

KVILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

GIEDRIUS GULBINAS

**SOCIALINĖS KRITIKOS KAITA LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME MENE
XX–XXI A. SANDŪROJE: IDEOLOGINĖS IR EPISTEMOLOGINĖS
IMPLIKACIJOS**

THE CHANGE OF SOCIAL CRITICISM IN CONTEMPORARY ART IN LITHUANIA AT
THE TURN OF THE 21ST CENTURY: IDEOLOGICAL AND EPISTEMOLOGICAL
IMPLICATIONS

Daktaro disertacija
Doctoral Dissertation

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

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

Vilnius, 2018

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2012–2018 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

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

PIRMININKĖ

Doc. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

NARIAI

Dr. Anu Allas

Estijos dailės muziejus, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. dr. Artūras Tereškinas

Vytauto Didžiojo universitetas, socialiniai mokslai, sociologija 05S

Dr. Skaidra Trilupaitytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Dr. Odeta Žukauskienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto
jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2018 m. gruodžio 20 d., 14 val. Dizaino
inovacijų centre, prof. Felikso Daukanto (112) aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius)

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

ISBN 978-609-447-301-2

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2012–2018

DOCTORAL SUPERVISOR

Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė

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

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art Criticism of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute:

CHAIR

Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė

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

MEMBERS

Dr. Anu Allas

Art Museum of Estonia, Humanities, Art Criticism, 03H

Prof. Dr. Artūras Tereškinas

Vytautas Magnus University, Social Sciences, Sociology, 05S

Dr. Skaidra Trilupaitytė

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

Dr. Odeta Žukauskienė

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

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art Criticism of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute on October 26, 2017, 2 p.m., at Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Room 112 (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

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

TURINYS

IVADAS	5
1. LIETUVOS ŠIUOLAIKINIS MENAS NACIONALINIO IŠSILAISVINIMO LAIKOTARPIU XX A. PABAIGOJE: POLITINĖS IR IDEOLOGINĖS IMPLIKACIJOS.....	24
1.1. Politinis ir ideologinis Atgimimo diskurso kontekstas	24
1.2. Dvi traumos sampratos: psichologinė ir sociokultūrinė trauma.....	29
1.3. Menininkų laikysena ir šiuolaikinio meno raiškos ypatumai nepriklausomybės atkūrimo laikotarpiu (1988–1991).....	31
2. ATVIRUMO DISKURSAS IR LIBERALIZMO IDĖJŲ SKLAIDA 10 DEŠ. LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME MENE.....	41
2.1. Ideologinės 10 deš. Lietuvos kultūrinio diskurso ašys: uždarumas ir atvirumas	41
2.2. Prielaidos atvirumo diskurso formavimuisi Lietuvoje: tarp „glasnost“ ir Karlo Popperio ideologijos.....	44
2.3. Atviros Lietuvos fondo ir jo kultūros programos Soroso šiuolaikinio meno centro reikšmė	50
2.4. Atvirumo manifestacija 10 dešimtmečio Lietuvos šiuolaikiniame mene ir kritikoje	58
3. EPISTEMOLOGINIS LŪŽIS: KAIRIOJI PARADIGMA XXI A. PRADŽIOS LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME KRITINIAME MENE	70
3.1. Teorinės ir ideologinės XX a. antros pusės Vakarų kritinio meno paradigmos prielaidos.....	74
3.2. Kairiosios socialinės teorijos ir idėjų sklaida posovietinės Lietuvos akademiniame ir viešajame diskurse	76
3.3. Kairiosios paradigmos sklaida tarp Lietuvos menininkų ir meno kritikų	79
3.4. Kairioji kritinė paradigma XXI a. pradžios Lietuvos menininkų praktikose	82
3.4.1. Kritiškumą suponuojančios meninės strategijos: sukeistinio technika, sukeistinio efektas ir performatyvumas	83
3.4.1.1. Sukeistinio technika: etnografinis Eglės Rakauskaitės videofilmas <i>Gariūnai</i> ir intervencinis Nomados ir Gedimino Urbonų <i>Karaoke</i>	84
3.4.1.2. Sukeistinio efektas. Komunikatyvi Nomados ir Gedimino Urbonų <i>Transakcija</i> ir didaktinė Redo Diržio <i>Barikada</i>	88
3.4.1.3. Performatyvus tapatumas skirtingų kartų Lietuvos menininkų kritinėse praktikose.....	95
IŠVADOS	104
LITERATŪROS SĄRAŠAS	108
SANTRUMPOS	121
ILIUSTRACIJOS	122

IVADAS

Problemos pagrindimas. Sovietmečiu, autoritarinio politinio režimo sąlygomis, kritiškai nusiteikusių menininkų puoselėta saviraiškos autonomija, kaip kūrybinė ir gynybinė (politinė) pozicija, oponavusi tiek meninės raiškos, tiek kasdienybės kontrolei, XX a. 9 deš. pabaigoje prasidėjus demokratizacijos ir ekonomikos liberalizacijos procesams, tapo nebeaktuali. Laisvėjančioje aplinkoje nebeliko poreikio kurti uždaram bendraminčių ratui ar kalbėti Ezopo kalba¹, nes buvo galima atvirai kritikuoti ar polemizuoti esamų institucijų ar politinės sistemos atžvilgiu. 9–10 deš. sandūroje vykusios politinės permainos skatino menininkus imtis ambicingesnių sumanymų. Todėl neatsitiktinai nemaža dalis Lietuvos menininkų, ypač jaunesnės kartos, kaip niekad iki tol atvirai ir aktyviai savo kūryboje ėmė reaguoti į to meto permainų nuotaikas. Šis reiškinys iš esmės patvirtina avangardo tyrinėtojų Peterio Bürgerio² ir Renato Poggioli³ pastebėjimą, kad meno ir visuomeninės sferų suartėjimas įmanomas tikrai liberalaus demokratinio režimo ir išsivysčiusio kapitalizmo aplinkoje. Taip pat filosofo Michaelio Walzerio mintį, kad „demokratija yra būtina prielaida kritikai rasti“⁴. 9–10 deš. sandūroje menininkų kūryboje išryškėjęs dėmesys socialiniams ir politiniams gyvenimo aspektams žymi paradigminį lūžį meno raidoje ir yra svarbi Lietuvos šiuolaikinio meno ypatybė⁵. Šis reiškinys plėtojasi jau beveik tris dešimtmečius ir išsiskiria Lietuvos šiuolaikiniame mene. Tai užtektinai ilgas laiko tarpas, kad šiame procese būtų galima įžvelgti dėsningumus, kurie leistų daryti apibendrinimus ir net išskirti tam tikrus etapus.

Socialinis ir politinis meninių praktikų turinys yra plati, tad tuo pačiu ir komplikauta tema. Iš vienos pusės, visas menas tam tikra prasme gali būti suvokiamas per politinių kategorijų prizmę⁶, iš kitos pusės – šio reiškinio suvokimui reikalingas platus, įvairių mokslo sričių duomenis ir metodologines prieigas jungiantis požiūris. Siekiant išvengti su šia tema susijusių rizikų moksliniam validumui, disertacijoje susitelkiama į vieną aspektą – socialinę

¹ „Ezopo kalba – perkeltinių prasmų stilistika, užšifruojanti priešingas esamam režimui idėjas metaforų, aliuzijų, parafrazių priemonėmis, konstruojanti dvilypį kūrinio planą, aiškų visuomenei ir neįkandamą cenzūrai. Būdinga totalitarizmo šalių literatūroms“ (*Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. Vytautas Kubilius [ir kt.], Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 136).

² Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 23.

³ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p. 103.

⁴ Michael Walzer, *Kritikų draugija: visuomenės kritika ir politinis angažuotumas XX a.*, Vilnius: Pradai, 1992, p. 21.

⁵ Lietuvos šiuolaikinių menininkų dėmesingumą socialinei kasdienybei pastebėjo ir kitų Baltijos šalių meno kritikai (Eha Komissarov, „Recipe: How to Make One's Own Juice“, in: *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art: Parodos katalogas*, editors Anders Härm, Hanno Soans, Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 7).

⁶ Will Bradley, „Introduction“, in: *Art and Social Change. A Critical Reader*, edited by Will Bradley and Charles Esche, London: TATE Publishing, 2007, p. 9.

kritiką ir jos kaitą. *Socialinės kritikos*, kaip kategorijos, išskyrimas leidžia tiriama reiškinių suvokti kaip diskursą, kuris čia traktuojamas ne kaip tolydus ir monolitinis, bet kaip konkrečiomis aplinkybėmis susiformavusios specifinės **vertybinės/žinojimo** pozicijos, suponuojančios tam tikrą pasaulėžiūrą bei suvokimą, ir koreliuojančios su ideologiniais, epistemologiniais, politiniais, ekonominiais bei kitais socialiniais kontekstais.

Tyrimo objektas – Lietuvos menininkų praktikos, kuriose atvirai išreikštos visuomeninės pozicijos, aktualizuojamos ir kvestionuojamos vyraujančios vertybinės nuostatos, tarp jų ir meninės kalbos principai, suponuojantys tam tikrus vertybinius modelius. Taip pat siekiama aktyvaus, refleksyviu-kritiniu mąstymu paremto žiūrovo įtraukimo į kūrinio suvokimo procesą. Tyrimo chronologinės ribos – nuo 9–10 deš. sandūroje (Atgimimo laikotarpis) Lietuvos menininkų praktikose prasidėjusios transformacijos iki XXI a. 2 deš., kuomet meno scenoje įsitvirtino jaunoji karta menininkų, savo kūrybinę karjerą pradėjusių po 2000 m.

Lietuvoje galimybė atvirai reikšti politinius įsitikinimus ir visuomenines pozicijas palaipsniui didėjo nuo XX a. 9 deš. vidurio kartu su politinėmis reformomis tuometinėje Sovietų Sąjungoje. Mažėjantis politinio režimo represyvumas ir socialinės erdvės kontrolė 9 deš. pabaigoje paskatino aktyvius ir politiškai motyvuotus visuomenės narius viešai kalbėti ne tik apie valdžios deklaruojamą ekonominių („perestroika“) ir viešos politikos skaidrumo („glasnost“) reformų būtinybę, bet ir apie poreikį gaivinti visuomenės pilietinį ir kultūrinį sąmoningumą (Atgimimas), kuris netrukus peraugo į valstybingumo atkūrimo programą. Šių politinių permainų laikotarpyje išryškėjęs menininkų siekis transformuoti meninę raišką ir atvirai reikšti laikmečio politines idėjas yra laikomas šio tyrimo chronologine pradžia.

Atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, XX a. 10 deš., prasidėjo intensyvūs demokratijos institucionalizavimo procesai, kuriuos lydėjo ir ideologinė kova tarp konservatyvaus, akcentavusio etniškumą ir iš jo kylančios tradicijos svarbą, t. y. „uždaro“, kultūros modelio ir liberalaus, akcentavusio kultūrinės įvairovės ir mainų reikšmę, t. y. „atviro“, modelio⁷. Ši ideologinė konkurencija dėl kultūrinės vertės sampratos, dar vadinama XX a. pabaigos kultūriniais karais⁸, yra viena iš svarbiausių 10 deš. kultūros gyvenimo ypatybių. Reikšmingą vaidmenį čia atliko Atviros Lietuvos fondas ir jo kultūros programa Soroso šiuolaikinio meno centras, kuris įvairiais aspektais prisidėjo tiek prie institucinio dailės gyvenimo modernizavimo, tiek prie naujo meno legitimavimo ir jo internacionalizacijos procesų.

⁷ Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, mokslinio darbo vadovė doc. dr. Rasutė Žukienė, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas, 2008.

⁸ Skaidra Trilupaitytė, „XX a. pabaigos kultūriniai karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarytojos Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 43–67.

XX a. 10 deš. antroje pusėje Lietuvos intelektualiniame ir kultūriniame gyvenime palaipsniui ima įsitvirtinti idėjos, sietinos su XX a. antroje pusėje Vakaruose vykusia epistemologine transformacija, kuriai didelę reikšmę turėjo paradigminis lūžis marksistinėje socialinėje filosofijoje, kuomet imtas kvestionuoti ortodoksinis ekonominio determinizmo modelis ir atsigręžta į kultūrą bei jos reikšmę visuomenės raidai. Impulsą šiai transformacijai dar XX a. pirmoje pusėje savo teoriniais darbais davė vengrų ir italų filosofai marksistai Györgys Lukács‘as ir Antonio Gramscis. Jiems antrino prancūzų filosofas Henri Lefebvre‘as, o programiškai, kaip *kritinę teoriją*, išplėtojo su Frankfurto Goethe universiteto Socialinių tyrimų institutu siejami filosofai neomarksistai: Theodoras Adorno, Maxas Horkheimeris, Walteris Benjaminas, Herbertas Marcuse. Taip pat su poststruktūralizmo bei postmodernizmo teorijomis siejami filosofai: Michelis Foucault, Jacques‘as Derrida, Gilles‘is Deleuze‘as, Jeanas Baudrillard‘as, Jean-Francois Lyotard‘as, Roland‘as Barthes‘as ir kt. Atsigręžimas į kultūrą, kaip centrinį socialinės analizės objektą, XX a. antroje pusėje paskatino platų intelektualinį sąjūdį, kuris turėjo didelę reikšmę tiek akademinės minties, tiek socialinės kritikos plačiąja prasme, tiek kultūros raidai. Nuo XX a. 10 deš. pabaigos, o ypač XXI a. pradžioje, Lietuvos šiuolaikinio meno praktikose taip pat išryškėja nauja tendencija – menininkai vis plačiau atsigręžia į sociume vykstančias ekonomines ir socialines transformacijas bei ima jas kritiškai reflektuoti, atliepdami XX a. antroje pusėje Vakarų šiuolaikiniame mene susiformavusiai socialinės kritikos paradigmą.

Tyrimo tikslas. Ištirti socialinės kritikos kaitą Lietuvos šiuolaikiniame mene nuo XX a. 9 deš. pabaigos iki XXI a. 2 deš., ypatingą dėmesį skiriant tiriamojo laikotarpio istoriniam kontekstui, kritinio meno praktikų ypatumams bei etapiniams paradigminiams lūžiams šiuolaikiniame Lietuvos mene.

Tyrimo uždaviniai:

- suformuluoti ir apibrėžti socialinės kritikos sampratą šiuolaikinio meno praktikų kontekste;
- išanalizuoti socialinės kritikos kaitą Lietuvos šiuolaikiniame mene atsižvelgiant į meninių praktikų, parodų, meno kritikos ir institucijų veiklos aspektus;
- istoriškai apibrėžti ir pagrįsti struktūrinį socialinės kritikos kaitos Lietuvos šiuolaikiniame mene modelį;
- apibrėžti Atgimimo laikotarpio viešo diskurso ideologinį kontekstą ir, jį reflektuojant, išanalizuoti to meto meninės raiškos transformacijos ir socialinės kritikos mene ypatumus;

- išskirti pagrindinius 10 deš. Lietuvos kultūrinio gyvenimo veiksnius ir išanalizuoti to meto socialiai kritiškų meno praktikų ypatumus, atsižvelgiant į ideologinį laikmečio kontekstą;
- apibrėžti socialiai kritiško meno Lietuvoje transformacijos prielaidas XX a. 10 deš. pabaigoje – XXI a. pradžioje, susijusias su Lietuvos menininkų integracija į Vakarų šiuolaikinio meno sceną ir Vakarų kritinio meno paradigmą, bei išanalizuoti skirtingų kartų menininkų kūrybos kritiškumą suponuojančias menines strategijas.

Ginamieji teiginiai:

1. Socialinė kritika yra viena pagrindinių kategorijų, apibrėžiančių šiuolaikinio meno praktiką ir atskleidžiančių transformacijų, vykusių Lietuvos šiuolaikiniame mene nuo XX a. 9–10 deš. sandūros, pobūdį.
2. Socialinės problematikos ir ją reflektuojančių meninių praktikų kaita yra susijusi tiek su lokaliais visuomenės raidos procesais, įtakojusiais menininkų vertybines nuostatas, tiek su menininkų siekiais integruotis į Vakarų šiuolaikinio meno sceną. Ji leidžia identifikuoti etapinius paradigminius lūžius Lietuvos šiuolaikiniame mene.
3. XX a. 9–10 deš. sandūros transformacijoms Lietuvos mene ypatingai didelę reikšmę turėjo politiniai procesai ir Atgimimo bei „glasnost“ ideologiniai diskursai. To meto visuomeninio gyvenimo ir kultūros modernizacijos siekiai apibrėžia programinius kritinius menininkų tikslus ir ideologines pozicijas.
4. XX a. 10 deš. Lietuvos šiuolaikinių menininkų ideologinės pozicijos ir praktikų ypatumai yra susiję su to meto institucinėmis ir ekonominėmis kultūros srities transformacijomis bei kultūriniais karais dėl kultūros ir meno sampratos tarp konservatyvių ir liberalių visuomenės grupių.
5. XX a. 10 deš. pabaigoje fiksuojamos transformacijos Lietuvos šiuolaikiniame mene sietinos su XX a. antros pusės Vakarų socialinių teorijų ir kritinio meno principų, susijusių su kairiąja mąstymo paradigma, įsitvirtinimu Lietuvos šiuolaikinio meno praktikose. Šie principai žymi 9–10 deš. sandūroje prasidėjusių procesų, susijusių su meno lauko liberalizavimu, pabaigą bei Lietuvos šiuolaikinio meno integraciją į Vakarų meno sceną.
6. Skirtingai nuo menininkų kartos, kuri karjerą pradėjo XX a. pabaigoje (Artūras Raila, Deimantas Narkevičius, Audrius Novickas, Eglė Rakauskaitė, Nomeda ir Gediminas Urbonai ir kt.), menininkų, subrendusių nepriklausomybės laikotarpiu ir kūrybinę karjerą pradėjusių po 2000 m. (Eglė Budvytytė, Ieva Misevičiūtė, Ignas Krunglevičius, Gintaras Didžiapetris, Liudvikas Buklys, Adomas Danusevičius ir kt.) socialiniu

kritiškumu grindžiamoje meninėje praktikoje vis mažesnę reikšmę turi lokalinės istorijos ir vietos implikuojami diskursai bei etnografinė kūrybos strategija.

7. Kairiosios paradigmos apraiškos XXI a. socialiai kritiškame Lietuvos šiuolaikiniame mene suponuoja specifines menines strategijas: sukeistinio techniką, sukeistinio efektą ir performatyvumą.

Tyrimo metodologija ir teorinės prieigos. Šiame darbe remiamasi marksisto meno istoriko Timothy Jameso Clarko pasiūlytu ir išplėtotu požiūriu į tyrimo objektą kaip vyksmą istoriniame kontekste, kartu artikuliuojantį/reflektuojantį pačią istoriją⁹. Anot T. J. Clarko, *socialinė meno istorija* – kompleksinis požiūris į menininko ir istorinės situacijos ryšį, o jos tyrimo objektas – procesų ir santykių, kuriuos tradicinė meno istorija priima kaip duotybę, transformacijos¹⁰. Meno istorikas, vadovaudamasis tokiu požiūriu, pirmiausia remiasi empiriniais duomenimis, sutelkia dėmesį į vyraujančias meninės raiškos formas, į galimą tokių formų pasirinkimą, esamas meno teorijas, ideologijas už meno lauko ribų, socialinę visuomenės struktūrą bei bendrus istorinius procesus¹¹.

Socialinė meno istorija yra sietina su XX a. antros pusės epistemologiniu lūžiu, paskatinusiu kritinio refleksyvumo bangą socialiniuose ir humanitariniuose moksluose. Šių idėjų įtakoje susiformavo požiūris, skatinantis humanitariniuose moksluose aktyviau taikyti socialinių ir ne tik šių mokslų žinias bei tarpdisciplininių tyrimų metodologinę prieigą.

Iš vienos pusės, šios teorinės prieigos pasirinkimas grindžiamas tyrimo objekto pobūdžiu, tai – istorinė Lietuvos šiuolaikinio meno praktikų **kaita**, iš kitos pusės, *socialinės meno istorijos* metodologinė prieiga įgalina analizuoti meno reiškinius per visuomenės santykių prizmę. Tad šios metodologinės nuostatos geriausiai atitinka tiek disertacijos tyrimo objekto pobūdį, tiek tyrimo tikslą bei uždavinius.

Disertacijoje taikomas metodas – kompleksinė istorinė analizė, apjungianti XX a. antros pusės Vakarų socialinės filosofijos ir kritinio meno teorijas, Lietuvos istorinių ir socialinių tyrimų bei Lietuvos meno istorijos tyrimų duomenis bei šaltinius. Istorinių ir socialinių tyrimų duomenys leidžia išsamiau įvertinti lokalaus visuomeninių procesų konteksto ir meninių praktikų raidos ryšius, o socialinės filosofijos ir kritinio meno teorijos padeda analizuoti Lietuvos kritinio meno praktikas, lyginant jas su tarptautiniu kontekstu. Istorinio konteksto rekonstrukcijai taip pat pasitelkiami meninės praktikas ir meninio gyvenimo

⁹ Timothy James Clark, „On the Social History of Art“, in: *Modern Art and Modernism: a Critical Ontology*, edited by Francis Francina and Charles Harrison, London: Harper&Row Ltd., 1982, p. 252.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 251–252.

dinamiką atskleidžiantys šaltiniai: kultūrinė polemika spaudoje, parodų katalogai, meniniai objektai, kaip idėjų ir meninių praktikų manifestacijos, archyviniai dokumentai bei disertacijos autoriaus interviu su menininkais, įvykių iniciatoriais, dalyviais ir liudininkais. Ypatingas dėmesys čia skiriamas idėjų istorijai, kuri, kaip šaltinis, suteikia reikšmingų duomenų tiek ideologinio diskurso, tiek kritinio meno praktikų analizei.

Disertacijos naujumas ir aktualumas. Lietuvos šiuolaikinis menas yra gausiai ir įvairias aspektais (meninės raiškos, diskurso, instituciniu, parodų organizavimo ir kt.) tyrinėtas ir tyrinėjamas. Tačiau reikia pažymėti, kad daugumos šių tyrimų tikslas buvo fiksuoti pačius pokyčius ir analizuoti jų pobūdį¹². Tuo tarpu šiuolaikinio meno raidos istoriniai sociopolitiniai kontekstai kol kas nėra plačiai ištirtinėti ir lieka fragmentiški. Išimtimi čia galima būtų laikyti Skaidros Trilupaitytės disertaciją ir mokslinius straipsnius¹³ bei Daivos Citvarienės disertaciją¹⁴, nagrinėjančią XX a. pabaigos ideologinius meno diskurso pokyčius Lietuvoje. Taip pat reikia pastebėti, kad dar mažiau mokslškai tirti procesai, vykę Lietuvos šiuolaikiniame mene po 2000 metų.

Šiuolaikinio Lietuvos meno socialinės kritikos aspektas taip pat nėra visiškai nauja tema. Nemažai šiai temai skirtų straipsnių yra paskelbusios Erika Grigoravičienė, Audronė Žukauskaitė, Lolita Jablonskienė, Laima Kreivytė ir kt., tačiau kol kas nėra ją sistemiškai apibendrinančios mokslinės studijos, nors Vakarų XX a. antros pusės meno istoriografijoje šiam aspektui skiriama ypatingai daug dėmesio¹⁵.

Atsižvelgiant į čia įvardintus Lietuvos šiuolaikinio meno tyrimų situacijos ypatumus, ši studija – vienas pirmųjų mėginimų sistemiškai analizuoti socialiai kritiškas menines praktikas ir šį fenomeną suformavusias aplinkybes.

¹² Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcijos rengtos konferencijos (1995, 1998), Renatos Šukaitytės disertacija *Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab.–XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida* (2008), Renatos Dubinskaitės disertacija *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamojo meno* (2011), Aušros Trakšelytės disertacija *Įvietintas šiuolaikinis menas: teorinis diskursas ir raiška šiuolaikiniame Lietuvos mene* (2012), Linos Michkevičės disertacija *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema* (2014), Julijos Fominos disertacija *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida* (2015) ir kt.

¹³ Skaidra Trilupaitytė, *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požūriu. Devintojo dešimtmečio pabaiga – dešimtojo dešimtmečio pradžia*: Daktaro disertacija, darbo vadovas doc. dr. Alfonsas Andriuskevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2002.; Idem, „Lyties identiteto aspektai šio dešimtmečio lietuvių moterų dailėje“, in: *Acta Academium Artium Vilnensis*, 1999, Nr. 16, p. 25–53; Idem, „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“; Idem, „Meninis protestas ir (politikos) kritika: kai kurie XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus pavyzdžiai“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2015, Nr. 11, p. 5–21.

¹⁴ Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, darbo vadovė doc. dr. Rasutė Žukienė, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.

¹⁵ Hal Foster *The Return of the Real* (1996), Benjamin H. D. Buchloh *Neo-Avanguard and Culture Industry* (2003), Bois, Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh and Hal Foster and Rosalind Krauss *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2016).

Pagrindinės sąvokos ir jų teorinis kontekstas. *Socialinės kritikos* reiškiniu istoriškumas ir universalumas lemia tai, kad šios sąvokos interpretavimas yra gana platus – nuo visuomeninio skundo, polemikos ir pamokslavimo iki visų sričių filosofijos bendrai (M. Walzeris¹⁶, M. Foucault¹⁷). Tad tai yra ir tam tikra konceptuali problema, kurios aktualumą atskleidžia tiek XX–XXI a. Vakarų filosofų (M. Horkheimerio¹⁸, Thomaso Burtono Bottomore‘s¹⁹, M. Walzerio²⁰, M. Foucault²¹, Judithos Butler²², Rodolphe‘o Gasché‘²³, Geraldo Raunigo²⁴ ir kt.), tiek Lietuvos filosofų (Leonido Donskio²⁵, Gintauto Mažeikio²⁶ ir kt.) pastangos šią sąvoką sunorminti. Interpretacijų įvairovę sąlygoja ir autorių ideologinės pozicijos, jų interesai, tikslai bei sąvokos, taikomos nusakyti *socialinės kritikos* praktikos ypatumus.

Ideologinės implikacijos charakteringai atsiskleidžia, lyginant skirtingų idėjinių stovyklų mąstytojų pateikiamus sąvokų apibendrinimus. Pavyzdžiui, liberalių pažiūrų L. Donskis kritiką traktuoja kaip moralinio pobūdžio visuomeninę intelektualinę veiklą²⁷. Tuo tarpu kairiųjų pažiūrų M. Foucault, M. Horkheimeris ar kairiąja socialine teorija besiremiantis G. Mažeikis socialinę kritiką vertina labiau pragmatiškai, t. y. kaip emancipacinį instrumentą²⁸. Dar kitokios pozicijos laikosi dešiniųjų pažiūrų mąstytojai, kurių principines nuostatas, anot

¹⁶ Michael Walzer, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Michel Foucault, „What is critique?“, in: *What is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, edited by James Schmidt, Oakland: University of California Press, 1996, p. 382.

¹⁸ Max Horkheimer, *Critical Theory: Selected Essays*, New York: Continuum, 2002

¹⁹ Tomas Burton Bottomore, *Sociology as Social Criticism*, London: Routledge Revivals, 2012.

²⁰ Michael Walzer, *Ibid.*; Idem, *Obligations. Essays on Disobedience, War, and Citizenship*, Cambridge: Harvard University Press, 1970; Idem, *Interpretation and Social Criticism*, Cambridge: Harvard university press, 1987.

²¹ Michel Foucault, *op. cit.*, 382–398.

²² Judith Butler, „What is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue“, 2001 05, [interaktyvus], žiūrėta 2018 02 05], <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en>.

²³ Rodolphe Gasché, *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*, California: Stanford University Press, 2007.

²⁴ Gerald Raunig, „What is Critique? Suspension and Recomposition in Textual and Social Machines“, 2008 04, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/en>.

²⁵ Leonidas Donskis, *Tapatybė ir laisvė: trys intelektualiniai portretai*, Vilnius: Versus aureus, 2005.

²⁶ Gintautas Mažeikis, „Kas yra socialinė ir politinė kritika?“, 2016 06 09 įrašas internetinėje socialinėje platformoje Facebook.com, grupė „Socialinė ir politinė kritika“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 20], <https://www.facebook.com/groups/PoliticalCritique/permalink/809612445840525/>.

²⁷ Anot L. Donskio, „[...]sociali kritika reiškia sugebėjimą absorbuoti simptomiškiausias savo visuomenės ir kultūros kaitos socialines bei kultūrinės tendencijas ir tada, persiėmus asmeninės patirties ir teorinės raiškos, grįžti prie jų – savo bendruomenės ar visuomenės – kritinio perspėjimo arba intelektualinio ir moralinio teismo forma“ (Leonidas Donskis, *op. cit.*, p. 86).

²⁸ Anot M. Foucault, kritiką pačia bendriausia prasme galima būtų apibrėžti ir „kaip meną nebūti tiek plačiai valdomu“ (angl. „the art of not being governed so much“, Michel Foucault, *op. cit.*, p. 384.), o pagrindinė kritikos funkcija – „išsilaisvinimas iš normatyvinių taisyklių, reguliuojančių teisingumo politiką“ (*Ibid.*, p. 386.); pagal M. Horkheimerį, „kritikos pagrindinė funkcija – neleisti žmonijai pasimesti tose idėjose ir veiksmuose, kuriuos visuomeninė tvarka įteigia savo nariams. Žmogui turi būti leista suprasti ryšį tarp jo veiksmo ir rezultato, tarp jo egzistencijos ir visuomenės gyvenimo, tarp jo kasdieninių idėjų ir didžiųjų idėjų, kurias jis pripažįsta“ (Max Horkheimer, *op.cit.*, p. 264–265); G. Mažeikis: „Mano teiginys yra: Socialinė ir politinė kritika yra pragmatinė teorinė, tiriamoji ir analitinė veikla, kurios pagalba formuojamas viešas reikšmių laukas, veikiamos, kreipiamos ar transformuojamos diskursyvos galios“ (Gintautas Mažeikis, *op. cit.*).

istoriko Jerry Mullerio, geriausiai apibendrinęs politologas Samuelis Huntingtonas, konservatyvią kritiką siūlantis traktuoti „ne kaip imanentiškumu grindžiamą teoriją, ginančią konkrečias institucijas, bet kaip *pozicinę* ideologiją, kuri, susvyravus visuomenės pagrindams, primena apie institucijų būtinybę ir pageidavimą išlaikyti jau egzistuojančias“²⁹.

Kalbėdami apie šiuolaikinę kritiką, M. Foucault, J. Butler, R. Gasché pažymi, kad ji neatskiriama nuo Imanuelio Kanto XVIII a. filosofijos³⁰. Nors, kaip pažymi M. Foucault, I. Kanto kritikos esmė pačia bendriausia prasme yra istorinių žinojimo formų legitimumo kvestionavimas, tačiau ji rėmėsi Apšvietos aplinkoje iškilusiomis pozityvistinėmis idėjomis³¹. Jos imtos kvestionuoti dar XIX a., o XX a. antroje pusėje paskatino platų antipozityvistinį sąjūdį, kuriame bene aktyviausiai dalyvavo neomarksistinė Frankfurto kritinė mokykla ir mąstytojai, siejami su poststruktūralizmu bei postmodernizmu (M. Foucault, J. Derrida, G. Deleuze'as, J. Baudrillard'as, J.-F. Lyotard'as, R. Barthes'as ir kt.). Pozityvizmo kritiką, siekusią atkreipti dėmesį į dominuojančio mąstymo modelio totalizuojantį, racionalizuojantį, redukuojantį ir tuo pačiu destruktivų pobūdį, galima laikyti vienu pagrindinių šiuolaikinės kritinės minties programinių tikslų, kurio konceptualią kryptį dar 1945 m. apibendrinęs M. Horkheimeris ir T. Adorno bendrame darbe *Apšvietos dialektika*³². Jie išskiria tokius probleminius pozityvistinio mąstymo aspektus:

- pozityvizmas suponuoja **žinojimą kaip neutralią objektyvią kategoriją**. Anot M. Horkheimerio ir T. Adorno, pozityvizmas savąjį mąstymo būdą ima traktuoti kaip tiesą³³. Tai įvyksta, susiejus naudingumo ir tiesos kategorijas. Žinios teisingos tiek, kiek jos naudingos³⁴. Anot M. Horkheimerio, kadangi žinojimas yra socialinis konstruktas, jis visada yra ideologizuotas³⁵.
- anot M. Horkheimerio ir T. Adorno, „pačia plačiausia pažangaus mąstymo prasme nuo seno Apšvietos³⁶ tikslas buvo išvaduoti žmones iš baimės ir padaryti juos

²⁹ Jerry Z. Muller, „Introduction. What is Conservative Social and Political Thought?“, in: *Conservatism: An Anthology of Social and Political Thought from David Hume to the Present*, edited by Jerry Z. Muller, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 3.

³⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 382; Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 13.

³¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 387–388.

³² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Apšvietos dialektika. Filosofiniai fragmentai*, iš vokiečių k. vertė Gediminas Mikėlaitis, Vilnius: Margi raštai, 2006.

³³ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 34.

³⁴ Max Horkheimer, *Critical Theory. Selected Essays*, p. 3.

³⁵ *The classificatory thinking of each individual is one of those social reactions by which men try to adapt to reality in a way that best meets their needs. [...] Even the way they see and hear is inseparable from the social life process as it has evolved over the millennia. The facts which our senses present to us are socially preformed in two ways: through the historical character of the object perceived and through the historical character of the perceiving organ. (Ibid., p. 199-200).*

³⁶ Apšvieta, anot M. Horkheimerio ir T. Adorno, virto pozityvizmu (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 10).

valdovais“³⁷, t. y. tai yra ne tik į emancipaciją, bet ir į **galia bei kontrolę orientuotas mąstymas**, kuris remiasi patriarchaline tradicija³⁸. Būtent pozityvistinis mąstymas įgalino subtilesnes hegemonijos formas – „lygybės principo nėra kiek nepakeičia žingsnis nuo chaoso į civilizaciją, kai gamtiniais ryšiais valdžia įtvirtinama daugiau ne tiesiogiai, bet per žmonių sąmonę“³⁹. Anot autorių, ši racionalumu grindžiama ideologija tapo vienu pagrindinių visuomeninių gyvenimą organizuojančių principų.

- **sudaiktinimas ir homogenizacija**. Kritinės teorijos atstovai atsisako socialinę sferą interpretuoti tik racionalumu grindžiamais ekonominiais aspektais, traktuodami tai kaip redukcionistinį požiūrį. Būtent racionaliais principais grindžiamas mąstymas lemia tai, kad nauda tampa viso ko prasmė. Tokiu būdu neefektyvūs ar mažiau naudingi reiškiniai eliminuojami kaip beprasmy. Vadovaujantis tokiu požiūriu, homogenizacija tampa ne tik pasekme, bet ir tikslu. M. Horkheimeris ir T. Adorno kritikuoja socialinius mokslus, kurie socialinių santykių analizei pasitelkia gamtos mokslų metodologiją, kurios pagalba „viskas redukuojama iki materijos“⁴⁰. Tokia pozicija, anot kritinės teorijos atstovų, nuasmenina socialinę erdvę ir nėra pajėgi įvertinti visumos. Traktuodami socialinius santykius kaip išorinį objektą, arba, kaip pastebi M. Horkheimeris, redukavę iki abstrakčios matematinės sistemos⁴¹, sociologai-pozityvistai diegia susvetimėjimą. Vadovaujantis tokiais metodologiniais principais, visuomenė interpretuojama tik efektyvumo ir racionalumo kategorijomis, kurios visų pirma nukreiptos į socialinio *status quo* pozicijos stiprinimą, bet neturi ryšio su visuomenės ir individų socialiniais interesais.

Dar viena kategorija, kuria nusakomas šiuolaikinės kritikos pobūdis, yra jos tikslas. Kaip pažymi J. Butler⁴², kritika neturėtų būti suprata tik kaip trūkumų ieškojimas ar galios konsteliacijų, įtvirtinančių žinojimą ir apibrėžiančių tiesą, išviešinimas bei moralinis jų vertinimas, nes bet koks vertinimas remiasi binarine logika (geras–blogas) ir tuo pačiu suponuoja tam tikrą galios poziciją, turinčią pretenzijų tapti absoliučia tiesa. Tokiu atveju vieną tiesos monopolį pakeistų kitas. Todėl kritinio požiūrio siekiamybė turi būti **savirefleksyvumas**. Tokio kritinio požiūrio poziciją, anot J. Butler, galima būtų nusakyti klausimu: „Koks yra

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 190 ir 199.

⁴² Judith Butler, *op. cit.*

santykis tarp žinojimo ir galios, kuriuo remiantis mūsų epistemologinės nuostatos leidžia struktūruoti pasaulį taip, kad eliminuojamos alternatyvios tvarkos galimybės?“ (angl. *What is the relation of knowledge to power such that our epistemological certainties turn out to support a way of structuring the world that forecloses alternative possibilities of ordering?*)⁴³. Anot G. Raunigo, J. Butler apibrėžtas kritikos tikslas turi du uždavinius: suspenduoti vertinimą (angl. *judgment*), ir tai atliekant vengti vertinimo, o vietoje to siekti atverti alternatyvias galimybes suvokimo perorganizavimui⁴⁴. Tokiam požiūriui antrina M. Horkheimerio pasiūlyta socialinės filosofijos funkcijos samprata – „paneigti mąstymo vienpusiškumą“⁴⁵. Tačiau kyla klausimas, ar įmanoma suspenduoti vertinimą, išvengiant moralinėmis nuostatomis grįsto požiūrio? Juk siekis atverti alternatyvias galimybes suvokimui remiasi prielaida, kad egzistuojantis žinojimo modelis yra ribotas, t. y. kritikuotinas. Tad šiuo atveju būtų galima sutikti su M. Walzerio pastebėjimu, kad „kritikos šaknys visada yra moralinės“⁴⁶. Tačiau reikia pastebėti, kad net jeigu vertinimo ir neįmanoma eliminuoti, kaip pažymi M. Walzeris, J. Butler kritikos sampratoje jis pats savaime nėra tikslas, bet labiau imanentinė kritikos savybė, o pagrindinis ir pirmutinis kritikos tikslas – skatinti požiūrių ir suvokimo įvairovę, kuri būtų nukreipta prieš tiesos monopolį ir redukcionistinį požiūrį.

Apibendrinant galima pastebėti, kad kritiškumas, kaip jį apibrėžia M. Foucault, J. Butler ar M. Horkheimeris, visada nurodo į žinojimo režimą/modelį, nes žinojimas yra tai, kas lemia dominavimo formą. Nepaisant to, ar siekiama tiesiog pasmerkti tokį žinojimą ar jį suspenduoti, atveriant galimybes įvairesnėms pozicijoms, visais atvejais siekiama „iškelti negeroves, turint galvoje jų pašalinimo galimybes [ateityje – G. G.]“⁴⁷. Dėl vertybinių pozicijų ir žanrų įvairovės kritika yra apibrėžiama ir kaip specifinis kalbėjimo būdas, tarpstantis „filosofijos, mokslo, politikos, moralės, teisės, literatūros ir kt.“⁴⁸ diskursuose. Nors M. Foucault kritinę poziciją siejo su dorybės (angl. *virtue*) kategorija⁴⁹ ir ją traktavo kaip emancipacinį instrumentą, tačiau, anot M. Walzerio, šiandieninė liberalioji kultūra yra linkusi absorbuoti kritiką – „ji laiko ją įdomiu, netgi pikantišku dalyku, kuris įgauna pramoginį pobūdį“⁵⁰. Neatsitiktinai maištingumas/opozicionalumas yra tapęs vienu ryškiausių populiariosios kultūros elementų.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Gerald Raunig, *op. cit.*

⁴⁵ Max Horkheimer, *Critical Theory. Selected Essays*, p. 265.

⁴⁶ Michael Walzer, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ Michael Walzer, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Michael Walzer, *op. cit.*, p. 26.

Kritinis menas. Suvokiant XX a. antros pusės socialinę kritiką kaip visuomenės gyvenimą projektuojančio pozityvistinio žinojimo kritiką, siejamą su progresyviomis idėjomis, kuriomis siekiama pakeisti socialinį, politinį, ekonominį ir kultūrinį *status quo*, viena iš socialinės kritikos apraiškų (jų įvairovė nuo visuomeninio skundo iki filosofijos) galima laikyti ir šių intencijų turinčias meno praktikas. Tokios šiuolaikinio meno praktikos meno istorijoje vadinamos kritiniu menu. Istoriniuose XX–XXI a. meno tyrinėjimuose⁵¹, kritiškumas bene dažniausiai yra siejamas su istorinio avangardo ir neo-avangardo meninėmis praktikomis⁵². Nors šios dvi sąvokos visų pirma naudojamos apibrėžti chronologines šių meninių praktikų sklaidos ribas ir istorinio konteksto bei pačių praktikų principinius skirtumus, jos taikomos ir siekiant išryškinti XX a. antros pusės neo-avangardo meninių praktikų refleksyvų santykį su XX a. pirmos pusės istorinio avangardo palikimu. Meno istorikas ir kritikas Halas Fosteris, kalbėdamas apie šį santykį, pažymi, kad XX a. antros pusės menininkų praktikose pastebimas grįžimas prie istorinio avangardo yra palygintinas su tuo, kaip XX a. progresyvūs filosofai skaito ir traktuoja Karlo Markso filosofiją, t. y. juos domina ne ideologija, kuri patyrė nesėkmę, bet epistemologinis lūžis, kuris negrįžtamai pakeitė filosofiją ir politiką⁵³. Tokio grįžimo motyvai yra „ne tik siekis radikaliai atkurti diskurso integralumą, bet ir ginčyti diskurso statusą dabartyje, susitelkiant ties tomis idėjomis, kurios leidžia kvestionuoti diskurso struktūrą ir funkcionavimą“⁵⁴. Šiuo požiūriu šiuolaikinė kritinio meno praktika yra apibūdinama kaip savirefleksyvus santykis su meno praktiką konstruojančiomis žinojimo sritimis arba tai, kas esamu momentu apibrėžia meno gamybos, sklaidos ir suvokimo sampratą. Kritinio meno diskursas yra istoriškai susijęs tiek su platesnio intelektualinio diskurso skatinamomis meninės kalbos transformacijomis, tiek su pačia kritikos sampratos kaita, tiek su politinėmis menininkų intencijomis. Kalbėdamas apie XX a. antros pusės neo-avangardo praktikų ypatumus, B. Buchlohas išskiria tris pagrindines politines pozicijas: radikalią, racionalią ir progresyvią formalistinę⁵⁵. Pirmoji iš esmės siekia atmesti esamą institucinę sistemą, kaip hegemoninę, antroji artima fenomenologijai, siekia esminės savivokos transformacijos, o trečiosios politiniai

⁵¹ B. Buchloh, H. Foster, D. Joselit, R. Krauss, P. Bürger, R. Poggioli ir kt.

⁵² Istorinio ir neo-avangardo sąvokos nurodo meninius judėjimus ir praktikas, kurių pirmojo chronologinės ribos yra nuo XX a. pradžios iki Antrojo pasaulinio karo, o antrojo – nuo Antrojo pasaulinio karo pabaigos ir per visą XX a. antrą pusę. Neo-avangardo sąvoka, kurią pasiūlė vokiečių literatūros tyrinėtojas P. Bürgeris, ne tik chronologiškai atskiria XX a. pirmos ir XX a. antros pusės menines praktikas, bet ir nurodo neo-avangardo ryšį su istorinio avangardo palikimu. Istorinio ir neo-avangardo ryšius analizavo meno istorikai H. Fosteris, B. Buchlohas (Hal Foster, „What’s Neo about Neo-Avantgarde?“, in: *October*, Vol. 70, 1994 (Autumn), p. 5–32; Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, 2003.)

⁵³ Hal Foster, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵ Benjamin Buchloh, *op.cit.*, p. 120.

uždaviniai yra nukreipti į meno kalbos plėtojimą ir su ja susijusios moralinės sistemos transformaciją.

Atsižvelgiant į M. Walzerio pastebėjimą, kad kritika gali būti suvokiama ir kaip specifinis kalbėjimo būdas, kuriam būdingas įmantrumas⁵⁶, aktualių tampa kritinio meno kalbos ypatumų klausimas. Reikšmingą impulsą šiuolaikinės meninės kalbos konceptualizavimui dar XX a. pradžioje suteikė *Rusų formalistų* mokykla. Vienas iš jos atstovų – Viktoras Šklovskis – savo tekste „Menas kaip technika“⁵⁷ (pirmą kartą publikuotas 1917 m.) atkreipė dėmesį, kad menas visų pirma yra mąstymo ir žinojimo būdas, turintis savo logiką ir raiškos principus. Anot V. Šklovskio, meno tikslas yra pasipriešinti inertiškam kasdienybės suvokimui, ir šią funkciją geriausiai atlieka poetinė kalba, t. y. įvairios vaizdų abstrahavimo (sukeistinio, anot V. Šklovskio) technikos – tropai, kurių suvokimui nebeužtenka tik bendro atpažinimo, bet reikia ir papildomų pažinimo pastangų⁵⁸. V. Šklovskio išvalgas galima laikyti savotišku preliudu XX a. antros pusės svarstymams apie transformacijas meninėje kalboje ir jų implikacijas kritinėms praktikoms mene. 2003 m. publikuotame Davido Joselito tekste, kuriame remiamasi JAV meno kritiko Craigo Owenso postmodernia alegorijos teorija⁵⁹, pažymima, kad viena iš šiuolaikinio kritinio meno, kurį C. Owensas siejo su postmodernizmu, ypatybių yra jo alegorinis pobūdis⁶⁰. Nors D. Joselitas visų pirma akcentuoja postmodernųjį meną kaip subversyvią meninę praktiką, absorbavusią kritikos funkciją iki tokio lygio, kad net meno kritika, kaip atskiras teorinis žanras, XX a. pabaigoje sunyko, tačiau taip pat užsimena, kad alegorija yra ir universalesnis kritinio meno instrumentas. Alegorijos istorines prielaidas XX a. meninėse praktikose tyrinėjęs B. Buchlohas ją siejo su montažo technika ir apropiacijos strategija, kurios susiformavo istorinio avangardo etape, o jų potencialas buvo savaip išplėtotas neo-avangardo praktikose⁶¹. Kodėl alegorija yra tokia svarbi kategorija XX a. meno istorijoje?

Anot C. Owenso⁶² ir B. Buchloho⁶³, XX a. susiformuoja istorinės prielaidos, nagrinėtos dar Walterio Benjamino (mechaninis reprodukovimas)⁶⁴, kurios paskatino radikalias

⁵⁶ Michael Walzer, *op. cit.*, p. 20–21.

⁵⁷ Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, in: *Art and Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1994, p. 275-278.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 275-277.

⁵⁹ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *October*, Vol. 12, 1980 (spring), p. 67–86; Idem., „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2“, in: *October*, Vol. 13, 1980 (summer), p. 58–80.

⁶⁰ David Joselit, „An Allegory of Criticism“, in: *October*, Vol. 103, 2003 (winter), p. 3–4.

⁶¹ Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, in: *Artforum*, 21 (no. 1), 1982 (September), p. 43–56.

⁶² Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, p. 69.

⁶³ Benjamin H. D. Buchloh, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935.

transformacijas menininkų kūrybinėse praktikose⁶⁵. Vienas iš šios transformacijos rezultatų yra tendencija, kai menininkai nustoja kurti vaizdus, bet imasi vaizdų apropiavimo, t. y. „alegorijų kūrėjas neišradinėja vaizdų, bet juos pasisavina“⁶⁶.

Svarbios ir šios kūrybinės strategijos politinės ir kritinės implikacijos. Kaip pažymi B. Buchlohas, vienas iš istorinio avangardo politinių tikslų buvo „kūrinio unikalumo ir jo metafizinės auros mito paneigimas bei jo prekinės vertės (fetišo) sugriovimas, kuris buvo nukreiptas prieš hierarchinį buržuazinių normų pobūdį“⁶⁷. Tačiau, anot teoretiko, „istorinis avangardas ir ankstyvasis pokario neo-avangardas (pop menas) sugebėjo identifikuoti masinę kultūrą ir mechanškai reprodukuojamus vaizdus kaip abstrakčią universalią duotybę ir tuo pačiu nesugebėjo įvertinti savųjų praktikų ypatumų, susijusių su meno sudaiktinimu ir instituciniu kontekstu, modernizmo ideologija ir prekinės sklaidos forma“⁶⁸, t. y. istorinis avangardas nepasiekė tokio savirefleksyvumo, kuris buvo išplėtotas neo-avangardo praktikose nuo 7 dešimtmečio. Todėl istorinį avangardą galima traktuoti kaip labiau totalizuojantį politinį, o neo-avangardą kaip labiau emancipacinį, t. y. neturintį tikslo tapti tiesos monopolium, projektą. Jeigu istorinio avangardo meninių praktikų, besiremiančių apropiacija, alegorinis pobūdis gali būti interpretuojamas kaip opozicinės, destruktuvios intencijos, tai XX a. 7 deš. ir vėlesnėse kritinio meno (neo-avangardo, postmodernizmo) praktikose alegorinė raiška yra sietina su suvokimo analize. „Modernizmo etape alegorijos potencialas išlieka ir yra aktualizuojama tik pačioje skaitymo veikloje, kai tuo tarpu alegoriniai impulsai, kurie charakterizuoja postmodernų požiūrį, yra tiesioginė domėjimosi pačiu skaitymu pasekmė“⁶⁹.

C. Owensas teigia, kad alegorijos samprata XX a. antroje pusėje kartu su poststruktūralizmo idėjomis komplikavosi taip, kad faktiškai bet koks egzistuojantis modelis gali būti kvestionuojamas, todėl ją autorius nagrinėja pirmiausia atsižvelgdamas į suvokimo praktikos ypatumus. Jo pozicija remiasi nuostata, kad suvokimą (skaitymą) visada lydi neapibrėžtumas/daugiaprasmiškumas⁷⁰. Žvelgiant iš tokios perspektyvos, sąvokos tampa sąlyginėmis, t. y. tropinė figūra tuo pat metu gali būti suvokiama ir kaip metafora, ir kaip

⁶⁵ Anot W. Benjamino, XX a. pradžioje susiformuoja sąlygos ir atsiranda techninė bazė, kuri supaprastina ir paspartina pačią reprodukcavimo procedūrą kaip niekad iki tol: „fotografija pirmą kartą per visą reprodukcavimo istoriją leidžia atsisakyti su rankų darbu susijusių įgūdžių, reikalingų vaizdų reprodukcavimui, paliekant šį uždavinį tik žvilgsniui ir lėšiai“, o „vaizdų reprodukcavimo greitis priartėjo prie kalbos“ (Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London: Penguin Books, 2008, p. 4.).

⁶⁶ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, p. 69.

⁶⁷ „Modernistinio avangardo pradžia sutampa su istoriniu momentu [...], kai tradiciniai modeliai, kurie orientavosi į buržuazinės asmenybės formacinius poreikius, buvo atmesti kaip neadekvatūs to meto socialinei tikrovei, kur lygybės suvokimas pasiekė tokį lygį, kad lygybės buvo siekiama reprodukuojant patį unikalumą“ (Benjamin H. D. Buchloh, *op. cit.*, p. 46).

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2“, p. 64.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

metonimija, ir kaip alegorija ir t. t. Būtent daugiaprasmiškumo sąlygojamas neperskaitomumas yra tai, kas išskiria alegoriją iš kitų tropų⁷¹. Todėl C. Owensas, kalbėdamas apie alegoriją, siūlo ją interpretuoti „kaip požiūrį ir taip pat kaip techniką, kaip suvokimą ir kaip procedūrą“⁷². Tokios pat pozicijos laikosi ir B. Buchlohas, akcentuodamas ne tai, ką alegorija reprezentuoja, bet atkreipdamas dėmesį į meninių praktikų (procedūrų) ypatumus. Nepaisant alegorijos neperskaitomumo, meninė praktika, kuri remiasi alegoriniais principais, turi ir tam tikrą universalią logiką. Alegorija, kaip pažymi C. Owensas, pačia bendriausia prasme yra suprastina kaip reproduktivinio-dauginimo veiksmas, kuriuo nesiekama atkurti originalią prasmę, bet pridėdama kita prasmė, kuri pakeičia pirminę ir tokiu būdu nurodo alegorijos interpretavimo kryptis⁷³. Šiuo aspektu alegoriją galima būtų apibūdinti kaip hipertekstą. Šiuolaikinė alegorijos samprata susijusi ir su transformacijomis meno kūrinio suvokime, t. y. su perėjimu nuo kūrinio kaip vizualaus fenomeno prie kūrinio kaip teksto (diskursyvaus fenomeno) suvokimo⁷⁴ arba su perėjimu „nuo istorijos prie diskurso“⁷⁵. Alegorinė praktika susijusi ir su meninės kalbos oratorinės pozicijos slinktimi nuo nuasmeninto kalbėjimo prie kalbėjimo pirmuoju asmeniu, besikreipiančiu į žiūrovą⁷⁶. Anot C. Owenso, alegorinis kalbėjimas nukreiptas ne tik į šiuolaikinių mitų, kurie yra meno praktikos objektas, dekonstravimą, bet ir prieš totalizuojančius suvokimo impulsus⁷⁷.

Tiek H. Fosterio, tiek C. Owenso išplėtoti kritinio meno teoriniai aspektai – savirefleksyvumas ir alegorija – nėra kritinio meno praktiką apibrėžiančios universalios kategorijos. Tai veikiau instrumentinis modelis, kuriuo siekiama paaiškinti XX a. antros pusės kritinių meno praktikų ypatumus. Juo labiau, kad kritinės menininkų intencijos ir meninių praktikų pobūdis XX ir XXI a. varijuoja nuo radikalaus politinio aktyvizmo (pvz.: situacionizmas) iki fenomenologinių tyrinėjimų (pvz., Dano Grahamo meninės praktikos), nuo meno traktavimo kaip politinio instrumento (meninis protestas, intervencija, iš apačios kylančios bendruomeninės (angl. *grassroots*) iniciatyvos) iki meno fetišizavimo, komifikavimo bei institucijų kritikos (meninis performansas, akcija, įvietintas menas ir t. t.).

Kritinio meno samprata meno diskurse nuolatos permąstoma, skirtingais etapais susitelkiant ties skirtingais aspektais. Tai skatina ir skirtingos teorinės prieigos bei moralinės pozicijos. Politinės XIX–XX a. kritinio meno praktikų intencijas apibendrinęs kritikas ir

⁷¹ Paul de Man, *Allegories of Reading*, cituojamas Craig Owens, *op. cit.*, p. 63.

⁷² Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, p. 68.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2“, p. 64.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 80.

kuratorius Willas Bradley⁷⁸ is, pažymėjo, kad tokios praktikos remiasi nuostata, kad „menas, be visų kitų dalykų, reprezentuoja ir asmeninės laisvės idealą, kurio utopinis pobūdis leidžia jį suvokti ir kaip universalų visuomenės siekį ir kaip idėją, kad visi yra lygūs, kuriant kasdieninę kultūrą“⁷⁸. Anot kritiko, praktikų, sėkmingai inkorporuojančių menines ir politines idėjas, ištakų galima rasti dar XIX a. realistų siekiuose atsigręžti nuo su aristokratinė tradicija susijusio turinio į kasdienybę. Taip pat Gustave'o Courbet iškeltame tiksle deinstitutionalizuoti meno pasaulį (muziejai ir meno galerijos turėtų būti administruojami pačių menininkų), ar „Menų ir amatų“ judėjime, kurio pradininkas Williamas Morisas siekė suburti menininkus į amatininkų kooperatyvus ir taip pasipriešinti industrializacijos diegiamai specializacijai ir susvetimėjimui⁷⁹. Etapiniu pavyzdžiu būtų galima laikyti XX a. pabaigoje Vakarų kritinio meno praktikose išryškėjusį dėmesingumą socialinei meno funkcijai, kurią teoriniais ir moraliniais aspektais interpretavo meno istorikai ir kritikai⁸⁰. Šis socialinės meno funkcijos problematizavimas tiek praktikoje, tiek kritikoje nėra visiškai naujas reiškinys, o veikiau reakcija į XX a. 9–10 deš. visuomenėje ir meno pasaulyje vykstančius procesus – globalų neoliberalizmo ideologijos įsitvirtinimą politikoje ir meno rinkos ekspansiją. Tai parodo, kad kritinis menas, kaip viena iš socialinės kritikos apraiškų, nėra konkreti kategorija, o labiau dinamiškas reiškinys, apibrėžiamas istoriniuose kontekstuose.

Atsižvelgiant į tai, kad kritinių pozicijų suaktyvėjimas meninėse praktikose Vakaruose iš esmės sutampa su visuomenės lūžių periodais⁸¹, šiame darbe analizuojamos socialinės kritikos transformacijos Lietuvos šiuolaikiniame mene taip pat siejamos su politiniais ir intelektualiniais lūžiais. Išskiriami šie etapai: (a) 9–10 deš. sandūra – Atgimimo laikotarpis, (b) 10 deš. konservatyvaus nacionalizmo ir liberalizmo konkurencija dėl visuomenės ir kultūros raidos vizijos bei (c) 10 deš. pabaigoje prasidėjusi epistemologinė transformacija Lietuvos intelektualiniame ir kultūriniame gyvenime, sietina su XX a. antros pusės Vakarų kritinės socialinės filosofijos idėjų sklaida Lietuvoje.

⁷⁸ Will Bradley, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du réel, 2002; Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, USA: University of California Press, 2004; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.

⁸¹ Renato Poggioli pažymi, kad Rusijos ir Italijos atveju istorinio avangardo proveržis sutapo su šių valstybių modernizavimo bandymais (Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 107). O XX a. antroje pusėje Vakarų intelektualiniame gyvenime prasidėjęs epistemologinis lūžis ir tuo pat metu per pasaulį nusiritusi visuomeninių-politinių protestų banga, kurios kulminacija buvo 1968 m. įvykiai Paryžiuje, taip pat sutapo ir su transformacijomis kritinio meno paradigmoje.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Disertacijoje analizuojama socialinė kritika Lietuvos šiuolaikiniame mene ir jos kaita, kaip istorinis procesas. Atsižvelgiant į tai, atitinkamai studijuota literatūra ir šaltiniai.

Atgimimo laikotarpio konteksto analizei ir socialinės problematikos identifikavimui pasitelkiamos istorinės monografijos ir straipsniai, nagrinėjantys Sąjūdžio, nacionalizmo bei traumos diskursus. Šio darbo kontekste ypač aktuali yra 2011 m. pasirodžiusi kolektyvinė mokslinė monografija *Sąjūdžio ištakų beišskant: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*⁸² (autoriai: Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė ir Aurimas Švedas), kurioje atskleidžiama daugialypė šio masinio judėjimo priešistorė. Istorinio konteksto rekonstrukcijai buvo naudingi istorikų Alfredo Ericho Senno, Nerijaus Šepečio moksliniai straipsniai bei publikuoti istoriniai Sąjūdžio dokumentai⁸³. Ideologinio diskurso rekonstrukcijai pasitarnavo kultūros filosofo L. Donskio monografija *Tapatybė ir laisvė. Trys intelektualiniai portretai*⁸⁴ bei politologo Terry'io D. Clarko⁸⁵ ir istoriko Gary'io Hartmano⁸⁶ moksliniai straipsniai, nagrinėjantys nacionalizmo Lietuvoje ir Baltijos šalyse trauminį pobūdį. Socialiniam traumos aspektui apibrėžti pasitelkiami kino teoretikės E. Ann Kaplan, sociologo Jeffrey'io C. Alexanderio, sociologės Irenos Šutinienės ir filosofės A. Žukauskaitės tekstai. Meno praktikų ir kūrinių analizė plėtota, atsižvelgiant į menotyrininkų Rasos Vasinauskaitės, E. Grigoravičienės, Gedimino Gasparavičiaus, Amelios Jones, H. Fosterio tekstus.

Antroje disertacijos dalyje tiriamai XX a. 10 deš. konteksto analizei reikšminga atspirtimi buvo istoriko Zenono Norkaus mokslinė monografija *Du nepriklausomybės dvidešimtmečiai. Kapitalizmas, klasės ir demokratija Pirmojoje ir Antrojoje Lietuvos Respublikoje lyginamosios sociologijos požiūriu*⁸⁷. Joje autorius, remdamasis gausiais statistiniais duomenimis, analizuoja politinę ir ekonominę visuomenės raidą nepriklausomybės laikotarpiu. Taip pat jau minėta D. Citvarienės disertacija, kurioje nagrinėjamas 10 deš. ideologinis kultūros politikos kontekstas, bei liberalizmo idėjų sklaidą liudijantys duomenys ir šaltiniai. Tai vieši intelektualų (Jūratės Baranovos, L. Donskio, Alvydo Jokūbaičio, Kornelijaus

⁸² *Sąjūdžio ištakų beišskant: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*: Mokslinė monografija, mokslinės redaktorės Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

⁸³ Savaitraštis *Atgimimas*.

⁸⁴ Leonidas Donskis, *Tapatybė ir laisvė: trys intelektualiniai portretai*. Vilnius: Versus aureus, 2005.

⁸⁵ Terry D. Clark, „Nationalism in Post-Soviet Lithuania: New Approaches for the Nation of „Innocent Sufferers“, in: *After Independence. Making and Protecting the Nation in Postcolonial and Postcommunist States*, ed. Lowell W. Barrington, University of Michigan, 2006, p. 162–186.

⁸⁶ Gary Hartman, „The Origins and Growth of Baltic Nationalism as a Force for Independence“, in: *Lituanus*, Vol. 38, No. 3, 1993 (fall), [interaktyvus], [žiūrėta 2016-02-20], http://www.lituanus.org/1992_3/92_3_04.htm.

⁸⁷ Zenonas Norkus, *Du nepriklausomybės dvidešimtmečiai. Kapitalizmas, klasės ir demokratija Pirmojoje ir Antrojoje Lietuvos Respublikoje lyginamosios sociologijos požiūriu*: Mokslinė monografija, Vilnius: Aukso žuvys, 2014.

Platelio) pasisakymai, straipsniai periodikoje, filosofų (Karlo Raimundo Popperio, Arvydo Šliogerio) monografijos bei Lietuvos istorikų, meno kritikų straipsniai ir polemika. Taip pat meno parodų katalogai bei archyviniai dokumentai (Atviros Lietuvos fondo metinės ataskaitos ir Soroso šiuolaikinio meno centro veiklos nuostatai bei ataskaitos). Meno kūrinių interpretacijoms pagrįsti vertingi buvo meno kritikės S. Trilupaitytės, meno istoriko ir kritiko Clemento Greenbergo straipsniai⁸⁸, semiotiko Umberto Eco, filosofų Julios Kristevos ir A. Žukauskatės bei psichiatro Sigmundo Freud darbai⁸⁹.

Trečiojoje disertacijos dalyje analizuojant Vakarų šiuolaikinės kritinės teorijos idėjų sklaidą Lietuvoje, remtasi sociologo Algimanto Valantiejaus⁹⁰ ir Lietuvos filosofijos tyrinėtojo Gintaro Kobelkos⁹¹, filosofų L. Donskio⁹², A. Jokūbaičio⁹³ straipsniais. Taip pat disertacijos autoriaus interviu su laikmečio liudininkais: filosofe A. Žukauskaite, filologe Karla Gruodis, menotyrininke L. Kreivyte ir menininkais D. Narkevičiumi, A. Raila, Nomeda ir Gediminu Urbonais, A. Novicku, Redu Diržiu, Evaldu Jansu, E. Rakauskaite bei E. Budvytyte. XX a. antros pusės Vakarų kritinio meno paradigmos ideologinės ir teorinės prielaidos apibendrinamos, pasitelkiant meno istorikų ir kritikų B. Buchloho⁹⁴, H. Fosterio⁹⁵ monografijas bei straipsnius. Reikšminga šiam darbui yra kolektyvinė XX–XXI a. meno istorijos monografija *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*⁹⁶. Joje kompleksiskai, apjungiant socialinę meno istoriją ir šiuolaikines socialines teorijas, pristatoma modernaus ir šiuolaikinio meno raida. Kūriniai šioje disertacijos dalyje interpretuojami pasitelkiant XX a. filosofų (Marshallo McLuhano, Jeano Baudrillard'o, J.-F. Lyotard'o, Anthony Giddenso, J. Butler) ir meno kritikų bei teoretikų (Ursulos Frohne, V. Šklovskio,

⁸⁸ Skaidra Trilupaitytė, „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, p. 43–69.

