gerą investiciją“¹⁰³.

Į šias meno institucijų savybes, apjungiančias *įvietinimo* ir „institucijų kritikos“ strategijas, beveik tuo pat metu atkreipė dėmesį menininkai Hansas Haacke, Marcelis Broodthaersas, Danielis Burenas, Melas Bochneris, Michaelis Asheris.

Įvietintos „institucijų kritikos“ pavyzdys – D. Bureno kūrybinė praktika, kurioje nuo 1965 m. sistemingai eksperimentuojama vertikalių 8,7 cm pločio linijų (kombinuojant baltas ir juodas arba įvairių spalvų linijas) variacijomis. Ši supaprastinta, tačiau konceptualiai pagrįsta forma yra ne tam tikros estetikos, o veikiau vizualinio abejingumo išraiška, siekiant idealizuotos ir institucionalizuotos vietos kritikos. Pasak D. Bureno, bet kokia architektūra ar aplinka, pa(s)rinkta kūrinio pristatymui, jį įtakoja kontekstualiai ir formaliai¹⁰⁴. N. Kaye nuomone, „D. Bureno kūrybos metodas yra ne tik vertikalių linijų kartojimas, bet ir jų eksponavimui pasirinktos ar skirtos erdvės savybių ir ribų išryškinimas“¹⁰⁵.

Kūrinio, kuriame vizualiomis priemonėmis kvestionuojama jo institucinė legitimacija ir reprezentavimo institucinėje erdvėje ir už jo ribų principai, pavyzdys – 1973 m. D. Bureno sukurtas darbas „Su ir už rėmo“ (*With and Beyond Frame*) [il. 8], kurį sudaro keli vertikalieji dryžuoto (juoda–balta) audinio stačiakampiai. Dalis jų eksponuojama galerijos erdvėje, o kita – „išsikiša“ už jos ribų.

Panašias meno institucijos savybes savo kūryboje akcentuoja ir menininkas M. Bochneris. Pavyzdys – jo kuriama institucinių (ekspozicinių) erdvių išmatavimų serija (pradėta 1969 m.): tiesiai ant sienų brėžiamos jų aukščio ir ilgio atžymos, taip išryškinant ir pabrėžiant pačios erdvės, kurioje atliktas kūrinys, materialumą [il. 9]. Konkrečių fizinių erdvės parametrų inspiruota M. Bochnerio kūryba yra kontekstuali ir dekonstruojanti intervencija į meno instituciją. Toks yra ir H. Haacke's „Kondensacijos kubas“

¹⁰² O'Doherty, B. *Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space*. San Francisko: The Lapis Press, 1986, p. 28.

¹⁰³ Ten pat, p. 28.

¹⁰⁴ Buren, D. *Five texts*. London: John Weber Gallery and John Wendle Gallery. 1973, p. 44

¹⁰⁵ Kaye, N. *op. cit.*, p. 186.

(*Condensation Cube*, 1963–1965) [il. 10]. Tai sinoptinis meno kūrinys, forma (taisyklingas organinio stiklo stačiakampis) atkartojantis „baltą kubą“, kuriame vandens virtimą garais procesą lemia architektūrinė erdvė ir žiūrovų kiekis joje. N. Kaye šį objektą vadina „realaus laiko sistema“, kurioje koduojami tiek neorganinių ir biologinių, tiek sociopolitinių ir institucinių santykių procesai¹⁰⁶.

Nors šiam *vieta kaip institucija* modeliui priskirtinų kūrinių *įvietinimas* priklauso nuo fizinių meno institucijos ekspozicinės erdvės savybių, tačiau jie neįkūnija stabilumo, nejudrumo, o atvirkščiai – kinta priklausomai nuo eksponavimui pa(si)rinktos vietos (pvz., H. Haacke kūrinys) arba „gyvuoja“ tol, kol veikia paroda, ir yra iš naujo atkuriami kitoje, „nepametant“ pagrindinės idėjos (pvz., M. Bochnerio, D. Burenio kūrybinė praktika). *Įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinys ir meno institucija programiškai susisieja tarpusavyje pagal principą „rėminti ir būti įrėmintam“ (angl. framing and to being framed)¹⁰⁷. Anot H. Haacke, „visus menininkus neišvengiamai veikia sociopolitinių visuomenės vertybių sistema, kurios dalimi yra meno institucija ir patys menininkai“¹⁰⁸. Panašiai mąsto ir M. Asheris, kuris meno instituciją suvokia kaip „mediją“, akcentuodamas architektūrinius ir administracinius jos ypatumus. Pasak menininko, „kūrinys institucijoje pristatomas tam tikruose rėmuose, kuriuos formuoja socialiniai, ekonominiai ir politiniai faktoriai. Institucijos atliekamos eksponavimo, interpretavimo, viešųjų ryšių funkcijos daro įtaką joje rodomo meno supratimui“¹⁰⁹. Taigi, anot M. Asherio, nė vienas vaizduojamojo meno objektas, eksponuojamas meno institucijoje, neturi universalios reikšmės; pastaroji priklauso nuo institucinio konteksto. 1979 m. Čikagos meno institute (*Art Institute of Chicago*) M. Asheris pertvarkė nuolatinę muziejaus kolekcijos ekspoziciją [il. 11]. Muziejaus fasadą puošusi 1796 m. sukurta George'o Washingtono skulptūra (autorius Jeanas Antoine'as Hondou) buvo perkelta į muziejaus salę, kurioje pristatoma XVIII a. dailės kūrinių ir daiktų kolekcija. Šioje aplinkoje įkurdinta G. Washingtono figūra išryškino politinę (kolonijinę) laikmečio paradigmą, dažniausiai neutralizuojamą, ideologiškai „uždengiamą“ istorinėse muziejų ekspozicijose. Skulptūros *įvietinimas* muziejaus viduje atskleidė, kaip objektas priklauso

¹⁰⁶ Kaye, N. *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁷ Tai yra vienas iš N. Kaye knygos poskyrių pavadinimų, pasiskolintas iš Hanso Haacke's knygos „Framing and Being Framed: 7 Works“, publikuotos Halifax, Nova Scotia 1975 m.

¹⁰⁸ Kaye, N. *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ Ten pat, p. 82.

nuo konteksto ir kokias (naujas) reikšmes kūrinys gali formuoti. Kiekviena muziejaus kolekcija yra kultūriškai apibrėžta situacija, generuojanti konkretų naratyvą, susijusį su (meno) istorija. Kitaip tariant, bet kuri ekspozicija ar kūrinys joje konstruoja specifinį istoriškai lokalizuotą ir kultūriškai determinuotą žinojimą.

Šiuolaikinio *įvietinto* meno diskursas, susijęs su institucinėmis erdvėmis, gali būti interpretuojamas remiantis prancūzo kultūros sociologo Pierre'o Bourdieu „meno lauko“ teorija. Sociologas įrodė, kad menas ir kultūra yra ne tik organiškos kapitalizmo dalys, bet ir tiesiogiai prisideda prie kapitalistinių santykių įtvirtinimo visuomenėje.

„Meno lauką“ P. Bourdieu suvokia kaip uždarą universumą, socialinių santykių sistemą, įkurtą per autonomizacijos procesą ir funkcionuojančią pagal savo vidinę logiką. „Lauką“, arba socialinių santykių erdvę, sudaro konkuruojančios specifinės institucijos (akademija, muziejus, meno mokykla ir t.t.) ir individai arba „agentai“ (menininkai, kritikai, meno istorikai, kuratoriai ir t.t.). Kitaip tariant, „meno laukas“ – tai pagal kapitalizmo logiką ir taisykles veikiančių socialinių ryšių sistema, kurioje nuolatos vyksta kova dėl meno legitimavimo bei monopolizavimo (kam leidžiama save vadinti menininku, kas turi įgaliojimus spręsti, kas yra menas ir pan.), nes „agentai“ be paliovos konkuruoja dėl „kultūrinio kapitalo“ ir bando diktuoti savus meninės produkcijos vertės matavimus. Tai neatsiejama nuo „agentų“ noro priklausyti „laukui“, o nuolat vykstantys debatai (pvz., tarp menininko ir institucijos) yra pastovus meno ribų koregavimas.

P. Bourdieu išskiria du nuolat „meno lauke“ besivaržančius hierarchizacijos principus. Pirmasis jų – *autonominis* – susijęs su specifinės meno praktikos legitimacija ir nepriklausomumu, „simbolinio kapitalo“ (savo paties „vardo“) turėjimu. Antrasis – *heteronominis* – būdingas tiems „agentams“, kurie turi mažiau „simbolinio kapitalo“, todėl lengviau inicijuoja pokyčius, nesivadovauja paplitusiais mąstymo būdais¹¹⁰. Taigi „meno laukas“ yra nuolatinės kaitos ir kovos dėl legitimacijos ir monopolijos vieta, kurioje institucijos ir „agentai“ bendradarbiauja arba konkuruoja specifiniais būdais.

Vietą, kaip instituciją, analizuojantis įvietintas šiuolaikinis menas pabrėžia santykius tarp „agentų“, atskleidžia jų interesus ir konfliktus kovoje dėl galios. Šių

¹¹⁰ Žr.: Bourdieu, P. *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press. 1993; Kucharskienė, Ž. „Lietuvos meno legitimacijos kaita XX a. II pusėje“, in: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* / Sud. Ž. Kucharskienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 1999, p. 112–113; Trilupaitytė, S. „Meninė produkcija ir socialinė erdvė Pierre'o Bourdieu meninio lauko teorijoje“, in: *Menotyra*. 2000, Nr. 1 (18), p. 26–29; Bourdieu, P., Wacquant, L. J. D. *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos. 2003.

prieštaravimų dėka tam tikros vietos (šiuo atveju – meno institucijos) tampa varžybų dėl simbolinio „kapitalo“ vieta arba sistema, kurią sudaro ir menininkai, ir meno institucijos. Visa tai per sąveiką su vieta kvestionuoja šiam modeliui priskirti *įvietinto* meno kūriniai.

Aptartiems *įvietinto* meno kūriniais būdingas specifinis santykis su vieta ir savita meninės raiškos forma. Kūriniai meno institucijose siekia „išviešinti“ konkrečios vietos (meno institucijos) formalias savybes, bet visų svarbiausia – kritiškai žvelgia į meno produkcijos nuvertėjimą (siekiama ne sukurti kažką naujo, o panaudoti, performuoti, perpozicionuoti jau esamą, priešinantį vartotojiškai bei komercinei meno praktikai) bei universalų kūrinį interpretuojantį subjektą. Institucija suvokiama kaip „rėmas“, nustatantis kūrinio vertę bei įtvirtinantis jo statusą visuomenėje. Kūriniuose, susietuose su *vieta, kaip institucija, įvietinimas* reiškia: 1) institucijos konvencijų „atkodavimą“ arba „dekonstravimą“; 2) jos vykdomų „operacijų“ išryškinimą, atskleidžiant institucijos menui suteikiamas kultūrinės ir ekonomines vertes; 3) meno kūrinio, kaip tik su fizinėmis vietos savybėmis suaugusio ir nuo „išorinio“ konteksto atsieto produkto, sampratos kritiką. Pasak J. Meyerio, didžiausias dėmesys skiriamas „finansinių ir ideologinių galerijos ryšių su ekonomikos ir politikos struktūromis viešinimui“¹¹¹. Žvelgiant iš galios santykių įtvirtinimo perspektyvos, *įvietinto* meno kūrinys viešina ne tik institucinius, bet ir socialinius interesus bei konfliktus. *Vieta, kaip institucija*, analizuojama kaip galios struktūra, galios įtvirtinimo mechanizmas (kūrinio disciplinavimo priemonė) ir socialinius santykius reprezentuojanti bei materializuojanti „mašina“, veikianti „meno lauke“, atliekanti specifinį vaidmenį. Tai artima M. Foucault „funkcinės vietos“ sampratai („institucinė geografija“).

II. 2. 3. *Vieta kaip bendruomenė*

Įvietinto šiuolaikinio meno praktikoje nuo XX a. 9 deš. vis labiau akcentuojami nomadiškumas, dalyvavimas, bendradarbiavimas ir kolektyviškumas. Šių kūrybinės veiklos būdų įsitvirtinimą ir sklaidą įtakojo įvairios tarptautinės parodos, menininkų

¹¹¹ Meyer, J. *op. cit.*, p. 25.

rezidencijos, stažuotės ir kiti globalizacijos nulemti veiksniai.

Meninę kūrybą, grindžiamą dalyvavimu ir kolektyviškumu, meno kritikai ir teoretikai neretai analizuoja kaip atskirą šiuolaikinio meno praktikos tipą. Jam įvardinti pasitelkiamos įvairios sąvokos ir terminai, pavyzdžiui, dalyvaujamas menas, meninis aktyvizmas, bendruomeninis arba bendradarbiavimu paremtas menas, intervencinis menas, dialogo menas, realiacinis/santykių menas ir kt. Vienas svarbiausių pastarųjų dešimtmečių bandymų teorizuoti šiuolaikinio meno praktikoje aktualizuotą dalyvavimo aspektą – teoretiko Nicolas Bourriaud suformuota „realiacinės estetikos“ samprata. Pasak N. Bourriaud, „realiacinę estetiką“ apibrėžia santykiai tarp žmonių, bendruomenių, grupių, socialiniai tinklai, interaktyvumas, o taip pat kūrėjo, meno kūrinio ir žiūrovo santykis. Teoretikas į šiuolaikinį meną žvelgia kaip į žmogiškųjų ryšių ir jų socialinio konteksto tyrimo ir produkavimo lauką: kūrybinės veiklos tikslu tampa poveikis publikai, arba tas „poveikis“ ir yra kūrinys.

*Įvietinto meno, analizuojančio vietą kaip bendruomenę, modelyje svarbus ne tiek pats „santykių estetika“ grįstas dalyvavimas ir jo „poveikis“, kiek pati vieta – siekis įtraukti tos vietos gyventojus, bendruomenes, skirtingas socialines grupes į vykdomą tyrimą ir meninio projekto procesą. Pati vieta apibūdinama per skirtingų socialinių grupių jai suteikiamas reikšmes, atitinkančias jų poreikius ir vertybes. Tai H. Lefebvre'o suformuotos „erdvės, kaip socialinio konstrukto“, sampratos įprasminimas kūrybinėje veikloje. Anot filosofo, „įvairios socialinės grupės, esančios konkrečioje vietoje, konstruoja jos funkciją (...)“¹¹². Tai visuomeniškai grįstos „gyvenimiškos erdvės“ laukas, įvairių socialinių santykių, susijusių su istorijos ir kultūros produkcijos fenomenais ir jų kombinacijomis, dimensija. Kitas *įvietintam* šiuolaikiniam menui svarbus H. Lefebvre'o teorijos momentas – kad vieta suvokiama ne tik kaip „centras“, materialioji lokacija, konkreti vieta, kurios fiziniai parametrai pritaikomi meno kūrinys, bet ir kaip „ideologija, iššaukianti skirtingus konfliktus ir įtampas“¹¹³.*

Modelyje *vieta kaip bendruomenė* svarbiausia ne tiek kūrinio sąveika su fiziniiais vietos parametrais ar institucijos kritika, kiek socialinis kontekstualumas bei bendradarbiavimas su įvairių vietų socialinėmis grupėmis. Menotyroje pakitusiam menui viešojoje erdvėje įvardinti dažnai taikomas teoretikės Suzanne Lancy pasiūlytas terminas

¹¹² Lefebvre, H. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell. 1991, p. 303.

¹¹³ Ten pat, p. 304.

„naujo žanro viešasis menas“¹¹⁴ (angl. new genre public art). Jis apibrėžia slinktį nuo fiziškai pažymėtos vietos link visuomenės, į kūrybinį procesą įjungiant konkrečios vietos bendruomenes. Erdvė tarp sąvokų „viešas“ ir „menas“, pasak S. Lancy, prilygsta neapibrėžtam santykiui tarp publikos ir menininko, o *pats* ryšys gali tapti meno kūrinio¹¹⁵. Tad pagrindiniu siekiu tampa „(...) kūrybos laisvė „tikrose“ vietose, komunikuojant su „tikra“ publika, akcentuojant problemas, su kuriomis kasdien susiduriama“¹¹⁶. Taip mėginama panaikinti „atotrūkį“ tarp meno ir gyvenimo bei kurti meną ne publikai, o su ja. Kartu siekiama sutelkti žiūrovo dėmesį ne tiek į meno objektą, kiek į pačią fizinę aplinką, kurioje įgyvendinamas ir pristatomas meninis veiksmas, o taip pat į platesnį socialinį, kultūrinį, politinį, ekonominį kontekstą bei aplinkos daromą poveikį joje esantiems (gyvenantiems) žmonėms.

Kadangi *įvietintas* šiuolaikinis menas, paremtas bendradarbiavimo veikla, yra procesualus, laikinas, išsklidęs laike ir vietose (nes atsisakoma kurti meną kaip fizinį objektą), dažnai sudėtinga tokius projektus atkurti ir/ar pristatyti parodose. Dažniausiai jie pristatomi kaip instaliacijos, įvykių dokumentacija ar kitomis panašiomis formomis, ir tai taip pat motyvuojama *įvietintam* menui būdinga kūrinio, kaip „prekės“, kritika.

Bendruomeninio¹¹⁷ *įvietinto* šiuolaikinio meno specifiką bene išsamiausiai analizavo M. Kwon¹¹⁸. Teoretikė šio meno ištakas įžvelgia 1993 m. Mary Jane Jacob¹¹⁹

¹¹⁴ Lancy, S. „Mapping the Terrain: New Genre Public Art“, in: *Mapping the Terrain* / Ed. S. Lancy. San Francisko: Bay Press. 1995, p. 11.

¹¹⁵ Kwon, M. *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁶ Ten pat, p. 106–107.

¹¹⁷ Bendruomenė, pasak filosofo Alfonso Lingio, „paprastai suvokiama kaip grupė, sudaryta iš tam tikro skaičiaus individų, turinčių ką nors bendra (bendrą kalbą, bendrą koncepcinę sandarą) ir ką nors bendrai kuriančių: naciją, polį, instituciją“. Žr.: Lingis, A. *Nieko bendra neturinčiųjų bendrija*. Vilnius: Baltos lankos. 2001, p. 9. Tačiau šiuolaikinėje meninėje praktikoje bendruomenė dažniausiai suvokiama kaip marginalizuotos socialinės grupės sinonimas. T.y., menininkai išimtinai domisi „kitu“: ne-baltu, ne-heteroseksualiu, kitataučiu, psichiškai ar fiziškai nesveiku, visuomenės atstumtu, „nenormaliu“ ir t.t. Žr.: Kwon, M. *op. cit.*, p. 106; Grigoravičienė, E. „Šiuolaikinis lietuvis: temos ir technologijos“, in: *Emisija 2004 – ŠMC* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2005, p. 15.

¹¹⁸ Bendruomeninio *įvietinto* šiuolaikinio meno kūrybinę praktiką M. Kwon aptaria ne prie jos pateiktų pagrindinių tipų, bet atskirame knygos skyriuje „From Site to Community in New Genre Public Art: the case of *Culture in Action*“. Žr.: Kwon, M. *op. cit.*, p. 100–138.

¹¹⁹ 1991 m. kuratorė Mary Jane Jacob surengė pirmą parodą, pavadintą „Erdvės, turinčios praeitį“ (*Places with a Past*), kurios koncepcija pagrįsta meno viešojoje erdvėje bei sąsajų su sociopolitika sampratos analize. Kuratorė aktualizavo įvairių socialinių grupių rasės, klasės ar lyties aspektus bei bendruomenių ir menininkų aktyvų dalyvavimą viešojoje erdvėje. Bendruomenių ir publikos dalyvavimo aspektas meniniuose projektuose M. J. Jacob plėtotas eilę metų tokiuose jos organizuotuose projektuose kaip: „Aktyvi kultūra: naujas viešasis menas Čikagoje“ (*Culture in Action: New Public Art in Chicago*, 1993), „Pokalbis pilyje“ (*Conversation at the Castle*, 1996), „Istorijos

Čikagoje kuruotame projekte „Aktyvi kultūra: naujas viešasis menas Čikagoje“ (*Culture in Action: New Public Art in Chicago*), kuriame menininkų kūriniai buvo įgyvendinti bendraujant su įvairiomis miesto ir priemiesčių bendruomenėmis: paauglių grupėmis, bendrabučių gyventojais, sergančiais AIDS, socialinės rūpybos darbuotojais ir kt. Bendruomeniniais pagrindais įgyvendintus *įvietinto* meno projektus M. Kwon skirsto į keturis tipus. Pirmasis – *mitinė jungtinė bendruomenė*, kai menininkas, realizuodamas sumanymą, į vieną vietą suburia pavienius individus arba kelias bendruomenes, kurios vienaip ar kitaip yra mitinės, t.y. – ignoruojamos, izoliuotos, sunormintos ir pan. Menininkas, vykdydamas projektą, nesusitapatina su bendruomenės nariais, išlaiko didesnę ar mažesnę distanciją. Kita – „*vietos*“ *bendruomenė*¹²⁰. Tai, anot teoretikės, labiausiai paplitęs *įvietinto* bendruomeninio meno praktikos tipas, kai menininkas, siekdamas realizuoti sumanymą, apsijungia su konkrečioje vietoje esančia bendruomene. Trečias tipas – *sug Alvota bendruomenė (laikina)*. Tai menininko iš kelių bendruomenių ar visuomeninių organizacijų atstovų grupių suburta ar naujai sukurta bendruomenė, pajungta kūrinio idėją atitinkančiam tikslui realizuoti. Nuo kitų tipų ši bendruomenė skiriasi tuo, kad pati koordinuoja meninio proceso eigą, atitinkančią menininko sumanymą, bei kultivuoja edukacinę praktiką. Projekto metu naujai suburtos bendruomenės nariai supažindinami su kitomis panašaus pobūdžio organizacijomis, rengiamos diskusijos, viešos paskaitos. Ketvirtas tipas – *sug Alvota bendruomenė (ilgalaikė)* – tai trečiojo tipo atmaina, kurios veiklos principai panašūs, tačiau, realizavus menininko sumanymą, bendruomenė tęsia savo veiklą su ar be menininko pagalbos. Menininkas, subūręs bendruomenę, padeda organizuoti jos veiklą, formuoti idėjinį tapatumą, kad pastaroji galėtų toliau tęsti veiklą¹²¹.

Pastariesiems dviems *įvietinto* bendruomeninio meno tipams labiau būdingas realistinis, o ne hipotetinis menininko mąstymas, sutelkiant bendras (menininko ir žmonių grupės) pajėgas kasdieninių aktualių laikmečio problemų apmąstymui ir sprendimui, į kurį menininkas įsijungia tiesiogiai, be „distancijos“. Be to, į trečiajam ir ketvirtajam tipams priskiriamus projektus įtraukiamos įvairesnės socialinės ir profesinės

prikėlimas“ (*Evoking History*, 2001) ir kt.

¹²⁰ „Vietos“ bendruomenės (angl. Sited community) terminas pasiskolintas iš Halo Fosterio esė „Menininkas kaip etnografas. Žr.: Foster, H. *The return of the real*. London: MIT Press. 1996, p. 171–203.

¹²¹ Kwon, M. *op. cit.*, p. 119–132.

žmonių grupės; dalyvaujantieji turi daugiau „sprendžiamojo balso“ teisių, kadangi veikia ne hierarchiniais principais, o žinių, idėjų ir atsakomybės dalijimosi pagrindais.

Modeliui *vieta kaip bendruomenė* būdingos savybės atsiskleidžia Rirkrito Tiravanija, Andrea Faser, Christiano Philippo Müllerio, Marko Diono, Renée Green ir kt. projektuose. Šie menininkai domisi beprecedentine globalizacija ir tautų maišymusi, imigracijos, socialinėmis bei atskirų žmonių grupių problemomis.

Komunikavimas su konkrečios vietos bendruomene, įtraukiant ją į meninio projekto tyrimą, būdingas menininkei, filmų kūrėjai ir rašytojai R. Green. Jos projektai tyrinėja įvairių socialinių grupių santykius ir jų kaitą, telkiasi ties įsivaizduojamomis ir išgalvotomis tikrovėmis, analizuoja „plyšius“ tarp viešosios ir privačiosios atminties. Menininkę domina ir nomadiška menininko patirtis, įtakota tarptautinių parodų rengimo tradicijos.

R. Green projektas „Paslaptis“ (*Secret*) [il. 12] buvo pristatytas dviejose skirtingose parodose – „Unité projektas“ (*Project Unité*) (kuratorius Yves'as Aupetitallot; 1993 m. Firminy, Prancūzija) ir grupinėje parodoje „Amerikos menas“ (*American Fine Art*) Niujorke. „Paslaptis“ turi autobiografinio naratyvo struktūrą ir perteikia menininkės patyrimą konkrečioje vietoje – „Unité d'Habitation“ gyvenamųjų namų kvartale, kurį suprojektavo Le Corbusier. Mažame bute, kuris buvo skirtas R. Green bei kitiems projekte dalyvavusiems menininkams, ji instaliavo palapinę, kaip „miegamąjį“ ir užuominą į nomadišką menininko gyvenimo būdą. Šis kūrinys ženkliną menininko ir bendruomenės sąlytį, atkreipia dėmesį į daugiabučiuose namuose gyvenančių alžyriečių darbininkų padėtį, imigracijos problemas bei apmąsto afroamerikietės menininkės tapatybę.

Po kelių mėnesių įvykęs kūrinio pristatymas parodoje „Amerikos menas“ išryškino kryptingą santykį tarp dviejų projektų. Niujorke vykusioje parodoje R. Green eksponavo dėžę su Emile'io Zola romano „Žerminalis“, kuriame aprašoma XIX a. Firminy miesto darbininkų klasė, kopijomis. Tai nuoroda ir į darbininkų, gyvenančių „Unité d'Habitation“, ir į pačios R. Green patirtį, perskaičius E. Zola romaną ir pagyvenus tame pačiame gyvenamųjų namų kvartale.

Tiek šiame, tiek kituose panašiuose projektuose esama daugelio svarbių aspektų, kurie pačiame kūrinyje nereprezentuojami, lieka „nematomi“, pavyzdžiui komunikacija su vietos bendruomene, susitarimai, derybos, sprendimų ieškojimai ir kt. Tokio pobūdžio

projektuose reikšmingesnė tampa intelektualinė sritis – komunikacija, socialiniai debatai, o ne galutinis kūrinio rezultatas, formalus meninis idėjos įprasminimas.

„Vietos“ perkėlimas į bendruomenę arba bendruomenės virsmas „vieta“ ne tik keičia meno kūrinio suvokimą, kelia svarbius klausimus, pavyzdžiui, kas yra meno kūrinio vertė (meninė ir estetinė), originalumas, objektiškumas bei materialumas, bet ir naujai apibrėžia patį menininko identitetą. Dauguma kūrėjų įsitraukia į visuomeninio aktyvizmo praktikas, siekia atkreipti visuomenės dėmesį į viešojoje erdvėje vykstančius procesus, vieną ar kitą laikmečiui ir konkrečiai vietai aktualią problemą. Menininkas prisiima prodiuserio, režisieriaus, vertėjo, tarpininko rolę, kitaip tariant, jis tampa socialiniu darbuotoju, vadybininku, organizuojančiu meninio sumanymo įgyvendinimą. Tai, kad kūrinio reikšmės kuria ne tik menininkas, bet ir kūrybos procese dalyvaujanti žmonių grupė, liudija jog ankstesnė menininko, kaip autoriaus, samprata praranda svarbą. Autorystė bendradarbiavimo strategija grįstoje kūryboje apibrėžiama per naujus menininko, kūrinio ir žiūrovo santykius.

Bene tiksliausiai šios naujos meninės praktikos atstovus apibrėžia teoretiko Halo Fosterio suformuota menininko, kaip „etnografo“, sąvoka. „Etnografu“ H. Fosteris įvardija pakitusį menininko identitetą, siekdamas jį atskirti nuo Walterio Benjamino išskirto „autoriaus gamintojo“. Nors naujoji menininko paradigma struktūriškai panaši į „autoriaus, kaip gamintojo“ žvilgsnį, tačiau keičiasi dėmesio objektas: nuo klasės ir kapitalistinio išnaudojimo dėmesys perkeliamas prie rasės ir kolonijinės priespaudos problemų, o socialinis interesas keičiamas kultūriniu ir/ar antropologiniu¹²². Menininko, kaip etnografo, kūrybos pobūdis suvokiamas kaip „synchroniškas judėjimas nuo temos prie temos, nuo polemikos prie polemikos“¹²³. Tiesa, Lietuvoje, anot dailėtyrininkės Renatos Dubinskaitės, nei rasė, nei kultūrinis imperializmas lyg ir nėra aktualūs, todėl menininko etnografo sąvoka vietinės menotyros diskurse suvokiama kur kas plačiau¹²⁴. Pasak meno kritikės Lolitos Jablonskienės, toks menininkas – „ne romantiškas revoliucionierius, o atidus ir įžvalgus tyrinėtojas, labai jautrus lokaliniams ypatumams, iš pirmo žvilgsnio nežymiems, bet svarbiems ar tiesiog įdomiems (keistiems, ypatingiems)

¹²² Foster, H. *The return of the real*. London: MIT Press. 1996, p. 174.

¹²³ Ten pat, p. 199.

¹²⁴ Dubinskaitė, R. „Nuo narcizo iki komunikautojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos* / Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto Albo. 2005, p. 92.

faktams¹²⁵.

Menininką etnografą H. Fosteris vertina prieštaringai, teigdamas kad šios strategijos šalininkai, absorbuojantys kai kurias antropologijos mokslo metodologijas bei naudodamiesi bendruomenės „ištekliais“, „dekonstruoja vadinamąją „kolaboraciją“ tarp menininko ir vietinių bendruomenių¹²⁶. Menininkas, vykdydamas projektą, dažnai lieka „pašaliečiu“, turinčiu instituciškai įteisintą galią pajungti vietinę bendruomenę (savi-) reprezentacijai. H. Fosteris kritikuoja ne vien tai, kad kasdienis patyrimas, realijos yra paverčiami antropologiniais eksponatais, tačiau ir tai, kad menininko autoritetas lieka nekvestionuojamas arba vietinės bendruomenės „neatpažįstamas“. Kitaip tariant, menininkas, turėdamas didesnę žinių bagažą ir įtaką bei finansinę paramą, tuo manipuliuoja. Be to, galutinis meninės veiklos rezultatas galiausiai vis tiek priskiriamas menininkui, kaip autoriui, kadangi kūrybinės praktikos legitimacija vykdoma meno institucijos statusą turinčiose įstaigose. Panašiai mąsto ir filosofė A. Žukauskaitė, atkreipdama dėmesį, kad dažniausiai menininkas etnografas projektuose imasi „kultūrinių kitybių“ tyrimo ir reprezentavimo arba „teisingumo atkūrimo“. Anot filosofės, meninio projekto metu tariamai įgalinamas vienoks ar kitoks socialinės grupės į(si)traukimo būvis, tačiau jis paremtas ne „žinojimu“, o „atsitiktinumais“. Pastarasis tampa projekto bei jo „kvazi–objektyvumo“¹²⁷ pamatu. Menininkai etnografai dominuoja, atlikdami hipotetinius veiksmus, pateikiamus kaip objektyvius. Siekiant išvengti projektams būdingu neigiamų savybių, H. Fosterio nuomone, būtina paties menininko nuolatinė ir budri refleksija, kadangi „kvazi–antropologinė menininko rolė gali paskatinti tiek įtvirtinti, tiek ir kritikuoti savo, kaip etnografo, autoritetą“¹²⁸, taip pat vengti institucinės kritikos tiek pat, kiek ir ją plėsti.