⁸⁹ Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge: Harvard university press, 1989; Julia Kristeva, *Maišto prasmė ir beprasmybė. Psichoanalizės galios ir ribos. I*. Vilnius: Charibdė, 2009; Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, 2001; Sigmund Freud, *Anapus malonumo principo*, Vilnius: Vyturys, 1999.

⁹⁰ Algimantas Valantiejus, „Šiuolaikinė sociologijos teorija (I)“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2009, Nr. 1(24), p. 20–39.

⁹¹ Gintaras Kobelka, „Marksistinės teorijos istoriografija Lietuvoje: horizontalusis redukcionizmas“, in: *Problemos*, 2010, Nr. 78, p. 31–42.

⁹² Leonidas Donskis, „Naujoji Lietuvos kairė“, 2007 05 02, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-05-02-leonidas-donskis-naujoji-lietuvos-kaire/4592>.

⁹³ Alvydas Jokūbaitis, „Kodėl gaila marksizmo nesėkmės?“, 2005, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 18], <http://www.postscriptum.lt/8-ideologijos/kodel-gaila-marksizmo-nesekmes>.

⁹⁴ Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, 2003.

⁹⁵ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

⁹⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames&Hudson, 2012, second edition.

Bertolto Brechto, Lauros Mulvey, Alfonso Andriuškevičiaus, Julios Robinson, Jameso Loxley, S. Trilupaitytės, A. Žukauskaitės) tekstus.

Disertacijos struktūra. Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados, literatūros sąrašas, iliustracijų sąrašas bei iliustracijos.

Įvade suformuluota tyrimo problema, įvardintas tyrimo objektas bei tikslas ir uždaviniai. Taip pat pagrindžiama tyrimo metodologija ir teorinės prieigos, apibrėžiamos pagrindinės sąvokos – *socialinė kritika* ir *kritinis menas* – ir jų teorinis kontekstas, pateikiam disertacijoje naudojamos literatūros ir šaltinių apžvalga bei pristatoma struktūra.

Pirmojoje disertacijos dalyje „Lietuvos menas nacionalinio išsilaisvinimo laikotarpiu XX a. 9–10 deš. sandūroje: politinės ir ideologinės nuostatos“, pasitelkiant Lietuvos istorikų ir filosofų studijas, nagrinėjančias sovietmečio bei nacionalinio išsivadavimo laikotarpį, apibendrinamas Atgimimo laikotarpio (1988–1991) diskursas, pagrindinės ideologinės ašys ir istorinės prielaidos. Analizuojama, kaip šis diskursas buvo reflektuojamas to meto šiuolaikiniame mene, pagrindinį dėmesį sutelkiant į grupių „Post Ars“ ir „Žalias lapas“ akcionistines praktikas.

Antrojoje disertacijos dalyje „Liberalizmo idėjų sklaida 10 deš. Lietuvos šiuolaikiniame mene“ nagrinėjami ideologiniai 10 deš. kultūrinio diskurso poliai, liberalizmo idėjų sklaida Lietuvos viešajame diskurse ir atvirumo samprata. Šiame kontekste atskirą reikšmę įgyja Atviros Lietuvos fondo ir jo kultūros programos Soroso šiuolaikinio meno centro ekonominis ir kultūrinis fenomenas – jam skirtas atskiras šios dalies skyrius. Analizuojamos tokios atvirumo manifestacijos Lietuvos šiuolaikinio meno praktikose, kaip *institucinė decentralizacija*, *viešos erdvės demokratizacija*, *meno sampratos atvėrimas* ir *uždarumo* (konservatyvumo, tradicionalumo ir metafizikos) *kritika*. Minėtų manifestacijų pavyzdžiai pateikiami, remiantis tiek kuratorinių parodų (*Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai*, 1993, kuratorė Raminta Jurėnaitė; *Negrižtamai*, 1994, kuratorius D. Narkevičius; *Dėl grožio*, 1995, kuratoriai Raimundas Malašauskas ir Sandra Skurvidaitė; *Išgyvenimui*, 1996, kuratorius D. Narkevičius; ir *Sutemos*, 1998, kuratoriai Kęstutis Kuizinas, D. Narkevičius ir Evaldas Stankevičius), tiek atskirų autorių (E. Rakauskaitės, D. Žiūros, A. Railos, D. Narkevičiaus) kūrybos analize.

Trečiojoje disertacijos dalyje „Epistemologinis lūžis: kairioji paradigma XXI a. pradžios Lietuvos šiuolaikiniame kritiniame mene“ nagrinėjamas Lietuvos intelektualinio gyvenimo ir šiuolaikinio meno internacionalizacijos procesus lydėjęs epistemologinis lūžis, susijęs su XX a. antros pusės socialinės kritikos teorijų (kritinė teorija, poststruktūralizmas ir postmodernizmas) sklaida ir Vakarų kritinio meno praktikų aktualizuotų principų įsitvirtinimu Lietuvos šiuolaikiniame mene. Šiame skyriuje apibūdinama XX a. antros pusės Vakarų kritinio

meno praktikos samprata, jos teorinės ir ideologinės prielaidos bei parodomas jų aktualumas lietuviškam kontekstui, atskleidžiant trauminį santykį su marksistine teorija posovietinėje Lietuvoje. Analizuojami kritinio meno praktikų Lietuvos šiuolaikiniame mene ypatumai po 2000 m., išskiriant specifines kritiškumą suponuojančias menines strategijas (sukeistinio efektą ir sukeistinio techniką) vyresnės kartos menininkų (E. Rakauskaitė, N. ir G. Urbonai, R. Diržys) kūryboje. Taip pat aptariant performatyvų tapatumo konstravimą skirtingų kartų Lietuvos menininkų kritinėse praktikose (A. Novickas, „Coro Collective“, E. Budvytytė).

1. LIETUVOS ŠIUOLAIKINIS MENAS NACIONALINIO IŠSILAISVINIMO LAIKOTARPIU XX A. PABAIGOJE: POLITINĖS IR IDEOLOGINĖS IMPLIKACIJOS

XX a. pabaigos įvykiai, susiję su valstybingumo atkūrimu, darė įtaką ne tik meno lauko transformacijoms instituciniame lygmenyje, bet ir savaip buvo reflektuojami menininkų kūryboje. Vis dėlto klausimas, kaip „dainuojanti revoliucija“ audrino menininkų vaizduotę, kol kas lieka atsakytas tik iš dalies, konstatuojant maištą prieš tradicijas mene ir kultūroje⁹⁷, internacionalizacijos siekius⁹⁸ bei bendrai įvardinant jų ryšį su Atgimimo laikotarpiu:

Vos kelerių metų Atgimimo laikotarpis trumpam ištrynė ribą tarp meno ir gyvenimo, politinės akcijos, mitingai turėjo ryškų kultūros „pamušalą“, nauji, drastiški ar, priešingai – iš šiandienos pozicijų žiūrint, teatrališki meniniai veiksmai buvo neatsiejami nuo sparčių ir gilių socialinių politinių permainų⁹⁹.

Šios tyrimo dalies tikslas yra apibrėžti patį Atgimimo diskursą, jo ideologines ašis ir išanalizuoti, kaip jis buvo reflektuojamas to meto šiuolaikiniame mene. Atgimimo diskurso identifikavimui bei apibrėžimui šioje tyrimo dalyje pasitelkiamos Lietuvos ir užsienio istorikų ir filosofų studijos, kuriose nagrinėjamas sovietmečio bei nacionalinio išsivadavimo laikotarpis. Chronologinės tyrimo ribos – 1988–1991 metai. Šis laikotarpis pasirinktas todėl, kad po 1991 m. Atgimimo diskursas pradėjo dinamiškai keistis, vieniems jo aspektams traukiantis ir randantis begalei naujų, iš esmės pakeitusių ir visuomenės, ir kūrėjų mąstymo kryptis. Pagrindinis dėmesys šiame skyriuje sutelkiamas į 1988 m. įsikūrusių šiuolaikinio meno grupių „Post Ars“ ir „Žalias lapas“ akcionistinę praktiką.

1.1. Politinis ir ideologinis Atgimimo diskurso kontekstas

Kraštas, kurį iš savo protėvių paveldėjom, yra mūsų. Vadinam jį Lietuva ir norim, kad šis žodis iš pasaulio kalbos, iš jo žemėlapio neišnyktų [...]. Istorija, į kurią atsiremiam, yra mūsų istorija [...]. Kalba, kuria kalbam ir kuria didžiuojamės, yra mūsų kalba [...]. Žmogus, kuris žiūri į mus, reikalauja tiesos ir teisingumo [...]. Gamta, kurioje esam, yra mūsų, bet mes esame jos. Nuvalykime užterštas žalias jos akis [...]. Mes sveikiname Persitvarkymą, išlaisvinantį dvasią, mintį, darbą, kūrybą, ir po jo vėliavom – viešumo ir demokratijos vėliavom – siekiame atsinaujinti, atgimti žmogui ir tautai.

Justinas Marcinkevičius¹⁰⁰

⁹⁷ Erika Grigoravičienė, „Tarp gyvo ir negyvo kūno. Devinto–dešimto dešimtmečių sandūros lietuvių akcionizmo ypatumai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 16, 1999, p. 60.

⁹⁸ Lolita Jablonskienė, „Naujoji dailė Lietuvoje“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*: Straipsnių rinkinys, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos skyrius, 1997, p. 42.

⁹⁹ Kęstutis Šapoka, „Ar šiandien verta maištauti?“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 1, p. 36.

¹⁰⁰ Justinas Marcinkevičius, in: *Atgimimas*, 1988 m. rugsėjo 16 d., p. 1.

Kaip pastebi istorikas Antanas Terleckas, sovietmečiu ir Atgimimo laikotarpiu pagrindinį vaidmenį istorinės atminties ir tautinio tapatumo konstravime atliko rašytojai, iš kurių ryškiausia figūra buvo Justinas Marcinkevičius, kurio atskiri kūriniai dar sovietmečiu sutelkdavo tiek konformistus, tiek nonkonformistus¹⁰¹, o pats poetas Sąjūdžio metu „buvo ideali kompromisinė figūra, įtikusi tiek partinei nomenklatūrai, tiek Sąjūdžio vedliams, tiek Sąjūdžio masėms“¹⁰². Aktyvus literatų, filosofų, menininkų ir kitų inteligentijos atstovų dalyvavimas politiniuose XX a. 9 deš. procesuose neabejotinai to meto viešam diskursui suteikė romantiško polėkio. J. Marcinkevičiaus kūrybos ir pasaulėžiūros artumą romantizmui yra konstatavusi literatūros tyrinėtoja Viktorija Daujotytė: „Romantizmas Justinui Marcinkevičiui buvo artimas iš esmės. Ne tik kaip meno kryptis, bet ir kaip bendresnė ideologija, kėlusį tautas, tautines kalbas“¹⁰³. Simboliniu gestu galima laikyti ir tai, kad pirmasis po 1972 m. Kaune vykusią demonstraciją, kurias paskatino Romo Kalantos susideginimas, nesankcionuotas mitingas Lietuvos TSR buvo surengtas 1987 m. prie paminklo romantizmo poetui Adomui Mickevičiui Vilniuje, kurį organizavo Lietuvos laisvės lyga, siekusi viešai pasmerkti Molotovo-Ribentropo paktą. Romantizmo idėjų reikšmę Sąjūdžiui ir nepriklausomybės atkūrimo idėjai pažymi ir aktyviai nepriklausomybės atkūrimo procesuose dalyvavęs menininkas Mindaugas Navakas¹⁰⁴. Atgimimo sąvoka ir jos simbolinis bei politinis turinys bene akivaizdžiausiai parodo XX a. 9 deš. nuotaikų romantinį pobūdį. „Atgimimas“ (nuo 1988) buvo Lietuvos persitvarkymo sąjūdžio informacinio biuletenio pavadinimas, „Atgimimo banga“ (nuo 1988) – viena pirmųjų cenzūros nekontroliuojamų Lietuvos televizijos laidų, skirtų politinėms Lietuvos aktualijoms ir Sąjūdžio naujienoms, galų gale Atgimimas tapo nepriklausomybės atkūrimo laikmečio sinonimu. Savaip ši politinė bei literatūrinė metafora buvo artikuliuojama ir to meto Lietuvos šiuolaikiniame mene.

Bene ryškiausia iš 9–10 deš. sandūroje iškilusio naujojo meno ypatybių buvo performansų ir akcijų, kuriose pagrindinės menininkų priemonės buvo menininko kūnas bei viešoji erdvė, proveržis. Kaip pastebi feminizmo teoretikė, meno istorikė ir kritikė A. Jones, struktūralistinės ir poststruktūralistinės epistemos įsitvirtinimas XX a. antroje pusėje Vakarų

¹⁰¹ Antanas Terleckas, „Suvokti Lietuvą: kaip Marcinkevičiaus mitas tapo politiniu?“, in: *Naujasis židinys-Aidai*, 2017, Nr. 1, p. 28–29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30.

¹⁰³ Viktorija Daujotytė, „Maironis ir Justinas Marcinkevičius“, in: *Metai*, 2016, Nr. 2, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 07], <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/8116-viktorija-daujotyte-maironis-ir-justinas-marcinkevicius?catid=803%3A2016-m-nr-02-vasaris>.

¹⁰⁴ Mindaugas Navakas, „Romantizmas: tautinė idėja – tautinis išsivadavimas – tautinis uždarumas“, in: *Romantizmai po romantizmo*: Parengta 2000 m. gegužės 25–26 d. vykusios mokslinės konferencijos pranešimų pagrindu, sud. dr. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2000, p. 185–187.

civilizacijoje lėmė ir kūno sampratos kaitą.¹⁰⁵ Modernistini, transcendentalumu paremtą kūno ir sąmonės dualizmą pakeitė kūno, kaip integralios struktūros, suvokimas. Anot autorės, tai buvo vienas iš pagrindinių veiksnių, lėmusių tai, kad XX a. 7 deš. kūnas tapo viena svarbiausių meninės raiškos vietų ir priemonių. Lietuvos šiuolaikiniame mene kūnas, kaip meninės raiškos priemonė ir vieta, imamas naudoti XX a. 9 deš. pabaigoje¹⁰⁶. Tačiau, skirtingai nei Vakarų pasaulio meninėse praktikose, Lietuvoje minėtas epistemologinis lūžis aptariamam metu dar nefiksuojamas. Akivaizdu, kad akcija ir performansas tapo etapiniais reiškiniais Lietuvos šiuolaikinio meno istorijoje pirmiausia dėl „destruktyvaus“ santykio su tradicinės dailės samprata. Pagrindinė akcijos ir performanso raiškos savybė – nematerialumas ir efemeriskumas – griauja bet kokią tradiciniam menui svarbaus medžiagiškumo, suponuojančio ilgaamžiškumą, iliuziją. Bet kodėl būtent akcija ir performansas tapo pagrindinėmis to laikotarpio Lietuvos dailės emblemomis? Kodėl aktyvus kūnas tampa tokia svarbia meninės raiškos priemone? Ar tai gali būti susiję su persitvarkymo/atgimimo/pabudimo idėjinėje aplinkoje įvykusia simbolinės tvarkos transformacija ir poreikiu perkurti tapatybę?

Pagrindinis mokslinės monografijos *Sąjūdžio ištakų beiėskant. Nepaklusniųjų tinklaveikos galia* tikslas, anot jos autorių, buvo surasti ir pateikti įtikinamą paaiškinimą, „iš kur sovietinėje Lietuvoje galėjo atsirasti kelių šimtų tūkstančių narių judėjimas, gebėjęs taikiai perimti valdžią ir sugriauti milžinišką represinį aparatą turinį režimą“¹⁰⁷. Atlikto tyrimo rezultatai leido padaryti išvadą, kad Sąjūdžio judėjimas gimė ne iš visuomenės kolektyvinėje atmintyje įskiepytų valstybingumo nuostatų ir pilietinės valios (nes, anot monografijoje cituojamo istoriko Arūno Streikaus, 9 deš. viduryje visuomenė tos valios tiesiog neturėjo¹⁰⁸), bet iš sovietmečiu susiformavusių savaimių¹⁰⁹ socialinių grupių, kurių režimas nesugebėjo kontroliuoti arba jos buvo pusiau toleruojamos. Savaimės socialinės grupės sovietmečio Lietuvoje suprantamos kaip alternatyvi socialinė erdvė, kurioje socialiniai ryšiai plėtojasi ir bendravimas vyksta savarankiškos organizacijos principu, atskirai nuo valstybės kontroliuojamo viešojo diskurso. Monografijos autorių nuomone, būtent iš šių grupių bei jų tarpusavio sąsajų išaugo Sąjūdžio judėjimas¹¹⁰. Galima teigti, kad savaimių socialinių grupių sovietmečiu išplėtoti alternatyvūs diskursai tapo pagrindu ideologiniam Atgimimo diskursui,

¹⁰⁵ Amelia Jones, „Survey“, in: *The Artist's Body*, edited by Tracey Warr, Phaidon Press, 2000, p. 19–43.

¹⁰⁶ Bene pirmieji tokie bandymai įvyko kompozitoriaus Gintaro Sodeikos organizuotose hepeningų seminaruose Anykščiuose „AN-88“ (1988).

¹⁰⁷ Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Aurimas Švedas, „Savaimi visuomenė prieš totalitarinį režimą?“, in: *Sąjūdžio ištakų beiėskant: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹ Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė ir Aurimas Švedas siūlo „savaimios visuomenės“ sąvoką, kur žodis savaimus reiškia laisvas, nepriklausomas. *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

kurio programoje nepriklausomybės ir valstybingumo atkūrimas viešai buvo deklaruotas ne iš karto, o nuo 1989 m.¹¹¹. Monografijos autoriai išskiria šias pagrindines savaimes socialines grupes, kurių nariai sudarė Inicijatyvinės grupės ir Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio judėjimo branduolį: katalikiško pogrindžio, etnokultūrinio sąjūdžio (žygeivių, kraštotyrininkų, folkloristų), roko muzikos apologetų, menininkų ratelių, mokslininkų (filosofų, lituanistų, istorikų, fizikų ir ekonomistų) bei žaliųjų. Sąjūdžio periodikoje¹¹² (paminėtinas ir kultūros mėnraštis *Kultūros barai*) kiekybiškai išsiskiria būtent su šių grupių interesais susijusi problematika: istorinės tiesos, žmogaus teisių, ekologijos, valstybės ūkinio racionalumo, kūrybos laisvės ir kt. Tačiau be diskursų, kylančių iš savaiminių socialinių grupių interesų, ne mažiau svarbios (net reikšmingesnės) – atgimimo, atsinaujinimo ir persitvarkymo idėjos. Jos, kaip pažymi istorikas N. Šepetys, yra išaugusios iš 9 deš. viduryje M. Gorbačiovo paskelbtos „perestroikos“ (liet. persitvarkymo) programinių nuostatų¹¹³, raginančių įveikti sisteminę ekonominę ir politinę SSRS stagnaciją. Persitvarkymo programoje buvo deklaruoti viešumo („glasnost“) ir demokratijos principai, turėję paskatinti platesnius visuomenės sluoksnius prisijungti prie valstybės reformavimo. Tačiau, skirtingai nei planavo „perestroikos“ autoriai, šios reformos veikė ne kaip akumuliuojanti jėga, bet kaip disociatyvus – socialines, politines ir ekonomines įtampas išlaisvinantis – veiksnys, nuvedęs prie galios decentralizacijos ir SSRS dezintegracijos. Lietuvoje, kaip ir kitose Rytų ir Centrinės Europos šalyse, tai buvo politiškai dinamiškas metas, kurio kulminacija – valstybės nepriklausomybės atkūrimas.

Atgimimo diskurso gijos neabejotinai leidžia suprasti to meto vaizduotę audrinusios problematikos spektrą, tačiau tai tik viena iš diskurso charakteristikų. Šiuo atveju svarbu įvertinti ir kokybines diskurso charakteristikas, t. y. ideologines nuostatas. Užsienio ir Lietuvos mokslininkai (G. Hartmanas, T. D. Clarkas, L. Donskis), tyrinėję valstybingumo atkūrimo procesus posovietinėse šalyse, konstatuoja, kad Lietuvos, kaip ir kitų posovietinių respublikų atveju, nacionalizmas buvo nepriklausomybės judėjimo pagrindinė jėga. Greta to, kaip pažymi L. Donskis, lietuvių nacionalizmas buvo ir yra „agresyviai gynybinis, uždaras, viktimizuotas ir nuolatos ieškantis vidaus bei išorės priešų“¹¹⁴, t. y. traumuotas. Kaip pastebi T. D. Clarkas, traumiškumas būdingas lietuvių nacionalizmui nuo Sąjūdžio įsisteigimo pradžios 1988

¹¹¹ Nerijus Šepetys, „Pabudome ir kelkimės. Keli etiudai apie Sąjūdžio vaikystę“, in: *Naujasis Židinys-Aidai*, 2003, Nr. 5, p. 225.

¹¹² *Sąjūdžio žinios, Atgimimas, Respublika* ir kt.

¹¹³ Nerijus Šepetys, *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁴ Leonidas Donskis, *Tapatybė ir laisvė. Trys intelektualiniai portretai*, p. 54.

metais¹¹⁵. Be abejo, tam įtakos turėjo dramatiški XX a. istorijos įvykiai: du karai, okupacija, represijos ir kt. Be šių smurtinių įvykių, Lietuva XX a. antroje pusėje išgyveno ir intensyvią modernizaciją, kuri, anot kultūros tyrinėtojų, yra viena iš esminių sociokultūrinės traumos prielaidų¹¹⁶.

Traumos simptomu nepriklausomybės atkūrimo laikotarpio politikoje ir kultūroje galima laikyti *atgimimo* sampratą, kuri, kaip jau minėta, užėmė vieną iš centrinių pozicijų to meto viešajame diskurse. Pats žodis *atgimimas* turi dvi prasmes. Pirma, tai – renesanso sinonimas, antra, tai – procesas. Pirmu, t. y. renesanso, atveju atgimimas yra vertybinė pozicija, reiškianti nusistatymą prieš tai buvusios epochos, šiuo atveju – sovietinės okupacijos laikotarpio, atžvilgiu, nors epocha pati savaime nėra nei gera, nei prasta. Antru atveju atgimimo veiksmas ir procesas suponuoja prieš tai buvus pasyvumo ar neveiksnumo būseną: miegą, mirtį ir panašiai. Abiem atvejais atgimimo sąvoka suponuoja neigiamą santykį su praeitimi. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo laikotarpiu prisimintos ne tik represijos, bet imtas kvestionuoti ir visas to laikotarpio kultūrinis palikimas, kuris net ne visada buvo paženklintas ideologijos. Atgimimas, kaip veiksmas, įtraukia ir kūno kategoriją: atgimti kviečiamas žmogus bei tauta¹¹⁷. Tokiu būdu trauminis santykis su praeitimi perkeliamas į kolektyvinę ir individualią atmintį, be to, suabejojama tapatumo vientisumu, žmonių veikla „iki pabudimo“ traktuojama kaip „neveiksni“. A. E. Sennas pastebėjo, kad 1992 m. *Gimtajame krašte* Justinas Marcinkevičius jau kritikavo iš sovietinio laikotarpio pabudusios Lietuvos vaizdinį¹¹⁸, nors iš tiesų tai buvo jo bendrapavardis poetas, dramaturgas Juozas Marcinkevičius:

Dabar atsirado žmonių, kurie mėgina užbraukti beveik pusę amžiaus Lietuvos istorijoje [...]. Nė velnio, ponai, – meluojat! Buvo tie penkiasdešimt metų, buvom ir mes. Ne tik buvom, bet ir dirbom. Auginom duoną, kurią visi – ir disidentai, ir tremtiniai – valgė, statėm namus, kuriuose dabar visi gyvename. Buvo eilėraščiai, pjesės, apsakymai, kurie neleido užmigti tautos atminčiai [...]. Šis atminties neigimo fenomenas yra ne tik kvailas, bet ir pavojingas, nes kelia kartų ryšio nutrūkimo grėsmę [...] ¹¹⁹.

¹¹⁵ Terry D. Clark, „Nationalism in Post-Soviet Lithuania: New Approaches for the Nation of „Innocent Sufferers“, in: *After Independence. Making and Protecting the Nation in Postcolonial and Postcommunist States*, ed. Lowell W. Barrington, University of Michigan, 2006, p. 181.

¹¹⁶ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press, 2005, p. 24.

¹¹⁷ Justinas Marcinkevičius, *op. cit.*

¹¹⁸ Alfred Erich Senn, „Comparing the Circumstances of Lithuanian Independence, 1918–1922 and 1988–1992“, in: *Journal of Baltic Studies*, Vol. 25, No. 2, p. 126.

¹¹⁹ Juozas Marcinkevičius, „50 metų buvo“, in: *Gimtas kraštas*, 1992 06 18–24, Nr. 25 (1318), p. 1.

1.2. Dvi traumos sampratos: psichologinė ir sociokultūrinė trauma

Trauma kultūros studijų dėmesio centre atsidūrė XX a. 9 deš. pabaigoje¹²⁰. Panašiu metu traumos problematika imta aktualizuoti Vakarų kritinio meno praktikose. H. Fosterio nuomone, menininkų dėmesį šiai kategorijai iš dalies galėjo nulemti „nepasitenkinimas tekstiniu realybės modeliu – tarsi reali plotmė¹²¹, kuri buvo slopinama poststruktūralistinio postmodernizmo, sugrįžo kaip trauminė“¹²², be to, stiprėjo „neviltis dėl gilėjančios AIDS krizės, sisteminio skurdo, nusikaltimų bei sugriuvusios gerovės valstybės vizijos [...]“¹²³. Dėmesys traumai XXI a. dar labiau išaugo dėl JAV, o vėliau ir Europoje įvykdytų teroro išpuolių.

Traumos samprata ir teorija yra diversifikuota tarp skirtingų mokslo šakų (psichologijos, sociologijos, kultūros studijų, istorijos) ir autorių, taikančių skirtingas interpretacijas (be psichologinės traumos, socialinių mokslų diskurse egzistuoja dar bent keletas traumos sampratų, pvz., istorinė ir kultūrinė). Į šios sąvokos taikymo socialiniuose moksluose problemą dėmesį yra atkreipusi sociologė Irena Šutinienė, kuri straipsnyje „Trauma ir kolektyvinė atmintis: sociokultūrinis aspektas“¹²⁴ išanalizavo sociokultūrinės traumos sampratą ir jos taikymo sritis. Traumos sąvoka į kultūros studijų diskursą buvo perkelta iš psichoanalizės teorijos, tačiau šiuose moksluose esama fundamentalių aptariamų sampratų skirtumų.

Pasak filosofės A. Žukauskaitės, tyrinėjusios Jacqueso Lacano teoriją¹²⁵, bendriausia prasme trauma J. Lacano psichoanalizėje apibrėžiama kaip simptomiška subjekto reakcija į aplinką, kurią sąlygoja pasikeitęs subjekto praeities įvykių suvokimas, t. y. įvykiui (-iams), kurie praeityje buvo suvokti kaip neutralūs ar bereikšmiai, retroaktyviai suteikiamos neigiamos, subjekto tapatumą ardančios trauminės reikšmės. Trauma yra pasikartojanti reakcija, t. y. simptomiška, ir tuo skiriasi nuo sukrečiančio įvykio, kuris gali ir nesukelti išliekančių pasekmių – „Trauminiu įvykiu laikytinas ne „susidūrimas su tikrove“, bet naujas

¹²⁰ Irena Šutinienė, „Trauma ir kolektyvinė atmintis: sociokultūrinis aspektas“, in: *Filosofija, sociologija*. 2001, Nr. 1, p. 57–62. Autorė savo straipsnyje pažymi, kad socialiniuose moksluose išryškėjęs dėmesys traumai yra 10 deš. reiškinys ir sietinas su tokiais autoriais kaip Neilas Smelseris, Arthuras Nealas, Cathy Carutha ir Piotras Sztompka.

¹²¹ H. Fosteris veikiausiai turi omenyje vieną iš trijų Lacano pasiūlytų psichinių dimensijų, ji, anot Audronės Žukauskaitės (Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė ir ideologijos kritika*, p. 78), atitinka subjekto jautrumą ir percepcijų visumą, kuri gali būti apibūdinama tik negatyviai, kaip santykio su kitu nesatis.

¹²² Hal Foster, „Obscene, Abject, Traumatic“, in: *October*, Vol. 78 (Autumn), p. 106–124, p. 122.

¹²³ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁴ Irena Šutinienė, *op. cit.*, p. 57–62.

¹²⁵ Audronė Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 100–101.

reikšmės santykis, retroaktyviai veikiantis praeitį¹²⁶. Anot A. Žukauskaitės, trauma psichoanalizėje susijusi su atmintimi bei visuomet reiškiasi sąmoniniame lygmenyje. „Trauminis“¹²⁷ įvykis nėra sąmoningai subjekto artikuliuojamas – „sąmoningumo sferoje trauma yra praleistas signifikantas, kurio vietą užima semantiškai nemotyvuotas simptomas, pavyzdžiui, baimė [...]“¹²⁸. Todėl, anot A. Žukauskaitės, būtent simptomas turi būti aiškinamas ir interpretuojamas, nes jis – vienintelė jungtis tarp simbolinės reikšmės struktūros ir bereikšmio tikrovės fakto¹²⁹.

Sociokultūrinė traumos teorija, skirtingai nei psichoanalizė, kuri nagrinėja atskiro individo psichikos procesus, dėmesį telkia į kolektyvinius reiškinius, veikiančius įvairaus dydžio socialinėse grupėse. I. Šutinienė, remdamasi Neilo Smelserio studija, išskiria du sociokultūrinių traumų tipus, t. y. masinę ir kolektyvinę¹³⁰, kurios viena nuo kitos skiriasi socialinės grupės imtimi. Masinė sociokultūrinė trauma reiškiasi didžiojoje visuomenės dalyje, o kolektyvinė – atskirose socialinėse grupėse. Sociokultūrinė trauma, kaip reiškinys, priklauso tiek nuo individualios psichikos, tiek nuo išorinių veiksnių, sąlygojančių jos masiškumą. Sociologas Jeffrey's Alexanderis taip apibrėžia kultūrinę traumą: „Kultūrinė trauma pasireiškia tada, kai visuomenės nariai bendrai jaučia, kad susidūrė su siaubingu įvykiu, paliksiančiu gilius ženklus jų grupinėje atmintyje, kurie esmiškai ir negrįžtamai įtakos jų tapatumą ateityje“¹³¹. Sociokultūrinės traumos samprata itin dažnai siejama su modernizacijos procesais visuomenėje, kurie ženkliną pasaulėjautos transformacijos laikotarpį, t. y. metą, kuomet vieną kultūrinę sanklodą keičia kita¹³². Prie įvykių, galinčių sukelti sociokultūrinę traumą, taip pat yra priskiriama revoliucija, ekonominė krizė, karas, okupacija, priverstinė migracija, religinė reforma ir kt.¹³³

Pagrindinis sociokultūrinę traumą įgalinantis veiksnys yra kolektyvinė atmintis, kuri nėra „masinė individualių atminčių suma, o komunikacijos sukonstruota bendra atmintis (tradicija)“¹³⁴. Jos poveikį visuomenės grupėms, kaip įsivaizduojamoms bendruomenėms, yra aprašęs Benedictas Andersonas¹³⁵.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁷ Joks įvykis pats savaime nėra traumuojantis – „įvykis laikomas trauminiu ne dėl savo prigimties, bet dėl savo santykio su Simboline plotme“ (*Ibid.*, p. 101).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁰ Irena Šutinienė, *op. cit.*, p. 57.