Modeliui *vieta kaip bendruomenė* būdingi bruožai liudija *įvietintame* mene išryškėjusį poslinkį nuo 7 deš. susiformavusios su vieta susieto meno sampratos link socialiai kontekstualaus, kolaboravimu grįstos kūrybinės veiklos *įvietinimo*, siekiant kurti

¹²⁵ Jablonskienė, L. „Dešimtmečio fragmentai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999, p. 19.

¹²⁶ Foster, H. *op. cit.*, p. 196.

¹²⁷ „Penkios temos ir išsėtinės variacijos. Apie Nomedos ir Gedimino Urbonų projektą kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2004-08-24. Nr. 713.

¹²⁸ Foster, H. *op. cit.*, p. 197.

naujus bendravimo ir bendradarbiavimo tam tikrose vietose būdus, atliepiant bendruomenės poreikius bei skatinant socialinius mainus („socialinė geografija“). Tokie menininkų projektai nėra skirti publikai, bet realizuojami su publika, telkiant dėmesį ne į rezultatą, o į procesą. Tai beveik visuomet socialiai angažuotas, laikinas meninis veiksmas, vykdomas tam tikroje vietoje, menininko ir bendruomenės kartu atliekamo projekto, kaip meninio tyrimo, rėmuose.

II. 2. 4. *Intertekstuali (decentruota) vieta*

Šio *įvietinto* meno modelio apibūdinimui parankiausia pasitelkti teoretiko J. Meyerio išskirtą *funkcionalios vietos* tipą. Pastarasis yra komplikuotas ir kompleksiškas, įtraukiantis keletą skirtingų sąvokų ir aprėpiantis įvairius kūrybinės raiškos būdus. *Funkcionalią vietą* charakterizuoja tai, jog fizinės vietos savybės ir net pati vieta nebūtinai yra inkorporuojamos į meno kūrinį¹²⁹. „Tai – labiau procesas, nusakantis santykius tarp vietų, ženklinantis institucinį ir tekstinį išsišakojimą bei „kūnus“, judančius tarp jų (svarbiausia – menininko figūra). Tai informacinė vieta, judėjimas, reikšmių be konkretaus centro grandinė“¹³⁰.

Šį J. Meyerio *funkcionalios vietos* apibrėžimą pasitelkia M. Kwon savo išskirtos *diskursinės vietos* kūriniams apibūdinti. M. Kwon teigia, kad toks *įvietinto* meno kūrinys „nesiekia būti daiktavardžiu/objektu, o veikiau veiksmažodžiu/procesu, kritiškai (ne vien tik fiziškai) provokuojančiu žiūrovus (...), siekiančiu kvestionuoti esamą padėtį“¹³¹. Kitaip nei modelyje *vieta kaip bendruomenė*, *įvietinto* meno kūrinio ir vietos santykis čia nėra fiziškai pastovus, o suvokiamas kaip „konkrečioje situacijoje, atitinkančioje laikmečio aktualijas, sutelktas *laikiškumas*“¹³².

Intertekstualios (decentruotos) vietos modelyje, paplitusiame XX a. 10 deš., vieta tampa ne pagrindu, o veikiau kūrinio „turinį“ generuojančiu elementu, jo atsiradimo ir egzistavimo prielaida. Ji transformuojama į intelektualius mainus ar kultūros debatus tam tikrame „žinojimo lauke“, o ne socialiniame kontekste, labiau būdingame *vieta kaip institucija* arba *vieta kaip bendruomenė* modeliams. Dažniausia tai specifinių vietų,

¹²⁹ Meyer, J. *op. cit.*, p. 30.

¹³⁰ Ten pat, p. 30.

¹³¹ Kwon, M. *op. cit.*, p. 24.

¹³² Ten pat, p. 24.

turinčių tiek tiesioginę, tiek simbolinę reikšmę meno kūriniai, „grandinė“. Kitaip tariant, ši vieta yra struktūruojama labiau (inter)tekstuliai nei erdviškai, kaip skirtingų, bet kartu ir susijusių mąstymo ir veiklos laukų koegzistavimu bei intertekstualiniais mainais grįsta kūryba, kurią įtakoja tokios bendrakultūrinės teorijos ir disciplinos, kaip antropologija, sociologija, feminizmas, postkolonializmas, psichoanalizė, taip pat kultūros studijos ir jų dėmesys viešosioms arba institucinėms vietomis.

Apskritai intertekstualumo sąvoka šiandien vis dažniau naudojama vietoje kontekstualumo, pripažįstant, kad pavienio kūrinio, arba „teksto“, santykis su „kontekstu“ neturi aiškių ribų. Šį požiūrį patvirtina Julios Kristevos teorija, kurioje teigiama, kad „bet koks tekstas yra intertekstas, nes rašomas skaitant kitus tekstus, tad kiekvienas žodis yra kitų žodžių susikirtimas, kiekviena struktūra kuriama kitos, kiekvienas tekstas išsiskleidžia kaip citatų sankirtos erdvėje, yra kuriamas iš kultūrinio (socialinio) teksto ir egzistuoja neatsietas nuo visuomenės bei istorijos. Todėl tekstas suprantamas ne kaip ženklas, bet kaip procesas“¹³³. Taigi kiekvienas tekstas yra iš esmės referentų mozaika arba kitų tekstų citatos. Jis visuomet funkcionuoja dialoge su kitais teksta. Intertekstualumas nėra vieno autoriaus įtaka kitam, bet įvairiarūšiai ir kompleksiniai ryšiai tarp tekstų tiek sinchronijos, tiek diachronijos būdais.

Remiantis J. Kristevos intertekstualumo samprata, *įvietinimas* interpretuotinas kaip *interįvietinimas*, nes realizuojamas susipažinus su visais įmanomais ir galimais *įvietinimo* būdais (šiuo atveju – išanalizuotais kituose modeliuose), o vieta yra daugelio vietų susikirtimas – tam tikra struktūra, kuri egzistuoja santykyje su visuomene ir istorija bei turi būti suvokiama bendrakultūrinių teorijų ir disciplinų sankirtoje. Dėl šios priežasties *įvietinimas* siejamas ne su rezultatu, o su procesu, kuris tampa meno kūrinio savastimi tik interpretacijų – žodžiais arba vaizdais – dėka. Toks *įvietinto* meno kūrinys – tai tam tikrose vietose ir tam tikru laiku vykdomas meninis tyrimas, grindžiamas specifinių elementų tinklu arba diskursu pagal tam tikras (menininko nustatytas) taisykles, padedantis suvokėjui aiškintis kūrinio reikšmę ir generuojantis poveikį. Suvokėjas skatinamas gilintis į menininko atliktą tyrimą bei patį kūrybos procesą. Menininkų sąmoningai pasirinkta kūrybinio proceso, išsklidusio per kelias vietas, neturinčio vieno pagrindinio atskaitos taško arba centro, samprata dar labiau sustiprino

¹³³ Kristeva, J. *Semiotike. Recherches pour une situanalyse*. Paris: Seuil. 1969, p. 149; *Dictionary of Critical Theory* / Ed. D. Macey. London: Penguin Reference. 2000, p. 218–219.

kūrinio, kaip „prekės“, kritiką. Tiesa, svarbu turėti omenyje, kad ir šiam modeliui priskiriamų kūrinių legitimavimas vyksta meno institucijose, kurios lemia kūrinio pripažinimą, sklaidą ir cirkuliavimą „meno lauke“.

Modelį *intertekstuali (decentruota) vieta* charakterizuojančios ypatybės išryškėja menininko Marko Diono projekte „Tropikų prigimtis“ (*On Tropical Nature*, 1991) [il. 13], aprėpiančiame kelias skirtingas vietas, sujungtas į tinklą. Pirmoji – neapgyvendintas atogrąžų miškas netoli Orinoko upės (Karakasas, Venesuela), kur menininkas tris savaites stovyklavo ir rinko bei kaupė įvairius augalų, vabzdžių, paukščių plunksnų, grybų, riešutų, akmenų ir kitų gamtoje randamų objektų pavyzdžius.

Į dėžes sudėti atogrąžų miške surinkti objektai kiekvienos savaitės pabaigoje buvo perkeliama į antrąją šiam projektui numatytą vietą – galeriją „Sala Mendoza“ Karakase. Galerijoje kaip meno kūriniai jie buvo eksponuoti grupinėje parodoje „Jaunas menas Niujorke“ (*Arte Joven en Nueva York*). Pačią parodą M. Dionas suvokė kaip kuratorinį rėmą arba trečiąją projekto erdvę. Ketvirtoji (nemateriali) erdvė – tai menininko numatyta ilgalaikė projekto pasekmė, nes šis kūrinys prisidėjo prie diskusijų apie gamtą ir kultūrą, ekologiją ir ekopolitiką, įvairias ideologijas, jų daromą įtaką gamtos „sutrikimui“ ir pan. Anot menininko, „atogrąžų miškai – tai nuostabi evoliucijos laboratorija, biologinės įvairovės oranžerija, kuri yra paveikta postkolonializmo, globalizacijos ir ekonomikos; fantazijų apie rojų arba „žalią pragarą“¹³⁴. Projekte „Tropikų prigimtis“ atskiros fizinės „vietos“ ir mentalinės struktūros įsteigiamos ne tiek jas „ženklinant“, kiek diskursyvių veiksmų ir jų santykių pagrindu.

Gamtą, kaip diskursą, ir, pasak menininko, bene labiausiai ideologiškai paveiktą sritį, M. Dionas analizuoja savo kūryboje nuo 9-ojo deš. pab. Jis meninę praktiką jungia su moksline metodologija, pasitelkdamas antropologijoje, biologijoje, biochemijoje ar ornitologijoje naudojamą klasifikavimo sistemas.

Pačią *įvietinto* meno sampratą M. Dionas interpretuoja kitaip nei S. LeWittas, R. Serra, M. Bochneris, D. Burenas. Šie menininkai pirmiausia siekė sureikšminti formalius fizinės lokacijos parametrus (atitinkančius darbe susistemintą „čia ir dabar“ vieta modelį). Tai ir ne M. Asherio ar H. Haacke's akcentuota institucinė erdvė, įsipynusi į sociopolitinį „meno lauką“ (panašų į *vieta kaip institucija* modelį). Ankstesnės nuostatos

¹³⁴ Dion, M., Kwon, M., in: *pressPLAY: contemporary artist in conversation*. London, New York: Phaidon Press. 2005, p. 125.

išlieka svarbios, tačiau į *įvietintą* meną vis intensyviau „įtraukiami istoriniai aspektai, šiuolaikiniai politikos debatai, populiarioji kultūra, technikos išradimai, nomadiška menininko patirtis, santykiai su institucijomis, netgi sezoninis paukščių migravimas“¹³⁵ (savybės panašios į aptartas *intertekstuali (decentruota) vieta* modelyje).

Šie *įvietinto* šiuolaikinio meno bruožai būdingi ir menininkų Fredo Wilsono, Lotharo Baumgarteno, Jimmie Durhamo ir kt. kūrybai, kurioje per tam tikras „vietas“ aktualizuojami kolonializmo, vergystės, rasizmo klausimai, tyrinėjamas politinis ir etnis identitetas. Kiti menininkai – Silvia Kolbowski, Andrea Faser, *Group Material*, Christianas Philippas Mülleris – pačią *įvietinto* meno praktiką reflektuoja kaip „vietą“, šios praktikos vertę nustatydami instituciniu, socioekonominiu ar politiniu poveikiu. *Intertekstualios (decentruotos) vietos* modeliui priskirtinas C. P. Müllerio 1993 m. projektas, pristatytas Austrijos paviljone Venecijos bienalės metu (Italija) [il. 14]. Menininkas kūrinio tema ir vieta pasirinko Austriją, kuri tuo metu sprendė sudėtingas imigracijos ir nacionalinio identiteto problemas. Kūrinio sandara dvikryptė: pirmoji siejama su imigracijos („Nelegalus Austrijos ir Čekijos sienų kirtimas“), antroji – su netekties, praradimo (Austrijos–Vengrijos imperijos istorija iki Pirmojo pasaulinio karo, nacionalinio identiteto ir pan.) diskursais, taip pat susijusiais su to laikotarpio sociopolitine ir ekonomine šalies situacija.

Imigracijos problematiką menininkas tyrinėjo remdamasis Austrijos ir Čekijos valstybinių sienų nelegalaus kirtimo faktais. Austrija, turinti sienas su aštuoniomis valstybėmis, iš kurių net penkios anksčiau buvo komunistinio režimo zonoje (Čekija, Slovakija, Vengrija, Kroatija, Slovėnija), tapo tarpine valstybe siekiantiems patekti į Vakarų, o sienų saugumas įgijo tiek fizinę, tiek mentalinę išraišką. Valstybinės sienos kirtimo momento dokumentacija buvo skirta parodos katalogui, žiniasklaidai ir atvirlaiškiui, kuris, menininkui nelegaliai perėjus sieną, buvo išsiųstas prekiautojui jo kūriniais.

„Sieną“ arba „tarp“ sienų esančią vietą menininkas suvokia kaip hibridinę. Anot C. P. Müllerio, tai panašu į situaciją, kai turi vaizdą bei antraštę po juo ir bandai juos susieti. Šis veiksnys tampa medija, vieta bei kūnišku į(si)traukimu į koduojamą bendrąjį (vaizdo ir teksto) pranešimą. Projektas „Nelegalus Austrijos ir Čekijos sienų kirtimas“ nėra menininko kūno reprezentacija (performansas), bet tam tikrų aplinkybių, situacijos

¹³⁵ Dion, M., Kwon, M. *op. cit.*, p. 132.

aktualizavimas per konkrečias, į projektą įtrauktas (panašiai kaip ir M. Diono atveju) fizines vietas ir mentalines struktūras bei jomis įprasminamas reikšmes.

Galiausiai šis projektas tapo savotišku „pranašu“, aktualizavusiu ne tik sociopolitinį, bet ir institucinį sklidumą laike ir erdvėje. Pirmiausia, po 1993 m. itin padaugėjo skirtingose pasaulio vietose rengiamų bienalių, trienalių, kvadrienalių ir t.t. (dalinai perėmusių Venecijos bienalės rengimo modelį). Antra, išaugo valstybių, norinčių dalyvauti tokio pobūdžio renginiuose skaičius (nuo 1993 m. Venecijos bienalėje vis daugiau šalių rengia paviljonus ne tik tradicinėje bienalės lokacijoje *Giardini*, bet ir už jos ribų (Lietuva šioje bienalėje dalyvauja nuo 1999 m.)). Tai suintensyvino „globalios meno scenos“, kurioje tautinis menininko identitetas tolygiai palaikomas ir kritikuojamas, atsiradimą. „Globali meno scena“ atvėrė tarptautinių, o ne tautinių menininkų eros formavimąsi ir plėtimąsi.

Kultūriniai debatai, įvairios teorijos, mokslo disciplinos, socialiniai klausimai, politinės problemos, institucinis (nebūtinai meno institucijos) rėmas, istorinės sąlygos, „globali meno scena“, tarptautinio menininko figūra ir kt. šiame *įvietinto* meno modelyje suvokiami kaip *intertekstuali (decentruota) vieta*, atliekanti tam tikrą funkciją. Menininkų kūrybos procesas tampa „maršrutu, fragmentiškų įvykių ir veiksmų seka (...)“¹³⁶, o kūrinys taip pat santykiauja su keliomis skirtingomis, tačiau tinkliniais ryšiais susijusiomis vietomis. Į kūrybos procesą gali būti įtrauktos kelios institucijos, jungiamos įvairios, neretai kolaboracija grįstos veiklos, fizinės vietos. Toks fragmentiškai pasklidęs kūrybinis procesas reikalauja iš žiūrovo specifinio žinojimo ir įsigilinimo. Tad žiūrovo „dalyvavimas“ tokiam *įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinyje tampa dar intensyvesnis ir intelektualnesnis.

Modelyje konstruojama specifinė vietos samprata nereiškia, kad konkrečios vietos fiziniai parametrai arba institucinis rėmas netenka vertės ir reikšmės. M. Kwon pabrėžia, kad „*įvietinto* meno praktika vis dar apmąstoma ar vykdoma vietos ir institucijos ribose. Tiesiog pirminė vieta, kaip atskaitos taškas, suvokiama ne kaip konkreti, specifinė lokacija ir nebūtinai yra nusakoma vien tik jos ribose (...)“¹³⁷, o meno institucija toliau atlieka kūrinio legitimavimo ir sklaidos funkcijas.

¹³⁶ Kwon, M. *op. cit.*, p. 29.

¹³⁷ Ten pat, p. 30.

Apibendrinant poskyryje atliktą teoriją pagrįstą *įvietinto* šiuolaikinio meno modelių analizę, akivaizdu, jog vieningas *įvietinto* šiuolaikinio meno apibrėžimas arba požiūris į jį neegzistuoja. *Įvietinto* meno modelių bei juos charakterizuojančių bruožų (vietos samprata, suvokėjo vaidmuo ir kūrinio, kaip „prekės“, kritika) schema pateikta laikantis chronologijos, tačiau atskiri modeliai nėra vieni nuo kitų izoliuoti, tai veikiau tarpusavyje besimainančios, simultaniškai veikiančios definicijos, plėtojamos meniniuose projektuose ar net viename menininko kūrinyje.

Įvietintas šiuolaikinis menas iki šiol lieka aktualia kūrybinės praktikos bei meno teorijos ir kritikos diskurso dalimi; menininkai ir teoretikai intensyviai tyrinėja vietas ir įvairiai jas interpretuoja. Kita vertus, modelių analizė patvirtina, kad *įvietintas* menas palaipsniui įgyja teorinį pagrindimą ir tam tikrus apibrėžimus. Nors pati kūryba nuolat keičia teorinio suvokimo rėmus ir vis atsiranda naujų *įvietinto* meno variacijų bei jų vertinimų, tačiau šiandien šią praktiką galima suvokti raidoje, ją klasifikuoti ir analizuoti, pasitelkus teorines įžvalgas.

Poskyryje išskirti modeliai: „čia ir dabar“ vieta; vieta kaip institucija; vieta kaip bendruomenė; ir decentruota (intertekstuali) vieta yra tarsi nuorodos, padedančios sekti šios specifinės meno praktikos raidą, lūžio taškus – nuo konkrečios vietos, su kuria kūrinys betarpiškai susiejamas atsižvelgiant į fizinius jos parametrus, link „išplėstos“ vietos, kuomet aktualizuojama ne tik konkreti fizinė lokacija, bet ir platesnis institucinis arba sociokultūrinis jos kontekstas, ir galiausiai iki visiškai nuo fizinių parametrų ar net meno diskurso „atristos“ vietos. Teoretikas J. Meyeris meno, susieto su vieta, sampratos poslinkius sieja su tuo, kad šią praktiką stipriai įtakoja globalaus kapitalizmo ir laisvos rinkos mastas¹³⁸, ką prognozavo postmodernizmo teoretikai, pavyzdžiui, Ernestas Mandela ir Fredricas Jamesonas. Tuo tarpu, N. Kaye manymu, *įvietinto* meno raida yra susijusi su slinktimi „nuo tradicinių vaizduojamųjų menų link conceptualaus ir performatyvaus šiuolaikinio meno“¹³⁹. Šios specifinės kūrybinės raiškos evoliucija, anot teoretiko, prasidėjusi fiksuotoje lokacijoje, galiausiai transformavosi į paradigmą vietos suvokimą, kuriame vieta – fluidiška ir virtuali.

Įvietintas menas stipriai paveikė ir įtakojo ne tik kūrėjo, meno kūrinio ir suvokėjo ryšius, bet ir visą „meno lauką“: viešosios erdvės ir galerijos/muziejaus sampratas,

¹³⁸ Meyer, J. *op. cit.*, p. 36.

¹³⁹ Kaye, N. *op. cit.*, p. 183.

parodos formatą bei kuratoriaus vaidmenį, menininko darbą ir jo santykį su meno rinka, meno finansavimo politiką, meno kolekcionavimą, o taip pat meno kritiką. Kitaip tariant, *įvietintam* šiuolaikiniam menui pavyko pasiekti savo tikslą – kritiškai žvelgti į meno kūrinį, kaip „prekę“, įtraukti žiūrovą, skatinti jo dalyvavimą (nuo patyriminio iki kritinio suvokimo) bei taikyti tarpdalykines prieigas aktyvizuojant ir aktualizuojant vietos diskursą.

III DALIS: LIETUVOS *ĮVIETINTO* ŠIUOLAIKINIO MENO PRAKTIKOS YPATUMAI

Disertacijos trečiojoje dalyje tiriama *įvietinto* šiuolaikinio meno praktika Lietuvoje. Nagrinėjant lietuvių menininkų kūrinius, klausiama, kokia vietos, dalyvaujančios kūrybos procese, reikšmė, kokias funkcijas ji atlieka? Lietuvos *įvietintas* menas tyrinėjamas tipologiškai ir iš dalies chronologiškai, nes kartais vieną ar kitą kūrinį parankiau analizuoti ne pagal sukūrimo datą, o pagal idėjinius ar plastinius panašumus. Raidos naratyvas padeda išryškinti itin spartų ir veržlų internacionalinių šiuolaikinio meno tendencijų, konkrečiai – *įvietinto* meno, įsitvirtinimą Lietuvoje, susisteminti šiai praktikai būdingo kūrybinio mąstymo pokyčius, ypatybes bei įvairovę. Lietuvoje menas, susietas su vieta, yra naujas reiškinys. Jis suintensyvėjo ir palaipsniui įsitvirtino ne XX a. 7 deš., kaip Vakarų Europos šalyse ir JAV, o 10 deš. pr.

Įvietinto meno raiškos Lietuvoje chronologinė analizė skaidoma į tris skyrius. Jie atitinka skirtingas vietas ir *įvietinto* meno sampratą, apibūdintas ankstesnėse darbo dalyse. Analizuojant kūrinius ir projektus, laikomasi analogiškos metodikos, t.y., jie nagrinėjami pagal tris pagrindinius *įvietintą* meną charakterizuojančius aspektus – vietą; suvokėją; kūrinio, kaip „prekės“, kritiką. Lietuvos meno, susieto su vieta, praktika nėra sisteminama kartojant *įvietinto* meno teorija pagrįstus modelius, pabrėžtinai vengiant „vėluojančios“ Lietuvos vaizduojamojo meno istorijos įspūdžio. Laikomasi nuostatos, kad meno istorija gali/turi būti konstruojama ne tik remiantis linijine laiko samprata, bet ir achronišku paraleliškumu, ne vertikaliais centro–periferijos ryšiais, o daugiabalsiškumu¹⁴⁰. Juolab, kad naujausi teorija pagrįsti *įvietinto* meno modeliai, pavyzdžiui, *intertekstuali (decentruota) vieta*, Lietuvoje praktiškai sutampa laike su jos plėtojimusi internacionaliniame kontekste. Lietuvos *įvietinto* meno kūriniai ir projektai tipologizuojami pagal raišką viešojoje ir institucinėje erdvėje bei „žinojimo lauke“. Kita svarbi pasirinktos savitos tipologizacijos priežastis ta, kad vieta, o ne *įvietinto* meno teorija pagrįsti modeliai yra pagrindinis disertacijos diskursas. Trys pasirinktos erdvės

¹⁴⁰ Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, *Umeni / Art*, No. 5, 2008, p. 378–383 (santrauka). [interaktyvus], [žiūrėta 2012-10-16]: <http://www.umeni-art.cz/en/index.html>

(viešojo, institucinė ir „žinojimo laukas“) būdingiausios ir aktualiausios artikuliuojamos Lietuvos šiuolaikinio meno, susieto su vieta, praktikoje ir ją analizuojančioje dailės kritikoje.

Pasirinktas tipologizavimo būdas padeda nustatyti, kokiems šiuolaikinio meno kūriniams taikytinas *įvietinto* meno terminas ir kokios savybės jiems būdingos. Šioje disertacijos dalyje nagrinėjami, autorės nuomone, inovatyviausi, etapiniai kūriniai, kuriuos patys menininkai ir/ar lietuvių dailėtyrininkai interpretuoja vietos diskurse. Kūrinių atranką taip pat padiktavo skirtingų vietos sampratų įprasminimo būdai. Siekiant įvertinti *įvietinto* meno reikšmę Lietuvos šiuolaikinio meno raidai, jis tyrinėjamas platesniame sociopolitiniame, kultūriniame, instituciniame kontekste.

III.1. *Įvietinto* šiuolaikinio meno raiška viešojoje erdvėje

Įvietinto šiuolaikinio meno kūriniai ir kolektyviniai projektai, realizuoti viešojoje erdvėje, šiame skyriuje analizuojami pagal jų raišką bei akcentuojamą vietos sampratą. Menininkų darbai sisteminami į: *įvietinto* meno kūrinius, kurie įprasmina modeliui „čia ir dabar“ vieta būdingus bruožus, yra materialūs skulptūriniai objektai, tampantys alternatyva skulptūrai–monumentui; ir *įvietinto* meno kolektyvinius projektus, trumpalaikes socialiai angažuito meno intervencijas į viešąją erdvę. Vieni jų tampa menininkų bendradarbiavimo raiškos forma, pabrėžiančia socialinį kūrybos angažavimąsi, kiti – vietas, kaip susitikimų „platformas“, inicijuojančiu ir įprasminančiu meniniu veiksmu, vykdomu įtraukiant įvairių profesijų specialistus ar socialines grupes.

Sąvoka „viešojo erdvė“ nuo XX a. pradžios kultūros teoretikų ir dailėtyrininkų siejama su visuomenine ir išbaigta geografinė miesto struktūra. Tiesa, šios „struktūros“ apraiškos, prisimenant M. Foucault „funkcinės, realios vietos“ analizę, aptinkamos jau XVIII a. architektūrinių reformų pavyzdžiuose. Viešojo erdvė suvokiama kaip specifinių, tam tikrą funkciją įprasminančių ir atliekančių vietų, kuriose įtvirtinami skirtingų socialinių grupių poreikiai ir vertybės (H. Lefebvre), galios santykiai (M. Foucault), dariny.

Viešojoje erdvėje pristatomuose kūriniuose vieta įprastai formuojama integruojant įvairias meno praktikas (vaizduojamojo meno, architektūros, dizaino, kt.) ir yra

nusakoma „meno viešojoje erdvėje“, „urbanistinio meno“, „meno mieste“ sąvokomis. *Įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinys ar kolektyvinis projektas skiriasi tuo, kad ne tik inkorporuoja lokacijai būdingas savybes (fizinės arba konteksto), bet ir jas reflektuoja, sudarydamas kompleksinę ir neišardomą visumą. Vietos dėka kūrinys ar projektas įgyja specifinių ypatybių, įtakančių jo parametrus, suvokimą ir interpretavimą.

III.1.1. *Įvietinto* meno kūrinio ir vietos santykis

Lietuvoje *įvietinto* meno kūriniai, įgyvendinami viešojoje erdvėje, kad ir išsaugoję materialumą bei monumentalumu pasižyminčią formą, kvestionuoja skulptūros–monumento tradiciją. Nuo XX a. 7 deš. šia kryptimi vyko Vakarų Europos bei JAV skulptūros viešojoje erdvėje raiškos kaita, jos sampratos „išplėtimas“. Kūriniai, susieti su vieta, siekia įprasminti vietos specifiką, kurią lemia jos fizinės savybės, bei įkūnyti vietos, kaip išgyvenamos patirties, idėją. Kūrinys, absorbuojamas fizinio (kūniško) patyrimo metu, skatina suvokėją kreipti dėmesį į jį supančią aplinką ir ją sudarančius elementus.

Bene pirmasis Lietuvoje dar XX a. 8 deš. „(...) pradėjęs kurti visuomeninei erdvei skirtas nefigūrines ir nedekoruojančias skulptūras“¹⁴¹, radikaliai keitęs požiūrį į skulptūros formą ir naudojamas medžiagas – skulptorius Mindaugas Navakas. Jis vienas pirmųjų pradėjo „gaminti“ ir kūrinius iš plieno, betono, akmens bei geležies; kūryboje išplėtojo daikto¹⁴², kaip antrinės natūros, t.y. kultūros, sampratą¹⁴³.

Kūrinio, susijusio su vieta, jos fiziniais parametrais ir reikšminiu kontekstu, pavyzdys – M. Navako „Kablys“ [il. 15]. Šis iš surūdijusio plieno pagamintas skulptūrinis objektas yra vienintelis darbas, kiek pakitusiu masteliu realizuotas iš

¹⁴¹ Donatas Jankauskas, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Vytautas Umbrasas (katalogas) / Sud. R. Jurėnaitė. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1994, p. 3.

¹⁴² Gediminas Karalius ir Vladas Urbanavičius kūryboje taip pat sureiškino skulptūros daiktiškumą. Tačiau, kaip pastebi menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius, jų kūryboje daiktiškumas nėra sukultūrintas. Nors šių menininkų kūriniai abstraktūs, jie glaudžiai susiję su biologinėmis, gamtinėmis struktūromis ar metaforomis. Žr.: Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975-1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 1997, p. 241.

¹⁴³ Jau egzistuojančius daiktus (buitinius rakandus, architektūrines detales, senovinius, liaudiškus namų apyvokos daiktus, įrankius ir pan.) skulptorius „transformuoja į archetipinius ženklus“. Žr.: *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai* (katalogas) / Sud. R. Jurėnaitė. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1993, p. 8.

menininko eskizų ciklo „Vilniaus sąsiuvinis“ [il. 16], pradėto kurti 1982 m.¹⁴⁴, o publikai pristatyto Lietuvos TSR architektų sąjungoje 1986 m.¹⁴⁵. Cinkografijų serijoje „Vilniaus sąsiuvinis“ montažo pagalba M. Navakas neįprastai masyvius skulptūrinius apibendrintų, grubių formų objektus užkelia, atremia, kombinuoja su Vilniaus miesto įvairios stiliškos ir paskirties pastatais – Centrine universaline parduotuve, Operos ir baleto teatru, Geležinkelio stotimi ir kt. Eskizinių utopinių kūrinių siekiu tampa tradicinės skulptūros raiškos viešojoje erdvėje dekonstravimas, aplinkos konceptualizavimas. Šioje serijoje menininkas taip pat išryškino kūrinio santykio su vieta svarbą bei viešosios erdvės, kaip kintančio ir kaitomo darinio, sampratą.

Sumanęs „Kablį“, M. Navakas numatė jam konkrečią vietą. „Vilniaus sąsiuvinyje“ šis objektas įkomponuotas Vilniaus geležinkelio stoties pastato fasade. Nors 1994 m. kūrinys buvo įgyvendintas buvusių „Geležinkelininkų kultūros rūmų“ frontone, pa(si)rinkta vieta liko glaudžiai susijusi su sovietinės architektūros paveldu ir geležinkeliu – neatsitiktinai skulptūrinio objekto forma primena traukinio vagonų sukabinimo įtaisą.

„Išplėstinę“ kūrinio interpretaciją skatina jo įkomponavimas neoklasicistinės stiliškos pastato frontone – tarybinio herbo ar kitos ideologinės ikonografijos dekoruotoje vietoje. Taip „Kablys“, antrinantis menotyrininkei Laimai Kreivytei, įgyja „apversto fetišo“ prasmę, primindamas tarybinės simbolikos fundamentalų atributą – pjautuvą¹⁴⁶. Skulptūrinio objekto formos ir jo komponavimo pastato struktūroje dėka dekonstruojamas tarybinės ikonografijos mitas, jis tampa sociopolitinės šalies situacijos kaitos komentaru.