¹³¹ Jeffrey C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, UK: Polity Press, 2012, p. 6.

¹³² E. Ann Kaplan, *op. cit.*, p. 24.

¹³³ Irena Šutinienė, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁵ Benedict Anderson, *Įsivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, iš anglų k. vertė Aušra Čižikienė, Vilnius: Baltos lankos, 1999.

1.3. Menininkų laikysena ir šiuolaikinio meno raiškos ypatumai nepriklausomybės atkūrimo laikotarpiu (1988–1991)

XX a. 9 deš. pabaigoje prasidėjusiuose visuomenės demokratizacijos ir decentralizacijos procesuose aktyviai dalyvavo ir menininkai. R. Vasinauskaitė, kalbėdama apie procesus teatro pasaulyje, pažymi, kad „permainų laikotarpiu tuomet vyresnės kartos kūrėjams teko apsispręsti, meniškais ar nemeniškais būdais kovoti su nekenčiamos sistemos likučiais ar sukti naujų horizontų, laisvos raiškos link, kurios lig šiol trūko“¹³⁶. Tokie pat procesai vyko ir vizualiųjų menų lauke, pavyzdžiui, dailininkai Arvydas Šaltenis ir Bronius Leonavičius buvo Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio Inicijatyvinės grupės nariai, skulptorius Gediminas Karalius, būsima dailėtyrininkė Giedrė Mickūnaitė buvo Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio Seimo nariai¹³⁷, Česlovas Lukenskas buvo Sąjūdžio rėmimo grupės Juozo Gruodžio konservatorijoje steigėjas ir Sąjūdžio steigiamojo susirinkimo dalyvis¹³⁸, o skulptorius Mindaugas Navakas 1991 m. buvo Lietuvos Aukščiausiosios Tarybos gynėjas. Savaip revoliucinio laikotarpio euforija bei idėjos atsispindėjo ir jaunosios kartos menininkų kūryboje. Šie menininkai rinkosi meno kalbą, atitinkančią jų įsivaizduojamą modernumo strategiją, t. y. siekį įsisavinti Vakarų dailės paradigmą bei atspindėti laikmečio emocinę ir idėjinę būklę. Todėl jų meninėms praktikoms būdingi ne tik naujų raiškos būdų ieškojimai, bet ir atgimimo, ekologijos, istorinės tiesos, atminties, žmogaus teisių ir kt. temos. Nors atvirai apie Atgimimo laikotarpio meninių praktikų politinį pobūdį yra užsiminę tik G. Urbonas¹³⁹. Tuo metu Lietuvos mene vienomis svarbiausių meninės praktikos priemonių tapo kūnas ir viešoji erdvė. Charakteringiausiai šie procesai atsispindėjo grupių „Žalias lapas“¹⁴⁰ ir „Post Ars“¹⁴¹ meninėse praktikose.

Grupę „Žalias lapas“ 1988 m. subūrė VDA studentai. Iki 1992 m., kuomet išsiskirstė,

¹³⁶Rasa Vasinauskaitė, „Perkūros laikas. Identiteto paieškos Jono Vaitkaus ir Oskaro Koršunovo spektakliuose“, in: Pažymėtos teritorijos: straipsnių rinkinys, sudarė Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 192.

¹³⁷G. Mickūnaitė – Kauno Jono Jablonskio vidurinės mokyklos moksleivė, jauniausia LPSS narė (žr. Kęstutis Bartkevičius, *Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio vietinio lygmens organizacijos: 1988-1990 metai: struktūros ir socialinė analizė*: Daktaro disertacija, darbo vadovas prof. habil. dr. Bronislovas Genzelis, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010, p. 148).

¹³⁸Autoriaus interviu su Česlovu Lukensku, [2015 11 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

¹³⁹G. Urbonas: „Žalio lapo“ tiek pavadinimas, tiek pirmieji „atsitikimai“ susiję su tuo, kas įvyko Černobylyje, kas dėjos Afganistane, t. y. su gresiančia moraline ekologine katastrofa.“ (Justinos Žukauskaitės interviu su G. Urbonu. Gedimino Sapnas arba triukšmas dėl noise'o, in: *Kultūros barai*, 2013, Nr.7–8, p. 76).

¹⁴⁰Grupės narių sudėtis įvairiais laikotarpiais keitėsi. Be Gedimino Urbono, kuris buvo grupės iniciatorius, prie jo buvo prisijungę: Artūras Makštutis, Danielė Vyšniauskaitė, Džiugas Katinas, Aidis Bareikis, Julius Ludavičius ir kt.

¹⁴¹Grupės branduolį sudarė Česlovas Lukenskas, Robertas Antinis, Aleksas Andriuškevičius ir Gintaras Zinkevičius.

jie įgyvendino per 30¹⁴² įvairaus pobūdžio projektų: instaliacijų, performansų, akcijų ir hepeningų. Grupės performansui *Geležinis vilkas* (1988, Vilnius, Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmai) ir akcijoms *Žmogaus suvokimas* (1990, Nidos centrinis paplūdimys), *Begalybės suvokimas* (1990, Nidos Didžioji kopa), *Angakoko sugrįžimas* (1990 07 23, Nidos Didžioji kopa), *Aktyvacija* (1990, Vilnius, Dailės parodų rūmai) [il. 1] ir *Kelias* (1990 12 10, Vilniaus Rotušės aikštė) būdinga įvairi Atgimimo epochos diskursų tematika: ekologija, etnografija, žmogaus teisės, atgimimas ir kt.

Akcija *Angakoko sugrįžimas* (Gediminas Urbonas, Artūras Makštutis, Aidas Bareikis, Julius Ludavičius) [il. 2] nebuvo skirta publikai ir kaip faktas yra išlikęs tik foto dokumentacijoje bei autorių prisiminimuose, todėl yra tik epizodiškas įvykis Lietuvos XX a. pabaigos vizualinio meno istoriografijoje¹⁴³. Tačiau būtent šioje akcijoje charakteringai atsiskleidžia menininkų ekologinės angažacijos, kurią Gediminas Urbonas nurodo kaip vieną pagrindinių impulsų grupės meninėms praktikoms¹⁴⁴, ypatumai. Šiuo atveju svarbios, ko gero, ir vienintelės tiesiogiai iš dokumentacijos pasiekiamos detalės yra vieta, pavadinimas, rekvizitas, bei serijalumas¹⁴⁵, kurias į bendrą visumą sujungia istorinis kontekstas.

Anot sovietmečio tyrinėtojos J. Kavaliauskaitės, ekologiniai klausimai viešai Lietuvoje pradėti nagrinėti nuo 1986 m. kartu su Michailo Gorbačiovo paskelbtomis reformomis ir Černobylio katastrofa, nors atsargiai reiškiamo nepasitenkinimo dėl ekologinių grėsmių būta ir iki tol¹⁴⁶. Tačiau didžiausio atgarsio Lietuvos viešojoje erdvėje 1986 m. sulaukė ne Černobylio atominė katastrofa, bet ketinimai Baltijos jūros šelfe, netoli Kuršių nerijos krantų, eksploatuoti naftos telkinį D-6¹⁴⁷. Kaip pažymi J. Kavaliauskaitė, iš pradžių už uždarytų durų vykęs tarpinstitucinis konfliktas dėl nesuderintos naftos platformos statybos 1986 m. prasiveržė viešumon ir dėl kultūros elito atstovų įsitraukimo įgavo iki tol beprecedentį mastą LTSR. 1986 lapkričio 15 d. kultūros atstovai, suorganizuoti rašytojo V. Petkevičiaus, paskelbė atvirą laišką

¹⁴² Kęstutis Šapoka, „Pokalbis su Nomedu ir Gediminu Urbonais“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos*, sudarytojai Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplinio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 175.

¹⁴³ Justina Žukauskaitė, „Gedimino sapnas, arba triukšmas dėl noise'o“, in: *Kultūros barai*, 2013, Nr. 7–8, p. 74–79; *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos*. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011, sud. V. Michelkevičius, K. Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplinio meno kūrėjų sąjunga, 2011; Erika Grigoravičienė, „Rimčiau: akcijos ir performansai“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 05], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/xx-a-pabaigos-naujas-menai/rimciau-akcijos-ir-performansai/4692>.

¹⁴⁴ Justina Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁵ Akcija *Angakoko sugrįžimas* yra viena iš trijų menininkų grupės „Žalias lapas“ akcijų, kurios buvo įgyvendintos 1990 liepos mėnesį Lietuvos dailininkų sąjungos rengto tarptautinio simpoziumo Nidoje „Vėjas“ metu. Kitos dvi akcijos: *Žmogaus suvokimas* (Nidos Centrinis paplūdimys) ir *Begalybės suvokimas* (Didžioji kopa, Nida).

¹⁴⁶ Jūratė Kavaliauskaitė, „Tarp prigimties ir tautos: žaliųjų pirmeiviai sovietmečio Lietuvoje“, in: *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusinių tinklaveikos galia*, p. 226.

¹⁴⁷ *Ibid.*

savaitraštyje *Literatūra ir menas*, o netrukus informacija pasklido televizijoje, ir įvyko pirmoji masinė visuomenės protesto parašų rinkimo akcija, kurios metu surinkta per 200 000 parašų¹⁴⁸. Anot autorės, akcijos sėkmė, t. y. naftos platformos statybos darbų sustabdymas 1986 m., mobilizavo aktyviuosius, paskatino savaimios visuomenės tinklų virsmą, naujų atsiradimą ir „žaliosios“ tapatybės paieškas¹⁴⁹, o 1988 m. prasidėjusi didžioji ekologinių akcijų banga „leido besikuriančiam Sąjūdžiui sovietinės modernizacijos padarinių kritiką susieti su nacionalinio savarankiškumo idėja ir mobilizuoti masinę visuomenės paramą“¹⁵⁰. Kaip pažymi J. Kavaliauskaitė, ekologiniai judėjimai buvo reakcija į intensyvią sovietmečio modernizacijos politiką, kai kolektyvizacija, industrializacija ir urbanizacija iš esmės transformavo didelės Lietuvos visuomenės dalies kasdienybę¹⁵¹. Todėl ekologiniai judėjimai Lietuvoje 9 deš. pabaigoje buvo tampriai susiję tiek su tautiniu sąjūdžiu, tiek su etnografiniais judėjimais, nes iš esmės jie kartu ir atskirai išreiškė modernizacijos transformacijų keliamo egzistencinio nerimo nuotaikas ir bendras masinės kultūrinės traumos patirtis.

Šiame kontekste atsikleidžia grupės „Žalias lapas“ akcijų serijos (*Angakoko sugrįžimas*¹⁵², *Žmogaus suvokimas* ir *Begalybės suvokimas*) Nidoje egzistencinės, ekologinės ir etnografinės dimensijos. 9 deš. pabaigos politinis ekologinis Kuršių nerijos kontekstas akcijos *Angakoko sugrįžimas* rekvizitui, kurį sudaro polietileninė vamzdžio imitacija, industrinė žarna ir tuščiavidurė antropomorfinė iš vielos nupinta figūra, suponuoja prasmes, kurios susijusios būtent su 1986 m. protestais prieš naftos gavybą Nidos jūrinėje priekrantėje ir Kuršių nerijos ekosistemos trapumu. Šiuo aspektu akcija greta abstraktaus romantinio žmogaus–gamtos santykio suponuoja ir konkretų vietos politinį kontekstą (tai leidžia akciją traktuoti ir kaip įvietinto meno praktiką) bei bendrą Atgimimo ideologinį diskursą. Akcijoje dalyvaujantys menininkai veikia kaip abstraktūs antropomorfiniai simboliai, o ne konkretūs kūnai ir asmeninės patirtys. Čia persipinanti ritualinė, etnografinė ir politinė simbolika atitinka to meto romantiška pajauta paremtas bendras politines nuotaikas, nukreiptas prieš antihumanišką kasdienybės ir ekstensyvią gamtos racionalizaciją.

Bene masiškiausia ir dėl to išskirtiniausia grupės „Žalias lapas“ akcija – *Kelias* (iniciatoriai Gediminas Urbonas ir Džiugas Katinas), surengta 1990 m. gruodžio 10 d. Vilniaus Rotušės aikštėje. Lietuvoje tai pirmas tokio masto projektas, skirtas miesto viešajai erdvei, į kūrybinį procesą įtraukęs ir miestiečius: automobilių vairuotojus bei pėsčiuosius. Skambant

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁵² Angakokas inuitų kultūroje yra šamano atitikmuo; internetinė enciklopedija Britannica.com, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 10], <https://www.britannica.com/topic/shamanism#ref422709>.

Džiugo Katino iš XX a. muzikos kūrinių pirmų ir paskutinių akordų iškarpų ir plokštelių traškesių sudarytai fonogramai, kurią lydėjo spontaniški ties istorinės Vilniaus rotušės portiku sumontuotų gongų dūžiai, ant gatvės grindinio priešais Rotušę menininkai iš anglies ir kreidos miltelių suformavo antropomorfinės figūras, kuriomis, atidarius eismą, važiavo mašinos ir vaikščiojo pėstieji jas ardydami. Kartu su eismo atidarymu į akciją spontaniškai įsijungė aktyvus Atgimimo laikotarpio mitingų dalyvis, nepriklausomybės dainiumi vadinamas kanklininkas Antanas Bujokas – jis atliko patriotinių dainų programą.

Kelias [il. 3] buvo pirmoji¹⁵³ Lietuvoje meninė akcija viešojoje erdvėje, kuri turėjo aiškiai apibrėžtą idėjinį kontekstą ir visuomenišką poziciją. Akcija įvyko Tarptautinę žmogaus teisių dieną – gruodžio 10 d. (1990) – ir buvo skirta šiai progai. Po penkių dienų – gruodžio 15 d. – Lietuvoje buvo įkurta Žmogaus teisių gynimo asociacija. Nors žmogaus teisių diskursas priklauso ankstyvojo sąjūdžio etapui ir siejamas su Konstitucinių reformų reikalavimais, tuo metu aktyvioji visuomenės dalis dar buvo atsargi ir retai kada peržengdavo „perestroikos“ pažymėtą reformų kryptį¹⁵⁴. Be pareiškimo, kad ši meninė akcija skirta žmogaus teisių dienai, kitų politinių pareiškimų nebuvo. Ant gatvės iš kreidos ir anglies miltelių suformuotos žmonių figūros, jų trypimas ir suvažinėjimas čia buvo organizuoti kaip pilietinio protesto meniniai simboliai. Panašią visuomeninę poziciją yra išreiškęs ir Č. Lukenskas, inicijavęs akcijų seriją *Išmestas žmogus* (1989, Jonavos r.; 1989, Kaune; 2000, kartu su VDA KDI studentais), kurios metu savo kūną „išmesdavo“ įvairiose apleistose viešose vietose. Anot autoriaus, tai buvo reakcija į antihumanišką laikmečio aplinką¹⁵⁵. Tačiau, skirtingai nei „Žalias lapas“, Č. Lukenskas šios savo akcijos tuo metu atvirai politiškai neartikuliavo.

Akciją *Kelias*, atsižvelgiant į menininkų viešai deklaruotą dedikaciją žmogaus teisėms ginti, galima laikyti atvirai išreikštos socialinės kritikos Lietuvos mene pirmėiviu. Tai buvo ir pirmasis kūrinys, kurį praeiviai ir automobilininkai savo dalyvavimu užbaigė, simboliškai atkartodami sutrypto ir pervažiuoto, kitaip tariant paniekinto, žmogiškumo situaciją praėjusios epochos visuomenėje. Akcijos *Kelias*, *Angakoko sugrįžimas*, *Begalybės suvokimas* ir *Žmogaus suvokimas* yra etapiniai „Žalio lapo“ projektai, kuriuose greta mitologizacijos ir rituališkumo įsipina ir konkrečios kritinės-politinės Atgimimo idėjos.

1989 m. kiek vyresnių menininkų suburta grupė „Post Ars“ manifestuose akcentavo nusistatymą prieš dailės tradicijas ir sustabarėjusią kultūrą. Tačiau iš pirmo žvilgsnio tik į meno lauką orientuotas siekis nepaneigia ryšio su platesniu sociokultūriniu laikmečio kontekstu. Šį

¹⁵³ Šios akcijos priešistorę galima aptikti dar 1988 bei 1989 m. „Žalio lapo“ akcijose, įgyvendintose Valstybiniame dailės institute. Kaip ir *Kelias* jos buvo organizuotos Tarptautinės žmogaus teisių dienos proga – gruodžio 10 d.

¹⁵⁴ Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio laikinieji nuostatai, in: *Atgimimas*, 1988 rugsėjo 16 d., Nr. 1, p. 4.

¹⁵⁵ Autoriaus interviu su Česlovu Lukensku, [2015 11 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

ryšį atskleidžia „Post Ars“ kūrybos semantika, kurioje aiškiai galima identifikuoti to meto diskurso elementus. Visų pirma – grupės ir atskirų jos narių akcijose bei performansuose gausu simbolinių destrukcijos (deginimo, naikinimo ir laidojimo) veiksmų (Č. Lukensko akcijos: *Degantis žmogus* (1989, Šalūgiškių k.), *Išmestas žmogus* (1989, Šalūgiškių k.), *Stulpai* (1989, Šalūgiškių k.), *Degantys daiktai* (1990, Jonavos r.), kartu su Aleksu Andriuškevičiumi – *Kūjis* (1991, Jonavos r.); R. Antinio akcijos *Tirpstantis žmogus* (1990, Kaunas), *Dengianti plokštuma* (1990, Jonavos r.), instaliacijų serija epitafijos tema (1989–1990) ir kt., kuriuos papildė simboliniai perkūrimo veiksmai (grupės akcija *Keliaujantys keturkampiai* (1990, Jonavos r.), Č. Lukensko akcija *Žmogus sėkla* (1990, Šalūgiškių k.), Č. Lukensko akcija *Žemės apvaisinimas* (1990, Šalūgiškių k.) ir kt.

Tarp „Post Ars“ grupės ir atskirų jos narių projektų etapine laikytina akcija *Zatyšiai* (1990 spalio 20 d. Jonavos r.) [il. 4], išsiskirianti tiek savo apimtimi, tiek siužetu. Ji vyko Zatyšių žvyro karjere, į kurią dalyviai ir žiūrovai vyko savo transportu bei specialiai užsakytu autobusu. Akciją sudarė trys individualūs Alekso Andriuškevičiaus, R. Antinio ir Č. Lukensko sumanymai, apjungti į nuoseklų naratyvinį siužetą. Alekso Andriuškevičiaus sumanymą perteikė iš ruloninio popieriaus juostų karjero perimetru akcijos savanorių formuojamos taisyklingos geometrinės konfigūracijos. R. Antinio sumanymas – chaotiško švilpynių gausmo lydimas ritualizuota eisenos, kuri į Alekso Andriuškevičiaus „pažymėtą“ erdvę įnešė išskleistus audeklus su aliuzija į vėliavos pagerbimo ceremoniją. Juos paguldžius ant žvyro, išryškėjo dengiamos žmonių figūros. Čia pat buvo sukrauti antropomorfines formas primenantys minkšti kevalai, kurie buvo iš karto padegti. Baigiant degti žmogaus išnaroms, prasidėjo Č. Lukensko akcijos scenarijaus dalis. Suardžius ruloninio popieriaus geometriją, popieriumi apvynioti akcijos savanoriai tarsi kokona ar sėklos buvo pasodinti į karjerą paruoštas duobes. Netrukus chaotišką švilpynių gausmą pakeitė ritmiškas švilpimas, kuris kvietė atgimti. Iš kokonų išsiritę akcijos dalyviai čia pat sudegino ir visą likusią akcijos rekvizitą. Kaip pastebėjo E. Grigoravičienė, pagrindiniai akcijos siužeto elementai buvo mirtis ir atgimimas¹⁵⁶, o G. Gasparavičius, kalbėdamas apie šią akciją, kaip struktūrinį jos siužeto elementą išskyrė simbolinį vietos įkultūrinimą¹⁵⁷.

Siekiant visapusiškai suprasti *Zatyšių* akcijos semantiką, svarbu akcentuoti šiuos projektą apsprendžiančius dėmenis: kolektyviškumą, aplinką, rituališkumą ir naratyvą. *Zatyšių*

¹⁵⁶ Erika Grigoravičienė, „Tarp gyvo ir negyvo kūno. Devinto–dešimto dešimtmečių sandūros lietuvių akcionizmo ypatumai“, p. 62.

¹⁵⁷ Gediminas Gasparavičius, „Kur Post Ars palieką pėdsaką?“, in: *7 meno dienos*, 2002 09 06, Nr. 533, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 20], http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307054101/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=533&kas=straipsnis&st_id=289.

akcija buvo viena iš nedaugelio, galbūt vienintelė (neskaitant atvejų, kai Lukenskų sodyboje buvo organizuojami kolektyviniai menininkų susibūrimai), kuomet stengtasi suburti kuo gausesnį žiūrovų ir dalyvių būrį, turėjusį sukurti bendruomeniškumo, nors ir laikino, patirtį. Daugumos „Post Ars“ akcijų, įgyvendintų Lukenskų sodybos apylinkėse, be jos dalyvių, daugiau niekas nėra matęs gyvai. Menininkai to ir nesiekė. Todėl pastangos sukviesti kuo didesnę dalyvių ir stebėtojų skaičių vertintinos kaip socialinio efekto siekis.

Č. Lukenskas¹⁵⁸, R. Antinis¹⁵⁹ ir Aleksas Andriuškevičius¹⁶⁰ yra pažymėję, kad sprendimus dėl vietos jų akcijų, ypač realizuotų gamtoje, įgyvendinimui dažnai padiktudavo buvusios Č. Lukensko sodybos Šalūgiškių kaime (Jonavos r.), kuri buvo ir „techninė bazė“, lokacija. Tačiau daliai sumanymų, tarp jų akcijoms: *Zatyšiai*, *Keliaujantys keturkampiai* ir kt., vieta buvo pasirenkama tiksliai. Anot Č. Lukensko, karjeras šiuo atveju pasirinktas kaip posturbanistinė aplinka¹⁶¹. Ši sąvoka gali turėti keletą prasmų, kurios egzistuoja paraleliai ir viena kitą papildo. Viena būtų tapati postapokaliptinei aplinkai, neatsiejamai nuo distopinės pasaulio vizijos ir socializmo statybų pabaigos. Kita sietųsi su galios vakuumo idėja, t. y. nekontroliuojama, laisva aplinka. Kadangi akcijos metu siekta simboliškai įkultūrinti aplinką – niūrų industrinį peizažą, galima daryti išvadą, kad šiuo atveju aplinkos pasirinkimas susijęs su mitologinio pobūdžio erdvės steigimo intencijomis.

Simboliniais ritualais (atgimimu) įprasmina akcija taip pat liudija susidomėjimą mitologija, kuri yra neatsiejama nuo etnografijos diskurso, prisidėjusio prie tautinio tapatumo sampratos puoselėjimo visuomenėje. Anot istorikų, etnografinis sąjūdis LTSR savo viršūnę pasiekė 7 ir 8 deš. sandūroje¹⁶². Ir nors po Romo Kalantos susideginimo valdžios jėgos struktūros ėmėsi represinių veiksmų prieš etnografinio sąjūdžio dalyvius, kurių dalis buvo aktyvūs hipių judėjimo nariai, šis sąjūdis liko aktyvus iki pat nepriklausomybės atgavimo¹⁶³. Ypatingai daug dėmesio etninei nostalgijai 1986–1987 m. skyrė laikraštis *Gimtas kraštas*, kurio tiražas tuo metu buvo pasiekęs 400 tūkst.¹⁶⁴. Zatyšių akcijos rituališkumas gali būti siejamas su etnografiniu diskursu, tačiau be pačios ritualo formos kitų užuominų į tautiškumą šiame kūrinyje nėra. Įžanginis akcijos siužeto fragmentas – audinių įnešimo procesija – nors ir turi vizualinių sąsaskų su vėliavos pagerbimo ceremonija, tačiau nebūtinai yra su tuo susijęs.

¹⁵⁸ Autoriaus interviu su Česlovu Lukensku, [2016 02 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

¹⁵⁹ Autoriaus interviu su Robertu Antiniu, [2016 02 04], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

¹⁶⁰ Autoriaus interviu su Aleksu Andriuškevičiumi, [2016 02 04], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

¹⁶¹ Autoriaus interviu su Č. Lukensku.

¹⁶² Ainė Ramonaitė, „Paralelinės visuomenės“ užuomazgos sovietinėje Lietuvoje: katalikiško pagrindžio ir etnokultūrinio sąjūdžio simbiozė“, in: *Sąjūdžio ištakų paieška: Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, p. 41.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 116–117.

R. Antinis dar iki *Zatyšių* akcijos varijavo epitafijos ir labiau abstrahuotos plokštumos (pozityvo-negatyvo) motyvais¹⁶⁵. Tad panaudotas tekstilinis audinys šiuo atveju labiau sietinas su epitafijos, jungiančios praeities ir dabarties pasaulius, semantika.

Zatyšių akcijos siužetą neabejotinai galima sieti su Atgimimo vaizdiniu. Kaip jau minėta, atgimimo samprata Nepriklausomybės atkūrimo diskurse suponuoja neigiamą poziciją praeities ir neveiksniaus/pasyvaus kūno, turinčio atgimti ar pabusti, atžvilgiu. Kūniškumo aktualizavimas 9 deš. pabaigoje, be abejo, gali būti aiškinamas tiesiog lietuvių menininkų dėmesiu XX a. Vakarų meno paradigmai. Visgi marinamo ir atgaivinamo kūno variacijų įvairovė ir gausa¹⁶⁶ to meto lietuvių menininkų kūriniuose reikalauja papildomo paaiškinimo. Jeigu atgimimo vaizdinija yra diskurso dalis, kaip su šiuo diskursu yra susijęs marinamo kūno vaizdinys? Neveiksnus, pasyvus kūnas – praeitimi užkrėstas kūnas, kuris naujos simbolinės tvarkos atžvilgiu yra *abjektas*.

1982 m. pasirodė J. Kristevos knygos *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) vertimas į anglų kalbą: „Powers of Horror. An Essay on Abjection“¹⁶⁷ (liet. „Siaubo galios. Esė apie abjekciją“). Autorei tyrinėjant obsceniškumo, transgresijos elementus moderniojoje literatūroje (Georges Bataille, Marcel Proust, Antonin Artaud, Franz Kafka ir kt.), kultūros teorijoje įsitvirtino *abjekto*, *abjekcijos* ir *dejekto*¹⁶⁸ (angl. deject) sąvokos. Pirmąsias dvi netrukus imta plačiai interpretuoti ir taikyti kritinėje analizėje bei mene. Neatsitiktinai po šios knygos pasirodymo meno pasaulyje kilo susidomėjimas *abjekcija* (Cindy Sherman, Andresas Serrano, Louise Bourgeois, Kiki Smith ir kt.). 1993 m. Whitney muziejuje Niujorke surengta paroda *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (liet. Abjekto menas: bjaurėjimasis ir troškimas Amerikos mene), įtvirtinusi abjekto meno terminą¹⁶⁹. Tačiau 10 deš. antroje pusėje abjekto menas pradėtas kritikuoti už paviršutiniškumą. Anot H. Fosterio, dauguma menininkų vietoje to, kad naudotųsi abjekcijos teorijos pasiūlytais represinio režimo galios išviešinimo instrumentais, bandytų atskleisti šio režimo krizę bei siūlytų naujus požiūrius, tiesiog apsiribojo iliustratyviomis praktikomis. Pavyzdžiui, abjekto identifikavimu ir jo pristatymu koku nors būdu (trauminės žaizdos zondavimu, obscenišku realybės žvilgsniu) arba abjekcijos sąlygų atkūrimu, siekiant sukelti abjekcijos reakciją, kad ji būtų patirta

¹⁶⁵ Kęstutis Kuizinas, „Įvykis. Karjero akcija“, in: *Kultūros barai*, 1991, nr. 1, p. 42.

¹⁶⁶ Česlovas Lukenskas *Žmogus sėkla* (1990), *Žemės apvaisinimas* (1990); Aleksas Andriuskevičius *Objektai* (1990); Robertas Antinis *Dengianti plokštuma* (1990), *Tirpstantis žmogus* (1990); „Žalias lapas“ *Aktyvacija* (1990).

¹⁶⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.

¹⁶⁸ Dejekto sąvoka pagal J. Kristevą žymi subjektą, turintį nepakankamą gynybinę reakciją, kad būtų sukurta simbolinė skirtis tarp subjekto ir abjekto.

¹⁶⁹ *Abject art* apibrėžimas TATE galerijos terminų žodyne internete, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 10] <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abject-art>.

tiesiogiai, keltų šleikštulį ir galėtų būti reflektuojama¹⁷⁰. Galbūt dėl šios H. Fosterio įvardintos priežasties abjekto menas, kaip reiškiny, XX a. pabaigoje faktiškai nusilpo, o abjekcijos teorija liko kritinės analizės metodologine priemone, plačiai taikoma lyčių studijose, tyrinėjant įvairias ksenofobijos apraiškas ar marginalizacijos procesus. Lietuvoje abjekto ir abjekcijos sampratą į dailėtyros diskursą įvedė L. Jablonskienė¹⁷¹, abjekcijos teoriją dailėtyroje taikė L. Kreivytė¹⁷², Virginija Vitkienė¹⁷³ ir kt.

J. Kristevos pasiūlyta abjekcijos samprata remiasi S. Freudo struktūriniu psichikos modeliu. Apibendrinant abjekciją galima įvardinti kaip gynybinę subjekto reakciją į abjektą (trikdį), keliantį grėsmę subjekto apibrėžto tapatumo¹⁷⁴ savivokai. Šiai gynybinei reakcijai, kuri reiškia kaip atmetimas, būdingas baimės, pasišlykštėjimo ir pykinimo jausmas. Esminė abjekcijos prielaida yra subjekto negalėjimas identifikuoti skirties¹⁷⁵ tarp savęs ir objekto. Skirties poreikis, anot J. Kristevos, susijęs su pirminiais instinktais (to, kas pagal S. Freudą priskiriama psichikos id plotmei) ir yra būtina sąlyga subjekto savęs suvokimui, demarkacijai, įsteigimui. Kaip pastebi J. Kristeva, „abjektas ir abjekcija yra mano sargai. Jie yra mano kultūros pagrindas“¹⁷⁶, t. y. tai, kas leidžia subjektui egzistuoti. Kadangi abjekcija yra iš kūniškumo kylanti ir kūne besireiškianti patirtis, su kūnu susijusios substancijos arba arčiausiai kūno esančios substancijos (ekskrementai, kraujas, vėmalai, seilės, kraujas, plaukai, nagai ir kt.) yra geriausiai pažįstami abjektai, o sugadintas kūnas, konkrečiau „lavonas, esantis už metafizinio ar racionalaus konteksto ribų, yra abjektas aukščiausiam laipsnyje“¹⁷⁷.

Nors abjekcijos pagrindas ir glūdi pirminių instinktų plotmėje, pasak J. Kristevos, „abjekcijos pojūtis įtvirtintas superego plotmėje“¹⁷⁸, kuri pagal S. Freudo psichikos modelį yra susijusi su socialinių normų ir vertybinės sistemos internalizavimu. Kaip pažymi kino teoretikė Deborah Linderman, „niekas nėra abjektas pats savaime, abjekcija yra determinuota esamos simbolinės sistemos klasifikacijos specifikos“¹⁷⁹, arba, kitaip tariant, „abjekciją sukelia tai, kas

¹⁷⁰ Hal Foster, „Obscene, Abject, Traumatic“, p. 115–116.

¹⁷¹ Lolita Jablonskienė, „Kitos šiuolaikinių menų vaizdų interpretavimo galimybės“, in: *Menotyra*, Nr. 1 (18), 2000, p. 36–39.