Kūrinys kvestionuoja ir konceptualizuoja skulptūros, pristatomos viešojoje erdvėje, sampratą ir paskirtį. Įkurdintas pastato frontone – įprastoje reljefinės dekoratyviosios skulptūros vietoje, jis atsiriboja nuo kokio nors istorinio įvykio, sovietinės ideologijos reprezentavimo ar puošybinės paskirties, tačiau išsaugo monumentalų charakterį. Tipiškas stalininio neoklasicizmo pastatas, kuriam būdinga

¹⁴⁴ Nuo 1982 m. cinkografijos technika atlikti projektai pristatyti kataloge „Vilniaus sąsiuvinis“, išleistame 1988 m.

¹⁴⁵ Anot G. Jankevičiūtės ir E. Lubytės, Mindaugo Navako paroda Lietuvos TSR architektų sąjungoje vyko tik kelias valandas (psl. 28), o L. Kreivytė toje pačioje knygoje komentuoja, kad parodą „po kelių dienų buvo paprašyta nukabinti“ (psl. 35) Žr.: *Skulptūra 1975 – 1990* / Sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė. Vilnius: Aidai. 1997.

¹⁴⁶ Kreivytė, L. „Reikmeniškos Mindaugo Navako skulptūros“, in: *7 meno dienos*, 1995-08-04, p. 9.

racionali formų darna, kontrastuoja su frontone kyšančiu „kabliu“. Tai emociškai provokuoja suvokėją, skatina jo sąmoningumą ir meno viešojoje erdvėje, ir socialinėje aplinkoje vykstančių pokyčių atžvilgiu.

Sociopolitinis kūrinio užtaisas ryškėja ir pastato (kaip vietos) pasirinkime, ir tarybinės simbolikos dekonstrukcijoje. Abu aspektai lemia idėjinę ir formaliąją kūrinio sąrangą. Todėl jame tolygiai sąveikauja tiek pa(si)rinkta reali fizinė vieta, jos parametrai, fiksuota lokacija (kūrinys sumanytas atsižvelgiant į vietą ir yra neatskiriamas nuo jos), tiek ir sociopolitinis kontekstas. Pastarasis yra ne mažiau svarbus, įtakojantis kūrinio koncepciją bei interpretaciją.

M. Navako kūrybai apskritai būdingi konceptualaus ir fizinio santykio su architektūra ieškojimai, skulptūros funkcijos ir sampratos viešojoje erdvėje apmąstymai, aplinkos konceptualizavimas. Tai patvirtinama jo pokalbyje su dailėtyrininke Elona Lubyte apie parodą „/R/darbai“, 2006 m. vykusią Latvijos Nacionaliniame dailės muziejuje Rygoje. Anot skulptoriaus:

„Kūriniuose jau kuris laikas stengiuosi išnaudoti konteksto (aplinkybių) teikiamas galimybes. Tai reiškia, kad dažnai reikia pakoreguoti savo išankstinę nuomonę, o kartais tiesiog pradėti visiškai iš naujo. Ir šioje parodoje svarbi jau pripildyta intensyvios informacijos erdvė, ne institucija, o salė, gausiai dekoruota istoriniu stiliumi. Lyg ir bandau plėtoti gretutinį pasakojimą, pasiremiant vietos padiktuota tema“¹⁴⁷.

Susitelkimas ties „duotąja“ fizine vieta lemia kūrinio plastiką, jo parametrus. Priklausomai nuo vietos, kinta kūrinių dydis, forma, o taip pat idėjinė sąrangą. Tai būdinga modeliui „*čia ir dabar*“ vieta, kurio tyrime analizuotas Richardo Serra skulptūrinis objektas „Lenkta arka“. Analizė išryškino, kaip kūrinio forma atkartoja fizinius vietos parametrus, kaip kūrinys (formos bei medžiagos požiūriu) ir vieta sujungiami į vieną fizinę ir meninę būtį, koks poveikis daromas suvokėjui. M. Navakui, skirtingai nei R. Serrai, itin svarbiu, kūrinio formą įtakančiu elementu tampa ir sociopolitinis kontekstas. Susiedamas kūrinį su vieta, jį itin išdidindamas, lietuvių menininkas paliečia ir kūrinio, kaip „prekės“, kritikos aspektą.

¹⁴⁷ Lubyte, E. „Meno liudijimai“, in: *ŠMC Interviu*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2006, Nr. 5, p. 12.

M. Navako kūryba *įvietinto* meno požiūriu Lietuvos dailėtyroje pradėta analizuoti tik XX a. 10 deš. Į vietos svarbą „Vilniaus sąsiuvinio“ eskizams ir kūrinių santykį su vieta dailėtyrininkė L. Kreivytė atkreipė dėmesį 1997 m. Ji rašo, kad ciklo „puslapiuose išsiskleidęs naujo semantinio ryšio su aplinka įprasminimo ieškojimas vedė prie specifinės vietos kūrinių projektų įgyvendinimo“¹⁴⁸. Lietuvių skulptūros kaita pirmą kartą konceptualizuota ir parodos forma pristatyta 1993 m. Tai atliko dailėtyrininkė Raminta Jurėnaitė, kuravusi parodą „Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai“ Vilniaus Šiuolaikinio meno centre¹⁴⁹. Taigi, nors kūrinių, išryškinusių santykio su vieta svarbą, Lietuvoje buvo ir iki XX a. 10 deš., tačiau dailės kritikos diskurse, parodų kuravimo praktikoje *įvietinto* šiuolaikinio meno samprata įsitvirtino tik po Nepriklausomybės atkūrimo. Viena to priežasčių – tradicijos patiems menininkams analizuoti kūrinius, aprašyti jų koncepcijas nebuvimas, skirtingai nei Vakarų Europos šalyse ir JAV. *Įvietinto* meno principų eskizų cikle „Vilniaus sąsiuvinis“ ar kūrinyje „Kablys“ M. Navakas neartikuliavo. Be minėto pokalbio su E. Lubyte apie vietos daromą įtaką jo kūriniams, išsamiau šios temos menininkas neplėtojo. Praktika ir teorija pagrįstos *įvietinto* meno sampratos artikuliacija Lietuvoje – dailėtyrininkų, o ne menininkų veiklos baras.

Menotyrininkų indėlis, vertinant meno kūrinio viešojoje erdvėje *įvietinimą* ir raišką, aktualus iki šių dienų. Pavyzdys – trijų skulptūrinių objektų, 2009 m. pastatytų Neries krantinėje Vilniuje, aktualizavimas.

2008 m. „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“ biuras (VEKS) nusprendė finansuoti meno kūrinių sukūrimo viešojoje erdvėje projektą („Viešosios erdvės humanizavimo“ programos dalis), kuruotą Elonos Lubytės. Vykdam šį projektą, skirtą humanizuoti paupio erdvę, paversti ją traukos tašku meno objektų pagalba, 2009 m. buvo įgyvendinti trys lietuvių skulptorių kūriniai: M. Navako „Dviaukštis“ [il. 17], Roberto Antinio jaun. „Puskalnis“ [il. 18] bei Vlado Urbanavičiaus „Krantinės arka“ [il. 19].

Dauguma dailėtyrininkų, rašę apie Neries krantinėje pastatytus kūrinius, juos vadino *įvietinto* meno pavyzdžiais ir ėmėsi apibrėžti šios specifinės praktikos sampratą.

¹⁴⁸ *Skulptūra 1975 – 1990* / Sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė. Vilnius: Aidai. 1997, p. 35.

¹⁴⁹ Ši paroda buvo pirmoji Soroso šiuolaikinio meno centro (SŠMC), veikusio nuo 1993 iki 1999 m., organizuota metinė paroda. Kitos SŠMC rengtos kasmetinės meninės parodos – „Duona ir druska“ (1994), „Dėl grožio“ ir „Kasdienybės kalba“ (1995), „Daugiakalbiai peizažai“ (1996), „Sutemos“ (1998). SŠMC veikla buvo susijusi ir su dokumentacijos apie šiuolaikinius lietuvių menininkus kaupimu, stipendijų Lietuvos menininkams ir parodų kuratoriams parodoms ir leidiniams apie šiuolaikinę Lietuvos dailę rengti skyrimu, parodų užsienyje organizavimu, lietuvių dailininkų dalyvavimo tarptautinėse parodose koordinavimu.

Jie gilinasi į kūrinio ir viešosios erdvės sąveiką, skirtingų socialinių grupių poreikius, jų reakciją į šiuolaikiškesnius, konceptualius, netradicine ir nenatūralistine forma pasižyminčius kūrinius¹⁵⁰. Dailėtyrininkų siekį šias skulptūras priskirti *įvietintam* menui inspiravo ir vienas iš kriterijų, pateiktų kvietime, – teikti pasiūlymus viešosioms erdvėms skirtų kūrinių sukūrimui¹⁵¹. Tokį įgyvendintų skulptūrinių objektų pobūdį akcentavo ir projekto kuratorė, koordinatoriai (VEKS) bei Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcijos nariai. Reaguojant į Vilniaus miesto savivaldybės sudarytos tarybos leidimo statyti skulptūrinius objektus išdavimo vėlinimą, argumentuojant, jog projektu siekiama užurpuoti reikšmingas viešąsias erdves, kad V. Urbanavičiaus skulptūrinis objektas „Krantinės arka“ stilistiškai disonuoja su Vilniaus pilių ansambliu bei projektą interpretuojant kaip VEKS skirtų lėšų neracionalaus panaudojimo pavyzdį¹⁵², AICA Lietuvos nariai Vilniaus miesto vadovybei nusiuntė pareiškimą–atsaką, kuriame teigiama:

„Skulptoriai Robertas Antinis, Mindaugas Navakas ir Vladas Urbanavičius dalyvauja VšĮ „VEKS 2009“ Viešųjų erdvių humanizavimo programoje. Visi trys autoriai VšĮ „VEKS 2009“ užsakymu sukūrė site specific, t.y. konkrečioms miesto vietoms numatytus kūrinius. Tokie plačiai visuomenei skirti projektai įgyvendinami visame pasaulyje (Lietuvoje – nuo 1993 m.). Jais siekiama pristatyti nekonvencionalų požiūrį į miesto erdves, intelektualiai provokuoti žiūrovą, aktyvinti žmonių vaizduotę. Būtent šių tikslų siekia ir aukščiau minėtųjų menininkų įgyvendinamas VšĮ „VEKS 2009“ Viešųjų erdvių humanizavimo programos projektas. Visi trys darbai sudaro vientisą kompleksą, „asistuojantį“ naujai Nacionalinei galerijai, ir dėl to turi būti išdėstyti palyginti netoli naujojo muziejaus pastato (...)“¹⁵³.

¹⁵⁰ Gausias dailėtyrininkų pastabas ir įvairius kūrinių aptarimo aspektus pirmiausia provokavo visuomenės nepasitenkinimas (daugiausia įtakotas žiniasklaidos) ir valdžios atstovų bandymas sutrukdyti skulptūrinių objektų įgyvendinimą, siekiant pademonstruoti turimą galią ir/ar sukompromituoti politikus, palaikiusius projekto įgyvendinimo idėją.

¹⁵¹ „Siūlomi **meno kūriniai** turi atsižvelgti į vietos ir laiko specifiką: istorines skirtingų kultūrų slinktis, miesto peizažo ypatumus, architektūrinį ir socialinį Vilniaus kontekstą“. Žr.: *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 18

¹⁵² [interaktyvus], [žiūrėta 2011-08-22]: <http://www.balsas.lt/naujiena/222634/dailės-kritikai-piktinasi-vilniaus-savivaldybės-cenzura/rubrika:naujienos-kultura-literaturairmenas>

¹⁵³ *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 56

Šiame pareiškime siekiama išryškinti kūrinių reikšmingumą, o taip pat lokacijos, skirtos kūrinių įvietinimui, pagrįstumą. Nepaisant šių pastangų, realizuotų kūrinių santykis su vieta kėlė daug klausimų. Į tai straipsnyje „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“ atkreipė dėmesį dailėtyrininkė Linara Dovydaitytė. Sociologiniu požiūriu daugiausiai analizuodama „Krantinės arką“, autorė teigia, kad V. Urbanavičiaus kūrinys „(...) būdamas *site-specific* darbas, su fizine aplinka paprasčiausiai nesusikalba“¹⁵⁴. Panašus „nesusikalbėjimas“ su vieta būdingas ir kitų projekte dalyvavusių skulptorių kūriniams. Štai R. Antinio jaun. skulptūrinio objekto „Puskalnis“ visapusišką patyrimą ir pilnavertį suvokimą komplikuoja tai, kad labiausiai suaugusi su aplinka (apželdinta žole) jo dalis yra „nusukta“ į judrią gatvę, neskirtą pėstiesiems. Jei kūriniui numatyta vieta būtų geriau „prieinama“, jis atvertų ne vieną, o abi pro puskalnyje paliktas kiaurymes matomas aplinkos „puses“ (dangų ir vandenį), o taip pat išryškėtų skirtingų kūrinių paviršių žaismas (žolė (žemės menas) – metalas (urbanistinis menas)). M. Navako kūrinyje taip pat įprasminama tam tikra „prieštara“, įtakojanti kūrinių suvokimą. Skulptūrinis objektas vienu metu siūlo ir „uždaros“ (vidaus), ir „atviros“ (išorės) situacijos patyrimą, tačiau „Dviaukščiui“ parinkta vieta yra mažai lankomoje, „nepatrauklioje“ vietoje. Kūrinių plastinė sąranga labiau siejasi su Vilniaus senamiesčio pastatais nei kitoje Neries upės pusėje formuojama daugiaaukščių zona, bet konceptualaus kritinio santykio su artimąja aplinka nesudaro. Tad fiziškai, topografiškai bei poveikio suvokėjui požiūriu geriausiai įvietinto meno sampratą atitinkantis kūrinys šiame projekte – „Krantinės arka“, kurio formos linkis atkartoja upės vingį, objekto dydis, pasirinkta medžiaga, įkomponavimas krantinėje bei prasminė kaimynystė su „Energetikos ir technikos muziejumi“ skatina ypatingą, specifinę žiūrovo patirtį. L. Dovydaitytės minėtą „nesusikalbėjimą“ veikiau galima įžvelgti ne įvietinto meno praktikai būdingame siekyje skulptūros pagalba keisti aplinkos suvokimą, o V. Urbanavičiaus darbe įkūnytame dehumanizuotos visumos išryškinime. Negalima nepastebėti ir to, kad visi trys skulptūriniai objektai, sumanyti kaip „čia ir dabar“ vietos koncepciją įprasminantys kūriniai, nesudaro bendro ansamblio. Jie pernelyg nutolę vienas nuo kito, nemezga dialogo nei vienas su kitu, nei su juos supančia aplinka.

Miesto savivaldybės priešinimasis Neries krantinės skulptūrų statymui bei

¹⁵⁴ Dovydaitytė, L. „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2009-09-04, Nr. 955.

visuomenės, tame tarpe ir intelektualų, kritiškas požiūris į jas¹⁵⁵ dailėtyrininkus paskatino lyginti šią situaciją su R. Serra kūrinio „Lenkta arka“ atveju. Lietuvių ir amerikiečio menininko skulptūriniai objektai menotyrininkų S. Trilupaitytės, L. Kreivytės, E. Obcarskaitės, L. Dovydaitytės¹⁵⁶ gretinti ne meniniu, o labiau visuomenės ir valdžios priešiško nusiteikimo, „surūdijusio plieno“ estetikos bei provokatyvios skulptūros požiūriu.

Lietuvių menininkų kūrinių gretinimas su R. Serra meno praktika išryškina ir dar vieną aspektą. Tai skulptūrinių objektų „perkėlimo“ iš jiems skirtos vietos klausimas, mat leidimas skulptūrų Neries krantinėje eksponavimui gautas tik iki 2009 m. pabaigos. „Čia ir dabar“ vietos modelyje įtvirtinta, o R. Serra kūrinio likimu įprasminama nuostata, kad kūrinys yra sukurtas specifinei vietai ir negali būti perkeltas niekur kitur. Šis „neatsiejamumas“ Vakarų Europoje ir JAV atspindėjo priešinimąsi cirkuliuojamo, mainomo, suprekinto meno kūrinio sampratai ir komercinių santykių „meno lauke“ kritikai. Lietuvoje „neatsiejamumo“ kvestionavimas susijęs su vis dar konservatyviai, nacionalistiškai nusiteikusių politikų, valdžios atstovų bei dalies visuomenės priešinimusi šiuolaikiškesnių, (post)modernių meno kūrinių viešojoje erdvėje atsiradimui. Todėl Neries krantinės skulptūriniai objektai, kaip alternatyva skulptūrai–monumentui tapo labiau teoriniame (dailėtyros), o ne praktiniame lygmenyje.

Skulptūrinius objektus sukūrusius menininkus ir atitinkamai pasirinktą kūrinių įvietinimo būdą įtakojo jų – kaip vyresnės kartos menininkų – požiūris į skulptūrą. Tai

¹⁵⁵ Menotyrininkė Giedrė Jankevičiūtė straipsnyje „Apie „Vamzdžio“ estetiką ir *genius loci*“ aptaria žiniasklaidos, publikos ir intelektualų požiūrį ir atsiliepimus apie Neries krantinės skulptūras. Anot G. Jankevičiūtės, šios skulptūros sukėlė itin didelę reakciją žiniasklaidoje ir visuomenėje (daugiausia internetiniuose komentaruose): „Skulptūros, o tiksliau „Vamzdis“ (taip pramintas „Krantinės arkos“ skulptūrinis objektas), tapo šiuolaikinės kultūros būvio metafora ir matuokliu“. Dailėtyrininkės manymu, jei ne šios skulptūros (ir VEKS projektai), „dar ilgai nebūtume gavę progos pasitikrinti reakcijos į šiuolaikinių skulptūros objektų atsiradimą (...)“. Kartu ji aptaria ir meno publikos reakciją – L. Jakimavičiaus („Vamzdis“, www.bernardinai.lt, (2009-05-08) tekstą, Juozo Erlicko, Algimanto Baltakio, Sigito Parulskio ir kt. pasisakymus, o taip pat Vytauto Nasvyčio, Aloyzo Stasiulevičiaus reakciją į šiuos objektus. Žr.: Jankevičiūtė, G. „Apie „Vamzdžio“ estetiką ir *genius loci*“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2009-07-10, Nr. 947.

¹⁵⁶ Žr.: Trilupaitytė, S. „Miesto erdvė, skulptūra ir laikinumo ženklai“, in: *Dailė*. 2009, Nr. 1, p. 8–12; Dovydaitytė, L. „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2009-09-04, Nr. 955; Kreivytė, L. „Vilniaus vamzdis: imkit mane ir skaitykit“, *DELFI.LT* portale (Žr.: *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 106 – 108). Obcarskaitė, E. „Nelietuviškas vamzdžių grožis“, in: *Verslo žinios*, priedas „Savaitgalis“ (Žr.: *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 112 – 114).

veikiau artėjimo prie „išplėsto“ skulptūros lauko žymės nei nuosekli *įvietinto* meno praktika. Net VEKS „viešųjų erdvių humanizavimo“ programoje numatyto tikslo – „viešosios erdvės, kaip bendruomenę telkiančios ir laisvą kūrybinę mintį generuojančios aplinkos kūrimas“¹⁵⁷ – atžvilgiu Neries krantinėje įkurdinti kūriniai liko per daug „nebylūs“, atsainūs suvokėjo patyriminiam bei vietos ir kūrinio integralumo aspektams, kurie yra ypač svarbūs *įvietintam* menui. Jų poveikį kvestionuoja ir tai, kad jau nuo XX a. 10 deš. vid. Lietuvos šiuolaikiniame mene vyko poslinkis link socialiai angažuoto *įvietinto* meno.

Išanalizuoti kūriniai reprezentuoja teorija pagrįsto modelio „*čia ir dabar*“ vieta koncepciją – tai skulptūriniai objektai, išlaikę monumentalų charakterį, tačiau siekiantys tapti alternatyva skulptūrai–monumentui. Jų raiška viešojoje erdvėje remiasi betarpišku santykiu tarp kūrinio ir vietos, į kūrinį integruojamos fizinės „duotos“ vietos savybės. Patirdamas kūrinį, suvokėjas skatinamas kreipti dėmesį į specifinius kūriniai pa(si)rinktos vietos parametrus. Nors pagrindinius Neries krantinėje įgyvendintus *įvietinto* meno kūrinių autorių siekius derėtų įvardinti pastanga viešojoje erdvėje komunikuoti su žiūrovu šiuolaikinio meno kalba (formalus požiūris), visuomenės reakcija (ypatingai į skulptūrinį objektą „Krantinės arka“) išryškino viešąją erdvę, kaip socialinę vietą, reprezentuojančią galios mechanizmų (ideologijos, kontrolės, draudimų) veikimą ir skirtingus įvairių socialinių grupių interesus.

III.1.2. *Įvietintų* kolektyvinių projektų santykis su vieta

Poskyryje analizuojami dviejų tipų kolektyviniai projektai: vieni sudaryti iš atskirų individualių meninių sumanymų, kiti – įgyvendinami kartu su į jų vykdymo eigą įsitraukusia žmonių grupe, tam tikra bendruomene. Nepaisant skirtingo projektų realizavimo pobūdžio ir specifinių vietos sampratos aspektų, abu tipai graudžiai susiję, nes yra socialiai angažuoti, ypatingas dėmesys skiriamas ne fizinėms vietos savybėms, o jos kontekstui, laikmečiui aktualioms problemoms. Akcentuojamas kūrybinis procesas, o

¹⁵⁷ *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011, p. 31.

ne monumentalus, materialus rezultatas.

XX a. paskutiniojo dešimtmečio pradžioje Lietuvoje išpopuliarėjo trumpalaikiai kolektyviniai projektai viešojoje erdvėje. Tai susiję su išaugusiu menininkų domėjimusi savo meto aktualijomis, jų sąsajomis su specifinėmis (socialinę ir ideologinę krūvį turinčiomis) vietomis, aktyvesnio ir interaktyvesnio santykio su publika siekiu, noru pristatyti meno kūrinius netikėtose „ne meno“, už „balto kubo“ esančiose vietose (gatvėse, skveruose, parduotuvėse, jų vitrinose, viešajame transporte, apleistuose pastatuose, menininkų butuose ir pan.) ir pagaliau – galimybių menininkų ir dailėtyrininkų saviraiškai ieškojimu. Šie projektai tapo nauju Lietuvos šiuolaikinio meno reiškiniu, ženklino jo inovatyvią, socialiai angažuatą kryptį. Pasak Skaidros Trilupaitytės, „atgimimo laikas ir vėliau jaunų, jokioms sąjungoms nepriklaususių menininkų praktiškai nieko nekainavusios „specifinės vietos“ (*site specific*) ekspozicijos neparodinėse erdvėse buvo išties naujas reiškinys“¹⁵⁸.

Reikšmingiausi 10 deš. surengti trumpalaikiai kolektyviniai projektai viešojoje erdvėje: 1993–1996 m. – „Tiesė. Pjūvis“ Alytuje (kuratorius Redas Diržys), 1994 m. – „Instaliacija name“ (rengėjai ir dalyviai: Ramūnas Alminas, Svajūnas Kižys, Vytautas Mikšionis, Evaldas Pauza), „Skulptūra senamiestyje“ (kuratorius Algis Lankelis); 1995 m. – „Sau ir kitiems“ (kuratorius Liutauras Pšibilskis), „Kasdienybės kalba“ (kuratorius A. Lankelis), „Banginio pilve“ (kuratorius Žilvinas Kempinas), „Ženklas Kaunui“ (kuratorė Violeta Jasevičiūtė; taip pat rengtas ir 1996 m.); 1996 m. – „Užmiršta dabartis“ (kuratoriai: A. Lankelis, Audrius Novickas ir Paulas Rodžersas); 1997–2000 m. menininkų sąskrydžiai Telšiuose (iniciatorius ir kuratorius Donatas Jankauskas); 1999 m. – „Butas‘99“ (kuratorius A. Lankelis), „Identifikacija“ (kuratoriai: Laima Kreivytė, Kostas Bogdanas, Rokas Dovydenas); 2000 m. – „Abonementas skulptūrai“ Kaune (kuratorė V. Jasevičiūtė).

Nors šių projektų koncepcijos, tikslai ir akcentuojama problematika skiriasi, praktiškai visi jų metu įgyvendinti menininkų kūriniai pasižymi siekiu analizuoti esamą laikmečio situaciją ir meno funkciją sparčiai besikeičiančiame sociokultūriniame

¹⁵⁸ Trilupaitytė, S. „Kas skaičiuoja nepriklausomo meno dešimtmečius?“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos* / Sud. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga. 2011, p. 34.

kontekste. Pristatytų kūrinių santykis su vieta konstruojamas ne pastovumo, o laikinumo, kūriniams trumpam įsiterpiančiam į tam tikrą vietą, pagrindu. Kūriniui pa(si)rinkta vieta svarbi ne tik dėl formalių fizinių sąsajų, bet ir socialinių, politinių, ekonominių, kultūrinių santykių viešinimo, įprasminant *įvietintam* menui būdingą požiūrį į vietą ne tik kaip į kūrinio buvimo prielaidą, bet ir jo turinį generuojančią (socialinę) terpę. Toks *įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinys neieško vietos, o „išstato“ vietą, kitaip sakant, pati vieta atranda save kūrinyje. Socialinis kūrinių pobūdis, įprasminamas visuomenės pokyčių tyrime, ugdo publikos, „susiduriančios“ su meno kūriniais viešojoje erdvėje, savimonę, kritiškesnį požiūrį į socialinę tikrovę.

Bene labiausiai laikmečio aktualijos inspiravo trumpalaikio projekto „Kasdienybės kalba“ metu į viešąją erdvę „įsiterpusių“ kūrinių turinį. Pats projekto pavadinimas – nuoroda į meno betarpišką santykį su kasdienybės realijomis. Menininkai susitelkę ties netolimos praeities prisiminimais ir dabartine (10 deš. vid.) sociokultūrine situacija. Jie siekė ne konkuruoti su aplinka, o mezgė dialogą, „ne inscenizavo pasirinktas miesto vietas, o jas nužymėjo ir komentavo savo kūriniais“¹⁵⁹. Konceptualus ir kontekstualus projekto dalyvių požiūris į miesto viešąsias erdves, ideologiškai aktyvias vietas, paskatino juos kurti kūrinius, tapusius istorinių permainų ženklais arba komentarais. Meno ir socialinės tikrovės kaitos sąryšis išryškėjo Artūro Railos teatralizuotame performanse „Pompa menui – menas pompai“ [il. 20]. Anksčiau stovėjusį paminklą generolui Ivanui Černiachovskiui – politinės situacijos stabilumo simbolį – menininkas pakeitė riedutininkų grupe, pabrėžusia Vakarietišku naujovių ir permainų intensyvėjimą visuomeniniame gyvenime. Socialinės tikrovės pojūčio praradimą komentavo Gedimino Urbono sumanymas. Pasitelkęs vieną iš Žaliojo tilto skulptūrinių kompozicijų (darbininkas ir kolūkietė), menininkas jos figūrų galvas paslėpė po veidrodiniais kubais (atspindėjusiais aplinką). Kūrinys, pavadintas „Ateini ar išeini“ [il. 21], suteikė sovietinėms skulptūroms¹⁶⁰ naują reikšmę – kvestionavo postkomunistinės visuomenės mėginimą orientuotis į ateitį, kai jos sąmonė tebeliko sutelkta į praeitį. Praėjus ketveriems metams po Nepriklausomybės atkūrimo, stabili praeitis iš tiesų buvo realesnė

¹⁵⁹ Jurėnaitė, R. „Kasdienybės kalba – Vilniaus mieste“, in: *Kasdienybės kalba* (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso ŠMC, 1995

¹⁶⁰ Tai vienintelės skulptūros Vilniaus mieste, likusios po 1989–1991 m. sovietmečio ideologizuotų paminklų demontavimo. Dėl demontuotų sovietmečio skulptūrų likimo 1998 m. Kultūros ministerija skelbė konkursą. Nuo 2001 m. šių skulptūrų ekspozicija įrengta ir iki šiol pristatoma Grūte prie Druskininkų („Grūto parkas“).

ir autentiškesnė nei to meto dabartis. G. Urbono kūrinys tapo laikmečio demitologizavimo simboliu, taikliu dešimtmečio vidurio visuomenės sąmonės, meno viešojoje erdvėje sampratos, sociokultūrinių pokyčių komentaru.

Pereinamojo periodo nepastovumo tyrinėjimu ir sistemos pokyčių paliestų vietų ženkliniu, senų, sovietmečiui būdingų atributų dubliavimu kitoje medžiagoje arba jų destrukcija išsiskyrė ir menininkų Audriaus Novicko („Tavo kelias, mano kelias“ [il. 22]), Evaldo Janso („Eglynėlis“ [il. 23]), Gintaro Makarevičiaus („Scenos uždanga“ [il. 24]) ir kt. projekto dalyvių kūriniai. Visi jie analizavo sociokultūrinį kontekstą ir konkrečius vietos požymius (išskirtines detales ar elementus), komentavo tiek architektūrinius, tiek ideologinius, sociokultūrinius viešosios erdvės aspektus. Projekto dalyviai siekė ir aktyvesnio santykio su žiūrovu. Kūrinių suvokimui reikšmingas tapo ne tik fizinis suvokėjo „susidūrimas“ su jais, bet ir socialinis sąmoningumas. Kūriniai nuo pat pradžių buvo sumanyti kaip laikinos intervencijos į konkrečias viešąsias erdves. Tai atitiko ir jų plastinė bei medžiaginė raiška, tuomet visai nauja Lietuvos šiuolaikiniame mene. Laikinume taip pat atsispindėjo nauja idėjinė nuostata – kūrinio, kaip „prekės“, kritika.

Antrojoje 10 deš. pusėje viešojoje erdvėje įgyvendintų trumpalaikių projektų siekiai palaipsniui plėtėsi ir kito, jų rengimo intencijos pabrėžė kitus probleminius aspektus: institucijos galios kritiką ir menininko kūrybinės laisvės deklaravimą („Butas'99“), nuoseklesnį santykio su publika ieškojimą („Identifikacija“), geografinį meno decentralizavimą (menininkų sąskrydžiai Telšiuose), monumento viešojoje erdvėje sampratos dekonstravimą („Abonementas skulptūrai“). Šiuose projektuose viešoji erdvė tapo ne tiek įkvėpimo šaltiniu, kiek priemone projekto koncepcijoje formuojamiems tikslams pasiekti.

Ivietinto šiuolaikinio meno kūrinuose akcentuojamas siekis priešintis meno ekonomikos ir institucionalizavimo galiai, kritiškas santykis su meno institucijomis būdingas *vieta kaip institucija* modeliui. Pastaroji nuostata svarbi ir daugumai XX a. 10 deš. trumpalaikių kolektyvinių projektų, kuriuos menininkai (kuratoriai ir dalyviai) bei dailėtyrininkai (kuratoriai ir interpretuotojai) suvokė kaip antiinstitucinius gestus. Pavyzdžiui, A. Lankelis, išryškindamas savo, kaip „Butas'99“ projekto kuratoriaus poziciją, minėjo, jog „darbų asmeniškumo neužgoš meną reprezentuojančios įstaigos „autoritetas“ ir institucionalumas. Kiekvienas projektas gyvuos autonomiškai, todėl nėra

reikalo derintis prie kitų darbų, parodos koncepcijos, kuratoriaus įnorių...“¹⁶¹. Tačiau tai, kad juose dalyvavę menininkai savo kūrinius paraleliai eksponavo ir Lietuvos meno institucijų (SŠMC, ŠMC, galerijų) organizuotose parodose ar kitaip dalyvavo jų vykdomoje veikloje, rodo, kad radikali alternatyva meno institucijai nei ideologiškai, nei struktūriškai nesusiformavo¹⁶². Projektai tapo veikiau nauja meninės veiklos taktika, nepriklausomo menininko ir menotyrininko saviraiškos forma, siekiant prisidėti prie postsovietinės visuomenės, jos kultūrinės atminties formavimo, socialinės problematikos aktualizavimo, kuris ilgainiui tapo išskirtiniu Lietuvos šiuolaikinio meno bruožu.

Panašiais principais organizuoti ir vėlesni projektai: 2001 m. „Šviesa“ (kuratoriai: Algis Lankelis, Gediminas Akstinas vyr., Gediminas Piekuras) ir šiuolaikinio meno paroda reklaminiuose stenduose Vilniuje ir Kaune (kuratoriai A. Lankelis, A. Novickas), 2003 m. – „Skulptūra Neryje“ (kuratorė E. Lubyte), 2005 m. – „Greitkelio galerija Vilnius–Kaunas“ (kuratorius Juozas Laivys), projektai Žagarėje (2005–2006 m., koordinatore Rasa Juškevičiūtė; 2010 m., kuratorius Žilvinas Landzbergas) ir kt. Šio amžiaus 1 deš. viešojoje erdvėje surengtuose kolektyviniuose projektuose išryškėjo ir naujos tendencijos. Projekto realizavimui pa(si)rinktą vietą imta suvokti kaip tam tikrą funkciją generuojančią, visuomeniškai grindžiamą, įvairius socialinius santykius talpinančią, todėl įprasminamą ne per konkretų kūrinį, įrengtą socialinį krūvį turinčioje lokacijoje, o per bendradarbiavimą ir spontanišką meninį veiksmą. Kolektyviniuose projektuose reikšmingi tampa intelektualiniai mainai – komunikacija su kultūros veikėjais, įvairiomis socialinėmis grupėmis. Ryškus pavyzdys – momentinių susitikimų serija „Flash Bar“ (2006–2009) [il. 25], kurią kartu su bendraminčiais rengė Augustinas Beinaravičius ir Mirjam Wirz¹⁶³.

„Flash Bar“ – tai meno elementais praturtinta „Flash Mob“ momentinių veiksmo akcijų versija, siekiant sukurti netikėtas situacijas netikėtoms socialinėms patirtims

¹⁶¹ [interaktyvus], [žiūrėta 2011-09-26]: <http://www.o-o.lt/butas%2799/>; Apie kolektyvinių projektų ir institucijos santykio klausimus yra rašiusios S. Trilupaitytė, D. Tumpytė ir kt. dailėtyrininkai. Žr.: Trilupaitytė, S. „Neinstitucinė veikla“ instituciškai... Ir institucija kaip neformali veikla“ [interaktyvus], [žiūrėta 2011-12-05]: <http://archive.minfolit.lt/arch/1501/1722.pdf>; Tumpytė, D. „Kas rašo šiuolaikinės dailės istoriją?“, in: *7 meno dienos*, 2004-07-23, Nr. 624.

¹⁶² 1993 m. įkurta pirmoji menininkų savivalda „JUTEMPUS“ veiklą fizinėje erdvėje („Geležinkelininkų kultūros rūmų“ patalpose) plėtojo ir projektus ten rengė tik trejus metus (iki 1996 m.).

¹⁶³ A. Beinaravičius ir M. Wirz meninę veiklą pradėjo plėtoti 2001 m. rengdami meninio pobūdžio vakarėlius „Involved“, kurie vyko neformaliose erdvėse, o į juos susirinkusi publika galėjo tapti aktyviais dalyviais arba tiesiog turiningai praleisti laiką.

netikėtose vietose. „Susitikimų“ metu akcentuojamas procesas, publikos įsitraukimas, priešingas pasyviai stebėjimui ar atsitiktiniam „susidūrimui“ su meno kūrinio. Atskaitos taškas – specifinė vieta (pusiau vieša, neįprasta), skatinamas momentinis „įsigyvenimas“ į ją, išryškinamas šių sąmoningai (dirbtinai) arba nesąmoningai (natūraliai) organizuojamų sociogeografinių lokacijų poveikis žmonėms (dalyviams).

Visų „Flash Bar“ meninių akcijų¹⁶⁴ įgyvendinimo schema ta pati: pirmiausia jų organizatoriai, nebūtinai projekto iniciatoriai, atlieka vietos paiešką; „radę“ ją aptvarko, iš rastų daiktų sukonstruoja barą ir dekoracijas bei suburia žmones. Projektas atkreipė dėmesį į specifines miesto vietas, bendruomeniško socializavimosi mieste poreikį. Surengtų akcijų dėka kito pačios vietos artikuliacija. Sugeneruota ir transformuota vieta tapo paskata naujam patyrimui, o kūrinio ir vietos santykis imtas suvokti ne kaip pastovus ar laikinas fizinis ryšys, bet kaip „judėjimas“. Vieta tampa fundamentaliu meninės veiklos rėmuose mezgamų santykių su bendruomene pagrindu. Rezultatas – ne meno objektas, o bendras kūrybinis procesas, kviečiantis publiką patirti ir įsigilinti į meninį sumanymą inspiravusią vietą. Kitaip tariant, tai vietos–susitikimų „platformos“, stimuliuojančios socialinę publikos sąmoningumą ir saviraišką, skatinančios įvairių sričių aktyvius žmones bendrauti ir bendradarbiauti. Visas „Flash Bar“ projektas – tai vienas su kitu susijusių veiksmų seka ir skirtingų, bet tarpusavyje susijusių vietų tinklas.

Tokia *įvietinto* meno samprata būdinga ir menininkų Nomados ir Gedimino Urbonų kūriniais. Vienas reikšmingiausių, kuriame vieta talpina platų, bet tarpusavyje susijusių socialinių, ekonominių bei politinių aspektų junginį – „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ (2005) [il. 26]. Projekto metu dauguma N. ir G. Urbonų bei į projektą įsijungusių dalyvių sumanytų ir kartu su jais įgyvendintų meninių akcijų buvo realizuotos kino teatro „Lietuva“ kompleksui priklausiusiame pastate¹⁶⁵. Pastatas simboliškai (dėl

¹⁶⁴ Pirmasis „Flash Bar“ surengtas buvusio Vilniaus taksi parko daugiaaukščio garažo viršutiniame aukšte (2006). Jo metu buvo nufilmuotas ir čia pat demonstruotas trumpametražis detektyvinis filmas (šveicarų videomenininko Timo Zulauf'o sumanymas). Antrasis renginys buvo skirtas sportui – DJ Public įgarsintą tiesioginę pasaulio futbolo čempionato varžybų transliaciją buvo galima stebėti Žalgirio stadiono aikštėje (2006). Trečiasis „Flash Bar“ ciklo projektas įgyvendintas jungtinės ŠMC ir Kauno šiuolaikinio meno informacijos centro (ŠMIC) parodos „101,3 KM: konkurencija ir bendradarbiavimas“ metu (2006). Suburti Vilniaus menininkai ir muzikantai realizavo „baro projektą“ Žaliakalnio funikulieriuje. Kiti „Flash Bar“ projektai įgyvendinti ant Tauro kalno, Pašilaičių mikrorajone, požeminiame tunelyje, esančiame po viešbučiu „Vilnius“, ir pereinamoje laiptinėje Vilniaus gatvėje (2007–2009).

¹⁶⁵ Kino teatras „Lietuva“ pastatytas 1965 m. (arch. Jonas Kasperavičius). Tuo metu tai buvo didžiausias ir daugiausiai kino mėgėjų talpinantis kino teatras Lietuvoje.

pavadinimo) ir tiesiogiai (dėl savo likimo) įprasmino realią politinę–ekonominę šalies situaciją, konkrečiai – viešųjų erdvių apsaugojimo nuo privatizavimo problemą¹⁶⁶.

Po Nepriklausomybės atkūrimo daug sovietmečiu statytų visuomeninių pastatų, priklausiusių miestų savivaldybėms, buvo parduoti privatiems asmenims arba nekilnojamojo turto prekyba užsiimančioms bendrovėms. Nemažą jų dalį sudarė kino teatrai¹⁶⁷. N. ir G. Urbonai, siekdami atkreipti visuomenės ir politikų dėmesį į viešajai erdvei iškilusią privatizavimo grėsmę, kartu su įvairių sričių profesionalais ir į meninį vyksmą įsijungusiais miestiečiais įgyvendino per 60 įvairių laikinų meninių akcijų. Jos projekto metu skirstytos į temines, diskursines vietas arba *zonas*¹⁶⁸: „Lietuvos televizijos“, „Modeliavimo“, „Norų“ ir kt. Projekta vykdyta veikla neapsiribojo kino teatro pastatu, jame sutelktomis *zonomis*. Paraleliai įgyvendintos įvairios akcijos Vilniaus mieste¹⁶⁹. „Pro–testo laboratorija“ įsiterpė ir į medių erdvę: apie tai kalbėta televizijos laidoje „Prašau žodžio“, informacijos sklaida vykdyta internetiniais žiniasklaidos kanalais (omni.lt, delfi.lt, bernardinai.lt ir kt.) bei spaudoje („The Baltic Times“ ir kt.). Informacijai viešinti buvo sukurta internetinė svetainė¹⁷⁰. Šių ir kitų meninės veiklos ir jų sklaidos priemonių įtraukimas į projekto vykdymo procesą – tai naujų visuomeninių protesto formų viešojoje erdvėje paieškos.

Įvairios meninės akcijos, įgyvendintos šio projekto rėmuose, panašiai kaip ir

¹⁶⁶ 2002 m. Vilniaus miesto savivaldybė kino teatrą pardavė vienai iš nekilnojamojo turto bendrovių su sąlyga, kad kinas jame bus rodomas dar trejus metus (iki 2005 m.).

¹⁶⁷ Pavyzdžiui, Vilniuje kino teatrų privatizuota daugiau nei 15: „Aušra“, „Pergalė“, „Tėvynė“, „Aidas“, „Planeta“, „Neris“, „Vingis“ ir kt.

¹⁶⁸ „Lietuvos televizijos“ zonoje rengti pokalbių vakarai, kuriuose viešųjų erdvių išsaugojimo klausimais pasisakė architektai, politikai, filosofai, menotyrininkai bei kitų kultūros sričių veikėjai. Šioje zonoje surengtos diskusijos: „TV tiltas: Lietuva – Norvegija“, „Naujas Vilniaus veidas: architektų projekcijos“, forumas „Už Lietuvą“, kūrybinės diskusijos „Žodžiai ir vaizdai“ bei akcija–ekskursija „Ištrintos miesto erdvės: mirusių kino teatrų beieškant“ (ekskursijos gidas – kino kritikas Skirmantas Valiulis (1938–2011), diskusijos moderatorius – kino teoretikas Rytis Juodeika) ir kt. *Modeliavimo* (architektų grupės ASK) zonoje buvo projektuojamos ir peržaidžiamos ateities miesto vizijos, surengta interaktyvi akcija–žaidimas „Monopolis/VIP turgus“. *AVIZA zona* veikė kaip alternatyvi laikina „virtuvė“, kurioje buvo rengiamos maisto gaminių popietės. *Žalioji zona* buvo skirta muzikiniams vakarams, kurių metu vyko: „Lietuvos“ k/t gimtadienis („Lietuvai – 40“), akcija „Amerika mums padės...“, nusiųstas sveikinimas–atvirlaiškis tuometiniam Vilniaus miesto merui Artūriui Zuokui („Pro–testo paštas“), suorganizuotos garso ir vaizdo sesijos. *Trobelė–skaitykla* – tikslinės spaudos, literatūros ir filmų kolekcijos zona. *Norų zonoje* vyko įvairių galimų pasiūlymų ir norų aptarimai.

¹⁶⁹ Meninės akcijos: „daugiaBUTIS“, vykusį greta kino teatro, reaguojant į planus pastato vietoje statyti gyvenamąjį namą; įvairiose miesto vietose (ant Vilniaus tiltų, Gedimino ir Trijų kryžių kalno ir pan.) akcija „PARDUOTA“, prie buvusio „Žalgirio baseino“ – akcija „Gyva baseino mylėtojų grandinė“ ir t.t. Išsamesnė informacija apie projekto metu įgyvendintas akcijas, diskusijas ir kitas protesto formas: <http://vilma.cc/LIETUVA/> (zonos).

¹⁷⁰ „Pro–testo laboratorija: už LIETUVĄ“. [interaktyvus], [žiūrėta 2010-09-25]: <http://vilma.cc/LIETUVA/>

„Flash Bar“ projekte, suvoktos kaip tinkliniais ryšiais susijusių, laike ir erdvėje išsklidusių vietų junginys. Tokių vietų spektrą teoretikas J. Meyeris vadina „reikšmių be konkretaus centro grandine“¹⁷¹, į kurią paraleliai jungiami tekstai, fotografijos, vaizdo įrašai ir pati fizinė vieta. Tai *intertekstualios (decentruotos) vietos* modeliui būdingi bruožai.

„Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ struktūra – sudėtinga, grindžiama tinklo principu, apjungianti įvairių fizinių vietų ir diskursų spektrą, dėmesį telkiant ne į rezultatą, kaip tam tikrą išvadą, o į patį procesą – tyrimą, esamos būklės nustatymą, galimų protesto scenarijų numatymą. Neatsitiktinai ir pats projekto pavadinimas yra išskaidytas (pro–testo)¹⁷²: „testas“ – tai tyrimas, archyvavimas, mėginimas nustatyti tam tikrą būklę ar lygį, o „protestas“ – esamos politinės–ekonominės sistemos kritika. „Protestas“ šiame projekte suvoktas kaip svarbi alternatyvaus pilietinio ugdymo dalis – „moralinė revoliucija“¹⁷³, formuojanti kritinį mąstymą ir saviraiškos gebėjimus: „protesto prieš kontrolę, mūsų pačių neįgalumą ir pasyvumą...; protesto prieš mūsų nesugebėjimą protestuoti, prieš nediskutuotiną vienos sistemos scenarijų“¹⁷⁴. Projektui įvardinti pasitelktas ir žodis laboratorija, dažniau naudojamas tikslųjų mokslų srityje. Sąvokų ir terminų, perimtų iš kitų mokslo šakų, vartojimas yra būdingas meninei veiklai „išplėstame“ kultūros lauke.

„Pro–testo laboratorijos: už Lietuvą“ metu buvo ne tik suburtos įvairios socialinės grupės ar egzistuojančios bendruomenės¹⁷⁵, bet ir susikūrė naujų: neformalus pilietinis judėjimas „Už Lietuvą be kabučių“¹⁷⁶, „Naujoji kairė“, atsiradė „Kultūrnamis“ ir kt., tęsusios veiklą ir projektui pasibaigus. Tai artima teoretikės Miwon Kwon *įvietinto* meno praktikoje išskirtai „*sugalvotai bendruomenei (ilgalaikei)*“, kuomet bendruomenė pati koordinuoja projekto eigą, atitinkančią pirminį menininko sumanymą, o jį realizavus,

¹⁷¹ Meyer, J. „The Function of Site“, in: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* / Sud. E. Suderburg. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press. 2000, p. 25.

¹⁷² N. ir G. Urbonai daugiau dėmesio nei kiti lietuvių menininkai skiria tekstiniams formulavimams, dažnai naudoja sudurtinius žodžius, kurie tampa metaforomis, daugiaprasmiaus kodais, pagalbinę priemonę teksto ir konteksto sudūrimui.

¹⁷³ Mažeikis, G. „Alternatyvus pilietinis ugdymas“, in: *Kultūros mėnraštis Park@s*. Archyvas Nr. 41, 2006 m. birželio mėn. [interaktyvus], [žiūrėta 2010-09-25]: <http://vilma.cc/LIETUVA/> (naujienos)

¹⁷⁴ [interaktyvus], [žiūrėta: 2010-09-03]: <http://vilma.cc/LIETUVA/> (idėja)

¹⁷⁵ Menininkų teigimu, į projektą įsitraukė 23 bendruomenės.

¹⁷⁶ „Už Lietuvą be kabučių“ judėjimo nariai susibūrė po balandžio 10 d. vykusio forumo „Už Lietuvą“, kur daugelis piliečių išsakė savo nuomonę apie naikinamas viešąsias erdves, senamiesčio paveldą, pažeidžiamas pilietines savivaldos teises.

tęsia veiklą su arba jau be menininko pagalbos. Nenutrūko ir pačių menininkų pastangos bei siekiai, domėjimasis viešųjų erdvių privatizavimo klausimais: Vilniaus savivaldybei patvirtinus kino teatro „Lietuva“ sklypo detalų planą (2006 m. liepos 4 d.), 2007 m. sausio 24 d. muzikologas Tomas Bakučionis, kino režisierius Vytautas Domaševičius, paveldo ekspertė Jūratė Markevičienė ir menininkas Gediminas Urbonas Vilniaus apygardos administraciniam teismui pateikė skundą dėl kino teatro „Lietuva“, paaiškęs, jog, patvirtinant parduoto pastato detalų planą, buvo pažeisti Lietuvos Respublikos įstatymai. Šia menininkų ir miestiečių iniciatyva buvo sukurta interaktyvi intelektualinė terpė: visuomenės nariai, kuriems rūpėjo kino teatro „Lietuva“ bei apskritai viešųjų erdvių išsaugojimas, susitikdavo ir diskutuodavo, keisdavosi idėjomis, dalindavosi naujomis iniciatyvomis bei informacija. N. ir G. Urbonai tokią „erdvę“ suvokė kaip „duomenų bazę, nuolat besiplečiančią priimant naujas pilietines iniciatyvas ir jų raiškos būdus, juos dokumentuojant bei archyvuojant“¹⁷⁷.

Susidomėjimas Vilniaus viešosiomis erdvėmis, jų ateitimi ir kultūrinėmis galimybėmis lietuvių menininkus ir kultūros veikėjus skatina domėtis ne tik esamomis vietomis, bet ir steigti naujas. Vieną jų 2008 m. inicijavo susibūrusi architektų (Aleksandras Kavaliauskas, Andrius Skiežgelas, Martynas Nagelė) ir menotyrininkų (Ūla Tornau, Aušra Trakšelytė, Asta Visminaitė) grupė. Neries upės krantinėje, šalia Karaliaus Mindaugo tilto, kultūrinei veiklai plėtoti buvo pastatytas laikinas paviljonas „KultFlux – kultūros platforma“¹⁷⁸ [il. 27]. Projektai jame vykdyti iki 2010 m. Skirtingai nei „Flash Bar“ momentinės akcijos, kiekvieną kartą įsikūrusios vis naujoje vietoje, arba N. ir G. Urbonų „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“, pasitelkusi egzistuojančio ir tuo metu daug diskusijų kėlusio pastato patalpas, „KultFlux“ organizatoriai, aktualizuodami viešosios erdvės problemą, įsteigė visiškai naują kultūriniais projektams ir renginiams vykdyti skirtą vietą, „ženklinamą“ nauju pastatu, suvokiamu kaip su upe susijusios kultūrinės veiklos „platformą“.

„KultFlux – kultūros platformos“ veiklos modelis panašus į išplėtotą N. ir G. Urbonų projekte. Įvairius renginius organizavo ne tik „KultFlux“ iniciatoriai, bet ir įvairių organizacijų, asociacijų, meno sąjungų nariai ar pavieniai menininkai. Šioje

¹⁷⁷ [interaktyvus], [žiūrėta 2010-09-25]: <http://vilma.cc/LIETUVA/>

¹⁷⁸ Kultūros platformos pavadinimas – jungtinių žodžių „kult“ ir „flux“ darinys, reiškiantis kultūrų santaką.

neformalioje demokratiškoje vietoje vykdyta kultūrinė programa buvo atvira ir kintanti, o visi įgyvendinti renginiai (iš viso per 500) skatino diskutuoti apie upės svarbą mieste, viešąsias erdves, sovietinį paveldą bei naujų vietų, skirtų kultūros sklaidai ir vystymuisi, kūrimą. Pasak organizatorių, krantinės reljefas, panorama ir geografinė padėtis miesto centro atžvilgiu puikiai tinka kultūros veiklai¹⁷⁹, o pastaroji, kaip traukos taškas, skirta būti (dalyvauti) ir kurti (veikti).

Projektui pasirinkta vieta ne tik skatino mąstyti ir kalbėti apie miesto planavimo, urbanistikos, dizaino, vaizduojamųjų menų santykį ir sąveiką (šios sritys buvo įtrauktos į veiklos programą), bet ir išryškino konkrečias problemas, pavyzdžiui, – kas turėtų rūpintis šios viešosios erdvės miesto centre estetika. Mat, vykdant projektą, paaiškėjo, jog Vilniaus miesto savivaldybei šis klausimas nerūpi, o ir pasibaigus projektui liko neaišku, kam juridškai priklauso upės pakrantė mieste, kas turėtų prisiimti atsakomybę už jos priežiūrą. Tad „KultFlux – kultūros platforma“ tapo ir miesto politikos viešųjų erdvių atžvilgiu indikatoriumi¹⁸⁰.

„Flash Bar“, „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ ir „KultFlux – kultūros platforma“ projektų rengėjai atliko juose vykusių veiksmų organizatorių ir koordinatorių vaidmenį. Projektuose menininko–žiūrovo opozicija buvo sąlygiškai panaikinama, kadangi projektų dalyviai patys tapo renginių ir akcijų iniciatoriais bei vykdytojais. Projektų siekis tyrinėti ir analizuoti tam tikrą padėtį grindžiamas teoretiko Halo Fosterio aptarta „menininko, kaip etnografo“ veiklos strategija.

„Menininko, kaip etnografo“ veikla, kurioje analizuotos autentiškos, originalios „istorijos“, neatsitiktinai kritikuota dėl (savi–)referentiškumo, piktnaudžiavimo kasdieninėmis ir politinėmis realijomis, bendruomenės pavertimo antropologiniais „eksponatais“ ir įgyvendinto projekto grįžtamosios vertės pri(si)siskyrimo menininkams. Pavyzdžiui, N. ir G. Urbonai po „Pro–testo laboratorijos: už Lietuvą“ uždarymo sudarė jo archyvą, kuris, kaip šių menininkų kūrybos rezultatas, buvo plačiai pristatytas tarptautinėse parodose: Oslo nacionaliniame muziejuje (Norvegija), Frankfurto *Kunstverein* (Vokietija), *Stedelijk* šiuolaikinio meno muziejuje Amsterdame (Nyderlandai), 52–osios Venecijos šiuolaikinio meno bienalės Lietuvos paviljone (Italija)

¹⁷⁹ [interaktyvus], [žiūrėta: 2010-09-03]: <http://kultflux.lt/apie.aspxf>

¹⁸⁰ Projekto rengėjų pokalbis apie pirmų metų rezultatus ir problemas – „„Kultflux“ paviljonas – Vilniaus indikatorius“, in: *7 meno dienos*, 2012 liepos 27 d., Nr. 30 (998).

ir daugelyje kitų. *Gwangju Biennale* (Pietų Korėja) „Pro–testo laboratorijos archyvas“ buvo apdovanotas specialiu Korėjos fondo prizų kaip geriausias bienalės projektas.

Pozityvioji santykio tarp menininko ir bendruomenės pusė, anot meno teoretiko H. Fosterio, – inovatyvi menininko–visuomenės kolaboracija, galinti padėti „atsikovoti“ prarastas kultūrinės erdves arba naujai jas inicijuoti¹⁸¹. Šiems projektams būdingas naujų reikšmių identifikavimas ir kūrimas, naujų socialinių ir politinių pasekmių turinčio įvykio generavimas, akcentuojant vietos (inspiravusios meninę veiklą) svarbą, bei pastangos (į)steigti „kolektyvinį subjektą“¹⁸² suteikia jiems ne tik *įvietinto*, bet ir performatyvaus¹⁸³ meno bruožų bei savybių.

Kolektyvinių projektų, rengiamų nuo XX a. 10 deš. iki šių dienų, metu Lietuvos šiuolaikiniame mene įprasmintos laikmečio aktualijos, atliepiančios sociokultūrinį kontekstą. Dešimtmečio pirmojoje pusėje įgyvendinti trumpalaikiai projektai pabrėžė menininkų kūrinių pristatymą „ne meno“ arba už „balto kubo“ esančiose vietose. Pa(si)rinktos vietos suvoktos ne kaip integralios kūrinių egzistavimo prielaidos, o veikiau jų turinį, analizuojamą diskursą padiktavusi socialinė terpė. Šiuose projektuose galima rasti ir „institucijų kritikai“ būdingų, modelyje *vieta kaip institucija* išskleistų apraiškų.

Šio amžiaus pirmajame dešimtmetyje rengtuose kolektyviniuose projektuose įsivyravo siekis suaktyvinti vietą (esamą arba projekto dėka naujai inicijuotą). Tokios vietos interpretuojamos kaip susitikimams, idėjų dalijimuisi, įtraukiant įvairias socialines grupes, skirtos „platformos“. Jų paskirtis – skatinti bendravimą ir socializaciją. Šiems *įvietinto* meno projektams būdingi modelio *vieta kaip bendruomenė* bruožai. Jie grindžiami ne publikos „susidūrimu“ su kūriniu, o kolaboracija (tarp menininko ir publikos), telkiant dėmesį ne į rezultatą, o į procesą. Procesas aprėpia skirtingas vietas (fizinės ir mentalinės) bei sujungia jas į tinklą, kaip *intertekstualios (decentruotos) vietos* modelyje. Tad poskyryje analizuotuose trijuose paskutiniuosiuose kolektyviniuose projektuose jungiamas bendruomeninis ir intertekstualus požiūris į su vieta susietą meninę veiklą.

¹⁸¹ Foster, H. *The return of the real*. London: MIT Press. 1996, p. 197.

¹⁸² „Kolektyvinis subjektas“ – ne individo „vidinio pasaulio“ kaita, o tam tikras su projektu susijęs identifikacijos procesas. Kitaip tariant, kolektyvinis, o ne individualus subjektyvumas.

¹⁸³ „Performatyvumo“ sąvoką įvedė Johnas Langshaw Austinas, 1955 m. Harvardo universitete skaitęs paskaitų ciklą „Žodžiai ir veiksmai“. Vėliau išleista jo knyga „Kaip kurti daiktus žodžiais“.

III. 2. *Įvietinto* šiuolaikinio meno raiška institucinėje erdvėje

Įvietinto šiuolaikinio meno raiška Lietuvoje susijusi ne tik su viešąją, bet ir institucine erdve bei instituciniais pokyčiais, vykusiais XX a. 10 deš. Šiuo požiūriu reikšmingi 1992 m., kai pagrindinė Vilniaus aktualaus meno parodų organizavimo institucija – „Dailės parodų rūmai“ – buvo performuota į „Šiuolaikinio meno centrą“. Tai susiję su naujo direktoriaus Kęstučio Kuizino darbo pradžia bei radikaliu ŠMC administravimo ir parodų rengimo modelio pakeitimu. Institucijos orientavimas išskirtinai į šiuolaikinio meno pristatymą rėmėsi nebe kūrybinių sąjungų, jų sekcijų ir komisijos pirmininkų sprendimais, kaip ankstesniais metais, o vakarietiškais meno vadybos metodais bei kuruojamų parodų rengimo principais¹⁸⁴.

Palaipsniui ŠMC tapo svarbiausia šiuolaikinį meną reprezentuojančia ir skatinančia institucija ne tik Lietuvoje, bet ir Baltijos šalyse. Lyderio poziciją lėmė ir disponuojamos didžiulės erdvės (2000 m²), leidžiančios eksponuoti įvairaus pobūdžio šiuolaikinių meno kūrinius, ir joje dirbančių kuratorių inicijuojamų projektų inovatyvumas, ypač suintensyvėjęs nuo 1995 m.¹⁸⁵.

Todėl šiame skyriuje analizuojami daugiausia ŠMC įgyvendinti kūriniai ir parodos, kuriuose įprasminami *įvietintam* menui būdingi bruožai: meno institucijų, jų vykdomos meno legitimavimo politikos kritika, institucijos fizinio bei administracinio modelio išryškinimas, dažnai nematerialus ir kontekstualus meninės idėjos įprasminimas. Šie ir kiti aspektai susiję su teorija pagrįstu *įvietinto* meno modeliu *vieta kaip institucija*, Vakarų Europos šalyse ir JAV subrendusiu XX a. 7 deš. Kūriniai ir parodos, analizuojami šiame skyriuje, išryškina *įvietinto* meno, susieto su meno institucijos erdve, ypatybes ir specifines raiškos formas.

III.2.1. „Institucijų kritika“ *įvietintame* mene

ŠMC įtaka *įvietinto* šiuolaikinio meno raiškai ir sklaidai neabejotinai svarbi, nes

¹⁸⁴ Trilupaitytė, S. „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, in: *Pažymėtos teritorijos*. Vilnius: Tyto Albo. 2005, p. 56.

¹⁸⁵ 1995–aisiais ŠMC surengtos 25 parodos, iš jų net 20 – institucijos iniciatyva. Vėliau institucijos inicijuojamų ir rengiamų parodų skaičius didėjo, jos ėmė dominuoti. Žr.: Grigoravičienė, E. „ŠMC: ...“, in: *Lietuvos dailė 1989 – 1999: dešimt metų* (katalogas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 1999, p. 25.

būtent čia pirmiausia pradėti rodyti, o vėliau jos iniciatyva ir finansine parama realizuoti menininkų kūriniai, susieti su ŠMC, kaip vieta. Šiuolaikinio meno kūrinių, grindžiamų *įvietintam* šiuolaikiniam menui būdingais bruožais, eksponavimą ŠMC pradėjo taikyti bendradarbiaudamas su užsienio menininkais, pirmiausia 1995 m. surengtoje parodoje – „Naujasis balansas: dvylika menininkų iš Nyderlandų“ (kuratorius K. Kuisinas su olandu Gastonu R. M. Hornu). Dalis jos kūrinių buvo „ne atvežti, o sukurti vietoje, pritaikyti prie erdvės specifikos (...)“¹⁸⁶. Parodoje pristatytų instaliacijų, objektų, konceptualaus meno kūrinių įgyvendinimo („sukurti vietoje“) ir eksponavimo („pritaikyti prie erdvės specifikos“) principai ir tai, kad jie „gyvavo tol, kol buvo eksponuojami“¹⁸⁷, sieja juos su *įvietinto* šiuolaikinio meno samprata bei teorija pagrįsto modelio *vieta kaip institucija* apibrėžimu. Kad parodos „Naujasis balansas“ kūriniai turėjo *įvietintam* menui būdingų savybių, akcentuoja ir menotyrininkė Lolita Jablonskienė. Anot jos, institucija šią parodą „(...) prodiusavo specifinei savo pačios erdvei ir pritaikė būtent Šiuolaikinio meno centro architektūrai“¹⁸⁸. Lietuvos ir užsienio šiuolaikinio meno kūrinių fizinis ir semantinis *įvietinimas* erdvėje nuo 1995 m. tapo būdingas ŠMC.

Bene nuosekliausias ir radikaliausias pavyzdys – 2000 m. šioje institucijoje įgyvendintas vokiečių menininko Ulricho Rückriemo specialus projektas Šiuolaikinio meno centrui. Dviejose erdviškai susijusiose ŠMC salėse ant 17 sienų menininkas grafitu nutapė lygiai keturis kartus už sieną mažesnius stačiakampius [il. 28]. Šis konkrečių fizinių ŠMC ekspozicinių salių parametrų padiktuotas ir matematiškai apskaičiuotas menininko kūrinys lietuvių dailėtyroje interpretuotas kaip minimalizmo arba postminimalizmo pavyzdys – ypač dėl lakoniškos raiškos, formos, redukuotos iki stačiakampio. Pasak Jurgitos Ludavičienės, jis tapo „savotiška paties VŠMC (Vilniaus šiuolaikinio meno centras – A.T.) kvintesencija, (...) geriausiai atspindinčia šios institucijos pobūdį ir veiklos kryptį“¹⁸⁹. Dailėtyrininkė atkreipia dėmesį į glaudų kūrinio ir institucijos ryšį.