¹⁷² Laima Kreivytė, „Piešinio (at)mintis. Marijos Teresės Rožanskaitės darbų paroda galerijoje „Kairė-dešinė“, in: *7 meno dienos*, Nr. 976 (8), 2012 02 24, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 20] http://archyvas.7md.lt/lt/2012-02-24/daile_2/piesinio_at_mintis.html.

¹⁷³ Virginija Vitkienė, „Patirties išsąmoninimas arba tautinio identiteto apraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“, in: *Mokslo darbai*, 2005/5 (104), p. 59–65.

¹⁷⁴ Kūniško ir kultūrinio.

¹⁷⁵ Deborah Linderman pastebi, kad abjekcija yra tai, kas sukelia skirties nebuvimo siaubą. Žiūrėti: Deborah Linderman, Review, in: *Substance*, Vol. 13, No. 3/4, Issue 44–45: Gilles Deleuze, 1984, p. 140.

¹⁷⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁹ Deborah Linderman, *op. cit.*, p. 141.

ardo tapatybę, sistemą ir tvarką“¹⁸⁰. Todėl abjekcijos kategorijos ribos yra sąlyginės: nuo nekontroliuojamos aplinkos fobijų, tabu, įvairių socialinės segregacijos formų iki savo kūno, kaip suteršto ir niekingo, išsižadėjimo. Subjektui susidūrus su objektu, ego (psichikos dalis, atsakinga už sprendimų priėmimą) plotmėje, anot J. Kristevos, „pasąmoninis“ turinys lieka atskirtas keistu būdu: nepakankamai, kad būtų sukurtas skirtumas tarp subjekto ir objekto, bet pakankamai, kad būtų sukurta gynybinė pozicija, kuri iššaukia atmetimą ir sublimacijos procesus“¹⁸¹.

J. Kristevos išplėtotą abjekcijos, kaip psichinio proceso, teorija atskleidžia šio reiškinio kompleksiskumą ir pasąmoninę signifikacijos logiką, kuri remiasi ne tik pirminiais subjekto instinktais, bet ir vertybinio režimo implikacijomis. Todėl abjekciją, kaip reiškinį, galima tyrinėti plačiame subjekto veiklų, generuojančių prasmes ir reikšmes, spektre.

Zatyšių akcijoje, kaip ir kitose to meto „Post Ars“ (ar atskirų grupės narių), „Žalio lapo“ akcijose, performansuose ir instaliacijose, susiduriama su ideologiniu purifikacijos siekiu. Tačiau atmintis yra per daug kūniška, kad užtektų amnezijos, todėl kūnas turi būti palaidotas, sudegintas, ištirpdytas, kitaip sunaikintas, kad galėtų atgimti ar pabusti. *Zatyšių* akcijos baigiamoji scena – rekvizito deginimas – yra ne kas kita kaip simbolinis purifikacijos gestas, kurio metu atsikratoma objekto – praeities. Tuo pačiu tokia purifikacija gali būti traktuojama ir kaip psichologinės traumos simptomas, nes praeičiai suteikiama nauja simbolinė reikšmė, kuri retroaktyviai veikia dabartį¹⁸². Tačiau šiuo atveju akcija yra skirta ne menininkui, kuris yra purifikacijos iniciatorius, bet žiūrovui, t. y. žiūrovas yra šios simbolinės purifikacijos suvokėjas. Tokiu būdu simptomas perkeliamas į kolektyvinį, grupinį, ar net labiau masinį lygmenį. O tai sugestijuoja sociokultūrinę traumą. Visgi pats menininkų siekis inicijuoti tokio pobūdžio simbolinę purifikaciją lygiai taip pat sugestijuoja ir psichologinę traumą. Todėl menininkų manifestuojamas atgimimas, kaip purifikacijos forma, yra labiau psichologinė trauma, kuri reiškiasi ir kolektyviniame lygmenyje.

Apibendrinant galima teigti, kad XX a. 9 deš. viduryje M. Gorbačiovo paskelbta politinė ir ekonominė persitvarkymo programa „perestroika“, kurios programiniuose „glasnost“ – viešumo ir demokratijos – principuose buvo išreikštos atgimimo, atsinaujinimo ir persitvarkymo idėjos, veikė kaip socialines, politines ir ekonomines įtampas išlaisvinantis veiksnys, paskatinęs tiek politinės galios decentralizacijos, tiek pačios SSRS dezintegracijos

¹⁸⁰ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸² Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė ir ideologijos kritika*, p. 102.

procesus. Lietuvos visuomeniniame gyvenime šie procesai ėmė ryškėti nuo 1987 metų, o nuo 1988 m. Atgimimas tapo pagrindine ideologija, kurioje centrinę vietą užėmė kultūra. XX a. 9 deš. pabaigoje prasidėjusiuose politiniuose visuomenės demokratizacijos procesuose aktyviai dalyvavo ir menininkai bei menotyrininkai.

1988–1991 m. „dainuojančios revoliucijos“ diskursus menininkai reflektavo įvairiais lygmenimis: nuo aktyvaus dalyvavimo politikoje iki akcijomis ar performansais išreikštų atgimimo sampratos interpretacijų. 1988 m. pradeda steigtis pirmosios menininkų grupės, kurios išreiškė tiek asmeninės laisvės, tiek bendresnius institucinio dailės gyvenimo decentralizacijos siekius. Atgimimo, ir kaip kultūrinio atsinaujinimo, ir kaip politinio sąmoningumo, idėjos meninėse praktikose buvo reflektuojamos tiek siekiais reformuoti meninę kalbą, imantis naujų – akcijos ir performanso – raiškos būdų, tiek pačiais meno kūriniais aktualizuojant to meto socialinės kritikos diskursus: istorinę atmintį, visuomeniškumą, ekologiją ir žmogaus teises.

2. ATVIRUMO DISKURSAS IR LIBERALIZMO IDĖJŲ SKLAIDA 10 DEŠ. LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME MENE

Šiame skyriuje nagrinėjamos liberalizmo, kaip pagrindinės reformuojančios ideologijos, iškilimo Lietuvos kultūriniame gyvenime aplinkybės, apibendrinama užsienio lietuvių federacijos „Santara-Šviesa“ kultūrinių ryšių su vietos inteligentija vėlyvuoju sovietmečiu reikšmė, Atviros Lietuvos fondo ir jo kultūros programos veikla bei M. Gorbačiovo inicijuotų politinių reformų sąsąukos su liberaliomis idėjomis. Aptariamos pagrindinės liberalios kultūros kritikos idėjos ir nagrinėjama, kaip jos buvo aktualizuojamos 10 deš. šiuolaikiniame Lietuvos mene, susitelkiant ties decentralizacijos siekiais, meno sampratos kvestionavimu ir uždarmumo, kaip socialinės normos, kritika. Analizuojamos pagrindinės šiuos procesus atspindėjusios parodos (*Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai*, (1993, kuratorė R. Jurėnaitė), *Negrįžtamai* (1994, kuratorius D. Narkevičius), *Dėl grožio* (1995, kuratoriai R. Malašauskas ir S. Skurvidaitė), *Išgyvenimui* (1996, kuratorius D. Narkevičius) ir *Sutemos* (1998, kuratoriai K. Kuizinas, D. Narkevičius ir E. Stankevičius), dailės kritika (Herkaus Kunčiaus, Sauliaus Grigoravičiaus, E. Grigoravičienės ir L. Jablonskienės tekstai) bei menininkų E. Rakauskaitės, A. Railos, D. Narkevičiaus ir Dariaus Žiūros darbai.

2.1. Ideologinės 10 deš. Lietuvos kultūrinio diskurso ašys: uždarmumas ir atvirumas

Tuo metu iš tikrųjų laikas buvo be galo palankus idealistams [...]. Mes citavome ne tik George'ą Sorosą, Karlą Popperį, filosofą, kurį visada labai mėgo George'as Sorosas [...]. Visi kalbėjome apie pilietinę visuomenę, atvirą visuomenę. Niekas per daug nekvestionavo to termino. Ir man atrodo, kad paradoksas yra tas, kad visi, ko gero, tuo metu, po Sovietų sąjungos kracho, buvo šiek tiek liberalai. Iki nusivylimo pirmuoju pasauliu, Europa, savimi.

Leonidas Donskis¹⁸³

Kaip jau minėta, visuomenės ir kultūros *pertvarkymo* diskursas yra vienas pagrindinių XX a. 10 deš. Lietuvos politinio ir kultūrinio gyvenimo energijos laidininkų. Tuo metu dėl pertvarkymo principų konkuravo kelios moralinės sistemos ir vizijos. Užsienio ir Lietuvos autorių¹⁸⁴, tyrinėjusių Centrinės Europos ir Lietuvos posovietinės visuomenės transformacijas, įžvalgas savo disertacijoje apibendrinusi D. Citvarienė konstatavo, jog minėtu laikotarpiu

¹⁸³ 2015 gruodžio 3 d. Nacionalinėje dailės galerijoje vykusio forumo „Atkurta Lietuva – atvirėjanti, uždarėjanti?“ vaizdo įrašas [nuo 11:38]. Prieiga per internetą: www.filosofija.info/kultura/atkurta-lietuva-atvirejanti-uzdarejanti-video/.

¹⁸⁴ Politologas Vladimiras Tismaneanu, teisininkas ir politologas Aleksandras Štromas, antropologė Katherine Verdery, istorikė Rasa Čepaitienė, sociologė Irena Juozeliūnienė, sociologas Artūras Tereškinas, politologas Stefanus Aueris ir kt.

vyraujančia kultūros forma tapo nacionalizmas, kuris viešajame diskurse konkuravo su liberalizmo ir komunizmo ideologijomis¹⁸⁵. Lietuvoje šiuo laikotarpiu pagrindine konservatyviam nacionalizmui oponuojančia ideologija tapo liberalizmas.

Nacionalizmo sampratą ir reiškinį posovietinėje Lietuvoje tyrinėjęs L. Donskis atkreipė dėmesį į 10 deš. vykusią šio reiškinio transformaciją, kai Sąjūdžio pradžioje subrendusį liberalų nacionalizmą dar iki nepriklausomybės paskelbimo išstūmė konservatyvus nacionalizmas¹⁸⁶. Autoriaus monografijoje *Tapatybė ir laisvė: trys intelektualiniai portretai* (2005) atkreipiamas dėmesys į lokalius Lietuvos ir regioninius Centrinės Europos kultūrinės ir politinės raidos ypatumus. Tai leidžia tiksliau vertinti XX a. pabaigos Lietuvos politinio ir kultūrinio diskurso specifiką bei jo reikšmę to meto Lietuvos šiuolaikinio meno raidai. Monografijoje pristatomos trijų intelektualų – sociologo Vytauto Kavolio, politologo ir teisininko Aleksandro Štromo bei literato Tomo Venclovos – asmenybės, kurių veikla turėjo didelį poveikį liberalių idėjų sklaidai posovietinėje Lietuvoje, o tai yra svarbu siekiant suprasti kultūrinių karų Lietuvos mene aplinkybes 10 dešimtmetyje.

Išplėstines ir sudėtingas liberalaus ir konservatyvaus nacionalizmo sąvokas L. Donskis pasitelkia tam, kad išvengtų inertiškos ir banalios nacionalizmo sampratos analizuojant XX a. Centrinės Europos kultūrinę ir politinę istoriją. Autoriaus požiūris į nacionalizmą yra atviresnis ir kompleksiškesnis nei plačiai nusistovėjusi nacionalizmo, kaip kraštutinės ideologijos, samprata. Šiuo požiūriu autorius antrina kitiems nacionalizmo tyrinėtojams Vakaruose. Kasdieniško arba banalaus nacionalizmo formas tyrinėjęs sociologas Michaelas Billigas yra atkreipęs dėmesį į tai, kad sociologai linkę akcentuoti tas nacionalizmo apraiškas, kurios yra labiau kraštutinumai ar egzotinės išimtys, todėl nacionalizmas dažnai labai siauriai suprantamas¹⁸⁷. Tai, kad nacionalizmas yra konkrečių socialinių bei politinių aplinkybių pasekmė ir dėl to yra labai įvairus reiškinys, pažymi nacionalizmo tyrinėtojas, filosofas Hansas Kohnas¹⁸⁸. O vienas žinomiausių nacionalizmo tyrinėtojų Benedictas Andersonas siūlo šį fenomeną sieti ne tiek su „liberalizmu“ ar „fašizmu“, bet su „giminyste“ ir „religija“¹⁸⁹. Sekdamas B. Andersonu, L. Donskis nacionalizmui priskiria universalumo principą, t. y. skirtingai nuo kitų ideologijų, nacionalizmas gali būti sėkmingai internalizuojamas tiek konservatyvizmo, tiek socializmo, tiek liberalizmo politinėse ideologijose ar moralinėse

¹⁸⁵ Daiva Citvarienė, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁶ Leonidas Donskis, *Tapatybė ir laisvė: trys intelektualiniai portretai*, p. 16.

¹⁸⁷ Michael Billig, *Banal Nationalism*, London: Sage Publications, 2006, p. 43.

¹⁸⁸ Hans Kohn, *Nationalism: Its Meaning and History*, Florida: Robert E. Krieger Publishing Company, 1965, p. 4.

¹⁸⁹ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 21.

sistemose¹⁹⁰. Šią ypatybę filosofas paaiškina tuo, kad nacionalizmas yra vienas svarbiausių tapatybės konstravimo agentų, kuris žmonėms leidžia realizuoti poreikį simboliškai dalyvauti istorinės atminties bendruomenėje¹⁹¹. Kol kas jokia ideologija ir jos vertybinė sistema nėra pajėgi visiškai pakeisti nacionalizmo pagrindais kuriamos tapatybės ir iš jo kylančios pasaulėžiūros. Kaip reiškiny, jis yra giliai persmelkęs socialinę realybę: „Nacionalizmas nėra vien socialinės realybės dalis, jis – kuria socialinę realybę“¹⁹². Anot H. Kohno, nacionalizmas, kaip reiškiny, ko gero, padarė didžiausią įtaką modernių laikų istorijai¹⁹³. Tokia nacionalizmo samprata padeda suprasti dualistinį liberalaus nacionalizmo sąvokos antagonizmą.

Liberalus nacionalizmas, anot L. Donskio, tai iš XVIII a. kultūros ir istorijos filosofijos sąjūdžio tradicijos išaugęs diskursas, kuriam būdingas jautrumas Kitam (kultūrai, etninei grupei, individui) ir jo, kaip vertybės, suvokimas. Toks nacionalizmas yra **atviras** kritikai ir modernėjimui. Jo pamatinės prielaidos yra klasikinio liberalizmo vertybės: asmens teisių ir laisvių pripažinimas. Liberaliam nacionalizmui yra būdingi šie bruožai: demokratiškumas, kultūrinis pliuralizmas ir heterogeniška visuomenė. Konservatyvus nacionalizmas, skirtingai nei liberalusis, aukščiausiomis vertybėmis laiko tautą ir valstybę. Jis nepalieka vietos kosmopolitiškumui, daugiakultūrinei politikai ir viešam diskursui, taip pat nepripažįsta modernizuojančios kritikos savo formuojamos politikos ir kultūros atžvilgiu¹⁹⁴. Tai – **uždara**, idealizuojanti praeitį ir suabsoliutinti asmeninį paveldą, persmelkta nostalgijos ir sentimentalumo pasaulėžiūra. Būtent toks konservatyvus nacionalizmas dominavo 1988–1990 m. nepriklausomybės atkūrimo diskurse. Situacija, pagal L. Donskį, iš esmės nepasikeitė ir po nepriklausomybės paskelbimo – Lietuvos politikoje ir kultūroje toliau vyravo konservatyvus nacionalizmas¹⁹⁵. Kitiškai Lietuvos politinės ir kultūrinės raidos nacionalistines tendencijas posovietiniu laikotarpiu įvertino ir sociologas A. Valantiejus¹⁹⁶, kuris atkreipė dėmesį į gynybinį kultūros pobūdį¹⁹⁷, vyraujančią homogenišką „valstybės-tautos“ sampratą bei bendrą antivakarietišką orientaciją¹⁹⁸. Anot autoriaus, „besiformuojantis lietuvių nacionalizmas, kaip

¹⁹⁰ Leonidas Donskis, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹² *Ibid.*, p. 15.

¹⁹³ Hans Kohn, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁴ Leonidas Donskis, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹⁶ Algimantas Valantiejus, „Modernusis lietuvių nacionalizmas: II“, in: *Metmenys*, 1994, Nr. 67, p. 137–160.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 144–145.

konkretus kultūros tipas, išsiskiria savo formuluočių autoritariškumu, uždarmu ir, žinoma, specifiniais abstrakčių lygmenų neaiškumais“¹⁹⁹.

Būtina pažymėti, kad L. Donskio dėmesys kultūros diskursui ir nacionalizmo reikšmei XX a. Lietuvos istorijoje neturėtų būti vertinamas tik uždaros akademinės veiklos rėmuose. Jis buvo tarp pirmųjų intelektualų, kurie po nepriklausomybės paskelbimo aktyviai įsitraukė į viešą diskusiją dėl posovietinės Lietuvos kultūros ir visuomenės vizijos. Nuo pat pradžių jis kartu su kitais liberalių pažiūrų intelektualais aktyviai veikė, siekdamas prisidėti prie alternatyvos viešajame diskurse vyraujančiam konservatyviam, trauminiam, uždaram ir gynybiniam nacionalizmui kūrimo. Neatsitiktinai jis vienas pirmųjų posovietinėje Lietuvoje publikavo straipsnius atviros visuomenės klausimais²⁰⁰. Lietuvos kultūrinio gyvenimo polemiką jis nuosekliai plėtojo ir vėliau, atskirais laikotarpiais rašydamas straipsnius ir į meno parodų katalogus²⁰¹.

Konservatyvizmo ir liberalizmo konkurencija buvo vienas iš pagrindinių XX a. 10 deš. intelektualinio kultūrinio gyvenimo „variklių“. Visuomenėje vyraujančiam konservatyviam nacionalizmui ir jo implikuojamai uždarmu, emocionalumu ir tautiškumu grindžiamai vertybinei sistemai buvo priešpastatoma atvirumą, kosmopolitiškumą ir racionalumą akcentuojanti liberali pasaulėžiūra ir ja grindžiama socialinė kritika. „Uždarumas“ ir „atvirumas“ tapo pagrindinėmis šio laikotarpio socialinės kritikos kategorijomis, kurios savaip buvo artikuliuojamos to meto kritinio meno praktikose.

2.2. Prielaidos atvirumo diskurso formavimuisi Lietuvoje: tarp „glasnost“ ir Karlo Popperio ideologijos

Jei klausiama apie liberalizmo reikšmę Lietuvai, būtų galima atsakyti labai trumpai: Lietuva kapstosi iš totalitarizmo liūno, ir liberali visuomenė yra jos vienintelis orientyras.

Arvydas Šliogeris²⁰²

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁰ Leonidas Donskis, „Atviros visuomenės ir kultūros kūrimas“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 9, p. 2–37.

²⁰¹ Idem., „Utopizmo pabaiga“, in *Ground control: Technology and Utopia*: Parodos katalogas, London: Balck Dog Publishing, 1997, 122–172, Idem., „Another Europe and the Central/Eastern European Idea: The disappointed Love“, in: *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art*: Parodos katalogas, Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 12; Idem., „Faster than History yet Slower than Lifetime“, in: *Faster than History. Contemporary Perspectives on the Future of Art in Baltic States, Finland and Russia*: Parodos katalogas, Helsinki: Kiasma, 2004, p. 17–22; Idem., „Kasdienybės kalbos kontūrai: tarp vaizduotės ir realybės“, in: *Kasdienybės kalba*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1995.

²⁰² Arvydas Šliogeris, *Konservatoriaus išpažintys: 1988–1994 metų tekstai*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 360.

Apsuptas priešų ir pavojingų ar net priešiškų magiškų jėgų, gentinę bendruomenę jis suvokia taip, kaip kūdikis suvokia savo šeimą ir namus, kur atlieka tam tikrą vaidmenį, vaidmenį, kurį jis gerai žino ir kuris jam gerai tinka.

Karlas Popperis²⁰³

Liberalizmo diskurso formavimasis Lietuvoje 9–10 deš. sandūroje buvo kompleksiškas ir sudėtingas procesas, kuriam vienu metu turėjo įtakos tiek „Santaros-Šviesos“ kultūrinė veikla, tiek atsiveriantys specialieji literatūros fondai, tiek M. Gorbačiovo „glasnost“ politikos demokratinės idėjos, tiek to meto politiniame ir kultūriniame gyvenime veikusių intelektualų moralinės nuostatos. Liberalios doktrinos Lietuvos kultūrinėje ir politinėje istorijoje pradžia reikėtų laikyti „Santaros-Šviesos“ federaciją, kuri susibūrė 1957 m. JAV susijungus dviem lietuvių išeivijos liberalaus akademinio jaunimo organizacijoms, kurių bendram junginiui ėmėsi vadovauti sociologas, tuomet dar Harvardo universiteto studentas V. Kavolis. 1959 m. federacija Čikagoje išleido straipsnių rinktinę *Lietuviškas liberalizmas*, kuri yra laikoma pirmuoju ir vienu svarbiausių liberalios minties veikalų Lietuvos istorijoje. Kaip pažymi istorikas Egidijus Aleksandravičius, egzilyje susibūrę intelektualai, negalėdami dalyvauti Lietuvos politiniame gyvenime, plėtojo kultūrinę liberalizmo versiją, savo intelektines pastangas nukreipdami arba į Vakarų politinio gyvenimo ir liberalizmo teorijos analizę, arba kūrė futurologines vizijas, kas atsitiks, jeigu Lietuva atgaus nepriklausomybę ir atsiras galimybė įgyvendinti liberalizmo projektą praktikoje²⁰⁴.

Septintojo dešimtmečio viduryje, sovietiniam režimui pradėjus ieškoti glaudesnių ryšių su Vakarais, buvo sudaryta galimybė išeiviams apsilankyti Lietuvoje. Kaip pažymi L. Donskis, pagrindinės lietuvių išeivijos organizacijos pasisakė prieš bet kokias keliones į Lietuvą, o „Santara-Šviesa“ čia matė galimybę. Anot istoriko A. Streikaus, tyrinėjusio sovietinio laikotarpio kultūrinius ryšius su užsieniu, šis atvirumo išeivijai gestas buvo gerai suplanuota režimo stiprinimo akcija, siekiant suskaldyti išeiviją, įteigti sovietinės Lietuvos kultūros progresyvumą ir pranašumą išeivijos kultūros atžvilgiu bei legitimuoti patį režimą²⁰⁵. Tačiau, kaip pažymi tyrimo autorius, režimas jau 8 deš. viduryje ėmė suvokti, kad daugiausia iniciatyvos rodžiusi liberalioji „Santaros-Šviesos“ draugija siekė persverti šio kultūrinio bendradarbiavimo iniciatyvą į savo pusę ir pasinaudoti juo kaip galimybe ardyti režimą iš

²⁰³ Karl Raimund Popper, *Atviroji visuomenė ir jos priešai*, iš anglų k. vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1998, p. 183.

²⁰⁴ Egidijus Aleksandravičius, „Išlaisvintas liberalizmas ar posovietinis belaisvis?“, in: *Lietuviškasis liberalizmas*. 2, sudarytojas Leonidas Donskis. Vilnius: Versus aureus, 2012, p. 18.

²⁰⁵ Arūnas Streikus, „Kontroliuojami kultūriniai ryšiai su užsieniu“, in: *Istorija ir atmintis*, [interaktyvus], 2011, [žiūrėta 2016 11 22], <http://sovietcase.eu/en/wp-content/uploads/2012/02/A.-Streikaus-tyrimas.-Kult.-ryšiai.pdf>, p. 1.

vidaus²⁰⁶. Apie šią „Santaros-Šviesos“ inicijuotą kultūrinę misiją labai vaizdingai yra pasakęs literatūrologas Kęstutis Nastopka:

Svarbus buvo ir Santaros-Šviesos atsigręžimas „veidu į Lietuvą“, prisiimant „krepšininkų“ (kaip sakė L. Mockūnas) misiją – krepšiais vežtą literatūrą. Nemažai ir aš jos gavau, ir tai esmingai paveikė mano intelektualinę biografiją²⁰⁷.

Kol kas nėra ištirta, kiek ir kaip ši literatūros kontrabanda galėjo veikti intelektualią mintį Lietuvoje iki 1990 metų. Anot L. Donskio, akademiniai ir publicistiniai tekstai apie liberalizmo filosofiją ir istoriją Lietuvoje buvo atrasti tik po 1990 m.²⁰⁸, tačiau yra faktų, kurie leidžia manyti, kad „Santaros-Šviesos“ liberalios idėjos jau tuo metu turėjo įtakos Lietuvos intelektualams: 1990 m. Vilniaus universitete veikė liberalų klubas, kurio iniciatyva tais pačiais metais buvo įkurta partija Lietuvos liberalų sąjunga, o tarp jos steigėjų buvo filosofai Vytautas Radžvilas, Aleksandras Dobryninas, A. Šliogeris, filologas Bronys Savukynas ir kt. Taip pat reikia paminėti, kad V. Radžvilas 1989–1999 m. buvo VDA Filosofijos ir kultūros katedros vedėjas, o L. Donskis dėstė VDA 1990–1993 m.

Viena svarbiausių kultūrinio liberalizmo filosofijoje yra atvirumo kategorija, kuri plačiausiai ir nuosekliausiai nagrinėta ir atskleista atviros visuomenės diskurse. Šio diskurso ir atviros visuomenės sąvokos autoriumi yra laikomas prancūzų filosofas Henris-Louis Bergsonas (*Du moralės ir religijos šaltiniai*, 1932), tačiau sąvoka išpopuliarėjo tik po II pasaulinio karo, kai austrų kilmės britų filosofas K. Popperis išleido monografiją „Atvira visuomenė ir jos priešai“ (*Open Society and Its Enemies*, 1945). Nors K. Popperio monografija Lietuvos akademikams buvo žinoma dar sovietmečiu²⁰⁹, tačiau pirmieji straipsniai, pristatantys atviros visuomenės sampratą, buvo publikuoti tik 1989–1990 metais²¹⁰. Netrukus, 1990 m. spalio 5 d., Lietuvoje oficialiai savo veiklą pradėjus filantropo George'o Soroso inicijuotam Atviros Lietuvos fondui (ALF), ši sąvoka įgavo stiprų politinį svorį kultūros diskurse. Tačiau

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1.

²⁰⁷ Kornelijus Platelis, *op. cit.*

²⁰⁸ Leonidas Donskis, „Pratarmė“, in: *Lietuviškasis liberalizmas*. 2, sudarytojas Leonidas Donskis, Vilnius: Versus aureus, 2012, p. 8.

²⁰⁹ Vilniaus universiteto bibliotekoje ši knyga į fondus buvo įtraukta dar 1965 m.; monografija minima ir *Lietuviškoje tarybinėje enciklopedijoje* (1987, T. 9: 186). Pasak Jūratės Baranovos, knygą dar sovietmečiu buvo bandęs skaityti filosofas Jonas Repšys, kuris už knygoje skelbiamų idėjų viešinimą nukentėjo.

²¹⁰ Vienas jų – 1988 m. paties K. Popperio straipsnis „Dar kartą apie atvirą visuomenę ir jos priešus“, kurį 1989 m. perspausdino rusų disidento Krionido Liubarskio Miunchene leidžiamas visuomeninis-politinis, ekonomikos ir kultūros filosofijos žurnalas *Страна и мир* (1989, Nr. 1: 111–117). Tais pačiais metais šį straipsnį pasiskolino ir perspausdino savaitraščio *Atgimimas* priedas rusų kalba *Согласие* (1989, Nr. 13–15), kurį 1990 m. į lietuvių kalbą išvertė ir straipsnių rinkinyje *Studijuojantiems politiką* (1990, p. 12–20) publikavo Algimantas Litvinas; Jūratė Baranova „Ar gyvensime atviroje visuomenėje?“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 01 13, Nr. 2 (2251), p. 2–3; Leonidas Donskis, „Atviros visuomenės ir kultūros kūrimas“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 9, p. 2–37.

vienareikšmiškai teigti, kad atvirumo samprata 10 deš. plėtojosi tik H. Bergsono ir K. Popperio idėjų pagrindu, be abejo, negalima.

XX a. 9–10 deš. sandūroje Lietuvos politiniame gyvenime atvirumo diskursui impulsą suteikė 9 deš. viduryje M. Gorbačiovo inicijuotos „glasnost“ ir „perestroikos“ politinės reformos. „Glasnost“ (rus. *гласность*) pirminė žodžio reikšmė yra *viešumas*²¹¹, tačiau, kaip politinės sąvokos, šio žodžio reikšmė yra daug platesnė ir istoriškai kintanti²¹². M. Gorbačiovo „glasnost“ politiką tyrinėjęs politologas Josephas Gibbsas atkreipia dėmesį, kad konkretus „glasnost“ apibrėžimas atsirado tik 9-ojo deš. pabaigoje, ir kaip vienintelį konkretų šios sąvokos apibrėžimo šaltinį nurodo „Trumpą politinių terminų žodyną“ (rus. *Краткий политический словарь*)²¹³. Šio žodyno 1987 m. leidime yra pateiktas toks „glasnost“ termino apibrėžimas: „Glasnost – vienas pačių svarbiausių demokratinių principų, užtikrinančių valdymo organų darbo atvirumą ir suteikiančių galimybę visuomenei viešai susipažinti su šių valdymo organų veikla [...]“²¹⁴. Iš esmės toks termino apibrėžimas nurodo tai, kas vadinama valdžios skaidrumu.

Tyrinėdami M. Gorbačiovo „glasnost“ politikos diskursą Victoras Winstonas²¹⁵ ir J. Gibbsas²¹⁶ padarė išvadą, kad „glasnost“ visų pirma buvo priemonė, kurią M. Gorbačiovas naudojo siekdamas eliminuoti tiek savo oponentus aukščiausiuose partijos sluoksniuose, tiek ekonominėms reformoms besipriešinančius partijos narius, o programiškai deklaruojamas atvirumas neturėjo nieko bendra su Vakaruose nusistovėjusia politine ir kultūrine samprata. V. Winstono ir J. Gibbso nuomone, M. Gorbačiovo „glasnost“ sampratos kaita buvo taktinė priemonė kovoje dėl aukščiausių politinių valdymo institucijų kontrolės. Nepaisant šių politinės kovos implikacijų, atvirumas oficialiai buvo traktuojamas kaip demokratinis principas, kuriuo siekta ne politinės santvarkos reformavimo, bet į ekonominę efektyvumą orientuotų administracinių reformų. Tačiau, nesant aiškių „glasnost“ politinės programos nuostatų, pagrindinės šios sąvokos kategorijos – atvirumas, demokratiškumas ir viešumas – buvo laisvai interpretuojamos ir integruojamos į kitus diskursus, tarp jų ir į kultūrinį. Tokiu būdu iš centro nuleista M. Gorbačiovo ekonominio persitvarkymo programa Lietuvoje virto

²¹¹ *Rusų-lietuvių kalbų žodynas*, sudarytojai Chackelis Lemchenas, Jonas Macaitis, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 137.

²¹² Kaip pažymi politologas Victoras H. Winstonas, „glasnost“ samprata vien tik M. Gorbačiovo valdymo laikotarpiu kito kelis kartus: vienokia ji buvo 9-ojo deš. viduryje, kitokia – dešimtmečio pabaigoje (Victor Winston, „Early years of the Gorbachiov era: an introduction“, in: *Milestones in Glasnost and Perestroika: Politics and People*, edited by A. Hewett, V. H. Winston. USA: Brookings Institution, 1991, p. 6).

²¹³ Joseph Gibbs, *Gorbachev's glasnost: the Soviet Media in the First Phase of Perestroika*, Texas: A&M University Press, 1999, p. 13–14.

²¹⁴ *Краткий политический словарь*, Москва: Политиздат, 1987, p. 89.