Meno apžvalgininkė Rūta Mikšionienė analizavo šį kūrinį, pasitelkdama vieną iš *įvietintą* meną charakterizuojančių aspektų – santykį su žiūrovu, pabrėždama, kad

¹⁸⁶ Grigoravičienė, E. „ŠMC: ...“, *op. cit.*, p. 25–26.

¹⁸⁷ Ten pat, p. 25–26.

¹⁸⁸ Trilupaitytė, S., Jablonskienė, L. „Šiuolaikinio meno centro kontekstai Lietuvoje ir pasaulyje“, in: *ŠMC: 15 METŲ* (katalogas). / Sud. J. Fomina, K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2007, p. 16

¹⁸⁹ Ludavičienė, J. „Minimalizmo tyrai“, in: *Literatūra ir menas*, 2000-09-15

kūrinys – tai ne „juodos dėmės“ ant sienų, o pati erdvė, „ne stebėjimo, o įsitraukimo į suvokimą procesas, (...) regėjimo ypatumai ir erdvės pojūtis“¹⁹⁰.

Specialiai ŠMC parodų erdvei sukurtame vokiečių menininko kūrinyje institucijos sienos tapo sudedamąja jo dalimi. Tai skatino žiūrovą kvestionuoti „balto kubo“ funkcionavimą, kėlė *įvietintam* menui būdingą fizinio patyrimo, o ne stebėjimo pojūtį. Pati erdvė čia tapo eksponatu, o lakoniška raiška, pabrėžianti sienų materialumą, – idealaus institucionalizuoto „balto kubo“, anuliuojančio realų laiką ir erdvę, kritika. Kūrinyje atsispindi *įvietintam* menui būdingi principai – pasitelkti konkrečios fizinės vietos parametrai, jos materialumas, priešinimasis pasyviai kūrinių eksponavimo ir vartojimo logikai. Pasibaigus parodai, U. Rückriemo kūrinys buvo „sunaikintas“ (uždažytas), grąžinant institucijos salėms būdingą „balto kubo“ įvaizdį, tačiau jis gali būti iš naujo atkurtas, remiantis kitos vietos fiziniais parametrais, bet neprarandant pagrindinės idėjos, panašiai kaip menininkų Melo Bochnerio ar Danielio Bureno kūrybinėje praktikoje. U. Rückriemo *įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinys jungia „čia ir dabar“ vietos bruožus ir „institucijų kritiką“ – meno izoliavimo ir jo legitimavimo procedūrų, slypinčių už tariamo institucijos „objektyvumo“, „nesuinteresuotumo“ ir „teisingumo“, bei kūrinio, kaip „prekės“, statuso kvestionavimą.

„Naujojo balanso“ paroda bei U. Rückriemo darbas, glaudžiai susiję su ekspozicinėmis ŠMC erdvėmis, ženklino ne tik strategiškai svarbią institucijos programos kryptį, bet ir tapo savotiška inspiracija (tiesiogine ir simboliškai prasmėmis) jos tolimesnei veiklai bei lietuvių menininkų kūrybai.

2001 m. parodos „NATO sienos“ (kuratoriai K. Kuizinas ir Evaldas Stankevičius) metu vieno iš vokiečių menininko stačiakampių „atidengimą“ inicijavo Deimantas Narkevičius. Patalpoje, kurioje posėdžiavo įvairių pasaulio šalių parlamentarai, politikai ir NATO vadovai, eksponuotas jo kūrinys „Tam tikra vienos šešioliktosios dalis“ [il. 29] skatino diskusiją apie šiuolaikinio meno „paveldą“ (nuoroda į „sunaikintą“ U. Rückriemo kūrinį), išryškino tokių kūrinių laikinumą bei pabrėžė meno institucijos identitetą (dinamiška kūrinių pristatymo, vykstančio ŠMC pastate¹⁹¹, raida) ir meno bei politikos

¹⁹⁰ Mikšionienė, R. „Erdvė tarp akmens blokų ir grafito plokštumų“, in: *Lietuvos rytas*, 2000-08-29

¹⁹¹ Į šiuos aspektus buvo sutelktas parodos „Pirmą ir antrą kartą“ (kuratoriai Valentinas Klimašauskas, Virginija Januškevičiūtė) dėmesys. Paroda, surengta 2010 m., pristatė nuolat ŠMC esančius, bet „nematomus“ kūrinius, praradusius kūrinio statusą arba nuolat klaidingai priskiriamus kitiems autoriams.

susidūrimą (ekspozicinės erdvės – konferencinės erdvės).

„Neegzistuojančio“ U. Rückriemo kūrinio segmento „atidengimo“ gestas būdingas *įvietinto meno vieta kaip institucija* modeliui, kuriame taip pat remiamasi kūrinio, kaip „prekės“, kritika. Menininkai „negamina“, o naudojami, performuoja, perpozicionuoja jau „esamus“ – ir vienu, ir kitą *vieta kaip institucija* modeliui priskiriamų kūrinių perkėlimas į kitą parodinę erdvę dėl jų sąsajų su pastatu, palaikančiu jų „istoriją“, yra neįmanomas.

Kiti ŠMC realizuoti kūriniai nemezgė dialogo su atskiromis institucijos erdvėmis, o skatindami fizinį patyrimą, žvelgė į ŠMC kaip visumą (pastatą ir instituciją), jo architektūrą, istoriją bei reprezentuojamą lokalinę kultūros politikos situaciją. Pavyzdys – D. Narkevičiaus kūrinys „Šventė – nelaimė“ (2001) [il. 30], sumanytas kaip originalaus pastato apšvietimo konsoliniame praėjime „atgaivinimas“. Tuo metu neveikusi apšvietimą menininkas „įjungė“ mirksėjimo režimu, kuris, pasak autoriaus, „neaišku su kuo susijęs – su laime ar nelaime“¹⁹². Šis kūrinys tampriai siejasi ne tik su specifinėmis ŠMC pastato architektūrinėmis savybėmis, bet ir to meto aktualijomis, mat minėto dešimtmečio pradžioje miesto viešųjų erdvių apšvietimas buvo menkas. 2008 m. pokalbyje su ŠMC kuratoriumi Valentinu Klimašausku, atsižvelgdamas į įvykusius pokyčius, menininkas konstatavo, jog dabar „(...) šis kūrinys jau tikriausiai turėtų visai kitokias prasmes. Dabar aš jį modifikuočiau – mirksėjimas nebereikalingas“¹⁹³. Tai patvirtina ne tik konkrečios socialinės laikmečio situacijos ir konteksto įtaką kūriniui, bet ir jo laikinumą, charakteringą *įvietintam* menui.

Nors kūrinys „Šventė – nelaimė“ kreipia dėmesį į socialinius dalykus ir buvo pristatytas už „balto kubo“ ribų, jo inspiracijos šaltinis yra pastatas (1967 m., arch. Vytautas Edmundas Čekanauskas), kuris nuo pat pradžių funkcionavo kaip parodoms skirta erdvė – t.y. meno institucija. Ryšys su pastato istorija itin svarbus kitam šio menininko kūriniui – filmui „Scena“ (2003) [il. 31]. Pasak D. Narkevičiaus, „(...) nuo pat jų (Parodų rūmų/ŠMC – A.T.) pastatymo iki šių dienų didžioji meno scenos dalis gyvena santykiyje su šiuo pastatu. Tas brutalios funkcionalistinės architektūros paviljonas neišvengiamai dominuoja prieš tai, kas yra rodoma pastato viduje. Čia besieksponuojantys menininkai priversti galvoti apie eksponuojamų darbų santykį su

¹⁹² *Pirmą ir antrą kartą. STROOM premijos menininkai ir retroaktyvi negražintų darbų paroda* (parodos gidas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2008, p. 16.

¹⁹³ Ten pat, p. 16.

architektūra (...)“¹⁹⁴. Taigi pastatas, kaip vieta, ne tik veikia kūrinius fiziškai ir semantiškai, bet ir koduoja svarbius istorinius faktus, institucinius galios konfliktus, yra tiltas tarp praeities ir dabarties.

Filme „Scena“ telkiamasi ne ties atskiromis pastato vidaus erdvėmis, o ties juo, kaip paveldimu modernistinės architektūros objektu ir institucija, užsiimančia meno administravimu ir reprezentavimu. Kamera fiksuoja tuščias ŠMC erdves bei eksterjerą, skambant lietuvių kompozitorių modernistų muzikai. Anot menininko, pastatas „visų pirma yra paminklas jį pagimdžiusiai ideologijai“¹⁹⁵, todėl jis šiame filme tampa „išeities ir sugrįžimo“ tašku, pretekstu, pagrindiniu motyvu. Primygtnį dėmesį statiniui/institucijai patvirtina ir D. Narkevičius: „(...) buvusių Parodų rūmų pastatas man filme „Scena“ įdomesnis nei pati meno raida. Todėl filme nėra nė vieno meno kūrinio, Čekanausko architektūra atlieka tą preteksto, meno kūrinio vaidmenį“¹⁹⁶.

Kitaip į pastatą, kaip kūrinių, pretekstą ir jo „legendą“ žvelgia Artūras Raila kūrinyje „Geoenergetiniai srautai ŠMC pastato teritorijoje“ [il. 32] (2005–2008 m. projekto „Žemės galia“ dalis). Jis vykdo ne matomo, architektūrinio, kaip D. Narkevičiaus filme, o institucijos nematomos energetikos tyrimą, kurį atliko kartu su geoenergetikais Vaclovu Mikailioniu ir Viliumi Gibavičiumi. ŠMC pastato teritorijoje jie išmatavo teigiamus ir neigiamus energijos srautus. Siekdamas sunkiai apčiuopiamų energetinių matavimų rezultatus pristatyti kuo aiškiau, A. Raila geoenergetinius pastato taškus pažymėjo pastato architektūriniame brėžinyje ir atspausdino skrajutėje, o IX tarptautinės Baltijos šiuolaikinio meno trienalės „BMW“ arba „Juodųjų rinkų pasauliai“ (kuratoriai: Sofia Hernández Chong Cuy, Raimundas Malašauskas ir Alexis Vaillant'as) metu išryškino žaliais ir raudonais kvadratais ant ŠMC salių grindų (2005). Šiame kūrinyje pastatas yra konkreti teritorija sumanytam tyrimui realizuoti, o jo pasirinkimas susijęs su institucijos užimama pozicija, atliekamu vaidmeniu Lietuvos meno politikoje bei šio vaidmens mistifikavimu.

Minėti D. Narkevičiaus ir A. Railos kūriniai kvestionuoja ŠMC, kaip parodinę „balto kubo“ erdvę, jos funkciją ir specifinę institucijos su(si)kurtą atmosferą. Pastatas,

¹⁹⁴ *Pirmą ir antrą kartą. STROOM premijos menininkai ir retroaktyvi negrąžintų darbų paroda*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁵ *Lietuvos dailė 2000 – 2010: dešimt metų* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2010, p. 103.

¹⁹⁶ *Pirmą ir antrą kartą. STROOM premijos menininkai ir retroaktyvi negrąžintų darbų paroda*, op. cit., p. 17.

kaip konkreti vieta, yra pagrindinis kūrinių atsiradimo pretekstas. Jo vidaus ir išorės teritorija, kūriniuose įprasminama ne tik kaip tam tikrų fizinių parametrų „konteineris“, bet ir „institucijų kritikos“ požiūriu. „Institucijų kritika“ Lietuvos dailėtyroje dažnai tiesiogiai tapatinama su ŠMC kritika (pvz., minėtas J. Ludavičienės straipsnis). To priežastis ta, kad „institucijų kritikos“ (taip pat perteikiamos *įvietinto* meno kūriniais) įsitvirtinimas vietiniame meno kontekste su ŠMC susijęs daug labiau nei su kitomis meno institucijomis. Ši institucija pristatė, inicijavo ir finansavo kūrinius, kvietė menininkus ją tyrinėti įvairiais rakursais. Menininkai ir jų projektai buvo įtraukti į vykdomą veiklą, neslepiant, kad „institucinės kritikos praktikos nesunkiai nukenksminamos jas institucionalizuojant“¹⁹⁷.

„Institucijų kritikos“ kryptį plėtojančių *įvietinto* meno kūrinių įgyvendinta ir kitose Lietuvos meno institucijose, nors tai veikiau pavieniai, pačių menininkų inicijuoti kūriniai, o ne tų institucijų programinis siekis. Pavyzdžiui, 2006 m. Juozo Laivio projektas „PARODŲ RŪMAI“ [il. 33], realizuotas vienoje didžiausių Vakarų Lietuvos meno institucijų – Klaipėdos parodų rūmuose.

Metus trukusioje parodoje J. Laivys siūlė idėjas ir atliko veiksmus, susijusius su šios institucijos pavadinimu ir autentišku, jau trisdešimt metų nekeičiamu fasado užrašu PARODŲ RŪMAI. Šis užrašas, simboliškai ženklinantis institucijos identitetą, tapo menininko kūrybine medžiaga. Įgyvendinto sumanymo rezultatas – improvizuotos pavadinimo variacijos, atsispindinčios atvirukų serijoje, užfiksavusioje ir įgyvendintus, ir nerealizuotus projektus. Laike išsklidusiame projekte ryškus ir „institucijų kritikos“ aspektas – parodai skiriamo riboto laiko tradicijos dekonstravimas, „ne meno“ objektų įprasminimas autoriniu darbu bei žiūrovo ir kūrinio komunikacijos aktualizavimas.

Įvietintų kūrinių eksponuota ir privačioje galerijoje „Vartai“. 20–ties metų veiklos jubiliejų 2011 m. pažymėdama galerija pristatė menininko Žilvino Kempino instaliacijas „Serpantinas“, „Pokylių salė“ ir „Kolonos“ [il. 34], kuriose buvo išryškintas santykis su galerijos ekspozicinėmis erdvėmis, jos matmenimis bei architektūros detalėmis. Tiesa, šio menininko didžiulių matmenų kūriniai „Paralelės“ [il. 35] ir „Skraidanti juosta“ [il. 36], 2007 m. pristatyti ŠMC, išsiskyrė ne tik formaliu *įvietinimu* „baltajame kube“, bet ir

¹⁹⁷ Grigoravičienė, E. „Institucinės veiklos dešimtmetis“, in: *Lietuvos dailė 2000 – 2010: dešimt metų* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2010, p. 181.

stipriu, unikaliu žiūrovų įtraukimu į kūrinių suvokimo momentą.

„Vartų“ galerija *įvietintų* kūrinių, daugiausia sukurtų užsienio menininkų, įgyvendinta ir tęstinio projekto „ARTscape“ metu. 2010 m. čia eksponuotos airių menininko Marko Gerry instaliacijos iš siūlų gijų „Prigimtis ir suvokimas“, „*Id Rather Dance With You Than Talk to You*“ [il. 37], kurių pavidalą kaskart įtakoja konkreti eksponavimui pa(si)rinkta vieta, jos fizinės savybės. 2011 m. galerijoje instaliuotos prancūzo Pierre'o Labato matematiškai išskaičiuotos skulptūrinės konstrukcijos „Ribos išsklotinė“ [il. 38] ir „555“ [il. 39]. Jo kūriniams svarbios ne tik formalios erdvės savybės, bet ir žiūrovo, kaip erdvės tyrėjo, patirtis, jo judėjimo apribojimas, įprastos elgsenos keitimas. Šie ir kiti galerijose realizuojami *įvietinto* meno savybių turintys kūriniai liudija apie šios kūrybos praktikos išplitimą XXI a. komercinėse meno institucijose, performuojant anksčiau taikytą citatą, – „nesunkiai nukenksminančiose“ *įvietintam* menui būdingą kūrinių, kaip „prekės“, kritiką.

Poskyryje nagrinėti *įvietinto* meno kūriniai, dažniausiai pasitelkiantys lakoniškas, nedaiktiškas raiškos priemones, reprezentuoja dvi pagrindines šią kūrybos praktiką charakterizuojančias savybes: kūrinių ir vietos santykio pagrindimą fiziniais vietos parametrais ir „institucijų kritiką“. Šios savybės būdingos teorija pagrįsto modelio *vieta kaip institucija* koncepcijai.

Dauguma šio modelio *įvietinto* meno pavyzdžių įgyvendinta ŠMC. Vienuose jų išryškinta formali, fizinė institucijos erdvė, kituose ŠMC analizuotas pastato, architektūros, istorijos ar kultūros politikos, šiuolaikinio meno proceso aspektais (kontekstuali institucinė erdvė).

III.2.2. *Įvietinimas* šiuolaikinio meno parodose

Įvietintam šiuolaikiniam menui būdingos savybės matomos ne tik meno institucijose pristatomuose ir jas kvestionuojančiuose menininkų kūriniuose, bet ir grupinių parodų ekspozicijose, įrengiamose bendradarbiaujant kuratoriui ir architektui. Nuosekliausiai šią praktiką Lietuvoje taip pat plėtoja ŠMC. Parodos architekto darbas, remiantis dailėtyrininke L. Jablonskiene, vertinamas kaip „padedantis „įvietinti“ parodų

koncepcijas, fiziškai ir semantiškai įtvirtinti jas erdvėje¹⁹⁸. Čia *įvietinimas* suvokiamas ne kaip parodų ekspozicijų konceptualizavimas, siekis keisti parodų architektūros sampratą ar ją išryškinti temos specifika, o kaip kūrinių „apgyvendinimas“, atsižvelgiant į pastato ir ekspozicinių salių ypatybes. Tad ne tik pristatomi kūriniai, bet ir parodų architektūriniai sprendimai patvirtina, kad ŠMC santykiui su vieta skiriamas didelis dėmesys. Anot L. Jablonskienės, „visos sėkmingiausios šios institucijos parodos buvo kaip nors originaliai pritaikytos ŠMC erdvei“¹⁹⁹, o „suaugimas su vieta“ (*site-specificity*) tapo ŠMC „prekės ženklu“²⁰⁰, išskirtiniu institucijos bruožu.

Įvietinimo strategijomis grįsta parodų architektūra labiausiai būdinga architektui Valdui Ozarinskui, dirbančiam ŠMC nuo 1998 m. ir apipavidalinančiam daugumą jos projektų. Menininkas ir architektas kiekvieną kartą išryškina ŠMC vidaus erdves, atsižvelgdamas į parodos koncepciją, pastato architektūros detales, suteikia joms specifinių savybių, o patį ŠMC paverčia nuolatine „eksperimentų platforma“²⁰¹.

Vienas tokių *įvietinimo* pavyzdžių – IX tarptautinės Baltijos šiuolaikinio meno trienalės BMW, arba „Juodųjų rinkų pasauliai“ (2005), ekspozicija. Ji tapo parodos koncepciją „papildančiu“, o ne „išpildančiu“ elementu. Kuratorių sumanymas rėmėsi „juodosios rinkos“ samprata; į ją patenka tai, kas „nesankcionuota, nelegalu, nerašyta ir nepatvirtinta. Ši rinka nepažini ir nėra skirta pažinimui, kitaip tariant, – agnostinė“²⁰². „Šešėlinė ekonomika“, kaip viena iš „juodąją rinką“ ir neoficialiąją ekonomiką sudarančių dalių, V. Ozarinskui tapo ekspozicijos architektūros atskaitos tašku.

ŠMC salių erdvės parodos metu buvo suskaidytos juodo plastiko perskyromis (medžiaga naudojama statybose), o jų išdėstymą padiktavo sienų metami šešėliai. Pasitelkus „šešėlinę“ logiką išdėstytos perskyros pavertė erdvę painiu labirintu, komplikavusiu ne tik kūrinių eksponavimą (kartais juos perskirdamos), bet ir žiūrovų judėjimą bei orientavimąsi joje. Mistišką ekspozicijos atmosferą, nepažiną „juodosios rinkos“ nuotaiką sustiprino kūrinių rodymas prieblandoje, mat, pasak kuratorių, bandymas „juodąją rinką“ perkelti „į dienos šviesą“ tolygus jos sunaikinimui. Toks

¹⁹⁸ Trilupaitytė, S., Jablonskienė, „L. Šiuolaikinio meno centro kontekstai Lietuvoje ir pasaulyje“, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁹ Ten pat, p. 16.

²⁰⁰ Ten pat, p. 16.

²⁰¹ Fomina, J., „ŠMC: požiūrių variacijos“, in: *ŠMC: 15 METŲ* (katalogas) / Sud. J. Fomina, K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2007, p. 26.

²⁰² Tumpytė, D., Malašauskas, R., „Sulėtinimo vertigo, arba BMW“. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011.08.09]: <http://www.balsas.lt/naujiena/269479/suletinimo-vertigo-arba-bmw/1>

kūrinių eksponavimas, be abejo, turi įtakos ir žiūrovų fiziniam bei psichologiniam kūrinų ir erdvės patyrimui bei suvokimui.

Parodos architektūrinį sprendimą, paremtą sienų metamais šešėliais – specifiniu fizinei vietai elementu – papildė ir minėtasis A. Railos atliktas ŠMC energetinių srautų matavimas. Plastiko perskyros „šiaurinėje“ ir „didžiojoje“ ŠMC salėse kirtosi ant stipriausių A. Railos tyrimo metu nustatytų pastato energetinių taškų. Tokiu būdu bendra „BMW“ trienalės ekspozicija buvo sukurta bendradarbiavimo pagrindu, joje susipynė geometrinė–šešėlinė V. Ozarinsko ir energetinė A. Railos logika.

Panašus parodos ekspozicijos susiejimu pasižymintis projektas – X tarptautinė Baltijos šiuolaikinio meno trienalė „Miesto istorijos. *Juodosios gulbės*, tikros istorijos ir privačios tiesos“ (kuratoriai Anna Demeester ir K. Kuizinas, 2009). Trienalės metu dauguma menininkų pristatė Vilnių „įvaizdinančius“ kūrinius, o pats ŠMC tapo „šiuolaikinio miesto – Vilniaus – centru. Miestu su savo istorija“²⁰³.

Vienas iš trienalės kuratorių K. Kuizinas, prisimindamas diskusijas apie parodos architektūrą, mini, jog: „Anna Demeester norėjo, kad paroda taptų labirintu. Aš mažiau apie gatvės įvaizdį, miesto plano atkartojimą sklypais, skverais, sankryžomis, apšvietimu. O ekspozicijos architektas V. Ozarinskas pasiūlė (...) sprendimą, atitinkantį jo, kaip eksperimentuotojo, dvasią. (...) Jis tiesiog rėmėsi ŠMC planu, kurį sumažino keturis kartus“²⁰⁴.

„Miesto istorijų“ ekspozicija, paremta pastato planu ir matematiniais skaičiavimais, buvo sukonstruota kaip ŠMC maketas, arba beveik natūralaus dydžio statinys pastato viduje (pastatas pastate). Laikinos sienos suręstos iš pilkos spalvos putų polistirolio – medžiagos, dažnai naudojamos architektūros projektus pristatančių maketų gamybai. Ši konstrukcija (panašiai kaip ir „BMW“ parodoje) privertė žiūrovus klaidžioti po patalpas, neretai prarandant orientaciją. Tad V. Ozarinskui iš dalies pavyko įgyvendinti ir kuratorės A. Demeester viziją. Parodos kūriniai („istorijos“) taip pat buvo pristatyti apytamsėse erdvėse, tik šį kartą buvo siekiama sukurti ne mistinę ir nepažiną „juodosios rinkos“, o „miesto atmosferą, kuri atsiranda temstant, akcentuojant nebūtinai šviesią arba matomą gyvenimo pusę“²⁰⁵.

²⁰³ Deltuvaitė, E. „Rekviam miestui“, in: *Dailė*. 2009, Nr. 2, p. 31.

²⁰⁴ Ten pat, p. 31.

²⁰⁵ Ten pat, p. 32.

Abi tarptautinių Baltijos trienalų ekspozicijos remiasi konkrečiomis fizinėmis arba simbolinėmis ŠMC pastato savybėmis (pastato planu arba jo sienų metamais šešėliais), išryškina fizinius vietos parametrus – salių plotį, aukštį, pastato formą. Susieta su unikalia vieta, unikalia tampa ir parodos architektūra (jos negalima perkelti į kitą erdvę nesunaikinant). Ekspozicijos aktyvino žiūrovo santykį su meno kūriniais, ypatingą vietos, kurioje pastarieji eksponuojami, patyrimą.

Pavienių *įvietinto* meno savybes įprasminančių parodų ekspozicijų įgyvendinta ir kitose Lietuvos meno institucijose. Ryškiausias pavyzdys – Nacionalinėje dailės galerijoje (NDG) 2011 m. surengta paroda „Paminklai, kurių nėra. Pasivaikščiojimas po Vilnių“ (kuratorės: Eglė Mikalajūnė, Rasa Antanavičiūtė ir Živilė Etevičiūtė; architektas – Aleksandras Kavaliauskas). Parodoje pristatyti paminklų (nugriautų, trumpalaikių ar neįgyvendintų) eskizai ir maketai, fotografijos ir filmuota dokumentinė medžiaga. Tai eksponuota topografiškai, atkartojant konkrečias Vilniaus miesto vietas, kuriose paminklai buvo įkurdinti. Pavyzdžiui, NDG pirmojo aukšto koridorius su holais „atitiko“ Gedimino prospektą – nuo Katedros iki Lukiškių aikštės, „įtraukiant“ Tauro kalną, sovietmečiu traktuotą kaip bendros Lukiškių–Tauro kalno aikštės dalį. Galerijos antrojo aukšto rytiniame vestibulyje eksponuota paminklų, susijusių su senamiesčio erdvėmis – Daukanto ir Rotušės aikštėmis, dokumentacija, o vakariniame – kiek labiau nutolusių nuo senamiesčio – Reformatų skverelyje ir stoties rajone buvusių paminklų dokumentacija. Tai miesto žymėjimu (angl. mapping) grįsta parodos *įvietinimo* strategija.

Poskyryje nagrinėti parodų ekspozicijų pavyzdžiai liudija, kad jų *įvietinimas* dažniausiai remiasi formaliais parametrais, fizinėmis erdvių savybėmis ir specifiniais elementais. Sąsajas su vieta įprasminančios ekspozicijos ypač būdingos ŠMC, o parodų architektūrą dažniausiai kūrė V. Ozarinskas.

Įvietinto meno sampratos požiūriu kūrinius įgyvendinančių ir parodas rengiančių menininkų ir kuratorių dėka ŠMC tapo konkrečia, materialia ir kompleksine tinkline, kritinį požiūrį generuojančia vieta, reaguojančia į socialinius, (meno) politinius, kultūrinius reiškinius ir kontekstą, bei lokalinių kultūros savitumų „talpykla“. ŠMC inicijuojant ir prodiusuojant naujus *įvietinto* meno kūrinius bei parodas/projektus, ši vieta – institucija ir jos pastatas – sutelkia ir atveria įvairius kultūrinius sluoksnius, čia persipina prieštarų vidinių ir išorinių dialogų fragmentai.

III. 3. *Įvietinto* šiuolaikinio meno raiška „žinojimo lauke“

Šiame skyriuje vieta suvokiama ne kaip meno kūrinio atsiradimo fizinis ar kontekstinis pretekstas, bet kaip „išsklidusių“ vietų spektrą aprėpiantis „žinojimo laukas“. Jame *įvietintas* meno kūrinys vystomas tęstiniame kūrybinės veiklos procese. Pastarasis pasižymi tuo, jog į kūrinį nebūtinai tiesiogiai inkorporuojama vieta, tapusi inspiracijos šaltiniu, juo labiau konkrečios jos savybės. Tokio *įvietinto* šiuolaikinio meno santykis su vieta grindžiamas intertekstualiais ryšiais. Jie yra įvairūs ir kompleksiniai, apibrėžiantys vietą intelektualinių mainų pagrindu, susiję su nomadiška ir/ar kolaboracijos pagrindais vykdoma menine veikla bei specifine menininko patirtimi. Todėl kūriniams ne „vieta“ tampa diskursu, o pats diskursas virsta „vieta“.

„Žinojimo laukas“ yra faktorius, apjungiantis *įvietinto* meno kūrinį sudarančius elementus. Tokio kūrinio struktūra remiasi skirtingų, bet tarpusavyje susijusių į meninį projektą įtraukiamų „vietų“, veiklų ir veiksmų koegzistavimu. Kitaip tariant, „žinojimo laukas“ – tai decentruotas vietų spektras, neturintis vieno atskaitos taško ar problemos. Taip „vieta“ tampa vietų tinklas, o kūrinio įgyvendinimu – meninis tyrimas. Pastarasis vykdomas pagal menininko, kaip autoriaus, siūlomą schemą, kuri yra labai svarbi kūrinio suvokimui ir interpretavimui (aiškina jo reikšmę bei poveikį). Kūriniai dėl specifinės, „išsklidusios“ raiškos susiję su meno, kaip „prekės“, sampratos kritika.

Intertekstualumas, decentruotumas ir kitos skyriuje vardijamos šią *įvietinto* meno praktiką apibūdinančios sąvokos yra modelio *intertekstuali (decentruota) vieta* ypatybės, išryškėjusios Vakarų Europos šalyse ir JAV XX a. pr. 10 deš. Tokių kūrinių atsiradimą paskatino suintensyvėjęs tarptautinių parodų rengimas, meno scenos globalizacija.

Lietuvos šiuolaikiniame mene nuo XXI a. I deš. menininkai vis dažniau ima vykdyti meninius tyrimus specifiniame „žinojimo lauke“, o tokių kūrinių realizavimo procesas užtrunka ilgai – dažnai ne vienerius metus. Meninio tyrimo „žinojimo lauke“ pavyzdys – Nomedos ir Gedimino Urbonų projektas „Villa Lituania“ [il. 40], 2007 m. pristatytas 52-osios Venecijos šiuolaikinio meno bienalės Lietuvos paviljone. Projekto pagrindinė tema – Lietuvos valstybės ir jos diplomatijos (tarptautinės integracijos) istorija, susijusi su okupacijomis; o ją įprasminanti vieta – pirmosios Lietuvos Respublikos ambasados Italijoje, Romoje, veikusios nuo 1933 iki 1940 m., pastatas

„Villa Lituania“. Sovietų Sąjungai okupavus Lietuvą, pastatas tapo TSRS nuosavybe, jame įsikūrė ir iki šiol veikia Rusijos konsulas. Žlugus Sąjungai ir atkūrus Lietuvos Nepriklausomybę, pastatas valstybei nebuvo grąžintas, todėl „Villa Lituania“ pagrįstai laikoma paskutine okupuota Lietuvos teritorija. Menininkai, telkdami dėmesį į šio pastato istoriją, suvokdami jį kaip temą (ir „vietą“), Lietuvos paviljone Venecijoje išplėtojo erdvinį projekto rėmuose vykdyto meninio tyrimo naratyvą. Projekto schemą sudarė į tinklą sujungti skirtingi elementai. Vienas pagrindinių – menininkų planuotas balandinės pastatymas „Villa Lituania“ teritorijoje ir joje užaugintų balandžių, simbolizuojančių taiką, susitaikymą, skrydis iš Venecijos į Romą. Numatytas balandinės projektas konstrukciškai ir stilistiškai atkartoją „Villa Lituania“ pastato architektūrines savybes ir fizinius parametrus, o ažūrinis jo modelis buvo eksponuotas vienoje iš Lietuvos paviljono Venecijos bienalėje salių. Šio modelio erdvė žiūrovams taip pat tapo videofilmu, išplečiančių projekto kontekstą ir apjungiančių įvairius jo elementus, peržiūros vieta²⁰⁶. Kitoje paviljono salėje eksponuota 2005 m. menininkų įgyvendinto projekto „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ dokumentacija²⁰⁷.

Abiejų šių N. ir G. Urbonų projektų jungiamoji grandis yra „protesto“ idėja, abu jie susiję su konkrečiu pastatu, kaip vieta, istorija, jų „(susi)grąžinimo“ siekiu. Artimi ir kiti projektuose analizuojami diskursai – identitetas, architektūra bei politika. Nors idėjiškai projektai panašūs, tačiau *įvietinto* meno modelių požiūriu jie turi ir esminių skirtumų. Bene svarbiausias tas, kad „Villa Lituania“ „įsiterpia“ ne į fizinę pastato „teritoriją“ (kaip „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“), o į mentalinę diskusiją, derybų erdvę („išsklidusių“ vietų ir mentalinių struktūrų erdvę).

Skiriasi ir bendradarbiavimo su projekto dalyviais (pvz., balandžių augintojais ir kt.²⁰⁸) principas. Patys menininkai dalyvių įsitraukimą į „Villa Lituania“ eigą interpretavo

²⁰⁶ Rodyti interviu su ambasadoriumi Kaziu Lozoraičiu, balandininko Vytauto Sabaliausko istorija, Vilniuje vykusio balandžių treniruotė, paviljono atidarymo metu nufilmuotas paukščių skrydis. Šią video medžiagą konceptualiai papildė G. Urbono pokalbis telefonu su Rusijos konsulato atstovais ir kiti video pasakojimai.

²⁰⁷ Lietuvos paviljoną sudarė trys erdvės: dvi minėtos ir trečioji, kurioje eksponuoti paukščių varžybų iš Venecijos į Romą, kaip simbolinės „protesto“ akcijos, nugalėtojų prizai.

²⁰⁸ Menininkai projekto bendruomene laiko: Rusijos konsulas, gavęs laišką, prašantį leidimo jo teritorijoje pastatyti balandinę; LR Užsienio reikalų ministerija ir Lietuvos ambasada Italijoje, į kurias kreiptasi su prašymu dalyvauti statant „Villa Lituania“ balandinę; Eros Carboni, italų balandžių sporto lyderis, kūręs strategiją balandžių varžyboms „Villa Lituania“ taurei laimėti; kunigaikštis Vladimiras Gorelovas, balandžių klubo „Viltis“ savininkas, padėjęs susisiekti su lietuvių ir rusų balandžių sporto meistrais; architektas Massimiliano Fuksas, konsultavęs dėl vietos balandinei Romoje; Romos

kaip bendruomeniniais pagrindais vykdomą veiklą, siekiant projekte numatytų tikslų. Bendravimą su dalyviais redukuoti „iki paramos ar tarpininkavimo“²⁰⁹, anot menininkų, būtų neteisinga. Tačiau šiuo atveju skirtingai nei projekto „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ dalyviai – tai pavieniai asmenys, įsijungę į menininkų vykdomą tyrimą, bet nesiekę išreikšti savų poreikių ir/ar vertybių. Jų nevienijo bendras identitetas, o bendradarbiavimas nebuvo grindžiamas specifinių tikslų siekiu, akcentuojamų *vieta kaip bendruomenė* modelyje. Tai veikiau meninį procesą koordinuojančių žmonių grupė, tiksliau – įvairios grupės, o ne projekto eigą įtakojanti, prie meninės veiklos vykdymo prisidedanti, o ne naujas veiklas siūlanti bendruomenė.

Susidūrus su daugybe sudėtingų biurokratinių procedūrų ir Rusijos konsulatui nesutikus leisti statyti balandinės jų teritorijoje (menininkų prašymą jie tiesiog ignoravo), įgyvendinti sumanyto balandžių skrydžio iš Venecijos į Romą menininkams nepavyko. Projekto pristatymo dieną įvyko ne „tikrosios“, o improvizuotos tarptautinės paukščių varžybos – jie buvo paleisti skrydžiui iš Venecijos „namo“ – į Italiją, Lietuvą, Latviją ir Rusiją.

Varžybos neatitiko pirminio sumanymo, t.y. nebebuvo susijusios su „Villa Lituania“ pastatu. Tai liudija, kad „žinojimo lauke“ vykdomas projektas ir jame atliekamo meninio tyrimo konceptualus „rėmas“ gali kisti, nes menininkai patys lemia sumanymo įgyvendinimo eigą, ją koreguoja. Galutinis variantas gali pakankamai „nutolti“ nuo pirminės idėjos, išplisti į visumą dėl apjungiamų diskursų, veiksmų, vietų gausos.

Projekto „Villa Lituania“ „rėmuose“ atlikto meninio tyrimo strategiją galima apibrėžti filosofės A. Žukauskaitės pasiūlyta „atkuriamo teisingumo“ sąvoka, būdinga ne tik šiam, bet ir kitiems menininkų projektams (pvz., „RR: Ruta Remake“ (2004), „Pro–testo laboratorija: už Lietuvą“ (2005) ir kt.). Anot filosofės, „atkuriamo teisingumo“ logika²¹⁰ – tai „pačių menininkų sukurta strategija, siekianti sprendimo atliekant

savivaldybės darbuotojas Mario Cutuli; Sandra Litvaitytė, Romos „La Sapienza“ universiteto politinių mokslų studentė, ir kt.

²⁰⁹ Cristinos Ricupero pokalbis su Nomedą ir Gediminu Urbonais, in: *ŠMC INTERVIU*. 2007, Nr. 7–8.

²¹⁰ „Atkūrimo“ logika, anot filosofės, įprasminama ne tik projekte apskritai, bet ir paviljono ekspozicijoje demonstruotame balandinės modelyje–makete, kuriame architektūriškai „cituojamas“ neoklasicistinis „Villa Lituania“ pastatas. Žr.: „Penkios temos ir išsėtinės variacijos. Apie Nomedos ir Gedimino Urbonų projektą kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2004–08–24. Nr. 713.

tyrimą“²¹¹. Taip „žinojimo lauke“ pabrėžiama tai, kas „žinoma ir žinotina“ (dirbtina ir ribota), t.y., iš anksto numatomas projekto interpretavimo „kodas“, kuris, anot A. Žukauskaitės, paverčia kūrinis „savaime išsivalančiomis orkaitėmis“²¹². Prieštaraudamas filosofei, dailėtyrininkas ir parodų kuratorius R. Malašauskas į šios meninės veiklos gebėjimą „numatyti interpretavimo kodą“ siūlo žvelgti ne kaip į problemą, bet kaip į „atpažinimo ir priėmimo į žinojimo rinką“²¹³ būdą, išprovokuotą tarptautinės meno rinkos ir „meno lauke“ vykstančios nuolatinės kaitos, besireiškiančios bendradarbiavimu arba konkuravimu tarp institucijų ir „agentų“ (pasak Pierre'o Bourdieau).

Sukonstruotas tam tikras „žinojimas“ suvokėją skatina ne patirti, išgyventi, „susidurti“ ar dalyvauti, o intelektualiai gilintis į atliktą tyrimą ir jo įgyvendinimo procesą. Tokiems projektams būdingas santykis su žiūrovu, atitinkantis modelio *intertekstuali (decentruota) vieta* sampratą. Dėl „išsklidusių“ projekto elementų bei procesualaus charakterio jame įprasminama ir modeliui būdinga kūrinio, kaip „prekės“, kritika.

Panašūs principai, tyrinėjant specifinį diskursą ar tam tikrą „žinojimo lauką“, pasitelkti ir menininko Dariaus Mikšio projekte „Už baltos užuolaidos“ [il. 41], vykdytame 2011 m. Čia *įvietinamos* ne politikos, kaip N. ir G. Urbonų „Villa Lituania“, o kultūros politikos realijos, turinčios tiesioginės įtakos šiuolaikinio meno vystimuisi Lietuvoje.

D. Mikšio projekte telkiamasi ties Lietuvos kultūros politikos „teritorija“, siekiant išryškinti valstybės kultūros finansavimo sistemą, suteikiant jai valstybės, kaip kuratoriaus, formuojančio nacionalinę meno kolekciją, pavidalą. Anot menininko, nacionalinę kultūros programavimą atlieka Lietuvos valstybė, skirdama menininkams stipendijas ir taip inicijuodama naujų kūrinių atsiradimą. Ši valstybės formuojama kolekcija nesusijusi su konkrečia lokacija, yra išsklidusi laike (decentruota). Ji materializuojasi tik D. Mikšio projekte, suteikiančiame galimybę ją pamatyti ir įvertinti ne tik vietinei, bet ir tarptautinei publikai. Mat pirmiausia projektas (arba jo „repeticija“) vyko ŠMC, o vėliau buvo pristatytas Venecijos bienalės Lietuvos paviljone. ŠMC

²¹¹ „Penkios temos ir išsėtinės variacijos. Apie Nomados ir Gedimino Urbonų projektą kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2004-08-24. Nr. 713.

²¹² Ten pat.

²¹³ Ten pat.

projektas tapo ir ekspozicija, anonsuojančia būsimo Lietuvos paviljono veikimo principą, ir biuru, kuris priėmė jame sutikusių dalyvauti menininkų darbus (iš 323 pakviestų menininkų sutiko dalyvauti 173). Rinkinį sudarė lietuvių menininkų, 1992–2010 m. gavusių Kultūros ministerijos valstybinę stipendiją, vaizduojamojo meno kūriniai. Menininkai–stipendininkai buvo kviečiami patys atrinkti ir pasiūlyti po vieną kūrinį iš to laikotarpio, kai jiems buvo skirta stipendija.

Atlikto meninio tyrimo rezultatas – instaliacija ir performansas, vykdomas abiejose „baltos užuolaidos“, tapusios svarbiausiu ekspozicijos akcentu (fiziniu ir semantiniu), pusėse. Vienoje pusėje buvo saugomi visi kūriniai, o kita veikė kaip kintanti paroda, kurią nuolat keitė (naujai formavo) žiūrovai²¹⁴. Todėl ir jie, ne tik menininkai, sutikę dalyvauti šiame projekte, tapo dalyviais, įprasminusiais intelektualiais mainais grįstą ir bendradarbiavimo principais atliekamą tyrimą, vykdomą tam tikrame „žinojimo lauke“. Tiesa, nei publika, nei menininkai neįtakoję ir nekoregavo paties sumanymo, koncepcijos. Tokia komunikacijos strategija grindžiama neproblemišku požiūriu – kitų padedamas, D. Mikšys tiesiog atliko savo meninį tyrimą. Projekto rėmuose nebuvo sukurtas naujas meninis produktas (kūrinys), o tik pasinaudota jau sukurtais. Tai požiūris, skatinantis permąstyti kūrinių kaupimo, eksponavimo sąlygas ir galimybes bei kūrinio, kaip „prekės“, statusą. Projektas yra ir meno sistemos kritikos gestas, komentuojantis Kultūros ministerijos atliekamą šiuolaikinio meno vyksmo formavimą, įsivaizduojamą jos pačios veiklos rezultatą.

„Villa Lituania“ ir „Už baltos užuolaidos“ projektus suartinantis aspektas yra performatyvumas. Jis susijęs su į jų vykdymo eigą įsitraukusiais (N. ir G. Urbonų atvejis) arba įtrauktais (D. Mikšio atvejis) dalyviais, kaip pastanga (į)steigti „kolektyvinį subjektą“ ir generuoti naują įvykį. „Įvykis“, anot A. Žukauskaitės, „yra veiksmas, performansas, kuris „piktnaudžiauja“ institucionalizuotomis reikšmėmis, perkeldamas jas į kitą kontekstą“²¹⁵. Performanso elementai N. ir G. Urbonų projekte yra balandžių lenktynės, jų apdovanojimo ceremonija ir kiti veiksmai, o D. Mikšio – ekspozicijos kūrinių, lankytojams išreiškus pageidavimą, išnešimas iš „už užuolaidos“ ir jų ekspozicijos nuolatinis keitimas. Abu projektai intertekstualizavo tam tikrą diskursą, o reiškiniams, susietiems labiau su (kultūros) politika, suteikė naują, t.y. šiuolaikinio meno,

²¹⁴ Kūrinius žiūrovai rinkosi iš specialiai projektui išleisto katalogo.

²¹⁵ Žukauskaitė, A. „Performatyvus menas: Urbonų atvejis“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2008-01-05, Nr. 875.

kontekstą. Esmine performatyvaus meno savybe A. Žukauskaitė laiko meninių projektų gebą „sukelti“ realias socialines bei politines pasekmes²¹⁶. Tokiomis galėjo būti derybų tarp Lietuvos ir Rusijos valstybių dėl ambasados susigražinimo atnaujinimas arba per visą Nepriklausomybės laikotarpį nesikeitusios stipendijų skyrimo menininkams tvarkos, atsiskaitymo už valstybines stipendijas sistemos peržiūrėjimas ir koregavimas, užtikrinant ne formalią, o realią kultūros subsidijų grįžtamąją vertę. Šiuo požiūriu minėti projektai tik „išviešino“ vieną ar kitą problemą, *įvietindami* ją tam tikrame „žinojimo lauke“, bet realių pasekmių nepaskatino.

Nacionalinės (meno) istorijos, (kultūros) politikos tautinio identiteto (kaip geografiškai ir istoriškai įtakoto kultūros konstrukto) ir kitų aspektų intertekstualizavimas būdingas ir kitiems skyriuje minėtų menininkų kūriniams. Pavyzdžiui, N. ir G. Urbonų projektams „Transakcija“ (2000–2004), „RR: Ruta Remake“ (2004); D. Mikšio – „Menininkų tėvų susirinkimas“ (nuo 2007). Teminiais bei struktūriniais panašumais pasižymi ir kitų lietuvių autorių specifiniame „žinojimo lauke“ vykdomi meniniai tyrimai: Audriaus Novicko „V.I.P. eksursija po Vilnių“ (2002), „Meno vieta“ (2012); Artūro Railos tęstinis projektas „Žemės galia“ (nuo 2005) ir kt.

Skyriuje analizuota N. ir G. Urbonų bei D. Mikšio kūrinių raiškos specifika išryškina kūrybos praktiką, susietą su modeliu *intertekstuali (decentruota) vieta*, kuriame ne vieta tampa diskursu, o pats diskursas yra „vieta“. Šioje praktikoje, prisimenant anksčiau atliktą modelių analizę, įprasminami naujausi *įvietinto* šiuolaikinio meno bruožai: „žinojimo laukas“, kaip decentruotas vietų spektras, meninis tyrimas, intertekstiniais mainais paremta struktūra, projektas, kaip procesas ir kt. Tokie lietuvių menininkų kūriniai dažniausiai *įvietinami* lokaliniam, tačiau tarptautinį rezonansą turinčiame diskurse bei yra programiškai ir sėkmingai²¹⁷ pristatomi ir Lietuvoje, ir tarptautinėse parodose.

²¹⁶ Žukauskaitė, A., *op. cit.*

²¹⁷ Abu šie projektai buvo įvertinti specialiu Venecijos bienalės žiuri paminėjimu: Lietuvos paviljono „Villa Lituania“ autoriai N. ir G. Urbonai įvertinti „Nacionalinio paviljono garbės paminėjimu“, o D. Mikšio projektas apdovanotas „už konceptualiai elegantišką ir produktyviai dviprasmišką tautos istorijos pateikimą“. Pirmu lietuvių menininkų laimėjimu Venecijos bienalėje tapo Jono Meko ekspozicija, pristatyta 2005 m. Ji buvo pažymėta specialiuoju bienalės žiuri paminėjimu.

Lietuvos *įvietinto* meno tyrimas išryškino, kad *įvietinto* meno terminas ir tokios kūrybos raiška (viešojoje, institucinėje erdvėje ir „žinojimo lauke“), kaip ir tarptautiniame kontekste, siejama su tarpdalykine meno praktika bei menininkų susidomėjimu aplinka, specifinių vietų tyrimais. Apibendrinant Lietuvos su vieta susieto meno raiškos ir sklaidos ypatybes, matyti, kad meno kūriniais būdingi šie *įvietinimo* būdai: formalusis, kontekstualusis, bendruomeninis ir intertekstualusis, kurie charakteringi ir teorija pagrįstiems su vieta susieto meno modeliams, susiformavusiems Vakarų šiuolaikinio meno kontekste. Tai susiję su permainomis, vykusiomis Lietuvai įsiliejus į Vakarų „meno lauką“, būtinybe „susikalbėti“ tarptautine šiuolaikinio meno kalba. Tačiau Lietuvos *įvietinto* meno praktika pasižymi ir lokaliniais savitumais, tampriai susijusiais su šalies ir jos meno raidos istoriniais, kultūriniais, socialiniais bei instituciniais ypatumais. Štai viešojoje erdvėje pristatomų šiuolaikinių skulptūrinių objektų, siekiančių ženklinti ir įprasminti specifines vietas, yra nedaug, lyginant su tradicinėmis skulptūromis–monumentais. Tarp jų nerasime aktyvios „prekinių“ mainų „meno lauke“ kritikos, būdingos Vakarų Europos šalyse ir JAV įgyvendintiems *įvietinto* meno kūriniais. Lietuvoje monumentalų charakterį išsaugoję *įvietinto* meno kūriniai viešojoje erdvėje suvokiami kaip šiuolaikiškesnės, nenatūralistinės ir nedekoratyvios raiškos formas reprezentuojantys meno pavyzdžiai. Kritiško santykio su meno institucija neplėtoja ir XX a. 10 deš. išpopuliarėję trumpalaikiai kolektyviniai *įvietinto* meno projektai, nors vienu iš jų siekių skelbiamas kūrinių „iškėlimas“ iš neutralios institucinės aplinkos į „ne menui“ skirtas erdves ir interaktyvesnio santykio su publika ieškojimas. Šių kūrinių rodymui pa(si)rinktos vietos susijusios su pereinamojo laikotarpio (atkūrus Nepriklausomybę) specifika, jo sociokultūriniu kontekstu. Jais siekta įteisinti kitokią menininko – ne tik kuriančio meno kūrinius, bet ir inicijuojančio meninį gyvenimą bei ypatingą dėmesį kreipiančio į socialinę problematiką – poziciją.

Labiausiai su „institucijų kritika“ susijusi *įvietinto* šiuolaikinio meno raiška, plėtojama institucinėje erdvėje, ir daugiausiai yra sietina su ŠMC. Šios institucijos ekspozicinės erdvės veikia kūrinius fiziškai ir semantiškai. Į ŠMC žvelgiama kaip į vietą, kurioje persipina prieštaringi „vidiniai“ (meno, kultūros, politikos) ir „išoriniai“ (istorijos, socialinės aplinkos) diskursai. Nors *įvietinto* šiuolaikinio meno kūrinių bei parodų ekspozicijų būta ir kitose Lietuvos meno institucijose, tačiau su vieta susieto meno praktika tapo būtent ŠMC skiriamuoju bruožu, jo vykdomos programos strategine

dalimi.

Įvietinto šiuolaikinio meno projektų, pasitelkiančių vietą, kaip susitikimų ir dalijimosi idėjomis „platformą“, rengimas Lietuvoje suintensyvėjo šio amžiaus pirmajame dešimtmetyje. Jie daugiausia įgyvendinti pasitelkus bendradarbiavimo strategiją. Nors pats projektų rengimo metodas artimas Vakarų Europos šalių ir JAV praktikai, tačiau lietuviškų kūrinių, kaip ir trumpalaikių kolektyvinių projektų, savitumą lemia dažniausiai analizuojama vietinė sociokultūrinė, politinė problematika. Ji svarbi ir *įvietinto* šiuolaikinio meno raiškai „žinojimo lauke“. Įgyvendinami meniniai tyrimai dažniausiai „apauginami“ specifinėmis (psicho)geografinėmis reikšmėmis, siekiant sukurti aktualius, savitus ir tarptautiškai „perskaitomus“ kūrinius. Projektai nebūtinai realizuojami jų atsiradimą inspiravusioje vietoje, nes juose telkiamasi ne į konkretų kontekstą, o į meninės veiklos intertekstualumą.

IŠVADOS

1. *Vietos* sampratos, išsirutuliojusios Vakarų filosofijoje ir kultūros teorijoje, atskaitos taškas – subjektas, jo santykis su pasauliu (žmonėmis, daiktais, pačiu savimi). Šios sampratos kaitą Vakarų mąstymo tradicijoje lėmė skirtingos, įtakingos *erdvės* koncepcijos: kosmologinė (antika), teologinė (viduramžiai), racionalistinė ir empirinė (Naujųjų laikų), kartezietiška (XVIII a.), egzistencialistinė (XIX a.), fenomenologinė (XX a. pr.), „erdvės posūkio“ (XX a. vid.), „socialinė“ (XX a. II p.) ir kt.

Kaitos procesą lėmę aspektai, žvelgiant retrospektyviai, susiję su ikimodernistiniu, modernistiniu ir postmodernistiniu pasaulio, tame tarpe ir subjekto, aiškinimu. Ikimodernistiniame mąstyme individualus kūniškas–jutiminis subjekto patyrimas buvo praktiškai eliminuotas iš pasaulio suvokimo. Dominuojančią poziciją užėmė dangiškasis, o ne žemiškasis–žmogiškasis pasaulis. Kartu įsitvirtino įvairiai interpretuojama *erdvės* („kosminė erdvė“, „universali erdvė“, „abstrakti erdvė“), o ne *vietos* samprata, kuri buvo siejama su neautentiška, antrine, iliuzine būtimi.

Ši spekuliatyvi tradicija liko aktuali ir įsitvirtinus modernistiniam mąstymui, tačiau pradėta abejoti iš klasikinės filosofinės minties paveldėta dvasios ir gamtos (materijos) prieštara. Ryškėjo egzistencinio, individualizuoto subjekto svarba, įtakota teritorinio tautos–valstybės imperatyvo, stiprėjančio nacionalinio tapatumo. Tai skatino subjekto *vietos* kasdieniniame gyvenime fiksavimą bei identifikavimą. *Vieta* palaipsniui tapo įvairius socialinius santykius talpinančia dimensija.

Postmodernistiniame mąstyme galutinai nusigręžiama nuo „natūralios“ (gamtinės) pasaulio sampratos. Domimasi konkrečiomis gyvenimiškomis *vietomis* iš dabarties ir šiapusybės atskaitos taško. *Vieta* transformuojama į socialinį modelį, kuriame dėmesys telkiamas ne tik ties subjektu, bet ir ties jo gyvenamąja (socialine) aplinka (miestu, kaip išbaigta geografinė struktūra ir visuomenės organizavimo forma). Subjektas asocijuoja save su konkrečia, įvairias funkcijas generuojančia ir skirtingus konfliktus savyje talpinančia *vieta*, kuri apmąstoma

kaip nuolatos kuriama, vartojama ir kintanti. Postmodernistiniame mąstyme dominuojančią poziciją įgyja *vieta* arba gyvenimiška, kasdieninė, reali *erdvė*.

2. Stiprėjančią dėmesį vietai vaizduojamajame mene paskatino XX a. II p. įsitvirtinusi filosofinė nuostata, kad subjektas ir objektas yra susijusios būtybės erdvėje (Maurice Merleau-Ponty). Kitaip tariant, kūno ir sielos (materijos ir dvasios, subjekto ir objekto) priešprieša transformuojama į jutiminį patyrimą, kūrybinės raiškos ir refleksijos sąveiką. Kūniškas subjekto įsitraukimas į pažinimą (kūrinio suvokimą) gimdo išgyvenamą kūrinio patyrimą, o ne vien pasitenkinimą juo vizualiai. Patyrimas vyksta konkrečiu momentu konkrečioje, realioje vietoje (*čia ir dabar*), o ne *abstrakčioje erdvėje* ir laike. Tai ne psichologinis (jausmais), o fizinis (kūnu) suvokėjo įsitraukimas, vykstantis kūrinio pristatymo aplinkoje (vietoje), išryškinantis kūrinio atžvilgiu „išorinius“ dalykus (fizinius vietos parametrus). Fizinis subjekto patyrimas kūrinio suvokime interpretuojamas ne kaip „ilgalaikis“ estetinis pasitenkinimas, o kaip „trumpalaikė“ patirtis, o vieta – kūrinio sudedamoji dalis.

Vietos įjungimas į kūrinio struktūrą skatino skulptūros plėtrą nauja kryptimi, nebesivadovaujant materijos, trimatės formos prioritetais, atsisakant reprezentacinės kūrinio funkcijos. Tai ne pastanga atnaujinti nusistovėjusias skulptūros normas ar pasiūlyti alternatyvių sprendimų, bet siekis veikti „išplėstame (kūrybos) lauke“. Tradicinių meno rūšių sistemos kaita bei vietos–objekto–subjekto apjungimas tapo nauja estetinė XX a. II p. vaizduojamojo meno verte.

3. *Įvietinto* šiuolaikinio meno raidos pradžia – XX a. 7 deš. Ši specifinė kūrybos praktika, neapsiribojanti viena konkrečia vaizduojamojo meno rūšimi, išraiškos priemone ar technika, kildinama iš minimalistų kūrybos ir pakitusios skulptūros („išplėsto skulptūros lauko“).

Įvietinto šiuolaikinio meno samprata formavosi tarprūšinės kūrybos ir išplėstame menininkų bendradarbiavimo lauke, o kūrybinei praktikai būdingi šie bruožai:

skirtingų meno ir mokslo disciplinų jungimas; dėmesys tarpdalykiniams kasdieninės erdvės tyrimams; skirtingų metodų naudojimas; įvairių teorijų susiejimas.

Įvietintą meną charakterizuojantys aspektai yra vieta, suvokėjo vaidmuo ir kūrinio, kaip „prekės“, kritika. Vieta pasitelkiama kaip specifinę funkciją, formą ir/ar koncepciją, o taip pat kūrinio interpretavimo būdą lemiantis elementas. Vieta *įvietinto* meno kūrinyje tampa integralia jo dalimi ar net pačiu kūriniu. Ypač svarbus tampa suvokėjas, atliekantis skirtingus „vaidmenis“ (nuo patyriminio iki kritinio suvokimo). Su vieta susietame kūrinyje koduojama antikomercinė nuostata bei kritinė reakcija į „balto kubo“ ideologiją.

Pirmųjų dviejų dimensijų (t.y. vietos ir suvokėjo) aktualumas perimtas iš minimalistų suformuotų idėjinių pagrindų, o kūrinio, kaip „prekės“, kritika, realizuojama pabrėžiant kūrinio ir vietos nedalomumą, betarpiškas sąsajas, įkūnija avangardinio meno nuostatas. Šie aspektai įtakoja menininko sumanymą, atliekamą meninį tyrimą, kūrinio įgyvendinimą bei jo suvokimą ir teorinį pagrindimą.

Teorija ir praktika *įvietintame* mene yra glaudžiai susijusios. Teorinės įžvalgos veikia menininkų kūrinius, o pastarieji taip pat prisideda prie teorinio diskurso formavimo. Todėl *įvietinto* meno samprata yra skirtingai interpretuojama ir neturi griežtų rėmų. Vis dar atsiranda naujų interpretacijų, naujų požiūrių į *įvietinto* meno teorijos ir praktikos lauką.

4. Disertacijoje, remiantis svarbiausiais meno teoretikų ir kritikų veikalais bei *įvietinto* meno analizėmis, išskirti keturi teorija pagrįsti šiuolaikinio meno kūrinių, susietų su vieta, modeliai:

„čia ir dabar“ vieta – šio modelio *įvietinto* meno kūriniai, konstruojami pasitelkus realios, konkrečios vietos fizinius parametrus, akcentuojant kūnišką žiūrovo patyrimą. Kūrinys ir vieta susieti į vienas nuo kito priklausomą ir neatskiriamą būtį. Toks glaudus susiejimas, kuomet vieta tampa kūrinio „įkaitu“, yra kritinė reakcija į meno institucijose eksponuojamų kūrinių neutralų santykį su erdve bei

požiūrį į meno kūrinį – kaip perkamą-parduodamą objektą.

vieta kaip institucija – šio modelio *įvietinto* meno kūriniai yra susiję ne (tik) su fizine vieta, bet ir platesniu jos socialiniu, ekonominiu bei politiniu kontekstu. Jų suvokimą lemia ne tik fizinis suvokėjo įsitraukimas ir „universalus“ jo kūniškas patyrimas, bet ir socialinis suvokėjo (individualaus subjekto) tapatumas. Kūrinio ir vietos santykis grindžiamas vietos „architektūrinių“ (konkrečios fizinės vietos proporcijos ir parametrai) ir „administracinių“ (institucijos vykdomo meno „izoliavimas“, selektyvus legitimavimas, meno kūrinių monopolizavimas) savybių kvestionavimu. Tokie *įvietinto* meno kūriniai priešinasi vartotojiškam požiūriui į meną, todėl menininkai dažniausiai kuria ne kažką nauja, o panaudoja, performuoja, perpozicionuoja jau „esamą“. Siekiama vizualinio abejingumo ir antimaterialumo.

vieta kaip bendruomenė – šio modelio kūriniai apibrėžiami ne fiziniais ir/ar institucinio konteksto parametrais, o bendradarbiavimu su bendruomene, jos įtraukimu į tam tikroje vietoje vykdomą meninės kūrybos procesą. Čia akcentuojamas socialinis kontekstualumas, ryšiai su įvairiomis socialinėmis grupėmis, todėl reikšmingesnis tampa pats menininko ir bendruomenės komunikavimas, socialiniai debatai, o ne materialus rezultatas – plastinis meninės idėjos įprasminimas. Tai nauja kūrinio, kaip „prekės“, kritikos apraiška. Suvokėjas skatinamas sutelkti dėmesį į meninio projekto vykdymui pasitelktą vietą, jos socialinį, kultūrinį, politinį, ekonominį kontekstą bei jo poveikį specifinėms tos vietos socialinėms grupėms, bendruomenėms.

intertekstuali (decentruota) vieta – šio modelio *įvietinto* meno kūrinių „turinys“ generuojamas tam tikrame „žinojimo lauke“. Čia *įvietintinimas* yra „išsklidęs“ per kelias vietas ir tęsiasi laike (antikomercinė kūrybos taktika). Vietos ir kūrinio santykis grindžiamas skirtingais, bet susijusiais menininko veiksmiais, jų koegzistavimu arba intertekstualiais ryšiais. Meninė veikla arba tam tikrose vietose vykdomas meninis tyrimas – tai procesas, apjungiantis skirtingas „vietas“ į „žinojimo lauką“ tinklo principu. Suvokėjui, aiškinantis menininko vykdomą tyrimą, būtina susipažinti su „lauku“, norint perprasti kūrinio reikšmę ir poveikį. Tai ne fizinis, o intelektualus kūrinio ir žiūrovo santykis.

Šie modeliai yra simultaniškai veikiančios definicijos, neretai įprasminamos viename menininko kūrinyje ar ilgalaikėje jo kūrybinėje veikloje, tampančios tam tikra kūrybos strategija. Jie taip pat reprezentuoja *įvietinto* šiuolaikinio meno kaitą, šios meno praktikos ir ją interpretuojančios teorijos lūžio taškus.