²¹⁵ Victor Winston, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁶ Joseph Gibbs, *op. cit.*, p. 12–13.

tautinės kultūros persitvarkymo / atgimimo programa²¹⁷, o atvirumas Atgimimo laikotarpiu Lietuvos kultūriniame diskurse imamas traktuoti kaip abstrakti socialinė / kultūrinė norma, kurios išraiška – demokratiškas visuomenės sambūvis²¹⁸. To laikotarpio problemišką atvirumo ir atviros visuomenės sąvokų neapibrėžtumą, apie kurį kalbėjo L. Donskis, patvirtina ir polemika²¹⁹ dėl 1992 m. Lietuvos Respublikos Konstitucijos preambulės, kurioje įtraukta atviros visuomenės formuluotė.

Po 1990 m. atvirumo samprata jau buvo veikiamą tiek „glasnost“ palikimo, tiek liberalios minties, kurios sklaidą Lietuvoje paskatino „Santaros-Šviesos“ federacija. Tačiau ypatingai didelę įtaką atvirumo sampratos turiniui ir sklaidai posovietinėje Lietuvoje turėjo jau minėtas ALF ir jo mecenato propaguojama K. Popperio atviros visuomenės idėja.

Atvirumas pačia bendriausia prasme liberalioje filosofijoje yra moralinė kategorija, kuri nusako subjekto santykį su jį supančia aplinka. Plačiausiai ši kategorija yra nagrinėta H. Bergsono ir K. Popperio socialinėje filosofijoje, kur ji susieta su atviros visuomenės sąvoka. Lietuvoje, kaip ir kitur, atviros visuomenės sąvoką išpopuliarino, todėl ir atvirumo sampratai didesnę įtaką turėjo K. Popperio politinės filosofijos idėjos. Savo atviros visuomenės sampratą filosofas aiškina pasitelkdamas antikinės Graikijos politinės santvarkos(-ų) modelį(-ius) ir šių polių raidoje kilusias socialines įtampas tarp *Ancien Régime* (aristokratijos) ir laisvųjų miestiečių (buržuazijos). Remdamasis Platono *Respublikoje* dėstoma Platono ir Sokrato polemika apie politinį režimą ir visuomenės laimę, K. Popperis padaro išvadą, kad Platono idealios politinės santvarkos samprata yra artima totalitarizmui²²⁰. Atviros visuomenės, kuri, pasak K. Popperio, gali būti apibūdinta kaip viena didžiausių žmonijos patirtų revoliucijų²²¹, sampratos koncepciją autorius grindžia humanistiniais Sokrato filosofijos principais, kurie, jo nuomone, yra priešingybė totalitarinei Platono valstybės sampratai ir Markso politinės ekonomikos filosofijai.

Atvira visuomenė, pagal K. Popperį, yra priešingybė tribalinei (gentinei) ar totalitarinei visuomenei, kuriose visus gyvenimo aspektus griežtai reguliuoja ir kontroliuoja dogma ir tabu, todėl individo atsakomybė yra minimali. Atviroje visuomenėje, kuri remiasi racionali

²¹⁷ Kad persitvarkymo, atsinaujinimo ir atgimimo diskursai remiasi „perestroikos“ ir „glasnost“ programinėmis nuostatomis, yra pažymėjęs istorikas Nerijus Šepetys (Nerijus Šepetys, *op. cit.*, p. 225).

²¹⁸ „Glasnost“ principams artima atvirumo samprata aptariama Romo Žibaičio 1988 m. tekste „Polemikos ringe“ (Romas Žibaitis, „Polemikos ringe“, in: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 7, p. 8), kuriame kalbama apie atvirą kritišką ir savikritišką polemiką, kaip visuomenės kultūrinę normą.

²¹⁹ Vladimiras Laučius, „E. Kūris: vyriausybė artėja prie įgaliojimų nutūkimo“, 2011 03 03, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 25], www.delfi.lt/news/daily/lithuania/ekuris-vyriausybe-arteja-prie-igaliojimu-nutrukimo.d?id=42669765.

²²⁰ Karl Raimund Popper, *op. cit.*, p. 175.

²²¹ *Ibid.*, p. 181.

santykiu su aplinka, individo asmeninė atsakomybė tampa maksimali, o sprendimų priėmimas remiasi kritiniu, o ne dogmatiniu mąstymu. Bene svarbiausias atviros visuomenės principas yra moralinių kategorijų, tokių kaip išmintis, tiesa, teisingumas, grožis ir laimė, nesuabsoliutinimas, t. y. nepavertimas dogma. Anot filosofo, uždarai visuomenei būdingi mąstymo principai pradėjo irti tuomet, kai ėmė augti populiacija ir pradėjo plėtotis intensyvūs tarpgentiniai ryšiai (prekyba ir laivyba), kurie lėmė gentinių institucijų reikšmės mažėjimą ir leido pasireikšti individo iniciatyvai bei nepriklausomybei²²². Uždara, magiškais tikėjimais paremtą tribalinį mąstymą keitė individualus kritinis mąstymas, nukreiptas tiek į tribalinę sąmonę, tiek į save patį²²³.

Kita svarbi atviros visuomenės charakteristika yra jos abstraktumas. Būtent abstrakčių santykių formos, o ne realios socialinės grupės, K. Popperio manymu, yra modernios visuomenės pagrindas. Iš visuomenės abstraktumo kylantis socialinis diskomfortas, pasak jo, yra kaina, kurią visuomenei tenka mokėti už populiacijos augimą ir civilizacijos ekspansiją. Visi bandymai pasipriešinti šiai tendencijai modernioje epochoje veda tik į didesnes krizes – totalitarizmo apraiškas. Kartu filosofas pažymi, kad visuomenės polinkis į abstrakciją nėra begalinis, nes žmogui yra būdingi socialiniai poreikiai, kurių neįmanoma patenkinti visiškai abstrakčioje visuomenėje²²⁴.

Galima teigti, kad atvirumo samprata K. Popperio filosofijoje žymi tam tikrus kultūrinio liberalizmo paradigmos kontūrus, kai atviras kritinis mąstymas priešpriešinamas uždaram konservatyviam dogmatiniam mąstymui, akcentuojama individualios atsakomybės reikšmė, iškeliami egalitarizmo ir individualios laisvės siekiai, remiamasi racionalių tikėjimu visuomene ir mokslu (t. y. sudaro prielaidas modernėjimui) bei atmetamas absoliučios moralės (tiesos, teisingumo, išminties, grožio ir laimės) siekis. Tokia pozicija, anot K. Popperio, yra prielaida demokratiškam sambūviui. Būtent šios liberalizmo vertybinės nuostatos – individualios laisvės siekis, kritiniu mąstymu grindžiama meninė praktika ir absoliučios moralės atmetimas – tapo bendrais 10 deš. Lietuvos šiuolaikinio meno siekiais.

²²² *Ibid.*, p. 180.

²²³ *Ibid.*, p. 193.

²²⁴ *Ibid.*, p. 180–181.

2.3. Atviros Lietuvos fondo ir jo kultūros programos Soroso šiuolaikinio meno centro reikšmė

Filosofas A. Jokūbaitis, vertindamas Atviros Lietuvos fondo (ALF) reikšmę Lietuvos kultūrai, yra jį prilyginęs patiems garsiausiems kultūriniais sąjūdžiams Lietuvos istorijoje²²⁵. Pagrindą tokiam vertinimui galima rasti ALF veiklos ataskaitoje: per 15 veiklos metų fondas projektams Lietuvoje skyrė per 200 mln. litų, finansavo apie 400 leidinių, parėmė 5000 Lietuvos mokslininkų, studentų ir įvairių sričių specialistų stažuotes, dalyvavimą konferencijose ir meno renginiuose užsienyje²²⁶. Norint giliau suprasti šios paramos reikšmę, būtina atsižvelgti ir į 10 deš. Lietuvos ekonominę ir politinę situaciją. Atkūrus nepriklausomybę, Lietuva išgyveno sisteminės politinės ir ekonominės permainas: buvo reorganizuojamas valstybės aparatas, likviduojamos ar reorganizuojamos senos ir kuriamos naujos institucijos, decentralizuojama ekonomika, kuriama nauja finansų sistema ir t. t. Šis institucinis sistemos pertvarkymas lėmė didelį neapibrėžtumą visose valstybės funkcinėse sferose ir ženklų valstybės ekonominį nuosmukį, kuris, kaip pažymi sociologas Zenonas Norkus, per pirmus penkerius nepriklausomybės metus siekė apie 50 procentų²²⁷. Nenuostabu, kad tokiomis aplinkybėmis ženkliai mažėjo valstybės dotacijos viešajam sektoriui, tame tarpe ir parama kultūrai. Pats G. Sorosas Atviros visuomenės fondo misiją suvokė kaip „Maršalo planą“ posovietinėms Rytų Europos valstybėms, kurioms tranzitiniu laikotarpiu grėsė chaosas ar net grįžimas į prie autoritarinės santvarkos²²⁸. Pozityviai Atviros visuomenės fondo veiklą vertino ir slovėnų kairiųjų pažiūrų filosofas Slavojus Žižekas, kuris 1996 m. duotame interviu, paklaustas apie požiūrį į Soroso fondą ir atviros visuomenės koncepciją, pažymėjo:

Trumpuoju laikotarpiu aš pritariu tam, ką daro Soroso fondas, bet mano ir Popperio sampratos skiriasi. Soroso pastangos edukacijos, pabėgėlių ir teorinių bei socialinių mokslų srityje yra geros. Tos valstybės [pokomunistinės Centrinės Europos šalys – G. G.] ne tik susiduria su ekonominiais sunkumais, bet ir jų socialinių mokslų sferoje dominuoja Heidegerio pasekėjai nacionalistai²²⁹.

²²⁵ Alvydas Jokūbaitis, „Apie atvirą ir uždara visuomenę“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 23], vz.lt/laisvalaikis/akiraciai/2015/12/04/apie-atvira-ir-uzdara-visuomene.

²²⁶ „Atviros Lietuvos fondai 15. Kronika“, in: *7 meno dienos*, 2006-01-27, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 22], www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=693&str_id=5454.

²²⁷ Zenonas Norkus, *Du nepriklausomybės dvidešimiečiai. Kapitalizmas, klasės ir demokratija Pirmojoje ir Antrojoje Lietuvos Respublikoje lyginamosios sociologijos požiūriu*, p. 73–74 (lentelė).

²²⁸ George Soros, „Towards Open Societies“, in: *Foreign Policy*, 1995, No. 98 (Spring), p. 66.

²²⁹ Geert Lovink, „Civil Society, Fanaticism, and Digital Reality: A Conversation with Slavoj Žižek“, 1996 02 21, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 06], http://ctheory.net/ctheory_wp/civil-society-fanaticism-and-digital-reality-a-conversation-with-slavoj-zizek/.

Panašią nuomonę apie Soroso fondo ir jų kultūros programų Soroso šiuolaikinio meno centrų reikšmę dailės gyvenimui tranzitiniu laikotarpiu išreiškė ir buvusi SŠMC Slovakijoje direktorė Maria Hlavajova, kuri pažymėjo, kad Soroso parama buvo svarbi tuo, kad ji atliko tradiciškai valstybei priskiriamas funkcijas (stipendijų skyrimą, šalį reprezentuojančių menininkų užsienyje atranką), kurių tuo metu dar valstybė negalėjo atlikti²³⁰.

1996 m. tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcijos surengto seminaro „Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas“ pranešimų pagrindu publikuotame straipsnių rinkinyje menotyrininko, LR Kultūros ir švietimo ministerijos Menų departamento Dailės skyriaus vadovo (1990–1996) Viktoro Liutkaus pateiktame pranešime „Valstybinė dailės politika: scenarijai ir galimybės“ glaustai apžvelgiama 10 deš. pirmos pusės teisėkūra, reglamentuojanti valstybės ir kultūros srities santykį, bei paskutiniųjų kelerių metų valstybės paramos dailei situacija. Šiame pranešime tarp pateikiamų skaičių ir faktų bei bendro pobūdžio pastebėjimų yra įterpta pastaba apie tai, kad visa valstybinė metinė finansinė parama dailės parodų organizavimui nedaug teviršija vienos metinės Soroso šiuolaikinio meno centro parodos biudžetą²³¹. Šis finansinę valstybės kultūros rėmimo būklę iliustruojantis pastebėjimas verčia susimąstyti, kokią įtaką SŠMC turėjo 10 deš. Lietuvos dailei. Klausimą dar labiau aktualizuoja pačių menininkų pasisakymai šiuo klausimu. Pavyzdžiui, menininkas ir kuratorius Algis Lankelis pažymi, kad pagrindinis projektų finansavimo šaltinis 10 deš. pradžioje buvo SŠMC²³², o N. ir G. Urbonų nuomone:

1993 metais Lietuvoje įsikūrę ALF ir Soroso centras esmingai veikė to meto naujus šiuolaikinio meno raidos procesus. ALF'o įtaka iki pat 2000-ųjų ne tik pralenkė Kultūros ministerijos biudžetus ir įtakingumą, bet, galima sakyti, net „perėmė“ kultūros politikos valdymą²³³.

Dalinį atsakymą į klausimą apie SŠMC veiklą ir reikšmę to meto procesams dailės srityje galima rasti buvusios centro direktorės R. Jurėnaitės pranešime, skaitytame AICA

²³⁰ Maria Hlavajova, „Towards the Normal: Negotiating the „Former East““, in: *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, USA: MIT Press, 2005, p. 154.

²³¹ Viktoras Liutkus, „Valstybinė dailės politika: scenarijai ir galimybės“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990-1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1996, p. 15. Čia pateikiama informacija apie metinį 1994 ir 1995 m. LR Kultūros ministerijos finansavimą dailės parodoms, kuris atitinkamai buvo 47 tūkst. ir 79,1 tūkst. litų, kai iš tiesų vienos SŠMC metinės parodos biudžetas siekė apie 40 tūkst. JAV dolerių, t. y. per 150 tūkst. litų!

²³² Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, „Pokalbis su Algiu Lankeliu ir Audriumi Novicku“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1978–2011*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 295.

²³³ Kęstutis Šapoka, „Pokalbis su Nomedu ir Gediminu Urbonais“, p. 188.

seminare²³⁴, ir buvusios direktorės pavaduotojos L. Jablonskienės straipsnyje²³⁵, kuriuose atskleidžiamas SŠMC indėlis, susijęs su Lietuvos dailės integracijos į regioninį ir globalų kontekstus, tarptautinio kontaktų tinklo mezgimą ir vakarietiško dailės vadybos modelio diegimą institucinėje praktikoje. SŠMC metinių parodų organizavimo principus ir kuratorines strategijas tyrinėjusi Julija Fomina pažymėjo, kad „šios parodos tapo svarbiais laikotarpio renginiais, kuriuos gausiai lankė žiūrovai, aprašinėjo žiniasklaida ir analizavo menotyrininkai“²³⁶. Ideologinę ir ekonominę SŠMC reikšmę yra nagrinėjusi D. Citvarienė²³⁷, kuri, remdamasi statistiniais duomenimis bei analizuodama moderniajam ir šiuolaikiniam menui SŠMC skirtos paramos kiekybinį santykį²³⁸, siekė apibrėžti institucijos laikyseną moderniosios ir šiuolaikinės dailės atžvilgiu. Tačiau kol kas mokslinių tyrimų lauke lieka neįvertintas pats SŠMC darbo organizavimo modelis, centro subordinacija SCCA tinklui ir Atviros Lietuvos fondui, o tai yra svarbios detalės siekiant tikslesnio reiškinio suvokimo. Todėl šiame skyriuje siekiama kompleksškai apibendrinti bei įvertinti Atviros Lietuvos fondo ir SŠMC kūrimosi istorines aplinkybes, SŠMC veiklos reglamentą ir reikšmingus veiklos aspektus. Tai padėtų tiksliau suprasti SŠMC reikšmę dailės pasaulio procesams Lietuvoje.

Atviros Lietuvos fondo ir 1993 m. Lietuvoje įsteigto Soroso šiuolaikinio meno centro priešistorė siekia 1979 m., kuomet investuotojas filantropas Georgeas Sorosas Niujorke nusprendė įkurti Atviros visuomenės institutą (Open Society Institute). Instituto idėja ir pavadinimas yra tiesiogiai susijęs su minėto filosofo K. Popperio, kurio studentu buvo G. Sorosas²³⁹, idėjomis. Atviros visuomenės idėja padarė didelę įtaką G. Sorosui, kurią jis pats vėliau įvairiai – teoriškai ir praktiškai – plėtojo²⁴⁰. Anot sociologų Christian de Cock ir Steffen Böhm, G. Sorosas buvo įsitikinęs atviros visuomenės potencialu kurti kūrybišką aplinką ir kad globali visuomenė turėtų būti organizuojama atviros visuomenės principais²⁴¹. Šiomis nuostatomis vadovaujantis buvo įsteigtas Atviros visuomenės institutas ir suformuluota jo

²³⁴ Raminta Jurėnaitė, „Dailę remianti fundacija – Soroso Šiuolaikinio meno centras“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1996, p. 24–26.

²³⁵ Lolita Jablonskienė, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academium Artium Vilnensis*, Vilnius: VDA, 2010, Nr. 58, p.168.

²³⁶ Julija Fomina, *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida*: Daktaro disertacija, darbo vadovė dr. Erika Grigoravičienė, Vilnius: VDA, 2015, p. 86.

²³⁷ Daiva Citvarienė, *op. cit.*, 2008.

²³⁸ *Ibid.*, p. 85–86.

²³⁹ Peter Kellner, „George Soros“, in: *Encyclopedia Britannica*, 2016, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 20], www.britannica.com/biography/George-Soros.

²⁴⁰ George Soros, *The Crisis of Global Capitalism: Open Society Endangered*, New York: PublicAffairs, 1998; George Soros, Mark Amadeus Notturmo, *Science and the Open Society: The Future of Karl Popper's Philosophy*, Budapest: Central European University Press, 2000.

²⁴¹ Christian De Cock, Steffen Böhm, „Liberalist Fantasies: Žižek and Impossibility of the Open Society“, in: *Organization*, USA, SAGE, Vol. 14(6), p. 819.

misija. Fondo tikslas buvo padėti totalitarinių ir autoritarinių režimų visuomenėms diegti demokratijos ir tolerancijos principus. Pirmasis fondo padalinys užsienyje buvo atidarytas dar 1984 m. Budapešte. Bendradarbiaujant su Vengrijos mokslų akademija, čia įsteigtas Soroso fondas Vengrijoje, kurio tikslas buvo aprūpinti universitetus, bibliotekas ir kitas aktyvias visuomeninės grupes kopijavimo bei dauginimo įranga ir taip padėti įveikti režimo informacijos monopolį²⁴². Dar prieš griūnant Berlyno sienai, Soroso fondai²⁴³ buvo įkurti Varšuvoje ir Maskvoje. O žlugus komunistiniam režimui, tokie fondai įkurti beveik visose buvusiose Rytų bloko ir nepriklausomybę atkūrusiose Tarybų Sąjungos respublikose.

Kitais metais (1985) po Soroso fondo įsteigimo Vengrijoje, bendradarbiaujant su šiuolaikinio meno muziejumi *Műcsarnok Kunsthalle* Budapešte, buvo įkurtas Soroso fondo dailės dokumentacijos centras (Soros Foundation Fine Arts Documentation Center), kurio tikslas buvo paremti moderniąją Vengrų kultūrą, kurią komunistinis režimas draudė arba marginalizavo²⁴⁴. 1991 m. šis centras buvo reorganizuotas į Soroso šiuolaikinio meno centrą Budapešte. Būtent pagal šio centro veiklos tikslą ir uždavinius buvo parengtos universalios taisyklės, kurios buvo diegiamos netrukus atidarytuose kituose 17 SŠMC centrų Centrinės ir Rytų Europos valstybėse, tarp jų ir Lietuvoje.

Kaip jau minėta, SŠMC Lietuvoje atidarytas 1993 m., tuo metu situacija institucinėje dailės srityje, kuri taip pat išgyveno sisteminius pokyčius, buvo įtempta²⁴⁵. Kultūros srities decentralizacija ir senųjų institucijų (LDS) ribotos galimybės prisitaikyti prie kintančių poreikių ir situacijos lėmė tai, kad naujoji dailės institucinė sistema turėjo formotis faktiškai nuo pagrindų. 1992 m. K. Kuizinui tapus Dailės parodų rūmų direktoriumi, jam iš pradžių teko organizuoti remonto darbus, kad parodų erdvės bent jau atitiktų šiuolaikinius ekspozicinės erdvės – baltojo kubo – principus²⁴⁶. To meto situaciją Latvijoje ir Estijoje iliustruoja buvusių SŠMC centrų vadovų prisiminimai. Kaip pažymi Estijos SŠMC vadovė Sirje Helme:

²⁴² „History of Open Society Foundations“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 05 20],

<https://www.opensocietyfoundations.org/about/history>.

²⁴³ Atskirais atvejais šie fondai turėjo skirtingus pavadinimus. Lietuvoje – Atviros Lietuvos fondas, Lenkijoje – Stepono Batoro fondas ir t. t.

²⁴⁴ „Soros Centers for Contemporary Arts (Scca) Network“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 05 07], <http://www.c3.hu/scca/>.

²⁴⁵ To meto kovas dėl įtakos Lietuvos dailės lauke tyrinėjo Skaidra Trilupaitytė, *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požiūriu. Devinto dešimtmečio pabaiga–dešimto dešimtmečio pradžia*: Dakataro disertacija, 2002.

²⁴⁶ Kęstutis Kuizinas, „Šiuolaikinio meno centro veiklos pradžia ir naujos programos bruožai“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1996, p. 22.

Apie 1992 m. buvo juntamas didelis politinis Vakarų pasaulio dėmesys buvusioms socialistinėms valstybėms. Nemažas skaičius kuratorių ir žurnalistų lankėsi Estijoje neturėdami jokio supratimo apie Estijos meną, bet mes neturėjome patirties, kaip reikia komunikuoti su Vakarų pasauliu. Mes neturėjome nei gerai parengtų katalogų ar duomenų bazių, o mūsų supratimas apie vadybą ir kuravimą buvo labai neapibrėžtas²⁴⁷.

Apie kultūros vadybos kompetencijų trūkumą tuo laikmečiu liudija ir buvusio Latvijos SŠMC vadovo Janio Borgso prisiminimai apie centro atidarymą Rygoje:

Didelis Soroso fondų tinklas turėjo nusistovėjusią praktiką kiekvieno SŠMC centro atidarymo proga organizuoti banketą. Niekas iš mūsų neturėjo supratimo apie tokių renginių pobūdį ir organizacinius principus. Vienintelis dalykas, kurį žinojome, kad banketas turi būti reprezentatyvus, atraktyvus ir vertas Soroso vardo [...]. Renginį atidarė to meto Latvijos kultūros ministras Raimonds Pauls. Įmantriai gėlėmis dekoruotas gausus užkandžių ir gėrimų stalas traukė visų dėmesį. Daugelis renginio svečių dar ilgai šį pokylį prisiminė kaip geriausią dešimtmečio banketą Latvijoje. Išskyrus SŠMC tinklo vykdomąją direktorę Suzanne Meszoly, kuri turėjo kitokią nuomonę apie atidarymo pompą, kuriai buvo išleista 15 000 JAV dolerių, t. y. 10 proc. centro metinio biudžeto²⁴⁸.

Todėl naujai steigiamuose SŠMC centruose vadybos kompetencijos trūkumą ir jo keliamus iššūkius bandyta įveikti pasitelkiant Vakaruose nusistovėjusį ir Budapešto SŠMC patikrintą vadybos modelį, kuris buvo diegiamas per visiems centrams bendras darbo organizavimo instrukcijas, kuriose buvo griežtai reglamentuoti centrų tikslai, veiklos kryptys ir principai. SŠMC veikla apėmė šias sritis: dokumentaciją apie menininkus rengimą, metinės parodos organizavimą ir stipendijų skyrimą. Nuo 1994 m. prie centro veiklos sričių prisidėjo regioninio bendradarbiavimo programa SCARP (Soros Center Art Regional Program), kurios tikslas buvo skatinti ryšius tarp SŠMC centrų. Ši programa buvo finansuojama atskirai, o likusios trys veiklos kryptys turėjo bendrą finansavimą, kurių proporcinė finansinė išraiška preliminariniame 1993 m. SŠMC programos biudžete atrodė taip: dokumentacijų rengimas – 20 000 USD, metinės parodos biudžetas – 40 000 USD ir stipendijos – 40 000 USD²⁴⁹. Bendras SŠMC metinis biudžetas 1993–1999 m. svyravo intervale nuo 80 iki 150 tūkst. USD²⁵⁰.

²⁴⁷ Sirje Helme, „The Soros Center for Contemporary Arts, Estonia in the Extreme Decimal“, in: *Noisy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 90's*, Tallinn: Center for Contemporary Arts, 2001, p. 38.

²⁴⁸ Janis Borgs, „The Soros Era“, in: *Nineties. Contemporary Art in Latvia*, Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art, 2010, p. 47.

²⁴⁹ 1993 m. SŠMC biudžeto projektas, NDG dailės informacijos centro archyvas.

²⁵⁰ Metiniai SŠMC biudžetų projektai (1993–1995), NDG Dailės informacijos centro archyvas; metinės ALF veiklos ataskaitos (1996–1999), Atviros Lietuvos fondo archyvas.

Pagal patvirtintą veiklos reglamentą SŠMC struktūrą sudarė valdyba, direktorė, direktoriaus pavaduotoja, programų koordinatoriai. Valdyba buvo sudaroma iš penkių narių: direktorės, ALF atstovo ir 3 meno ekspertų iš išorės. Pastarieji buvo skiriami 2 metų kadencijai, po kurios turėjo pasiūlyti naujus kandidatus, kuriuos tvirtindavo TD (ALF Didžioji taryba?). Valdybos funkcijos buvo šios: paraiškų stipendijoms gauti svarstymas ir skyrimas bei metinės parodos koncepcijos atrinkimas viešo konkurso būdu. Stipendijų bei parodos koncepcijos konkursų vykdymo tvarka ir prioritetai buvo griežtai apibrėžti taisyklėse. Tai turėjo užtikrinti, kad bus laikomasi demokratinių principų, t. y., kad centras netaptų vienos nuomonės rupu²⁵¹. Toks pat griežtas veiklos reglamentas buvo parengtas ir darbuotojams, kad jie efektyviai ir per trumpą laiką įsisavintų centro veiklos principus ir funkcijas.

Tačiau netrukus po centro veiklos pradžios 1993 m. pradėjo ryškėti ir šio universalios veiklos organizavimo modelio trūkumai. Apie bandymus adaptuoti iš viršaus nuleistą universalią SŠMC organizacinės veiklos instrukciją prie vietos kultūrinės aplinkos specifikos savo straipsniuose užsimena L. Jablonskienė²⁵² ir S. Helme²⁵³. Kaip pažymi S. Helme, taisyklės buvo parengtos pagal Vengrijos SŠMC, kuri veikė kitokioje kultūrinėje aplinkoje nei Baltijos šalių centrai, patirtį²⁵⁴. Todėl nenuostabu, kad SŠMC veikloje galima aptikti tam tikras anomalijas, kurios prieštaravo veiklos reglamentui. Metinės SŠMC parodas ir jų organizavimo principus tyrinėjusi Julija Fomina, atkreipia dėmesį į tai, kad nėra išlikusių ženklų, liudijančių, kad pirmos dvi parodos buvo rengtos vadovaujantis šiomis taisyklėmis, kurios numatė, kad turi būti skelbiamas atviras konkursas parodos idėjai atrinkti²⁵⁵. Taip pat paaiškėjo, kad centras tam tikrais atvejais tiesiogiai bei netiesiogiai²⁵⁶ rėmė ir naujų kūrinių sukūrimą, nors tai prieštaravo patvirtintiems SŠMC veiklos organizavimo nuostatams²⁵⁷. 1996 metų SŠMC programos metinėje ataskaitoje nurodyta, kad centras skyrė stipendijas menininkams Dainiui Liškevičiui

²⁵¹ Sirje Helme, *op. cit.*, p. 44–45.

²⁵² Lolita Jablonskienė, *op. cit.*, p. 168.

²⁵³ Sirje Helme, *op. cit.*, p. 46.

²⁵⁴ Šių universalių SCCA tinkle taikytų taisyklių intencijos ir logika atsiskleidžia analizuojant SŠMC programos priešistorę, t. y. Soroso fondo šiuolaikinio meno dokumentacijos centrui (Soros Foundation Fine Arts Documentation Center) Budapešte iškeltą tikslą. Kultūrinis gyvenimas Vengrijoje buvo reguliuojamas tik tiek, kad politinio režimo aparato neapčiuota kūryba negalėjo būti pristatoma oficialiame lygmenyje, tačiau ji nebuvo ir draudžiama. Todėl viena pagrindinių užduočių Vengrijoje buvo suvokta kaip poreikis išviešinti kūrybą, kuri politinio režimo buvo ignoruojama ir vystėsi tik neformalioje subkultūrinėje aplinkoje, taip sugriaunant vienos tiesos monopolį.

²⁵⁵ Julija Fomina, *op. cit.*, p. 154.

²⁵⁶ Raminta Jurėnaitė viešos diskusijos metu patvirtino, kad centras išimtiniais atvejais remia naujų videomeno kūrinių sukūrimą, nors ši veikla metinėse ataskaitose neatsispindi. Straipsnis „Pelai ir grūdai“, in: *7 meno dienos*, Vilnius: 1997 02 14, p. 9.

²⁵⁷ SŠMC darbo organizavimo instrukcija, NDG Dailės informacijos centro archyvas.

instaliacijos *Dievas – dvasinis žmogaus atrakcionas* ir Valdui Ozarinskui instaliacijos *Rot* sukūrimui²⁵⁸.

Nesusikalbėjimą bei įtampą Lietuvoje²⁵⁹ sukėlė ir bendrame SŠMC veiklos reglamente stipendijų skyrimo tvarkos apraše esantis reikalavimas, kad „stipendijas gali gauti tik žymiausi nūdienos menininkai“²⁶⁰. Nors fondas viešai deklaravo orientavimąsi į šiuolaikinę bei novatorišką kūrybą, bet faktiškai kiekybiškai labiausiai rėmė tradicinėmis priemonėmis kuriančius vyresnės kartos menininkus²⁶¹. Visgi, įvertinus tai, kad 10 deš. pradžioje daugelis to meto jaunosios kartos menininkų dar tik buvo pradėję kūrybines karjeras, SŠMC valdyba, vadovaudamasi šiuo – Vengrijos pavyzdžiu parengtu – nurodymu, neturėjo pagrindo prioretizuoti jaunųjų menininkų.

Apibendrinant galima pastebėti, kad SŠMC darbo organizavimo reglamente numatytos veiklos – menininkų dokumentacijų rengimas, metinių parodų organizavimas ir stipendijų skirstymas – turėjo aiškų bendrą tikslą – komunikacijos procesų skatinimą. SŠMC metinių parodų biudžetų didžiąją dalį išlaidų – iki 50 % – sudarė katalogo leidyba²⁶². Stipendijų skyrimo prioritetai taip pat buvo orientuoti į informacijos rengimą ir sklaidą, t. y. prioritetas buvo teikiamas parodų katalogų (pagal instrukciją privalomai dvikalbių – lietuvių ir anglų) ir menotyros knygų, nagrinėjančios meno raidą po Antrojo pasaulinio karo, leidybai²⁶³. Komunikacijos valdymo įgūdžių plėtojimas SCCA tinkle buvo traktuojamas kaip pagrindinė modernizuojanti priemonė, kurios pagalba senoji centralizuota-hierarchinė institucinė sistema turėjo būti transformuota į liberalios demokratinės visuomenės poreikius atitinkančią pliuralistinę sistemą, kuri būtų adekvati globaliame Vakarų pasaulyje nusistovėjusiai tvarkai. SŠMC iš esmės turėjo atlikti reformatoriaus misiją, kurio metodologinis pagrindas buvo projektinis vadybos ir finansavimo modelis. Visoje Open Society Foundations institucinėje struktūroje, tarp jų ir ALF bei SŠMC, įdiegtas ir propaguojamas projektinio finansavimo modelis buvo pasiskolintas iš JAV, kur jau buvo įvertintas šio modelio demokratiškumas ir efektyvumas lyginant su prieš tai vyravusiu patronažo modeliu²⁶⁴. SŠMC projektinio finansavimo ir vadybos modelis buvo įdiegtas instrukcijų pagrindu per bendrą SCCA tinklo veiklos organizavimo reglamentą. Vakarietiškas organizacinis modelis ir standartai turėjo

²⁵⁸ 100 Lietuvos šiuolaikinių dailininkų, sud. R. Jurėnaitė, Vilnius: R. Paknio leidykla, p. 253.