5. Lietuvoje šiuolaikinio meno sąsajos su vieta formuojamos įvairiais būdais, turinčiais įtakos jų raiškai. Lietuvos *įvietinto* šiuolaikinio meno kūriniai/projektai – tai:
 - materialūs (skulptūriniai) objektai (autoriniai, ilgalaikiai kūriniai), pristatomi viešojoje erdvėje. Kūrinio ryšys su konkrečia vieta grindžiamas fizinėmis vietos savybėmis (formalus būdas);
 - materialūs objektai ir konceptualūs (nematerialūs) projektai, realizuojami meno institucijose. Jų raiška susijusi tiek su formaliais institucijos erdvės parametrais (konkreči architektūrinė erdvė), tiek su simbolinio „baltojo kubo“, anuliuojančio konkrečius erdvės ir laiko parametrus, kritika („institucijų kritikos“ būdas);
 - socialiai angažuoti kūriniai ir projektai. Kūriniai – tai laikini autoriniai kolektyvinių projektų metu viešojoje erdvėje įgyvendinti *įvietinto* meno pavyzdžiai. Juose artikuliuojamas (socialiai) kontekstualus santykis su vieta, lemiantis kūriniuose analizuojamų diskursų, laikmečiui būdingos socialinės, politinės, ekonominės, kultūrinės, institucinės problematikos pasirinkimą (kontekstualus būdas). Projektai, kitaip nei kūriniai, pabrėžia ne baigtinį rezultatą, o patį kūrybinį procesą. Jų metu socialiai kontekstuali vieta formuojama kaip susitikimų „platforma“, generuojanti tam tikrą patyrimą. Projektuose akcentuojamas ne atsitiktinis „susidūrimas“ su kūriniu, o (inter)aktyvus publikos ir/arba bendruomenės dalyvavimas (kontekstualaus bendradarbiavimo būdas);
 - „žinojimo lauke“ vykdomas projektas, kurio struktūra grindžiama meninio tyrimo pagrindu. *Įvietintų* meno projektų arba meninių tyrimų sąsaja su vieta paremta intertekstualiais ir tinkliniais specifinių fizinių vietų ir/ar mentalinių struktūrų ryšiais (intertekstualus būdas). Jame ne vieta tampa diskursu, o diskursas „vieta“.
6. Lietuvos *įvietinto* meno praktika atitinka Vakarų Europos šalių ir JAV meno kontekste susiformavusius *įvietinto* meno modelius. Modeliams būdingos savybės

Lietuvių menininkų darbuose originaliai įprasminamos. Tačiau tai, kad šiuolaikinio meno santykio su vieta paieškos Lietuvoje suintensyvėjo ir įsitvirtino žymiai vėliau (ne XX a. 7 deš., o tik paskutiniojo XX a. deš. pradžioje), paskatino skirtingų modelių charakteristikų jungimąsi ir persipynimą. Lokaliniai *įvietinto* šiuolaikinio meno praktikos savitumai daugiausia susiję su specifiniais šalies politiniais, istoriniais, ekonominiais, sociokultūriniais ir kt. aspektais. Kitaip tariant, teminį ir probleminį Lietuvos *įvietinto* meno savitumą lemia vietinė terpė.

Įvietinto meno praktikos sklaida Lietuvoje suaktyvino suvokėją, kuris skatinamas patirti, domėtis (formaliai, kontekstualiai arba intelektualiai) ar net įsitraukti į tam tikrose vietose vykdomą meninį veiksmą. *Įvietintam* menui būdinga kūrinio, kaip „kilnojamo“ objekto, „prekės“, kritika paskatino įvairesnių meninės raiškos formų radimąsi ir „institucijų kritikos“ diskurso artikuliaciją. *Įvietinto* šiuolaikinio meno sklaidai reikšmingiausia institucija Lietuvoje – ŠMC, kurioje įvairios kūrinų/projektų susiejimo su vieta strategijos tapo svarbia jos vykdomos programos dalimi, išskirtiniu bruožu.

Įvietinto meno praktika yra persipynusi su kitais šiuolaikinio meno reiškiniiais, išryškėjusiais taip pat XX a. paskutiniojo dešimtmečio pradžioje. *Įvietintą* meną charakterizuojančių savybių įprasminimas paskatino konceptualaus mąstymo ir išskirtinio dėmesio socialinei problematikai įsitvirtinimą šiuolaikiniame Lietuvos mene. Socialinis naujojo Lietuvos meno angažuotumas išsiskiria Baltijos šalių kontekste.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

a) knygos ir katalogai:

1. Alberro, A. *Conceptual art and the politics of publicity*. London, Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 2003.
2. Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
3. Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1996–2005*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.
4. *Art and Artifact. The Museum as Medium* / Ed. J. Putman. London: Thames & Hudson, 2009.
5. *Art and science & architecture's and art's site-specific projects* / Ed. M. Bukdahl. KØBENHAVN: The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2006.
6. *Art in Theory 1900 – 2000: an anthology of changing ideas* / Ed. C. Harrison, P. Wood. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2003.
7. Bishop, C. *Installation Art. A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
8. Bourdieu, P. *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press, 1993.
9. Bourdieu, P.; Wacquant, L. J. D. *Įvadas į reflesyviają sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
10. Brown, P. M. *Closet Space: Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*. New York: Routledge, 2000.
11. Burke, P. *History and social theory*. Cambridge: Malden, 2005.
12. Casey, S. E. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
13. *Contested Spaces: Site, Representations and Histories of Conflict* / Ed. L. Purbrich, J. Auch, G. Dawson. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
14. *Conversations on Sculpture (Perspectives on Contemporary Sculpture)* / Ed. G. Harper, T. Moyer. Washington: Isc Press, 2007.
15. Cork, R. *Everything seemed possible. Art in the 1970s*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

16. Crimp, D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.
17. *Dailės žodynas* / Red. V. Bogušienė, A. Lagunavičius. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999.
18. *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos (vadovėlis)* / Sud. G. Mickūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.
19. De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.
20. *Dictionary of Critical Theory* / Ed. D. Macey. London: Penguin Reference, 2000.
21. Dekartas, R. *Filosofijos pradai*. Rinktiniai raštai. Vilnius: Mintis, 1978.
22. Delanty, G. *Europos išradimas: idėja, tapatumas, realybė*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
23. Dell, S. *On Location. Sitting Robert Smithson and his contemporaneities*. London: Black Dog Publishing, 2008.
24. Dempsey, A. *Destination Art*. London: Thames & Hudson, 2006.
25. *Dešimto dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai* / Sud. E. Grigoravičienė, E. Lubytė. Vilnius: AICA, Lietuvos sekcija, 2001.
26. Deutsche, R. *Eviction: Art and Spatial Politics*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
27. *Donatas Jankauskas, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Vytautas Umbrasas* (katalogas) / Sud. R. Jurėnaitė. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1994.
28. Donskis, L. *Modernios kultūros filosofijos metmenys*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijos leidykla, 1993.
29. *Emisija 2004 – ŠMC* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005.
30. *Emisija 2005/2006 – ŠMC* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007.
31. *Europos erdvė: naujausios žinios apie genius loci* (seminaras–diskusija) / Sud. E. Lubytė, R. Mikšionienė. Vilnius: Sapnų sala, 2004.
32. *Eviction. Art and Spatial Politics* / Ed. R. Deutsche. London, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
33. Foster, H. *The return of the real*. London: MIT Press, 1996.
34. Foucault, M. *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos,

1998.

35. Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
36. Fried, M. *Art and objecthood*. London: The University of Chicago Press, 1998.
37. Gablik, S. *Has modernism failed?* London: Thames & Hudson, 2004.
38. Gaižutytė–Filipavičienė, Ž. *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Vilnius, 2005.
39. Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas: asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje*. Vilnius: Pradai, 2000.
40. Groot, G. *Dvi sielos*. Vilnius: Aidai, 2004.
41. Gunnar, S. *Modalities of Place, on Polarisation and Exclusion in Concepts of Place and in Site Specific Art*. (Diss.). Malmö: Lund University, 2003.
42. Habermas, J. *Modernybės filosofinis diskursas*. Vilnius: Alma littera, 2002.
43. Hadot, P. *Antikos filosofija – kas tai?* Vilnius: Aidai, 2005.
44. *In the Place of the Public Sphere?* / Ed. S. Sheikl. Berlin: B–Books, 2005.
45. *Issue in curating contemporary art and performance* / Ed. J. Rugg, M. Sedgwick. Malta: Gutenberg Press, 2007.
46. Jameson, F. *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą /1983–1998/*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
47. Kantas, I. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis, 1982.
48. *Kasdienybės kalba* (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1996.
49. Kaye, N. *Site-specific art, Performance, place and documentation*. London, New York: Routledge, 2000.
50. *Kūrinys, menininkas, erdvė* / Sud. M. Iršėnas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2005.
51. *Koht ja Paik / Place and Location I* / Ed. K. Lehari, V. Sarapik. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2000.
52. *Koht ja Paik / Place and Location II* / Ed. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002.
53. Kwon, M. *One space after another. Site-specific art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004.
54. *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius:

- Šiuolaikinio meno centras, 1999.
55. *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010.
56. Lingis, A. *Nieko bendra neturinčiųjų bendrija*. Vilnius: Baltos lankos, 2001.
57. Lippard, L. R. *The Rule of the local senses of place in a multicentered society*. New Yourk: The New Press, 1997.
58. Lefebvre, H. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1991.
59. *Los artistas* (katalogas) / Sud: R. Diržys, J. Valatkevičius. Vilnius, Alytus, Libušin, 2001.
60. *Mapping the Terrain* / Ed. S. Lacy. San Francisko: Bay Press, 1995.
61. McEvelley, T. *Site-based art. Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press, 1999.
62. Melnikova, I. *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
63. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of perception*. London, New York: Routledge, 2006.
64. Merrifield, A. *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2006.
65. *Metafizika* (Fragmentai iš Aristotelio pirmos, septintos ir tryliktos knygų. Vertė A. Kairienė). Estetikos istorija. Antologija. I dalis. Vilnius: Pradai, 1999
66. Mickūnas, A.; Stewart, D. *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos, 1994.
67. *Mindaugas Navakas. Paroda Vilniaus Šiuolaikinio meno centre* (1993. VII. 1. – VIII. 1.) (katalogas) / Sud. M. Navakas. Vilnius, 1993.
68. *Mindaugas Navakas. Po dešimties metų* / Sud. E. Lubyte, M. Navakas. Vilnius: AICA Lietuvos sekcija, 2002.
69. *Minimalism: art of circumstance* / Ed. K. Baker. New York: Abbeville Press, 1988.
70. *Modern Sculpture Reader* / Ed. J. Wood, D. Hulks, A. Potts. Leeds: Henry Moore Institute, 2007.
71. Narušytė, A. *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
72. *NATO sienos* (katalogas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2001.
73. *New Museums and the Making of Culture* / Ed. K. Message. New York: Oxford,

- 2006.
74. O'Doherty, B. *Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.
 75. *Participation* / Ed. C. Bishop. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.
 76. *Pažymėtos teritorijos* / Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005.
 77. *Performing the body. Performing the text* / Ed. A. Jones & A. Stephensen. London, New York: Routledge, 1999.
 78. Peterson, S. *Space–Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the postwar European Avant-Garde*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.
 79. *POST / MODERNIZMAS* / Sud. A. Žukauskaitė. Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2000.
 80. *pressPLAY: contemporary artist in conversation*. London, New York: Phaidon Press, 2005.
 81. *Re Views: Artists and Public Space* / Ed. E. Allington, S. Patterson, L. Short. London: Black Dog Publishing, 2005.
 82. Rugg, J. *Exploring Site–Specific Art*. Issues of Space and Internationalism. London, New York: I. B. Tauris, 2010.
 83. *Rytų ir Vidurio Europos miestų kaita: architektūriniai, kultūriniai ir socialiniai aspektai* / Sud. N. Milerius, Ū. Tornau, V. Dranseika. Vilnius: VU leidykla, 2009.
 84. *Sau ir kitiems* (katalogas) / Sud. L. Pšibilskis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1994.
 85. *Sculpture Projects in Münster 1997* / Ed. K. Bußmann, K. König, F. Matzner. Germany: Verlag Gerg Hatje, 1997.
 86. *Sculpture Projects in Münster 2007* / Ed. B. Franzen, K. König, C. Plath. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
 87. *Sculpture since 1945* / Ed. A. Cousey. New York: Oxford University Press, 1998.
 88. *Site–Specificity: The Ethnographic Turn* / Ed. A. Coles. London: Black Dog Publishing, 2000.
 89. *Situation* / Ed. C. Doherty. London: Whitechapel Gallery; Cambridge,

- Massachusetts: The MIT Press, 2009.
90. Serra, R. *The Matter of Time* / Ed. J. Knox, W. & L. Morris. Bilbao: Steidl Publishers, 2005.
91. *Skulptūra 1975–1990* / Sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė. Vilnius: Aidai, 1997.
92. *Skulptūra senamiestyje* (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1994.
93. *Skulptūros zona* (katalogas). Kaunas: Bonarta, 2002.
94. *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* / Ed. E. Suderburg. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 2000.
95. Soja, W. E. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York: Verso, 1989.
96. Sverdiolas, A. *Steigtis ir sauga*. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
97. *ŠMC: 15 METŲ* (katalogas) / Sud. J. Fomina, K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007.
98. *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai* (katalogas) / Sud. R. Jurėnaitė. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1993.
99. *Tarptautinių žodžių žodynas* / Sud. V. Bogušienė, A. Bendorienė. Vilnius: Alma littera, 2008.
100. Tereškinas, A. *Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis, seksualumas*. Vilnius: Apostrofas, 2007.
101. *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture* / Ed. H. Foster. New York: The New Press, 1998.
102. *Theory in Contemporary Art since 1985* / Ed. Z. Kocur, S. Leung. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007.
103. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* / Ed. B. Warf, S. Arias. London, New York: Routledge, 2008.
104. *Thinking Space* / Ed. M. Crang, N. Thrift. London, New York: Routledge, 2000.
105. *This is the Flow – The Museum as a Space for Ideas* / Ed. R. Wolfson. Netherlands: VALIZ, 2008.
106. *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* / Sud. Ž. Kucharskienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999.
107. *Vieno projekto apkalta* / Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų

asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija ir VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra. 2011.

108. *VIETOS KARTA: ATVAIZDAS, ATMINTIS IR FIKCIJA BALTIJOS ŠALYSE* / Sud. V. Michelkevičius. Vilnius: VšĮ MENE. 2011.
109. Žukauskaitė, A. *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus, 2005.
110. *WHAT DOES PUBLIC MEAN? Art as a Participant in the Public Arena* / Ed. T. Hausen. Oslo: Torpedopress, 2006.
111. Wood, A.; Rumney, R. *The Map is not the Territory*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
112. *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorija* / Sud. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno sąjunga, 2011.
113. */ R / ir atgal* / Sud. E. Lubytė, M. Navakas. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus. 2006.
114. *101,3 KM. Konkurencija ir bendradarbiavimas (katalogas)* / Sud. L. Dovydaitytė, K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2006.

b) straipsniai:

115. Andriuškevičius, A. „Meno medžiaga: nuo dožų iki automobilininkų“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2004-05-22, Nr. 701.
116. Butkus, V. „Literatūros topografija: (poli)metodologinės trajektorijos“, in: *COLLOQUIA*, Nr. 21, 2008, p. 35–61. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011-04-15]: http://www.llti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Butkus.pdf
117. Cosgrove, D. „Landscape and Landschaft“, in: *Spatial Turn in History*. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011-02-18]: <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>
118. Cripin, D. „Redefining Site Specificity (1993)“, in: *SITUATION* / Ed. C. Doherty. London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009, p. 128–131.
119. „Cristinos Ricupero pokalbis su Nomeda ir Gediminu Urbonais“, in: *ŠMC INTERVIU*. 2007, Nr. 7–8.
120. Dapkutė, A. „Naujas menas ir edukacija“, in: *Dešimto dešimtmečio dailės*

- procesai ir kontekstai* / Sud. E. Grigoravičienė, E. Lubytė. Vilnius: AICA, Lietuvos sekcija, 2001, p. 68–71.
121. Dapkutė, A. „Apie prigimtinių dailės vizualumą, arba taiklų nepataikymą“, in: *Dailė*, 2007, Nr. 2, p. 6–8.
 122. Deltuvaitė, E. „Rekviem miestui“, in: *Dailė*, 2009, Nr. 2.
 123. Dovydaitytė, L. „Kam skirtos Neries krantinės skulptūros – elitui ar liaudžiai?“, in: *Šiaurės atėnai*, 2009-09-04, Nr. 955.
 124. Dovydaitytė, L. „Nacionalinė dailės galerija: atminties ir nesantaikos vieta“, in: *Dailė*. 2010, Nr. 1.
 125. Dubinskaitė, R. „Nuo narcizo iki komunikuotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos* / Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto Albo, 2005, p. 77–104.
 126. Elden, S.; Crampton, W. J. *Space, Knowledge, and Power: Foucault and Geography*. [interaktyvus], [žiūrėta: 2010-11-26]: http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Space_Knowledge_and_Power_Intro.pdf
 127. Fomina, J. „ŠMC: požiūrių variacijos“, in: *ŠMC: 15 METŲ* (katalogas) / Sud. J. Fomina, K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, p. 26–33.
 128. Foucault, M. *Of Other Space*. *Diacritics*, 16 (Spring 1986). [interaktyvus], [žiūrėta: 2009-10-28] : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
 129. Gaižutytė, Ž. „Socialinio determinizmo kritika Pierre'o Bourdieu meno sociologijoje“, in: *Filosofija. Sociologija*. Nr. 2, 2005, p. 14–19.
 130. Gajauskas, A. „Pokalbis su Algiu Lankeliu apie site-specific kūrybą, visose gyvenimo srityse dominuojančią intuiciją ir praeitį“, in: *artnews.lt*. [interaktyvus], [žiūrėta: 2012-02-12]: <http://www.artnews.lt/pokalbis-su-algiu-lankeliu-apie-site-specific-kuryba-visose-gyvenimo-srityse-dominuojancia-intuicija-ir-praeiti-14192>;
 131. Greenberg, C. „The New Sculpture“, in: *Collected Essays and Criticism*, Nr. 2. London and Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 313–319.
 132. Grigoravičienė, E. „ŠMC:...“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999, p. 23–29.

133. Grigoravičienė, E. „Institucinės veiklos dešimtmetis“, in: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (katalogas). / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 178–183.
134. Hansen, M. V. „Naujo viešųjų erdvių meno link?“, in: *7 meno dienos*. 2006-01-20, Nr. 3 (692), p. 4.
135. Jablonskienė, L. „Dešimtmečio fragmentai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999, p. 15–19.
136. Jablonskienė, L. „Paribių problema šiuolaikinėje dailėje“, in: *Menotyra*, 2003, Nr. 3 (31), p. 93–96.
137. Jablonskienė, L. „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Menas kaip socialinis diskursas* / Sud. A. Narušytė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2012, p. 167–179.
138. Jankevičiūtė, G. „Apie „Vamzdžio“ estetiką ir genius loci“, in: *Šiaurės atėnai*, 2009-07-10, Nr. 947.
139. Jurėnaitė, R. „Sostinės dienos – skulptūra Neryje“, in: *Kultūros barai*. 2003. Nr. 4, p. 38–40.
140. Kinčinaitis, V. „Periferija kaip centro funkcija, arba prarasto naujumo beiėškant“, in: *Dailė*. 1998, p. 66–68.
141. Krauss, R. „Sculpture in the Expanded Field“, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1985, p. 277–290.
142. Krauss, R. „Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman“, in: *Peter Eisenman, Houses of Cards. Critical Essays by Peter Eisenman, Rosalind Krauss and Manfredo Tafuri*. New York: Oxford University Press. 1991, p. 180–197.
143. Kreivyte, L.; Trilupaityte, S. „Kas slepiasi už baltos užuolaidos?“, in: *7 meno dienos*, 2011-01-28, Nr. 4 (926).
144. Kreivyte, L. „Reikmeniškos Mindaugo Navako skulptūros“, in: *7 meno dienos*, 1995-08-04.
145. Kreivyte, L. „Skulptūra mieste. Tarp paminklo ir vitrinės“, in: *Dailė* 1998, p. 70–72.

146. Kreivytė, L. „Šiuolaikinė skulptūros zona“, in: *Dailė*, 2003, Nr. 1.
147. Kucharskienė, Ž. „Lietuvos meno legitimacijos kaita XX a. II pusėje“, in: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* / Sud. Ž. Kucharskienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, p. 112–123.
148. „Kultfliux“ paviljonas – Vilniaus indikatorius“, in: *7 meno dienos*, 2012-07-27, Nr. 30 (998).
149. Laužikaitė, M. „Artūras Raila – politinis menininkas?“, in: *Kultūros barai*. 2003. Nr. 5, p. 39–41.
150. Leach, N. „Belonging: Towards a Theory of Identification with Space“, in: *Habitus: a Sense of Place* / Ed. J. Hillier, E. Rooksby. 2005, p. 126–133.
151. Lubyte, E. „Meno liudijimai“, in: *ŠMC INTERVIU*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2006, Nr. 5, p. 12–13.
152. Lubyte, E. „Šiuolaikinis menas abipus baltos užuolaidos. 54-ajai Venecijos bienalei pasibaigus“, in: *Naujasis židinys–Aidai*, 2008, Nr. 8, p. 528–537.
153. Maza, S.; Greenblatt, S. „New Historicism and Cultural History, or, What we talk about when we talk about interdisciplinarity“, in: *Modern Intellectual History*. 1:2, 2004, p. 249–265.
154. Mažeikis, G. „Alternatyvus pilietinis ugdymas“, in: *Kultūros mėnraštis Park@s*. Archyvas Nr. 41, 2006 m. birželio mėn. [interaktyvus], [žiūrėta: 2009-05-24]: <http://vilma.cc/LIETUVA/> (naujienos)
155. Meyer, J. „The Function of Site“, in: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* / Ed. E. Suderburg. London, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2000, p. 23–37.
156. Morris, R. „Notes on Sculpture, Part 2“, in: *Continuous Projects Altered Daily: the Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass: MIT Press. 1993, p. 11–21.
157. Navakas, M. „Medžiagos dialektika“, in: *Literatūra ir menas*. 1980-09-27.
158. Novickas, A. „Aikščių ženklavimo pokyčiai“, in: *Dailė*. 2004. Nr. 2, p. 110–112.
159. „Penkios temos ir išsėtinės variacijos. Apie Nomados ir Gedimino Urbonų projektą kalbasi Audronė Žukauskaitė ir Raimundas Malašauskas“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2004-08-24. Nr. 713.
160. Pšibilskis, L. „Meno ženklai už speigiračio – Artscape Nordland“, in: *Kultūros barai*, 1995, Nr. 3, p. 56–58.

161. Serra, R. „Tilted Arc Destroyed“, in: *Art in America* 77. 1989, No. 5, p. 34–47.
162. Sylvan, B. „Viešasis menas ir jo publikos“, in: *Kultūros barai*. 2005, Nr. 1, p. 38–40.
163. Tereškinas, A. „Heterotopinių fantazijų geografija: teorizuojant Vilniaus erdviškumą, sėskualumą ir performatyvumą“. [interaktyvus], [žiūrėta: 2010-05-17]: <http://www.tereskinas.com/files/books/Ese%20apie%20skirtingus%20kunas%20%20HeterotopinesFantazijos.pdf>
164. Trilupaitytė, S. „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, in: *Pažymėtos teritorijos* / Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto Albo, 2005, p. 43–69.
165. Trilupaitytė, S.; Jablonskienė, L. „Šiuolaikinio meno kontekstai Lietuvoje ir pasaulyje“, in: *ŠMC: 15 METŲ* (katalogas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, p. 12–25.
166. Trilupaitytė, S. „Meninė produkcija ir socialinė erdvė Pierre'o Bourdieu meninio lauko teorijoje“, in: *Menotyra*. 2000, Nr. 1 (18), p. 26–29.
167. Trilupaitytė, S. „Miesto erdvė, skulptūra ir laikinumo ženklai“, in: *Dailė*. 2009, Nr. 1, p. 8–12.
168. Tumpytė, D. „Kas rašo šiuolaikinės dailės istoriją?“, in: *7 meno dienos*. 2004-07-23, Nr. 624.
169. Tumpytė, D.; Malašauskas, R. „Sulėtinimo vertigo, arba BMW“. [interaktyvus], [žiūrėta: 2008-09-19]: <http://www.balsas.lt/naujiena/269479/suletinimo-vertigo-arba-bmw/1>
170. Šapoka, K. „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos““, in: *artnews.lt*. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011-02-24]: <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimai-apie-projekta-uz-baltos-uzdangos-8869>
171. Žukauskaitė, A. „Performatyvus menas: Urbonų atvejis“, in: *Šiaurės Atėnai*. 2008-01-05, Nr. 875.
172. Žukauskaitė, A. „Socialinių institucijų kritika Gilles'io Deleuze'o Felixo Guattari filosofijoje“, in: *Problemos*, 2009, Nr. 76. [interaktyvus], [žiūrėta: 2011-05-29]: http://www.leidykla.vu.lt/fileadmin/Problemos/Problemos_76/39-51.pdf

c) elektroninių duomenų aprašas:

- 173. Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga. [interaktyvus]: www.letmekoo.lt
- 174. Nomados ir Gedimino Urbonų projektas „Pro–testo laboratorija: už LIETUVĄ“. [interaktyvus]: <http://vilma.cc/LIETUVA/>
- 175. Šiuolaikinio meno centras. [interaktyvus]: www.cac.lt
- 176. Galerija VARTAI. [interaktyvus]: www.galerijavartai.lt
- 177. Nacionalinė dailės galerija. [interaktyvus]: www.ndg.lt
- 178. Kultūros platforma – KULTFLUX. [interaktyvus]: www.kultflux.lt
- 179. FLASH INSTITUTE. [interaktyvus]: <http://www.flashinstitut.com>

ŠALTINIAI:

- 180. INSTALIACIJA NAME. R. Almintas, S. Kižys, V. Mikšionis, E. Pauza. Nr. 48, 1994.
- 181. Juozas Laivys. Projektas: Parodų Rūmai (atvirlaiškių serija), 2006.
- 182. Meninės idėjos greittkelyje A1 Vilnius – Kaunas. Lietuva, 2005 (atvirlaiškių serija). 45/1000.
- 183. *Miesto istorijos* (parodos gidas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2009.
- 184. *Pirmą ir antrą kartą. STROOM premijos menininkai ir retroaktyvi negrąžintų darbų paroda* (parodos gidas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2008.
- 185. Vilniaus sąsiuvinis. 2 dalis. 1988–1999. 1995.
- 186. Išplėsta skulptūros koncepcija. Programos „TATE Modern“ ir Atviros universiteto studijos dalis. TATE kanalas. [interaktyvus], [žiūrėta: 2010-04-12]: <http://www.tate.org.uk/learning/studydays/sculpture/>

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1. CONSTANTIN BRANCUSI, **Begalinė kolona** (*Endless Column*). Geležis, h 29,33 m, 1938. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]:
<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/brancusi.php>
2. ROBERT SMITHSON, **Iš dalies užkasta malkinė** (*Partially Buried Woodshed*). 1970. Kento valstybinio universiteto teritorija. „James Cohan Gallery“ nuosavybė. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]:
<http://www.technoromanticism.com/wiki/wakka.php?wiki=RobertSmithson>
3. ROBERT MORRIS, **Be pavadinimo. Veidrodiniai kubai** (*Untitled. Mirrored Boxes*). Veidrodis, metalas, 0,55 x 0,52 m, 1965. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]:
http://cubesandmirrors.blogspot.com/2011_08_01_archive.html
4. BRUCE NAUMAN, **Video koridorius** (*Video corridor*). Video instaliacija, 1965. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]:
<http://www.brittanystanley.com/Blog/archives/tag/vito-acconci>
5. ROBERT SMITHSON, **Spiralinis molas** (*Spiral Jetty*). Žemė, akmenys, 457 x 4,5 m, 1969–1970. Jut, JAV. Nuotrauka: Gianfranco Gorgioni. Iliustracija iš: Krauss, R. „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October*, Nr. 8 (1979), p. 33.
6. MICHAEL HEIZER, **Dvigubas negatyvas** (*Double Negatyve*). Dydis kintantis, 1969. JAV. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]:
<http://proyectobosquedelsestrets.blogspot.com/2011/04/land-art.html>
7. RICHARD SERRA, **Lenkta arka** (*Tilted Arc*). Plienas, 36,5 x 3,65 m, 1981. Federalinė aikštė (*Federal Plaza*), Niujorkas. Demontuota 1989. Iliustracijos iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]: <http://oneculture.blogspot.com/2008/05/greatest-story-ever-told.html>;
<http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=3293&type=33>
8. DANIEL BUREN, **Su ir už rėmo** (*Within and Beyond the Frame*). Audinys, 1973. Iliustracijos iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-10-09]:
<http://bareface.wordpress.com/2011/06/14/daniel-buren-stripes-here-there-and-everywhere-2/>; <http://dome.mit.edu/handle/1721.3/5985>

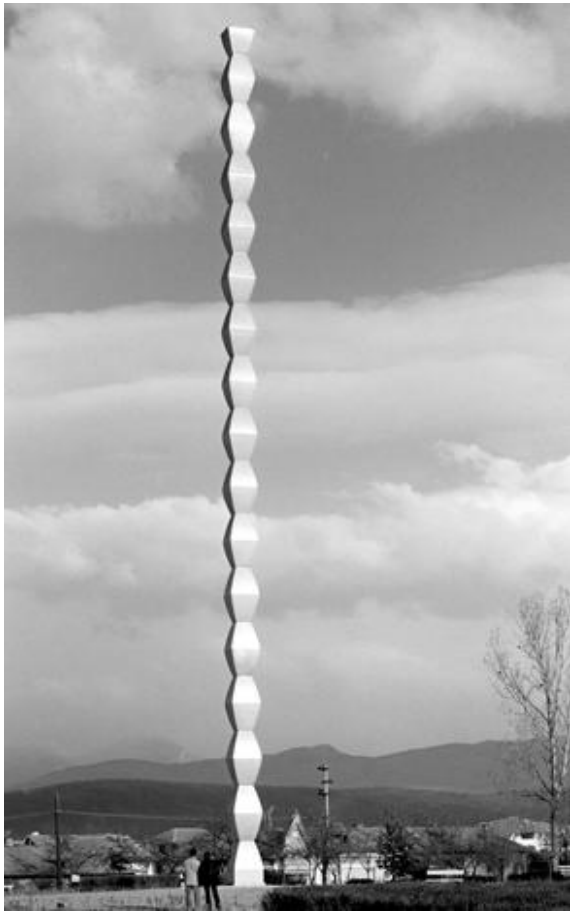
9. MEL BOCHNER, **Išmatavimų serija** (*Measurement Series*). 1969. Nuotrauka: M. Bochner. Iliustracija iš: Kwon, M. *One space after another. Site-specific art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004, p. 15.
10. HANS HAACKE, **Kondensacijos kubas** (*Condensation Cube*). Organinis stiklas, vanduo, 305 x 305 x 305 cm, 1963–1965. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-10-09]: <http://web.mit.edu/mmj4/www/downloads/papers.pdf>
11. MICHAEL ASHER, **Džordžas Vašingtonas Čikagos meno institute** (*George Washington at the Art Institute of Chicago*). 1979. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-10-09]: <http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/2012/10/19/michael-asher-subversive-artist-r-i-p/>
12. RENÉE GREEN, **Paslaptis** (*Secret*). 1993. „Pat Hearn Gallery“ nuosavybė, Niujorkas. Iliustracija iš: Meyer, J. „The Function of Site“, in: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* / Ed. E. Suderburg. London, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2000, p. 33.
13. MARK DION, **Tropikų prigimtis** (*On Tropical Nature*). 1991. „Sala Mendoza“, Karakas (Venesuela). Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-10-09]: <http://interdisciplinarity.orangeseeds.net/content/notes-one-place-after-another>
14. CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER, **Nelegalus Austrijos ir Čekijos sienų kirtimas** (*Illegal Border Crossing between Austria and Czechoslovakia*). 1993 m. balandžio 17 d. „American Fine Arts“ nuosavybė. Iliustracija iš: *Theory in Contemporary Art since 1985* / Ed. Z. Kocur, S. Leung. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, p. 324.
15. MINDAUGAS NAVAKAS, **Kablys**. Plienai, 5 x 3 x 1,2 m, 1994–1995. Vilnius. Iliustracija iš: Lietuvos dailė 1989–1999 (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 1999, p. 177.
16. MINDAUGAS NAVAKAS, **Vilniaus sąsiuvinis**. Eskizų ciklas, 1987. Iliustracija iš: Lietuvos dailė 1989–1999 (katalogas) / Sud. K. Kuizinas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 1999, p. 131.
17. MINDAUGAS NAVAKAS, **Dviaukštis**. Granitas, 5 x 2,5 x 2,5 m, 2009. Iliustracijos iš: „Dailė“ žurnalo redakcija.
18. ROBERTAS ANTINIS jaun., **Puskalnis**. Plienai, žemė, velėna, h 5 m, 9 x 9 m, 2009. Iliustracijos iš: „Dailė“ žurnalo redakcija.