²⁵⁹ „Pelai ir grūdai“, p. 9.

²⁶⁰ SŠMC Darbo organizavimo instrukcija, NDG Dailės informacijos centro archyvas.

²⁶¹ Tai, kad SŠMC Lietuvoje daugiausia rėmė vyresnės kartos menininkus, konstatavo D. Citvarienė, žr. *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008, p. 85, lentelė Nr. 2.

²⁶² SŠMC 1993–1994 metų biudžetų projektai, NDG Dailės informacijos centro archyvas.

²⁶³ SŠMC darbo organizavimo instrukcija, NDG Dailės informacijos centro archyvas.

²⁶⁴ Octavian Esanu, „What was Contemporary Art?“, in: *Artmargins*, 2012, Vol. 1, No. 1, p. 9.

užtikrinti efektyvų fondo keliamų tikslų įgyvendinimą ir padėti per trumpą laiką posovietiniam kultūros sektoriui prisitaikyti prie naujos politinės ir ekonominės sistemos. Projektinės vadybos modelis netrukus įsitvirtino parodų kuravime bei meninėse praktikose. „Meniniais projektais“ buvo įvardinami konkrečioms parodoms užsakomi ir daromi meniniai kūriniai.

Galimą SŠMC įtaką to meto posovietinio bloko meninėms praktikoms ideologiniame lygmenyje yra naginęjusi M. Hlavajova, kuri atkreipė dėmesį į dailės kritikoje cirkuliavusias idėjas. Viena jų – serbų filosofo Miško Šuvakovičiaus hipotezė apie „Sorosą realizmą“, pagal kurią 10 deš. Rytų ir Centrinės Europos šiuolaikiniame mene apčiuopiami tam tikri bendri stilistiniai ir programiniai dėsningumai, pasireiškiantys švelniu ir subtiliu suvienodėjimu bei postmodernistinio pliuralizmo ir multikultūralizmo standartizacija, kurie atitinka to meto politinio liberalizmo projekto kriterijus²⁶⁵. Antras atvejis, į kurį M. Hlavajova atkreipia dėmesį, – tai Roberto Flecko parodos *Manifesta 2* kataloge publikuotame straipsnyje pasitelkta „tarptautinio stiliaus“²⁶⁶ sąvoka, kuria siekiama apibūdinti naująjį Rytų ir Centrinės Europos meną²⁶⁷.

Bandydama apibendrinti SŠMC veiklos Estijoje reikšmę, S. Helme pastebėjo, kad vienintelis dalykas, ką, išvengiant nepagrįstų spekuliacijų, galima pasakyti apie šios institucijos indėlį į pokyčius dailės gyvenime, yra sietinas ne tiek su pačiu pokyčiu, kiek su tranzitinio laikotarpio dinamiškumu ir naujų praktikų adaptacijos sparta²⁶⁸. Kryptingai organizuota ir į komunikaciją orientuota SŠMC veikla (labiausiai tai sietina su išskirtinės apimties metinėmis SŠMC parodomis) reikšmingai prisidėjo prie šiuolaikinio meno matomumo visuomenėje didinimo ir tokiu būdu paspartino pastarojo legitimavimo viešajame diskurse procesą.

SŠMC programa Lietuvoje tęsėsi iki 1999 m., kuomet centras buvo reorganizuotas į Lietuvos šiuolaikinės dailės informacijos centrą prie Lietuvos dailės muziejaus. Kaip pažymi L. Jablonskienė, per septynerius metus SŠMC parėmė apie 230 projektų²⁶⁹. Buvo surengtos 6 metinės parodos, parengtos 85 menininkų kūrybinės dokumentacijos, skirta 217 stipendijų, centras prisidėjo kūrybiškai ir finansiškai prie 80 parodų užsienyje, pristatančių Lietuvos menininkus.

Atviros Lietuvos fondas ir jo kuruojamos kultūros programos atliko itin svarbų vaidmenį pereinamuoju laikotarpiu. Turėdamas efektyvią kultūros vadybos sistemą, fondas tapo intelektualus, inteligentiją ir menininkus mobilizuojančia jėga, kuri lėmė dinamišką

²⁶⁵ Maria Hlavajova, *op. cit.*, p. 154–155.

²⁶⁶ Konceptualiai ji irgi susijusi su liberalizmo ideologija.

²⁶⁷ Maria Hlavajova, *op. cit.*, p. 155.

²⁶⁸ Sirje Helme, *op. cit.*, p. 36

²⁶⁹ Lolita Jablonskienė, *op. cit.*, p.169.

Lietuvos kultūros raidą 10 dešimtmetyje. Tačiau viltingu entuziazmu ir energija persmelktai to laikotarpio kūrybinei dvasiai buvo būdingas ir (savi)kritiškumo stygius.

2.4. Atvirumo manifestacija 10 dešimtmečio Lietuvos šiuolaikiniame mene ir kritikoje

Remiantis pateiktu atvirumo sampratos (kaip kultūrinio liberalizmo paradigmos, kuriai būdingas kritiškas santykis su tradicija ir dogmatiniu mąstymu, individualizmo išaukštinimas bei absoliučių moralinių (grožio, tiesos, gėrio ir kt.) kategorijų atmetimas) apibendrinimu, galima analizuoti 10 deš. Lietuvos šiuolaikinio meno diskurso specifiką. Bene labiausiai su atvirumo (tiek „glasnost“, tiek kultūrinio liberalizmo) idėjomis koreliuoja 10 deš. Lietuvos meniniame gyvenime fiksuojamos *institucinės decentralizacijos* ir *meno sampratos atvėrimo* siekiai bei *uždarmo* (konservatyvumo, tradicionalumo ir metafizikos) kritika. *Institucinės decentralizacijos* siekiai, kurie sietini su individualios laisvės vertybine nuostata, geriausiai atsiskleidžia analizuojant stichišką 10 deš. dailės grupuočių steigimąsi, kuris kulminaciją pasiekė 1993–1994 m.²⁷⁰. Taip pat jie ryškūs gausiose to laikotarpio menininkų iniciatyvose, nukreiptose į viešąsias erdves, pvz., R. Diržio vienos paros meninė programa *Tiesė. Pjūvis*, organizuota Alytuje 1993–1996 m., 1994 m. Vilniaus senamiestyje rengtas *Projektas sename name* (autoriai: Ramūnas Alminas, Svajūnas Kižys, Vytautas Mikšionis ir Evaldas Pauza), tais pačiais metais sukurta *Skulptūra senamiestyje* (kuratorius A. Lankelis), 1995 m. Vilniuje organizuota paroda *Banginio pilvas* (kuratorius Žilvinas Kempinas) bei trečioji metinė SŠMC paroda *Kasdienybės kalba* (kuratorius Algis Lankelis). 1996 m. Vilniuje buvo organizuotas projektas *Sau ir kitiems* (kuratorius L. Pšibilskis), o Kaune – paroda *Ženklas Kaunui* (kuratorė Judita Budriūnaitė), 1997 m. Vilniuje surengta *Užmiršta dabartis* (kuratoriai: A. Lankelis, A. Novickas ir Paulas Rodgersas). Charakteringai institucinės decentralizacijos intencijos atsiskleidžia R. Diržio ir G. Urbono prisiminimuose. Anot R. Diržio, 10 deš. pradžioje baigus studijas ir sugrįžus į Alytų, jam, kaip kūrėjui, teko susidurti su dar sovietmečiu įsitvirtinusia ir vyresnių menininkų palaikoma griežtai hierarchizuota aplinka, kuri siekė marginalizuoti jaunuosius menininkus²⁷¹. Tai buvo viena iš priežasčių, paskatinusių jaunuosius Alytaus menininkus savarankiškai imtis organizacinių iniciatyvų. Panašiai to meto situaciją vertina ir G. Urbonas, kuris, kalbėdamas apie menininkų iniciatyvą imtis organizacinės veiklos, įvardina tokius motyvus: „Mums esminga buvo mūsų nepriklausoma laikysena, nenutrūkstamas

²⁷⁰ Rasa Andriušytė, „Dailės grupuotės – organizacinio meno gyvenimo naujovė“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: AICA, 1997, p. 55.

²⁷¹ Redas Diržys, „Alytaus meninė savimonė po 1990-ųjų“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1978–2011*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 101–103.

meno–gyvenimo organizavimo procesas, išsprūdęs iš režimo kontrolės mechanizmų ir persipynęs su to meto politinėmis realijomis²⁷² ir „buvo svarbu emancipuotis, t. y. pačiam organizuotis ir kurti save palaikančias struktūras, nepriklausyti nuo vietinių institucijų malonės ir informacijos paskirstymo“²⁷³.

Absoliučių moralinių kategorijų atmetimo ir kritinio mąstymo siekiai buvo išreikšti siekiuose kvestionuoti *meno sampratą* bei socialinėje *uždarumo* kritikoje. 10 deš. meno sampratos klausimas, kuris yra vienas pagrindinių dailės savivokos aspektų, buvo vienas pagrindinių meninių praktikų ir dailės kritikos uždavinių. Tam tikrą šio etapo poleminės eskalacijos preliudą galima aptikti dar 9 dešimtmetyje. Tai – 1985–1986 m. Aukštuosiuose Paneriuose vykęs betono skulptūrų simpoziumas, Mindaugo Navako, Vlodo Urbanavičiaus, Roberto Antinio, Kazės Zimblytės kūryba ir Alfonso Andriuškevičiaus dailės kritikos tekstai²⁷⁴. Tačiau po 1990 m. vykusi polemika išsiskyrė kitokia – energinga, atvira ir bekompromise – retorika. Vienas pagrindinių šios kritinės polemikos iniciatorių buvo menotyrininkas H. Kunčius, kuris 1990 m. publikavo du vienas po kito sekusius straipsnius savaitraštyje *Literatūra ir menas*. Pirmajame, rašydamas apie pašto meno (mail art) reiškinių²⁷⁵, H. Kunčius iškėlė meno sampratos kaitos klausimą, kaip vieną esminių to laikotarpio problemų. Antrajame, pavadintame „Atviro meno poreikis“²⁷⁶, remdamasis meno avangardo pavyzdžiais, gana abstrakčiai pristatė programines nuostatas, kuriomis turėtų sekti naujo meno apologetai. Anot H. Kunčiaus, uždaras menas yra tradicinio meno sampratą atitinkantis menas, o atviras²⁷⁷ – „iš tradicinių raiškos formų ir eksponavimų būdų išsilaisvinęs konceptualus menas, laisvai bet kur ir bet kaip žongliuojantis idėjomis, sąvokomis, reikšmėmis, ženklais, kurie įgyja galimybę tarpti visur“²⁷⁸. Į šį straipsnį netrukus sureagavo dailės kritikai S. Grigoravičius, pasiūlęs H. Kunčiaus atviro meno sampratą praplėsti intelektualumo kategorija, ir E. Grigoravičienė, kuri grupės „Žalias lapas“ kūrybą pristatančiame straipsnyje menininkus apibūdino kaip atvirojo meno atstovus²⁷⁹. Atviro meno sąvoką netrukus pakeitė šiuolaikinio meno ir tarpdisciplininio meno sąvokos²⁸⁰, kurias įtvirtino naujos institucijos: Šiuolaikinio

²⁷² Kęstutis Šapoka, *op. cit.*, p. 173.

²⁷³ *Ibid.*, p. 176.

²⁷⁴ Alfonsas Andriuškevičius, „Mindaugo Navako skulptūra. Ištakos ir inspiracijos“, in: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 6, p. 46–49.

²⁷⁵ Herkus Kunčius, „Pašto menas“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 04 14, p. 7.

²⁷⁶ Herkus Kunčius, „Atviro meno poreikis“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 04 28, p. 5–7.

²⁷⁷ H. Kunčiaus atviro meno idėja galėjo būti ir tolimas aidas Umberto Eco atviro kūrinio idėjos, tačiau nei H. Kunčius, nei S. Grigoravičius apie tai neužsimena. Net jeigu tai ir buvo U. Eco atviro kūrinio idėjos fragmentai, tai ji savo esme nedaug skiriasi nuo Popperio atvirumo paradigmos.

²⁷⁸ Herkus Kunčius, *op. cit.*, p. 5.

²⁷⁹ Erika Grigoravičienė, „Cezario pjūvis“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 06 09, p. 6–7.

²⁸⁰ Sąlyginis sąvokų apibrėžtumas ir dažna kaita yra besikeičiančios paradigmos ženklas.

meno centras, Soroso šiuolaikinio meno centras ir „Jutempus“ – tarpdisciplininio meno projektų erdvė.

Atviro ir uždaro meno sampratos klausimas konceptualiau buvo aktualizuotas 1996 m. parodos *Išgyvenimui* kataloge publikuotame L. Jablonskienės tekste, kuriame uždaras menas siejamas su kūrybine autonomija, o atviras, priešingai, apibendrinamas kaip neautonomiškas²⁸¹. Autonominis menas čia apibrėžiamas atsižvelgiant į meno istoriko ir kritiko C. Greenbergo dar 1939 m. suformuluotą avangardo sampratą, pagal kurią toks menas atsiriboja nuo žalingo visuomenės politinio gyvenimo ir pasišvenčia kilniems, t. y. estetiškiems, kultūros plėtojimo tikslams²⁸², o tokios meninės praktikos remiasi principu, kad „turinys įterpiamas į formą taip, kad meno kūrinio esmė negali būti lokalizuojama niekur kitur, tik pačiame kūrinyje“²⁸³. Būtent tokiai uždarai, į meno autonomiją orientuotai ir emocionalumu paremtai sampratai L. Jablonskienės tekste yra priešpastatoma atvira neautonominė kūryba, akcentuojanti racionalumą ir analitiškumą²⁸⁴.

Siekiai atverti meno sampratą atsispindi ir to meto naujų institucijų politikoje, parodų organizavimo principuose bei naujoje legitimacijos tvarkoje. Ypatingai tai atsiskleidžia konceptualiuose parodų sumanymuose, kuriuose oponuojama vyraujančiai tradicinio meno sampratai, kuri remiasi absoliučiomis moralinėmis nuostatomis. Tradicinio meno oponentai tai darė atvirai ir programiškai, tad šis reiškinys įgavo kultūrinio karo pobūdį. Kultūrinio karo sąvoką ir reiškinį instituciniu aspektu yra nagrinėjusi S. Trilupaitytė²⁸⁵. Autorė pažymi, kad kultūriniu karu yra laikytina išpuolių, skandalų, reikalavimų, deklaracijų seka ar sąmoningos kampanijos kovoje dėl vertės nustatymo. Tokios kovos apima institucinius meno lauko lūžius, kontroversijas spaudoje ir kt. Straipsnyje šis reiškinys yra priskiriamas kultūros politikos sferai ir kaip pavyzdys pateikiamas tarp Lietuvos dailininkų sąjungos ir Šiuolaikinio meno centro administracijos vykusio kova dėl reprezentatyviausios parodų erdvės Vilniuje (ir tuo pačiu dėl Lietuvos dailės reprezentavimo) kontrolės. Nors autorė kultūrinio karo procesą nagrinėja susitelkdama ties tiesioginiais LDS ir ŠMC konfliktais institucinėje veikloje, šio konflikto apraiškas galima identifikuoti ir to meto jaunosios menininkų kartos, kuri tiesiogiai ir netiesiogiai buvo įtraukta į šią konfrontaciją, praktikose. Jaunoji karta ne tik manifestavo naująjį meną, bet ir gynėsi bei kontratakavo konservatyvią meno ir kultūros sampratą (ir šią sampratą palaikančias institucijas) tiek burdamiesi į savarankiškas grupes, tiek inicijuodami

²⁸¹ Lolita Jablonskienė, in: *Išgyvenimui*: Parodos katalogas, Vilniaus Šiuolaikinio meno centras, 1996, p. 24–25.

²⁸² *Ibid.*, p. 531.

²⁸³ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitch“, in: *Art in Theory: 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1999, p.531–532.

²⁸⁴ Lolita Jablonskienė, *op. cit.*, p. 24–25.

²⁸⁵ Skaidra Trilupaitytė, „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, p. 43–69.

alternatyvias ekspozicines erdves, tiek parodų naratyvuose bei konkrečiais projektiniais kūriniais. Pažymėtina ir tai, kad dauguma tokių parodų ir kūrinių buvo pristatyti būtent pačiame ŠMC, o ir provokatyvus atviras komentavimas buvo gan įprasta to laikmečio meninė strategija. Tai charakteringai atsiskleidžia E. Janso, Mindaugo Šimkaus, E. Rakauskaitės ir D. Liškevičiaus to meto kūrybinėse praktikose, o prie tokių etapinių parodų gali būti priskirtos šios parodos: *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai* (1993, SŠMC metinė paroda, kuratorė R. Jurėnaitė), *Negrižtamai* (1994, kuratorius D. Narkevičius), *Dėl grožio* (1995, SŠMC metinė paroda, kuratoriai R. Malašauskas ir S. Skurvidaitė), *Išgyvenimui* (1996, kuratorius D. Narkevičius) ir *Sutemos* (1998, SŠMC metinė paroda, kuratoriai K. Kuizinas, D. Narkevičius, E. Stankevičius).

Pirmoji SŠMC metinė paroda *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai* svarbi tuo, kad retroaktyviai, t. y. aktualizuoja objektų abstrachavimo tendencijas, kurios Lietuvos dailėje ėmė reikštis dar 8 deš., ir šį procesą identifikuodama 10 deš. pradžios dailėje, konstatavo užsitęsusių ir užstrigusių paradigmos lūžį. Parodą lydinčio katalogo tekste jos kuratorė R. Jurėnaitė provokuodama ironizavo į tradiciją besidairančių, estetinę poetiką suabsoliutinančių ir rankų darbą mitologizuojančių Lietuvos menininkų laikyseną²⁸⁶. Tokia dailės savivokai aktuali tematika ir provokatyvi ironija patvirtina, kad 10 deš. pradžioje progresyvi meno kuratorystė ir dailės kritika taip pat siekė prisidėti prie meno atsinaujinimo programos įtvirtinimo. Tradicinės dailės kritika ir naujumo akcentavimas atitinka principines liberalizmo paradigmos nuostatas – modernumo siekį ir dogmatinio mąstymo kritiką.

1994 m. ŠMC buvo surengta D. Narkevičiaus kuruota paroda *Negrižtamai*, kurios pavadinimas ne tik pabrėžė to laikmečio kaitos dvasią bet ir suponavo paradigmą trūkį meno sampratoje. Parodoje dalyvavo 6 menininkai: Siri Austeen, Darius Bastys, Saulius Kuizinas, A. Novickas, D. Narkevičius ir A. Raila. Šią parodą lydėjo nedidelis lankstinukas, kuriame buvo pateiktas glaustas (pastraipos ilgio) parodos sumanymo aprašymas, šiek tiek ilgesni kūrinių pristatymai ir menininkų kūrybinės veiklos chronologija. Projektas buvo pristatytas manifestui būdinga maniera:

Parodos dalyviai abejoja menininko-kūrėjo išskirtinumu. Matydami santykio tarp vidinio ir išorinio pokyčius, neklausia, kas yra menas, bet apie tai, kas galėtų būti įtraukta į kūrybinės interpretacijos sferą. Šie menininkai numato objekto, aplinkos ir savęs, kaip visumos dalių, autonomiškumą bei mobilią sąveiką, paremtą ne vertinimo kriterijais, bet galimybe rinktis²⁸⁷.

²⁸⁶ Raminta Jurėnaitė. *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai*: Parodos katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: SŠMC, 1993, p. 10.

²⁸⁷ Deimantas Narkevičius, *Negrižtamai*: Parodos lankstinukas, Vilnius: ŠMC, 1994.

Nors ši deklaracija atkartoja pagrindinę filosofo U. Eco atviro kūrinio idėją, kuri skelbia interpretacijos galimybių ir pasirinkimo įvairovę, tačiau parodoje eksponuoti darbai skyrėsi nuo to, ką U. Eco dailėje laikė atviru kūriniu. Atviro dailės kūrinio sampratą jis iliustravo abstrakčios tapybos ir kinetinės skulptūros pavyzdžiais²⁸⁸. Todėl abejotina, kad U. Eco atvirumo samprata, kuri akcentuoja kūrinio entropiškumą ir informacinės komunikacijos tarp kūrinio ir žiūrovo neužbaigtumą, darė įtaką to meto kūrėjams. Priešingai, specifinis parodos sumanymo ir kūrinių pavadinimų verbalizavimas bei raiškos formų pasirinkimas patvirtina tvirtesnes sąsajas su liberalizmo idėjomis, pvz., D. Narkevičiaus kūrinys *Neatviros visuomenės reliktas* ar parodos aiškinančiame tekste deklaruotas orientavimasis į pliuralistinį požiūrį vietoj vyraujančio suabsoliutintomis moralinėmis kategorijomis paremto vertinimo.

1996 m. taip pat ŠMC D. Narkevičius kuravo kitą parodą *Išgyvenimui*, kurios kataloge buvo akcentuojama mene vykstančių transformacijų ir jų refleksijos trūkumo keliama įtampa ir nesusikalbėjimas tarp progresyviai nusiteikusių menininkų, siekiančių meno paradigmos modernizavimo bei integravimo į tarptautinius kontekstus, ir tradicijos bei lokalaus savitumo svarbą pabrėžiančių dailės srities specialistų:

Teko ne kartą girdėti klausimą-teiginį, kuris galėtų būti taikomas porai dešimčių menininkų, [...] kada jūs pasiblaškę sugrįšite prie tikrojo meno, prie tikrų vertybių dailėje [...]. Bendraujant su aktyviai dirbančiais menininkais, teko konstatuoti, kad ši karta pradeda tarytum nuo nieko, nėra apčiuopiamo pagrindo, kuriuo galim remtis. Nėra dabartinės Lietuvos dailės analizės, net paprasčiausio reiškinių fiksavimo chronologine tvarka²⁸⁹.

Parodos *Dėl Grožio* (1995) sumanymą, pristatomą katalogo tekstuose, galima pavadinti moralės kategorijų revizija, nukreipta ne tik į estetikos ir grožio kategorijų absoliutizmą, bet paliečiančia ir bendresnę meno sampratą. Parodos kataloge publikuoti du tekstai, kurie atstovauja dviem skirtingoms ideologinėms pozicijoms ir kalbėjimo būdams: A. Šliogerio „monologas“ ir R. Malašausko „dialogas“. Pirmame tekste – „Meno kūrinys ir sankryža“ – suponuojant absoliučias moralines kategorijas, kalbama apie kūrybos metafiziką ir meno transcendenciją. Antrajame tekste – R. Malašausko „Vandenį pilstant“ – polemizuojant su pirmuoju tekstu, dialogo forma kvestionuojama absoliuti moralinė sistema, jai priešpastatant subjektyvumą ir individualia patirtimi grindžiamą pliuralistinį požiūrį:

²⁸⁸ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 86.

²⁸⁹ Deimantas Narkevičius, [be pavadinimo], in: *Išgyvenimui*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1996, p. 3.

Tuomet tikrojo grožio substancija yra analogiška snauduliui, – pasakiau bibliotekininkui [...]. Mes neskubėdami vaikščiojome tarp daiktų, kuriuos padori sąmonė nuo seno tapatino su tuo grožiu: gulbių, aukso, stilizuotų širdžių, nevystančių gėlių ir marmuro . [...] ir mudu veliamės į alinančius ginčus apie grožio prigimtį, kurią vienas įžiūri kažkur metafizinėje realybėje, o kitas – kažkur čia pat, galbūt ir šioje eilutėje [...]. Aš pasalūniškai nutraukiau monologą ir tariau:

– Tu visiškai teisus, juk ir man nekyla nė menkiausia abejonė, kad grožis glūdi tam tikrose proporcijose...

– Ką tai reiškia – „tam tikrose“? – truputėlį nusteбęs paklausė jis.

– Ogi tokiose, kurios patinka tik man, – išsikvėpiu, o bibliotekininkas nuliūdo, nes niekaip negalėjo man įrodyti objektyvios grožio prigimties²⁹⁰.

Parodos ekspoziciją sudarė įvairių stilių, epochų ir raiškos priemonių kupinas kūrinių rinkinys, kuriame atskiri kūriniai nesiekė paneigti vieni kitų, o savotiškai iliustratyviai atkartoję kataloge išryškintą, o parodoje užaštrintą polemiką tarp dviejų moralinių sistemų: konservatyvios-absoliučios-uždarnos ir liberalios-pliuralistinės-atviros. Pliuralizmu grindžiamos moralinės sistemos, kaip mąstymo būdo, iškėlimas, be abejo, turi sąsąukų su postmodernios kritikos idėjomis, tačiau šios parodos atveju dualistinis sistemų priešpastatymas paneigia patį pliuralizmo principą, kai viena moralinė sistema iškeliama kitos atžvilgiu.

Meno sampratos atvėrimo idėjos buvo aktualios iki pat 10 deš. pabaigos. 1998 m. surengta paskutinė 5-oji SŠMC metinė paroda *Sutemos*, kurios rengėjai akcentavo meninių praktikų, besiremiančių naujų medijų raiškos priemonėmis, svarbą²⁹¹ ir iš to kylančią meno sampratos problemą²⁹². Ši paroda svarbi tuo, kad meninės raiškos būdų kvestionavimas ir hierarchizavimas faktiškai tapo nebeaktualus. Video ir kompiuterinių technologijų prieinamumas ir jų masinis naudojimas kūrybai užbaigė meno sampratos atvėrimo procesus Lietuvos meno lauke²⁹³.

Uždarumo kritika, tiek meno sampratos, tiek kultūros, buvo savaip aktualizuota ir menininkų praktikose. Galima išskirti dvi pagrindines šių kritinių meninių praktikų kryptis: pirma uždarumą sieja su tradicija ir ją, kaip moralinę kategoriją, siekia paneigti, kita – uždarumą problematizuoja platesniame istoriniame sociokultūriniame kontekste. Šios dvi kryptys atitinka *antagonistinę* ir *kritišką (refleksyvią)* poziciją. Būtina pažymėti, kad liberali

²⁹⁰ Raimundas Malašauskas, „Vandenį pilstant“, in: *Dėl grožio*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1995.

²⁹¹ Parodos kataloge meno istorikė ir kuratorė Tracey Warr pažymi, kad tai pirmoji Lietuvoje tarptautinė medijų meno paroda (*Sutemos*: Parodos katalogas, ŠMC: 1998, p. 7).

²⁹² Tracey Warr, *op. cit.*, p. 13; Deimantas Narkevičius, *Sutemos*: Parodos katalogas, ŠMC: 1998, p. 16.

²⁹³ Paskutinės parodos, polemizavusios meno sampratos tema, buvo tais pačiais metais surengtos *Po tapybos* (kuratoriai Lolita Jablonskienė ir Audrius Novickas) ir *Atviri daiktai* (kuratoriai Rūta Pileckaitė ir Valdas Ozarinskas).

ideologija, nors ir deklaruodama pliuralizmą ir toleranciją, principingai atmeta tradiciją ir ją grindžiamą konservatyvų mąstymą, kaip trukdį racionalumui ir modernėjimui. Todėl meninės praktikos, kurios savo poziciją grindžia abstrakčiu tradicijos²⁹⁴ iracionalumu ar antimodernumu, ideologiškai atitinka antagonistinius liberalaus mąstymo principus. Refleksyvumu paremtai kritikai būdingas konkrečios, uždaro implikuojamos socialinės problematikos aktualizavimas.

Antagonistinis santykis su tradicija Lietuvos menininkų praktikose buvo išreikštas įvairiais aspektais, tiek sociokultūrinių normų – religijos ir metafizinio mąstymo, tiek tradicinės dailės kanono, kaip moralinės kategorijos, neigimu.

Religijos (Katalikų bažnyčios) ir metafizinio mąstymo kritiką galima identifikuoti D. Liškevičius darbuose *Stereotipiniai mirties įvaizdžiai* (1995) [il. 5], *Dievas – dvasinis žmogaus atrakcionas* (1996) ir *Metafizinis nemalonumas* (1996), E. Rakauskaitės darbuose *Šokoladiniai krucifiksai* (1995) ir *Rūpintojėlis* (1998) [il. 6], Dariaus Mikšio video darbe *Parapsichologų mugė Vilniaus sporto rūmuose* (2000). Šiuose darbuose panaudotų religinių ir kitų metafizinių simbolių²⁹⁵ bei reiškinių ironiška subversija yra atvirai nukreipta į Atgimimo ir posovietinių laikotarpiu visuomenėje kilusią religingumo bangą, kuri buvo reakcija į sovietmečiu vykdytą sekuliarizacijos politiką. Be religingumo proveržio, šiuo laikotarpiu masiškais tapo ir tokie reiškiniai kaip astrologija ir parapsichologija, kurie pradėjo populiarėti dar vėlyvajame sovietmetyje, užpildydami sekuliarizacijos politikos sukurtą vakuumą.

Vienas ryškiausių metafizinio mąstymo ir religijos kritikos pavyzdžių Lietuvos 10 deš. šiuolaikiniame mene yra E. Rakauskaitės darbas *Šokoladiniai krucifiksai* [il. 7]. Tai pagal iš religinės atributikos prekiautojų prie Aušros vartų nupirkto krucifikso formą multiplikuotos šokoladinės figūros, kurios kabinamos ant sienos pasikartojančia seka vieną kabinant įprastai, kitą – apverstą, kad susidarytų geometrinių ornamento principą atitinkanti seka. Pirmą kartą šis darbas demonstruotas 1995 m. ŠMC vykusioje bendroje Gintaro Makarevičiaus ir E. Rakauskaitės parodoje *Nauji darbai*, kurioje iš krucifiksų ant sienos buvo sudėliotas šešiakampis. Vėliau, 1996 m., Gdanskio Baltijos jūros kultūros centre vykusioje parodoje *Nauja Lietuva* krucifiksai buvo dėliojami į kvadratą, o 2000 m. meno centre Jeu de Paume Paryžiuje darbas įgavo daugiau instaliacijai būdingų bruožų – buvo instaliuotas atskiroje erdvėje, kurios visų sienų plokštumos buvo padengtos šokoladinių krucifiksų ornamentu. Kalbėdama apie šio

²⁹⁴ Tradicija menininkų praktikose buvo traktuojama tiek kaip socialinė norma, tiek kaip meninė praktika, kuri remiasi nusistovėjusiomis raiškos ir suvokimo konvencijomis, pvz., D. Narkevičius 1996 m., kalbėdamas apie naująjį meną, atkreipia dėmesį į istoriškai nusistovėjusią dailės sampratą, kuriai būdinga griežtas žanrinė hierarchija, nekintantis ar mažai kintantis medžiagiškumas (bronzos, medžio ir akmens), rankų darbas ir estetinis suvokimas (žr. Deimantas Narkevičius, in: *Išgyvenimui: Parodos katalogas*, 1996, p. 3–10).