19. VLADAS URBANAVIČIUS, **Krantinės arka**. Plienas, 22 x 12 x 1 m, 2009.
Iliustracijos iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-05-26]: <http://manomiestas.lt/>
20. ARTŪRAS RAILA, **Pompa menui – menas pompai**. Teatralizuotas performansas, 1995. Iliustracija iš: Kasdienybės kalba (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1995.
21. GEDIMINAS URBONAS, **Ateini ar išeini**. Žaliojo tilto skulptūros, metalas, veidrodžiai, 1995. Vilnius. Iliustracija iš: Kasdienybės kalba (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1995.
22. AUDRIUS NOVICKAS, **Tavo kelias, mano kelias**. Organinis stiklas, 1995. Vilnius. Iliustracija iš: Kasdienybės kalba (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1995.
23. EVALDAS JANSAS, **Eglynėlis**. Laužyti mediniai suolai, 1995. Vilnius. Iliustracija iš: Kasdienybės kalba (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1995.
24. GINTARAS MAKAREVIČIUS, **Scenos uždanga**. Audinys, 1995. Vilnius. Iliustracija iš: Kasdienybės kalba (katalogas) / Sud. A. Lankelis. Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras. 1995.
25. **FLASH BAR** (organizatoriai: Augustinas Beinavičius, Miriam Wirz). Momentinės akcijos, 2006–2009, Vilnius, Kaunas. Iliustracijos iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]: www.flashinstitut.com
26. NOMEDA IR GEDIMINAS URBONAI, **Pro–testo laboratorija: už Lietuvą**. Akcijos mieste, diskusijų vakarai, kt., 2005. Vilnius. Iliustracijos iš [interaktyvus], [žiūrėta 2012-09-23]: <http://www.vilma.cc/LIETUVA/>
27. **KULTFLUX – kultūros platforma** (organizatoriai: Aleksandras Kavaliauskas, Martynas Nagelė Andrius Skiežgelas, Ūla Tornau, Aušra Trakšelytė, Asta Visminaitė). 2008–2010. Vilnius. Nuotraukos: R. Juškevičiūtės, I. Klimaitės, A. Trakšelytės. Iliustracijos iš: asmeninis nuotraukų archyvas;
28. ULRICH RÜCKRIEM, **specialus projektas Šiuolaikinio meno centrui**. 2000. Vilnius. Iliustracijos iš: ŠMC archyvas
29. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, **Tam tikra vienos šešioliktosios dalis**. 2001. Vilnius. Iliustracijos iš: NATO siena (katalogas). Vilnius: Šiuolaikinio meno centras. 2001, p. 51.

30. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, **Šventė – nelaimė**. Šviesos instaliacija, 2001. Vilnius. Iliustracija iš: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 76.
31. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, **Scena**. Super 8 mm juosta, pervesta į DVD. 2003. Vilnius. Iliustracija iš: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 103.
32. ARTŪRAS RAILA, **Geoenergetiniai srautai ŠMC pastato teritorijoje**. Projekto „Žemės galia“ dalis. Skrajutės, 2005. Vilnius. Iliustracija iš: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų (katalogas) / Sud. L. Dovydaitytė, R. Dubinskaitė, A. Vaičiulytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 36.
33. JUOZAS LAIVYS, **Parodų rūmai**. 2006, Klaipėdos dailės parodų rūmai, Klaipėda. Nuotraukos: D. Vaičekausko. Iliustracijos iš: projektui „Parodų rūmai“ skirtas 12 atvirukų rinkinys.
34. ŽILVINAS KEMPINAS, **Kolonos**. Magnetinė juosta, fanera. Dydžiai kintantys, 2011. Galerija „Vartai“, Vilnius. Iliustracija iš: galerija „Vartai“ archyvas.
35. ŽILVINAS KEMPINAS, **Paralelės**. Magnetinė juosta. Dydžiai kintantys, 2007. Šiuolaikinio meno centras, Vilnius. 2007. Nuotraukos: Ž. Kempino. Iliustracijos iš: autoriaus archyvas.
36. ŽILVINAS KEMPINAS, **Skraidanti juosta**. Magnetinė juosta, ventiliatorius. Dydžiai kintantys, 2007. Šiuolaikinio meno centras, Vilnius. 2007. Nuotraukos: Ž. Kempino. Iliustracijos iš: autoriaus archyvas.
37. MARK GERRY, **Id Rather Dance With You Than Talk to You**. Instaliacijos fragmentas, detalė 3: siūlų gijos, smeigtukai, karoliukai, 2010. Galerija „Vartai“, Vilnius. Nuotrauka: Dmitrij Matvejev. Iliustracijos iš: galerija „Vartai“ archyvas.
38. PIERRE LABAT, **Ribos išklotinė**. Medis, akrilas, 6,3 x 11,2 x 4 m, 2011. Galerija VARTAI, Vilnius. Nuotraukos: Loïc Salfati. Iliustracijos iš: galerija „Vartai“ archyvas.
39. PIERRE LABAT, **555**. Elastinės virvės, 6,8 x 5,9 x 3,2 m, 2011. Galerija VARTAI, Vilnius. Nuotraukos: Loïc Salfati. Iliustracijos iš: galerija „Vartai“ archyvas.

40. NOMEDA IR GEDIMINAS URBONAI, **Villa Lithuania**. Lietuvos paviljono ekspozicija, performansas, 2007. Venecija (Italija). Iliustracija iš: ŠMC archyvas.
41. DARIUS MIKŠYS, **Už baltos užuolaidos**. Lietuvos paviljono ekspozicija, 2011. Venecija (Italija). Iliustracija iš: ŠMC archyvas.

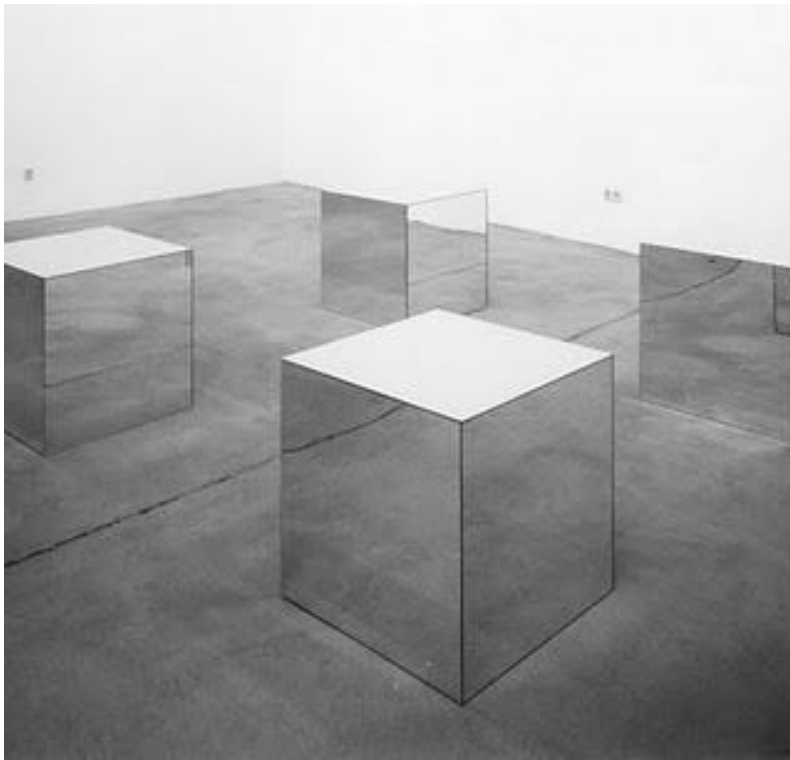
ILIUSTRACIJOS



1. CONSTANTIN BRANCUSI, **Begalinė kolona** (*Endless Column*). 1938



2. ROBERT SMITHSON, **Iš dalies užkasta malkinė** (*Partially Buried Woodshed*). 1970



3. ROBERT MORRIS, **Be pavadinimo. Veidrodiniai kubai** (*Untitled. Mirrored Boxes*). 1965



4. BRUCE NAUMAN, **Video koridorius** (*Video corridor*). 1965



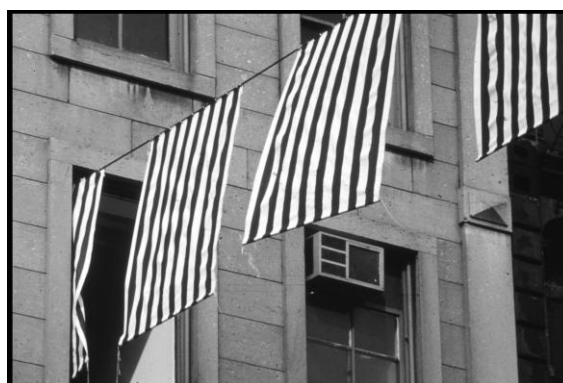
5. ROBERT SMITHSON, **Spiralinis molas** (*Spiral Jetty*). 1969–1970



6. MICHAEL HEIZER, **Dvigubas negatyvas** (*Double Negatyve*). 1969



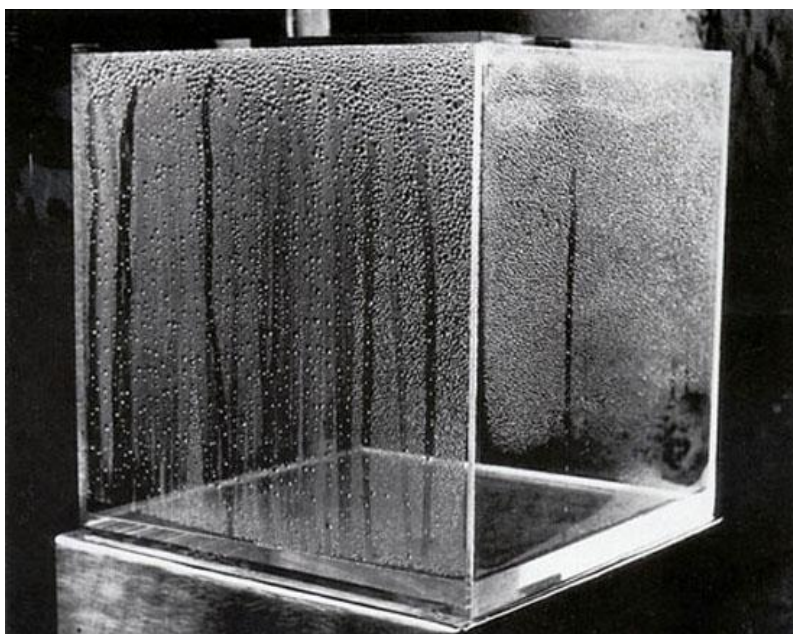
7. RICHARD SERRA, **Lenkta arka** (*Tilted Arc*). 1981–1989



8. DANIEL BUREN, **Su ir už rėmo** (*Within and Beyond the Frame*). 1973



9. MEL BOCHNER, **Išmatavimų serija** (*Measurement Series*). Nuo 1969



10. HANS HAACKE, **Kondensacijos kubas** (*Condensation Cube*). 1963–1965



11. MICHAEL ASHER, **Džordžas Vašingtonas Čikagos meno institute** (*George Washington at the Art Institute of Chicago*). 1979



12. RENÉE GREEN, **Paslaptis** (*Secret*). 1993



13. MARK DION, **Tropikų prigimtis** (*On Tropical Nature*). 1991



14. CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER, **Nelegalus Austrijos ir Čekijos sienų kirtimas** (*Illegal Border Crossing between Austria and Czechoslovakia*). 1993



15. MINDAUGAS NAVAKAS, **Kablys**. 1994–1995



16. MINDAUGAS NAVAKAS, **Vilniaus sąsiuvinis**. Eskizų ciklas. 1987



17. MINDAUGAS NAVAKAS, **Dviaukštis**. 2009



18. ROBERTAS ANTINIS jaun., **Puskalnis**. 2009



19. VLADAS URBANAVIČIUS, **Krantinės arka**. 2009



20. ARTŪRAS RAILA, **Pompa menui – menas pompai**. 1995



21. GEDIMINAS URBONAS, Ateini ar išeini. 1995



22. AUDRIUS NOVICKAS, Tavo kelias, mano kelias. 1995



23. EVALDAS JANSAS, Eglynėlis. 1995



24. GINTARAS MAKAREVIČIUS, Scenos uždanga. 1995



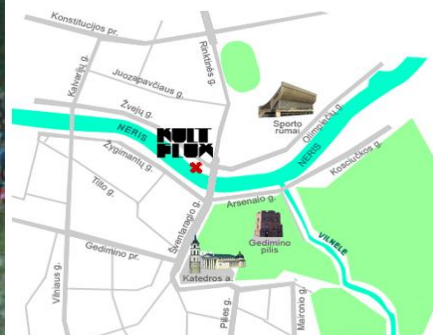
25. **FLASH BAR.** Momentinės akcijos. 2006–2009



26. **NOMEDA IR GEDIMINAS URBONAI, Pro-testo laboratorija: už Lietuvą.** 2005

„Lietuvos televizijos“ zona: diskusija „Naujas Vilniaus veidas: architektų projekcijos“

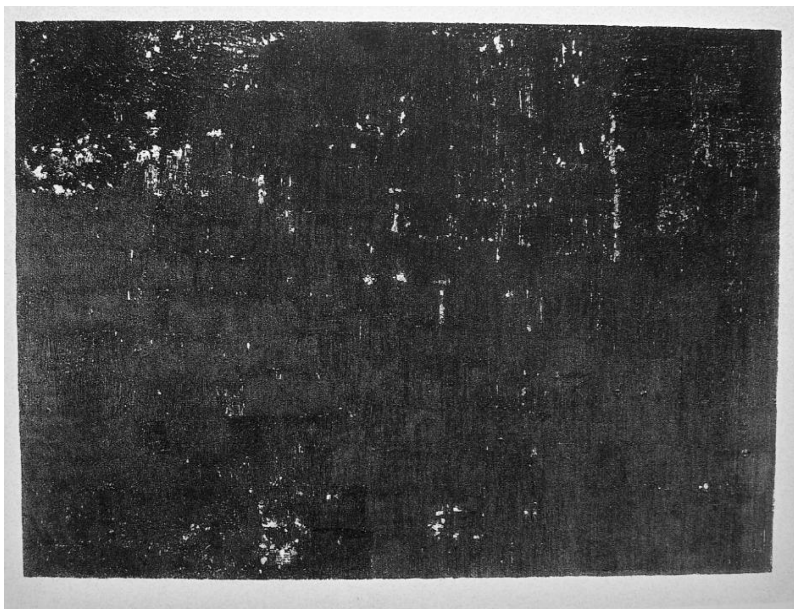
Žalioji zona: akcija „Amerika mums padės“



27. KULTFLUX – kultūros platforma. 2008 – 2010



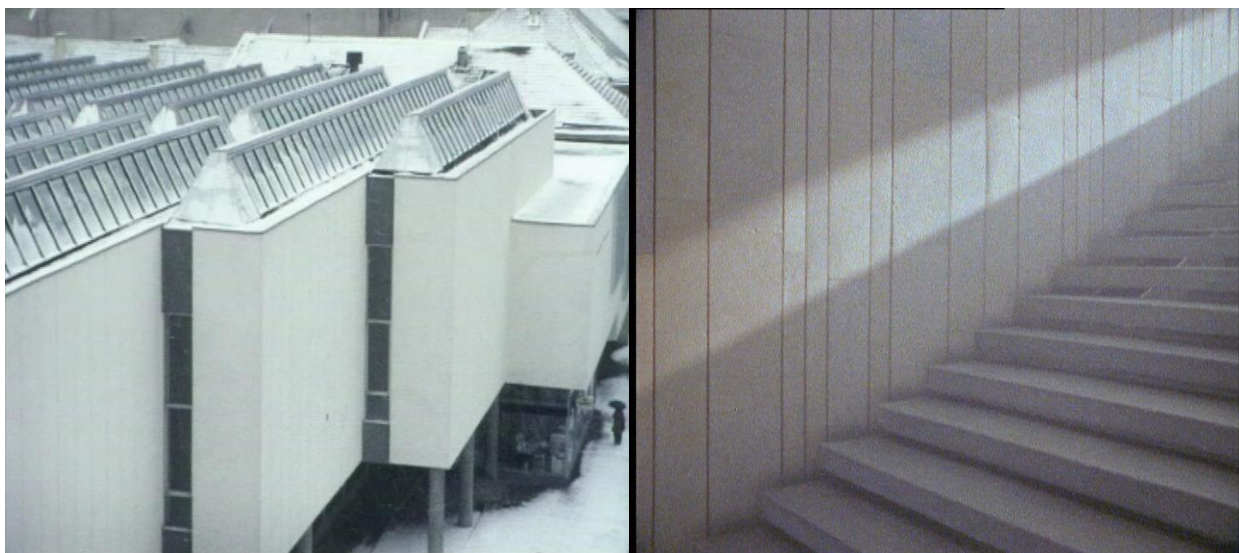
28. ULRICH RÜCKRIEM, specialus projektas Šiuolaikinio meno centrui. 2000



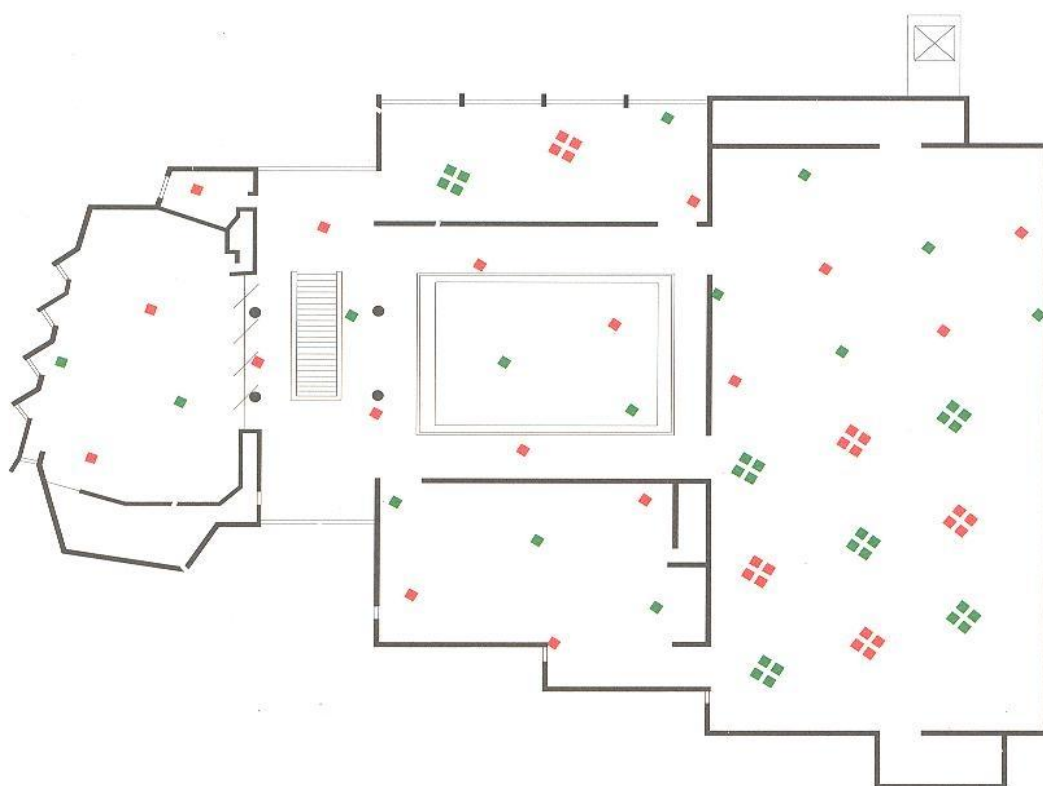
29. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, **Tam tikra vienos šešioliktosios dalis.** 2001



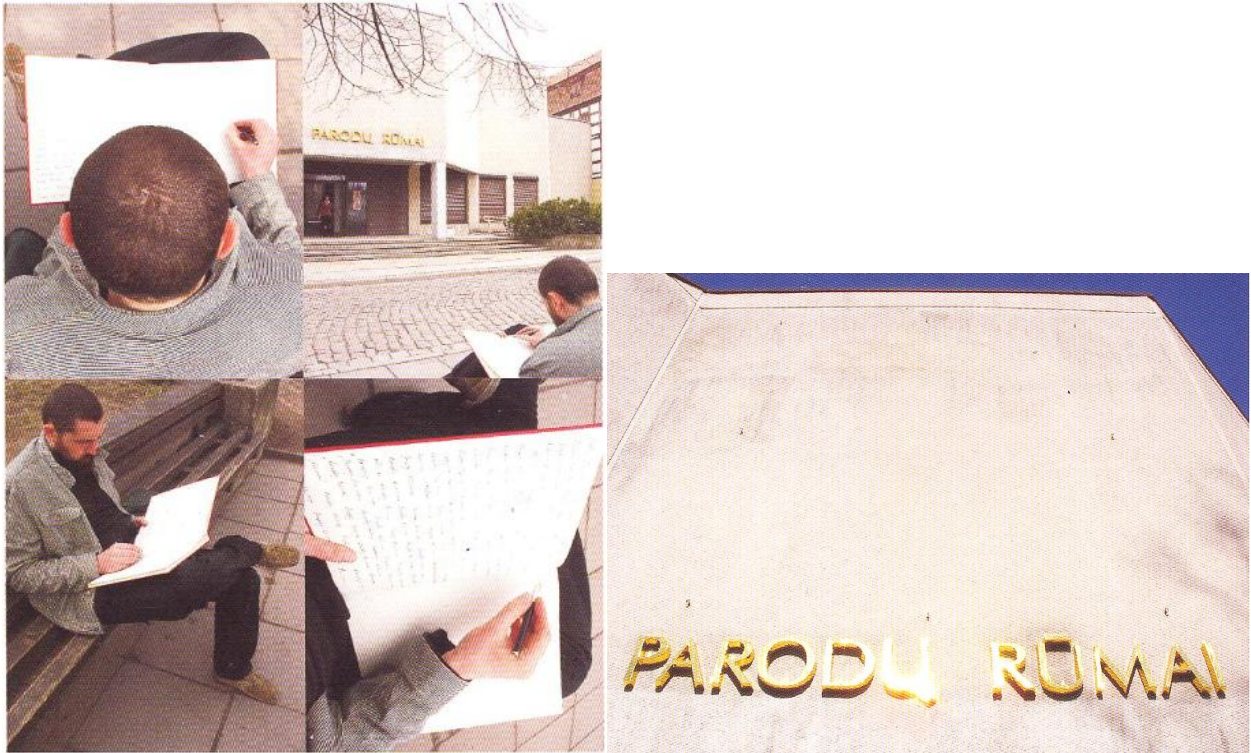
30. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, **Šventė – nelaimė.** 2001



31. DEIMANTAS NARKEVIČIUS, *Scena*. 2003



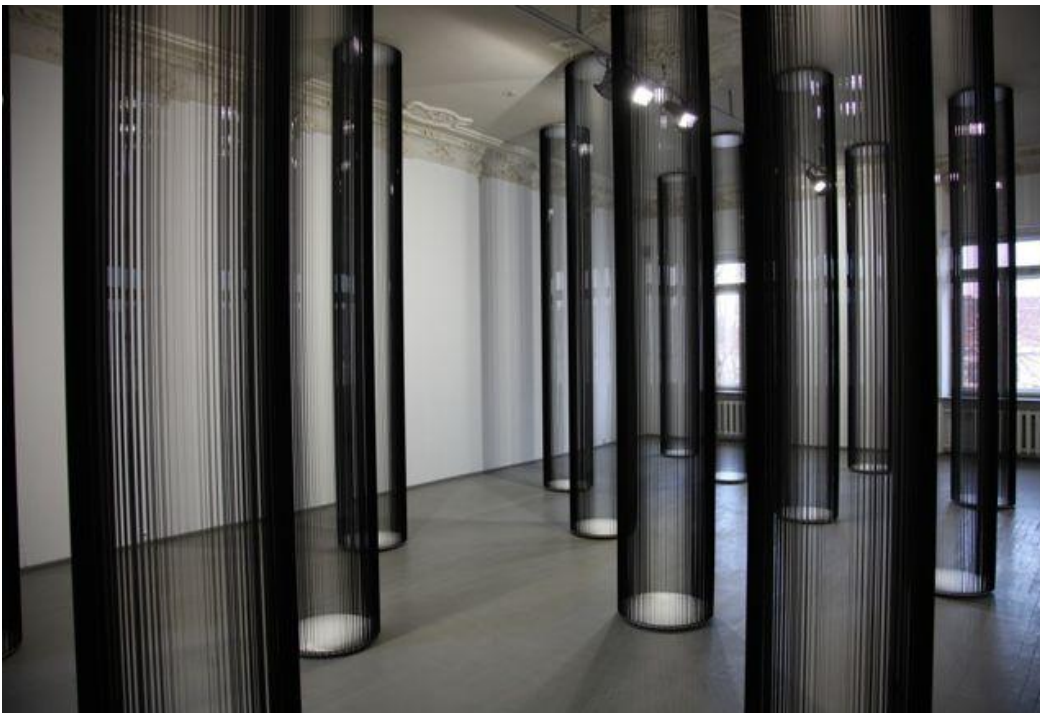
32. ARTŪRAS RAILA, *Geoenergetiniai srautai ŠMC pastato teritorijoje*. Projekto „Žemės galia“ dalis. 2005



33. JUOZAS LAIVYS, Parodų rūmai. 2006

Vienos darbo dienos metu, atsisėdus prie Klaipėdos dailės parodų rūmų į albumą rašyti žodžiai „Parodų Rūmai“;

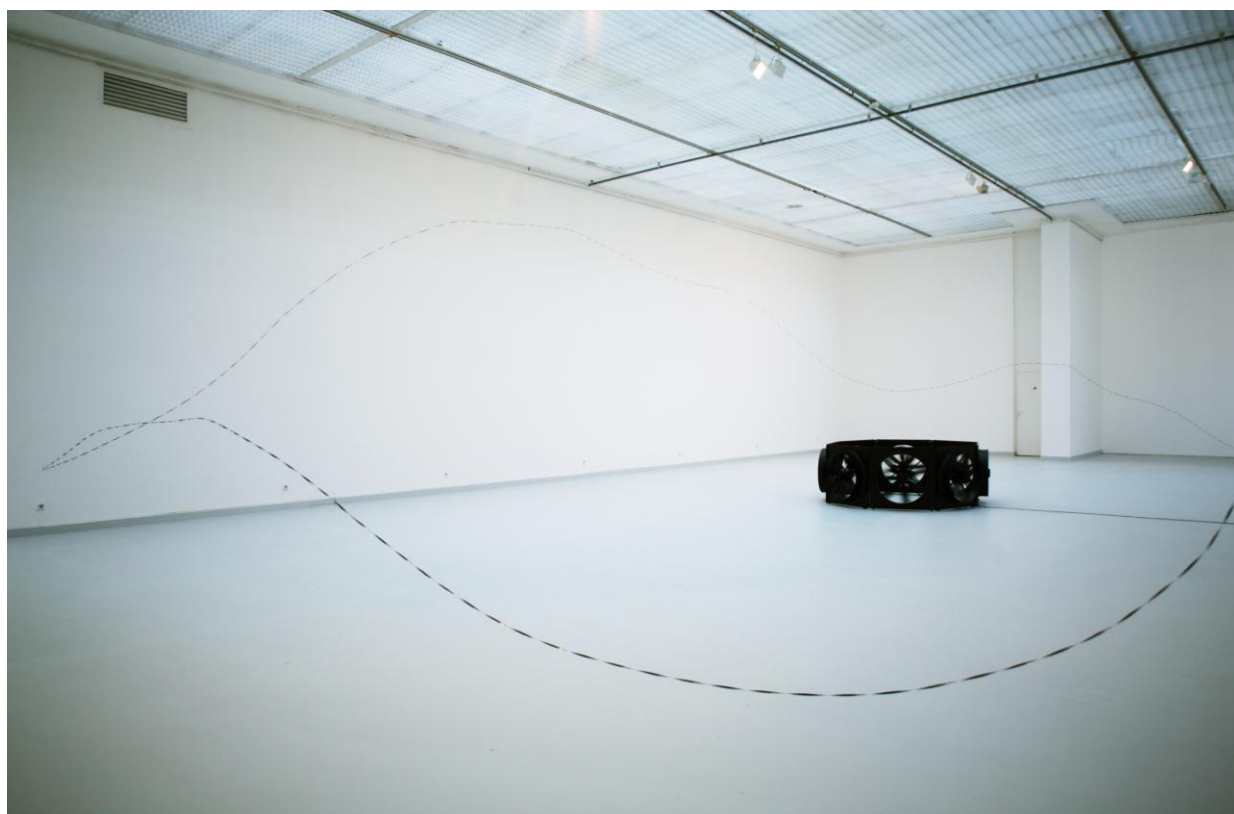
Užrašas „Parodų Rūmai“ ant Klaipėdos dailės parodų rūmų fasado, padengtas aukso spalva.



34. ŽILVINAS KEMPINAS, Kolonos. 2011



35. ŽILVINAS KEMPINAS, **Paralelės.** 2007



36. ŽILVINAS KEMPINAS, **Skraidanti juosta.** 2007



37. MARK GERRY, *Id Rather Dance With You Than Talk to You*. 2010



38. PIERRE LABAT, **Ribos išklotinė**. 2011(kairėje)

39. PIERRE LABAT, 555. 2011 (dešinėje)



40. NOMEDA IR GEDIMINAS URBONAI, Villa Lituania. 2007
 Lietuvos paviljonas
 52-oji Venecijos šiuolaikinio meno bienalė (Italija)



41. DARIUS MIKŠYS, Už baltos užuolaidos. 2011
 Lietuvos paviljonas
 54-oji Venecijos šiuolaikinio meno bienalė (Italija)

MOKSLINĖS PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA

Trakšelytė, A. „Vietos specifikos samprata ir problemiškas šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“, in: *Kūrinys kontekste (Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 53). Sud. A. Andriušytė, M. Žvirblytė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2009, p. 55–69.

Trakšelytė, A. „Įvietinto šiuolaikinio meno teorinis diskursas“, in: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos = Visual culture: problems and interpretations (Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 64) / Sud. M. Saukaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2012, p. 123–134.

PRANEŠIMAI KONFERENCIJOSE

Doktorantų stažuočių konferencija. Skaitytas pranešimas „Įvietintas vaizduojamasis menas ir jo teorinis pagrindumas“. 2011 m. kovo 9 d., Vilnius.

TRUMPOS ŽINIOS APIE DOKTORANTĘ

2001–2005 m. Bakalauro studijos Vilniaus dailės akademijoje, Dailės istorijos ir teorijos katedroje.

2005–2007 m. Magistro studijos Vilniaus dailės akademijoje, Dailės istorijos ir teorijos katedroje.

2007–2012 m. Doktorantūros studijos Vilniaus dailės akademijoje, Magistrantūros studijų ir doktorantūros skyriuje.

2011 m. stažutė Danijos karališkojoje menų akademijoje, Vaizduojamųjų menų mokykloje (mokslinė stažutė pagal programą: „Doktorantų stažuočių užsienio mokslo centruose“, organizuotą „Lietuvos mokslo tarybos“).

Nuo 2011 m. dirba Dailėtyros, meno tyrimų ir sklaidos institute.