²⁹⁵ Dainius Liškevičiaus darbe *Metafizinis nemalonumas* (1997) kartu naudoja religinius ir astrologinius simbolius.

kūrinio medžiagiškumą, autorė pabrėžė, kad visų pirma ją domino ne spalva, o saldus šokolado aromatas²⁹⁶, t. y. ne rega, o uosle kuriama medžiagiška patirtis. Tad saldus aromatas, kaip malonus patyrimas, čia įgauna sąsąskas su tuo, ką S. Froidas savo psichoanalizės modelyje vadino *malonumo principu*. Pačia bendriausia prasme *malonumo principas* psichoanalizėje yra apibrėžiamas kaip tai, kas leidžia sumažinti instinktyvių impulsų (poreikių ir geismų), kurie yra žmogaus elgesį motyvuojančios jėgos, keliamą įtampą, kuri yra nemaloni²⁹⁷. Anot A. Žukauskaitės „malonumo principas veikia kaip tam tikras reguliavimo būdas, įgalinantis išvengti stokos arba pertekliaus, per mažai arba per daug malonumo“²⁹⁸. Tuo pačiu malonumas yra tai, kas leidžia asmenybės psichikai sugrįžti į ramybės būseną. Kadangi žmogaus psichiniai instinktai (seksualiniai ar agresijos geismai) ne visada gali būti patenkinti tiesiogiai, žmogaus psichika yra organizuota taip, kad pirminėje psichikos dalyje – *id* – susiformuojantys geismų impulsai kitų psichikos dalių – *ego* ir *super-ego* – yra perkeltami į prieinamus *substitutus*²⁹⁹ (pakaitalus). Tad psichoanalizės kontekste *Šokoladiniai krucifiksai* gali būti traktuojami kaip tam tikra instinktyvaus geismo objekto substitucija, kai vizualinį religinio simbolio patyrimą pakeičia uosle patiriamas saldus aromatas, religiją – šokoladas. Tokiu požiūriu religija čia gali būti traktuojama kaip instinktyvaus psichinio impulso objektas (arba substitutas), kuris leidžia pasiekti malonumą, t. y. ramybės būseną. Šiuo požiūriu *Šokoladiniams krucifiksams* antrina D. Liškevičiaus darbai *Dievas – dvasinis žmogaus atrakcionas* [il. 8] ir *Metafizinis nemalonumas* [il. 9].

Kitas svarbus *Šokoladinių krucifiksų* semantinis aspektas yra jų eksponavimo būdas. Viena iš pirminių lotyniško žodžio ornamentas reikšmių yra papuošimas, pagražinimas³⁰⁰. Tad religinio simbolio pagrindu kuriamas ornamentas šiame darbe religijai suteikia ir puošybinę funkciją, kuri nėra neutrali ar abstrakti, bet konstatuoja ideologizuotą matymo būdą, kuris organizuoja suvokimą. Šis aspektas labiausiai išryškėjo tuomet, kai darbas *Šokoladiniai krucifiksai* įgavo instaliacijai būdingų bruožų [il. 10], t. y. kai visos sienų plokštumos buvo padengtos ornamentu. Tokiu būdu pasiekiamas ornamento vizualinis totalumas. Svarbus čia ir kitas ornamento aspektas. Ornamentas remiasi seka, kurioje kartojasi tas pats struktūrinis elementas. Tokia seka yra uždara, o variacija struktūriniais elementais yra apibrėžta. Objektai – šešiakampis ir kvadratas – taip pat dėliojami pabrėžiant geometrinės tvarkos principą.

²⁹⁶ Autoriaus interviu su Egle Rakauskaite, [2017 09 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

²⁹⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 38.

²⁹⁸ Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, p. 110.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁰⁰ *Thesaurus Latino-Lituanicus. Jungtinis lotynų-lietuvių kalbų žodynas nuo XVII iki XXI amžiaus*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 09 10], <http://www.thesaurus.flf.vu.lt/?antraste=ornamentum&searchWhere=header&submit=Ie%C5%A1koti>.

Apjungdama religinio simbolio, medžiagiškumo ir ornamento semantines prasmes – malonumą, grožį ir uždaramą – menininkė provokatyviai aktualizuoja religija paremtos pasaulėžiūros iracionalumą.

Charakteringai antagonistinis santykis su dailės tradicija Lietuvos 10 deš. šiuolaikiniame mene atsiskleidžia G. Urbono darbe *Juodoji dėžė* (1992, karsto formos smuiko dėklas iš diorito akmens) [il. 11], D. Žiūros darbuose *Miręs vanduo: karstas* (1996) ir *Dievo pušynas. I–III* (1995) bei A. Railos darbuose *80 skaidrių katalogas degančio „Kvadrato“* (instaliacija, skaidrių projekcija, kurioje užfiksuotas 1989 m. darbo *Kvadratas* sudeginimas) (1993) ir *Nostalgija. Arba viskas, kas yra gražu, yra praeitis* (1996) ir kt.

10 deš. D. Žiūros objektas *Miręs vanduo: karstas* [il. 12] – tai iš parafino išlietas kubas, kurios vidinė ertmė užpildyta vandeniu, o viena kraštinė įstiklinta taip, kad žiūrovas galėtų matyti objekto vidų. Pats objektas eksponuojamas ant pjedestalo. *Dievo pušynas. I–III* [il. 13] atliktas panašiu techniniu principu – išlaikant taisyklingas geometrines figūros formas, o skiriasi objekto tūris, kuris yra plokštesnis, eksponavimo principas (kabinama ant plokštumos) ir tūrio užpildymas – už stiklo vietoj vandens čia paliekama tuščia ertmė, o vidinė galinė plokštuma suformuojama iš šviesesnio atspalvio vaško taip, kad kontrastuotų su tamsesnėmis kraštinėmis. Objektų tūriai ir eksponavimo būdai šiuo atveju atitinka dvi dailės šakas – skulptūrą ir tapybą. Pastarosios hierarchinėje tradicinės dailės šakų struktūroje buvo traktuojamos kaip pačios svarbiausios. Svarbu čia ir tai, kaip menininkas medžiagiškai apibendrina šiuos objektus – griežta geometrija, uždaras įstiklintas (negyvas) vanduo, parafinas čia suponuoja ne tik uždaramą, bet ir šiai kategorijai autoriaus suteikiamas papildomas prasmes. Pats autorius yra pažymėjęs, kad šiems kūriniams panaudotas parafinas yra Vilniaus kapinėse nepilnai sudegusių žvakių likučiai. Nors šis faktas gali turėti visai kitą prasmę, atsižvelgiant į to meto ypač ribotas jaunųjų menininkų medžiagines ir technines raiškos galimybes, tačiau tai, kad menininkas, kalbėdamas apie kūrinio atsiradimo istoriją, šią detalę pažymėjo, o ir šios medžiagos pasikartojimas kitose paties autoriaus ir kitų menininkų (D. Narkevičiaus *Niekada atgal*, 1993) to meto darbuose, leidžia neatmesti ir kitų intencijų. Atsižvelgus į šių D. Žiūros darbų meninių priemonių semantinę visumą – pavadinimą, formą, medžiagą – galima daryti prielaidą apie menininko antagonistinę poziciją tradicinės dailės atžvilgiu bei siekį kvestionuoti meno sampratą. Tradicinės dailės raiškos ir turinio uždaramas čia apibendrinamas kaip izoliuota nuo aplinkos ir orientuota į praeitį praktika.

Kitas antagonistinio santykio su tradicine daile pavyzdys yra A. Railos instaliacija *Nostalgija. Arba viskas, kas yra gražu, yra praeitis*, 1996 m. [il. 14] demonstruota parodoje *Negrižtamai*. Instaliaciją sudarė 6 šiaudinės apie 2,5 m aukščio (3 pjovėjų vyrų ir 3 grėbėjų-

pėdų rišėjų moterų) figūros, kurios, pasak autoriaus, surištos pagal akademinio vaizdavimo principą³⁰¹, ir video ekrane demonstruojamas, profiliu nufilmuotas po medžiu stovintis darbinis arklys, kurio atvaizdą papildo iš garsiakalbių sklindantis žiogų svirpesys. Šiame darbe persipina keli semantiniai lygmenys, kurie kartu sukuria ironišką komentarą, nukreiptą prieš tradicija grindžiamą moderniosios Lietuvos dailės kanoną, orientuotą į valstietiškas moralines vertybes, ir šių vertybių vyravimą masinėje kultūroje.

Pirma, autoriaus pasirinkta javapjūtės scena greta kitų žemdirbystės darbų ir „derliaus švenčių“ yra vienas iš kanoninių siužetų XX a. pirmos pusės Lietuvos dailėje, ir tuo pačiu tai yra viena pagrindinių romantiškos tautinės kultūros ir ja grindžiamos pasaulėjautos mitologemų. Vienos charakteringiausių tokių tautinių mitologemų Lietuvos dailės istorijoje yra Petro Rimšos skulptūra *Lietuvos artojas* (1907) ir Bernardo Bučo skulptūra *Sėjėjas* (1939). Antra, A. Raila demonstratyviai pasirenka figūrinę kompoziciją, kuri tradicinės dailės žanrų hierarchijoje yra pati svarbiausia, ir ją įgyvendina savo rankomis (pagrindinis meistrystės principas) bei pagal fundamentalias skulptūrinio monumentalumo ir tikslų anatominių proporcijų, akademinio vaizdavimo taisykles. Trečia, supindamas romantinės tautinės pasaulėžiūros mitologiją, akademinis vaizdavimo principas bei tuo pačiu monumentalumui priešpastatydamas organinių medžiagų efemeriškumą ir populiariosios kultūros simbolius – televizorių ir kinematografiją – autorius hiperbolizuoja ir tuo pačiu ironiškai eksplikuoja tiek tradicinės dailės paradigmos principus, tiek masinės kultūros vertybinius nuostatus. Šiuo atveju ne tiek problematizuojama tradicinės dailės ir kultūros vertybinė sistema, kiek akcentuojama jų archajiška, į kaimo kultūrą orientuota, t. y. nemoderni laikysena. Idėjiškai bei semantiškai šiam kūriniai antrino ir E. Janso 1997 m. „Jutempus“ galerijoje demonstruota instaliacija *Meno morfologija*, kurią sudarė medinis kiaulių gardas su gyvais paršeliais.

Kitam uždaro kritikos tipui yra būdingas refleksyvumas, aktualizuojantis konkrečią uždaro pasaulėžiūros implikuojamą socialinę problematiką. Kaip charakteringiausios tokios socialinės kritikos pavyzdžius 10 deš. Lietuvos šiuolaikiniame mene galima įvardyti A. Railos *Lopšys, garantuojantis pragmatišką infantilumą* (1994), D. Narkevičiaus objektus *Neatviros visuomenės reliktas (Atvira iš šešių)* (1994) ir *Niekada atgal* (1994).

Vizualiai artimi ikonografiniai simboliai (lovelė ir lopšys) leidžia įžvelgti šiose 10 deš. meninėse praktikose tam tikrus bendrus prasminius ryšius ir semantines reikšmes, kurias kartu siekė akcentuoti menininkai. Visi šie darbai buvo pristatyti jau minėtoje 1994 m. D. Narkevičiaus kuruotoje parodoje *Negrįžtamai*, kurios sumanymo politinės intencijos buvo

³⁰¹ Autoriaus interviu su Artūru Raila, [2016 10 04], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

atvirai išreikštos pavadinime, o ideologinę kryptį atskleidžia parodoje pristatyti atskiri kūriniai. Ikonografiškai išraiškingiausias šioje parodoje pristatomas darbas buvo A. Railos objektas *Lopšys, garantuojantis pragmatinį infantilumą* [il. 15]. Tai natūralaus dydžio iš pjaunančios vielos, nuimtos nuo karinio „šiaurės miestelio“ sienų³⁰², nupintas lopšys ir virš jo pakabintas kūdikio žindukas, ištektas iš plieno. Neabejotinai esminis šio darbo aspektas yra prasminė lopšio, kaip simbolio, subversija, kai tradiciškai nusistovėjusios lopšio švelnumo ir saugumo prasmės pakeičiamos brutaliu ir traumuojančiu medžiagiškumu. Panašiai, tik jau serijinės gamybos daikto semantiką perkuria ir D. Narkevičius darbe *Niekada atgal* [il. 16]. Tai – išlenkta (deformuota) sena vaikiška lovelė, iki viršutinių šoninių atramų kraštų užpildyta monolitiniu parafino tūriu. Deformacija ir parafinas, kaip pagrindinė žvakių gamybos medžiaga, šiuo atveju labiau pabrėžia traumą. Tiek lopšyje, tiek lovelėje pasikartojančios fizinės objektų deformacijos bei medžiagų istorinės ir simbolinės konotacijos abstrahuoja šiuos kasdieninius objektus į mozaikiškas alegorijas, turinčias prasminių sąsąukų su jauna, iš sovietinės totalitarinės sistemos išsilaisvinusia visuomene, jos traumine patirtimi ir šios patirties paveikta uždara, gynybine pasaulėžiūra. Šiuo požiūriu A. Railos lopšio bei D. Narkevičiaus vaikiškos lovelės ikonografiniai motyvai koreliuoja ir su K. Popperio uždaros sąmonės alegorija³⁰³. Uždarumo aspektu lopšys ir lovelė, kaip „pirma nuosava erdvė“³⁰⁴, koreliuoja su filosofės J. Kristevos pateikiama uždaros ir atviros sąmonės reikšme tapatybei, kur „begalybės jausmas yra grėsmė tapatumo vientisumui, bet kartu tai – ir kitas laisvės apibrėžimas“³⁰⁵. Toks psichoanalizė grindžiamas sąmonės aiškinimas rezonuoja su paties A. Railos pateiktu kūrinio pristatymu: „*Lopšys, garantuojantis pragmatišką infantilumą*, yra sąmonės būseną [...]“³⁰⁶.

Kartu šioje parodoje buvo pristatomas ir dar vienas D. Narkevičiaus objektas – *Neatviros visuomenės reliktas (Atvira iš šešių)* [il. 17]. Tai į šešias lygias dalis supjaustyta ir vėl sudėta sena spinta su nuimtomis durų rankenėlėmis, pirmą kartą eksponuota paversta ant šono. Vėliau šio darbo pavadinimas buvo pakeistas į *Atvira iš šešių*, o pats objektas eksponuojamas vertikaliai. Objektas tiek struktūriškai (uždaras, užpildytas ir deformuotas tūris), tiek semantiškai koreliuoja su minėta lovele, o ir pats darbo pavadinimas tiesiogiai

³⁰² „Artūras Raila. Menotyrininko Kęstučio Šapokos tekstas su Artūro Railos komentarais“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 05], <http://www.letmekoo.lt/artists/arturas-raila/>.

³⁰³ Žiūrėti K. Popperio citatą, šios dalies trečias skyrius.

³⁰⁴ Deimantas Narkevičius, *Negrįžtamai*: Parodos lankstinukas.

³⁰⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 156.

³⁰⁶ Artūras Raila, *Negrįžtamai*: Parodos lankstinukas, Vilnius: ŠMC, 1993.

susišaukia su K. Popperio idėja³⁰⁷. Senos spintos uždaro tūrio supjaustymas ir sujungimas čia semantiškai atkartoja visuomenės istoriškumą, traumą ir struktūrinę organiką. Traumuoto uždaro pasaulėžiūros sindromo vizualinė išraiška čia sustiprinama pasitelkiant uždary durų, demontuotų rankenėlių ir paversto ant šono tūrio vizualines priemones. Kritišką autoriaus poziciją uždaro pasaulėžiūros atžvilgiu atskleidžia ir parodos lankstinuke prie kūrinių aprašymų pateikiamas jo paties komentaro fragmentas: „Būnant viduje neįmanoma matyti, kas matoma iš išorės“³⁰⁸.

Apibendrinant šį skyrių, galima pažymėti, kad atkūrus nepriklausomybę, Lietuva išgyveno sistemines politines ir ekonomines permainas: buvo reorganizuojamas valstybės aparatas, likviduojamos ar reorganizuojamos senos ir kuriamos naujos institucijos, decentralizuojama ekonomika, kuriama nauja finansų sistema ir t. t. Šis institucinis sistemos pertvarkymas lėmė didelį neapibrėžtumą visose valstybės funkcinėse sferose ir ženklų valstybės ekonominį nuosmukį. Šiuo pereinamuoju laikotarpiu svarbų vaidmenį atliko Atviros Lietuvos fondas ir jo kuriojamos kultūros programos – tarp jų ir SŠMC. Turėdamas didelį ir stabilų finansavimą, fondas faktiškai tapo pagrindiniu kultūros finansavimo šaltiniu. Tačiau didesnę reikšmę nei finansinė parama turėjo SŠMC įdiegta moderni, į komunikaciją orientuota vadybos sistema, kuri reikšmingai prisidėjo prie šiuolaikinio meno matomumo visuomenėje didinimo ir tokiu būdu paspartino pastarojo legitimavimo procesą.

ALF veikla, kuri iš esmės buvo nukreipta į įvairių formų švietimo projektus, ženkliai prisidėjo ir prie bendro intelektualinio gyvenimo dinamikos. ALF ir, pastebimą įtaką Lietuvos intelektualams turėjusios „Santaros-Šviesos“ federacijos propaguojama liberali moralinė sistema prisidėjo prie to, kad liberali paradigma tapo pagrindine progresyvia to meto intelektualinio gyvenimo idėjine ašimi.

Vieni iš ryškiausių šio laikotarpio kultūrinio gyvenimo ypatumų buvo kultūriniai karai tarp konservatyvių ir progresyvių nusiteikusių meno pasaulio atstovų. Šis reiškinys pastebimas ne tik instituciniame lygmenyje (LDS prieš ŠMC), bet savaip buvo aktualizuotas ir šiuolaikinio meno praktikose – tiek per parodų sumanymus, tiek per atskirus kūrinius.

³⁰⁷ Prielaidą, kad K. Popperio atviros visuomenės idėja paliko pėdsaką to laikmečio menininkų (ir ne tik Lietuvos) refleksijose, sustiprina ir tai, kad 1997 m. ŠMC buvo pristatyta austrų menininkės Johanos Kandl paroda, pavadinta *Uždara visuomenė*.

³⁰⁸ Deimantas Narkevičius, *op. cit.*

3. EPISTEMOLOGINIS LŪŽIS: KAIRIOJI PARADIGMA XXI A. PRADŽIOS LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME KRITINIAME MENE

ribos nusistovi tada, kai dėl jų liaujamasi kovoti.
Jean-Francois Lyotard³⁰⁹

Kai menas nustoja būti pasipriešinimo forma, didžiąja dalimi jis netenka prasmės.
Deimantas Narkevičius³¹⁰

XX a. amžiaus 10 deš. pabaigoje jaunosios kartos lietuvių menininkų praktikose, kurioms buvo labiau būdingas ne kritiškas, o labiau antagonistinis santykis su tradicine daile, ėmė ryškėti naujos strategijos³¹¹ ir problematika, kuri peržengė dichotomijomis („tradicinis–šiuolaikinis“, „uždaras–atviras“, „estetiškas–konceptualus“ ir kt.) grįsto artikuliacijos ribas³¹². Skirtingai nuo 10 deš. Lietuvos šiuolaikiniame mene išsiskyrusios liberalios socialinės kritikos, kurios dėmesys buvo sutelktas į iš konservatyvaus mąstymo kylančią problematiką, naujais kūrinių buvo siekiama artikuliuoti *socialinės hegemonijos*, *socialinio inertiškumo* klausimus ir kvestionuoti tokią tvarką diegiantį *žinojimą*. Dalis Lietuvos šiuolaikinių menininkų šiuos klausimus aktualizavo, išskeldami suvokimo kaip socialinio konstrukto, žinojimo kaip galios pozicijos ir institucinės kritikos problematiką, kuri analogiškai B. Buchloho pasiūlytai interpretacijai, galėtų būti sietina su poststruktūralistinės teorijos idėjomis. Vieni pirmųjų, leidžiančių identifikuoti etapinį lūžio Lietuvos kritinio meno paradigmoje pradžią, tokių meninių darbų yra D. Narkevičiaus filmai *Europa 54° 54' - 25° 19'* (1997), *His-story* (1998) bei A. Railos performansas *Once you Pop, You Can't Stop* (1997), video instaliacija *Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...* (1998), performansas *Mes arba niekas* (1998) bei videofilmas *Mergaitė nekalta* (1998).

Kiti aktualizavo feminizmo, tapatybės kaip socialinio konstrukto, hegemoninio kapitalizmo, manipuliatyvaus ir neįsisąmoninto vartotojiškumo ir kt. socialinę problematiką,

³⁰⁹ Jean-Francois Lyotard, *Postmodernus būvis. Ataskaita apie žinojimą*, Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 47.

³¹⁰ „Romantinės istorijos. Su Deimantu Narkevičiumi kalbasi Lolita Jablonskienė ir Erika Grigoravičienė“, in: *Kultūros barai*, 2000, Nr. 3, p. 36.

³¹¹ Meninių strategijų įvairovės aspektas Lietuvos šiuolaikiniame mene buvo aktualizuos parodoje *Lietuvos dailė 2000–2010: 10 metų* (kuratoriai Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Julija Fomina, Virginija Januškevičiūtė, Valentinas Klimašauskas, Ūla Tornau) (žr. *Lietuvos dailė 2000–2010: 10 metų*: Parodos katalogas, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010).

³¹² Dar 1995 m. Lietuvoje buvo publikuota Kanados lietuvis Karlos Gruodis sudaryta antologija *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo* ir tais pačiais metais Šiuolaikinio meno centro rengtoje parodoje *Joana Arkieta. Aštuoni komentarai* (kuratorius Kęstutis Kuizinas) ji pristatė instaliaciją *Prarastas vainikas*, kuri gali būti sietina su feministine kritika, tačiau iki pat 10 deš. pabaigos lietuvių kūrėjų darbuose šis diskursas neidentifikuojamas. Taip pat paminėtinas ir Nomedos ir Gedimino Urbonų organizuotas projektas *Ground Control* (1997), kuriame taip pat aktualizuojamos su kairiąja paradigma siejamos kritinės idėjos, tačiau kataloge publikuoti tekstai ir parodoje pristatyti lietuvių autorių kūriniai faktiškai nekoreliuoja.

kuri galėtų būti sietina su kritinės teorijos idėjomis. Bene plačiausiai ir metodiškiausiai savo kūrybinėje veikloje šią problematiką aktualizavo N. ir G. Urbonai (*tvvv.plotas*, 1998–1999; *Nemušk manęs*, 1999; *Karaoke*, 2001; *Transakcija*, 2001–2005; *Ruta Remake*, 2002), o atskirais aspektais – R. Diržys (akcija *Barikada*, 2003; instaliacija *Helmsboro šalis – Lietuva*, 2005–2006; *Alytaus meno streiko bienalė*, nuo 2005), A. Novickas (*id*, 2004; *Trispalvės dëlionė*, 2005), E. Rakauskaitė (*Vilniaus benamiai*, 2000; *Gariūnai*, 2002; *Mano Amerika*, 2003; *Dvigubas malonumas už tą pačią kainą*, 2004; *Mano adresas – ne namas ir ne gatvė, mano adresas – prekybos centras*, 2004), Darius Žiūra (fotografijų serijos *Veidai*, 2008–2014, *Figūros*, 2008–2014), Ugnius Gelguda (*Gyvenimas kartu. Šiuolaikinė tradicinė/netradicinė šeima*, 2004) ir kartu su Neringa Černiauskaite (paroda *Bėgiko metafizika*, 2014), E. Jansas (*Asmens kodas. Sutikimas, atsiprašymas, įspėjimas*, 2001; *Būti išstatytam*, 2006), anoniminė menininkių grupė „Cooltūristės“ (*Nacionalinės vyrų premijos*, 2005; *Herojų kultui – ne!*, 2008), Eglė Budvytytė (kartu su Goda Budvytyte ir I. Misevičiūte kaip grupė „Coro Collective“ – *Sekta*, 2006; *Raidyno pamoka*, 2009 ir individualiai: performansas *Choreografija bėgančiam vyrui*, 2012; performansas *Švelnus balsas, griežta melodija*, 2017), I. Misevičiūtė (*Lord of Beef*, 2015), A. Danusevičius (tapybos darbų serija *Karminas*, 2009–2012), I. Krunglevičius (*Dark Pool*, 2014; *LCD horizontas*, 2015) ir kt.

Bandant atsakyti į klausimą, kas paskatinto menininkus savo kūryboje aktualizuoti su akivaizdžiai kairiaja paradigma sietiną problematiką, galima išvardinti kompleksą veiksnių, kurių tarpusavio sąsajos nebūtinai yra tiesioginės. Apibendrinant pokalbių su menininkais³¹³ metu surinktą informaciją ir menotyroje išryškintus aspektus, galima išskirti tokią aplinkybių grupę:

- tradicinio ir šiuolaikinio meno kovos dėl legitimacijos pabaiga šiuolaikinio meno naudai;
- SŠMC programos pabaiga;
- visuomenės raida – kapitalizmo įsitvirtinimas, demokratijos biurokratizavimo ir kultūros normatyvinimo tendencijos;
- komunikacijos ir ryšių su pasauliu intensyvėjimas;
- pamirštos ar ignoruotos marksizmo teorijos praktinės pasekmės bei poststruktūralistinės ir postmodernios kritinės minties stiprėjimas Lietuvos socialinių mokslų terpėje;

³¹³ Interviu atlikti su D. Narkevičiumi, A. Raila, E. Rakauskaite, E. Jansu, A. Novicku, N. ir G. Urbonais, R. Diržiu, L. Kreivyte ir E. Budvytyte.

- socialinės kritikos intensyvumas Vakarų šiuolaikiniame mene 9–10 deš. kaip reakcija į neokonservatyvios politikos suintensyvėjimą.

10 deš. pabaigoje naujasis menas įtvirtina savo pozicijas Lietuvos kultūros lauke. Pagal Alfonsą Andriuškevičių³¹⁴ tai įvyko 10 deš. antroje pusėje. Jam pritaria ir D. Narkevičius³¹⁵, kuriuo nuomone, tokį įsitvirtinimą ženklina nacionalinio Lietuvos atstovavimo Venecijos bienalėje pradžia 1999 metais³¹⁶. Tuo pačiu metu G. Soroso įsteigtas Open Society Foundations nusprendė uždaryti dalį savo programų (taip pat ir SŠMC) Lietuvoje ir kitose Centrinės Europos valstybėse, kuriose, anot ekspertų, demokratiniai principai sėkmingai įsitvirtino. Su SŠMC reorganizacija 1999 m. pasibaigė ne tik svari nevyriausybinių finansinių bei organizacinių parama naujam menui, bet ir tam tikras dailės institucinio gyvenimo etapas. Daliai to meto jaunosios kartos menininkų šios programos uždarymas reiškė ir intensyvaus parodų–projektų laikotarpio pabaigą. Tuo pačiu, kaip pastebi E. Rakauskaitė ir E. Jansas, naujojo meno įsitvirtinimas susilpnino ankstesnę konsolidaciją jaunųjų tarpe³¹⁷. Kova su „tradicionalizmu“ tapo praeitimi. Kai kuriems šios kartos kūrėjams nauji pokyčiai Lietuvos meno lauke tapo ir savotišku iššūkiu, bandant perorientuoti save ir savo kūrybą. Amžių sandūroje įvykusią transformaciją instituciniame dailės gyvenime Lietuvoje galima palyginti su slovėnų menotyrininkės ir kuratorės Zdenkos Badovinac perpasakotu Marinos Abramovič prisiminimu apie tai, kaip 8 deš. nemaža dalis į Vakarų Europą emigravusių progresyvių Rytų Europos menininkų išgyveno kūrybinę krizę: „Menininkai, kurie programiškai savo kūrybą buvo susiję su oponavimu autoritariniam politiniam režimui, atsidūrę demokratinėje kapitalistinėje visuomenėje, pasimetė“³¹⁸. Kita dalis 10 deš. susiformavusių Lietuvos menininkų, kurie kryptingai plėtojo savo menines praktikas bei ėmėsi asmeninės iniciatyvos, formuojant kūrybos sklaidos tinklą, šios krizės išvengė ir sėkmingai tęsė karjerą tarptautiniu mastu. XXI a. 1 deš. viduryje prie jų prisijungė ir jauniausioji Lietuvos menininkų karta, kuriai kova dėl raiškos legitimacijos jau buvo neaktuali, o intensyvi elektroninių komunikacijų plėtra, gerėjanti Lietuvos ekonominė situacija ir Lietuvos įstojimas į Europos sąjungą 2004 m. suteikė ne tik

³¹⁴ Alfonsas Andriuškevičius, „Dvi klasikos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999 10 09, Nr. 38, p. 6.

³¹⁵ Autoriaus interviu su Deimantu Narkevičiumi, [2017 09 10], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³¹⁶ Pirmas Lietuvos paviljonas Venecijos šiuolaikinio meno bienalėje buvo bendrai finansuojamas SŠMC ir LR Kultūros ministerijos. Tačiau net ir dalinė valstybės parama šiam projektui yra traktuotina ir kaip naujojo meno legitimumo pripažinimas.

³¹⁷ Autoriaus interviu su Evaldu Jansu, [2017 09 25], [garso įrašas], asmeninis archyvas; autoriaus interviu su Egle Rakauskaite, [2017 09 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³¹⁸ Zdenka Badovinac, „baroque@xl4all.nl. Introduction“, in: *Marina Abramovic. Cleaning the House: Travelling Cabinet*: Parodos katalogas, Helsinki: Kiasma, 1999, p. 8.

plačią prieigą prie informacijos bet ir pakankamai laisvas galimybes gyventi bei studijuoti užsienyje.

Impulsu naujos socialinės problematikos atsiradimui Lietuvos šiuolaikiniame mene neabejotinai tapo ir visuomenėje 10 deš. prasidėjusios socioekonominės transformacijos, kurios domino ir menininkus. Su socioekonominėmis visuomenės transformacijomis susijusi problematika atsiskleidžia N. ir G. Urbonų (*Karaokė*, 2001; *Pro-testo laboratorija*, 2005), E. Rakauskaitės (*Benamiai*, 2000; *Gariūnai*, 2002; *Dvigubas malonumas už tą pačią kainą*, 2004 [il. 18]), E. Janso (*Asmens kodas. Sutikimas, atsiprašymas, įspėjimas*, 2001 [il. 19]) ir kitų menininkų projektuose, kuriuose aktualizuojami kapitalizmo diegiamos racionalizacijos, socialinės sferos komodifikacijos ir socialinės nelygybės aspektai. Dar daugiau dėmesio sulaukė šalyje prasidėjęs demokratijos institucionalizavimas, normatyvinimas ir biurokratizavimas, palietęs fundamentalius žmogaus teisių ir laisvių klausimus.

XX a. 10 deš. Lietuvos politinės ir ekonominės transformacijos procesus tyrinėjęs Z. Norkus konstatavo Lietuvos ir kitų Centrinės Europos regiono šalių demokratijos laimėjimus kaip *precedento neturinčią sėkmę*³¹⁹, tačiau tuo pačiu pažymėjo, kad demokratija nėra įmanoma be prievartos³²⁰. Skirtingose demokratinėse visuomenėse, skirtingais jų raidos tarpsniais demokratinės prievartos laipsnis kinta. Lietuvos socialinių tyrimų centro atliktoje *Demokratizacijos procesų Lietuvoje sociologinėje analizėje*³²¹ pažymima, kad 1991–2012 m. didėjo visuomenės sąmoningumas demokratijos atžvilgiu³²² bei buvo sukurtos pagrindinės demokratinėms visuomenėms būdingos žmogaus teisės ginančios institucijos, tačiau pastarųjų veiksmingumas išliko kvestionuotinas³²³. Apie kultūrinio normatyvinio represyvumo tendencijas XX a. 10 deš. pabaigoje užsimena ir menotyrininkė, aktyvistė L. Kreivytė, kurios nuomone po valstybės nepriklausomybės atkūrimo buvo galima pastebėti LGBT auditorijai skirtos periodikos kiekybinį proveržį, kuris kone visiškai buvo užgniaužtas dešimtmečio pabaigoje³²⁴. Socialinės sferos normatyvinimo ir biurokratizacijos problematika gali būti identifikuojama A. Novicko, E. Janso, N. ir G. Urbonų, U. Gelgudos ir kitų menininkų praktikose.

³¹⁹ Zenonas Norkus, *Kokia demokratija? Koks kapitalizmas? Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*, Vilniaus universiteto leidykla, 2008, p. 472.

³²⁰ *Ibid.*, p. 405.

³²¹ *Demokratizacijos procesų Lietuvoje sociologinė analizė*, autorių kolektyvas: Vladas Gaidys, Ingrida Gečienė, Lilija Kubilickienė, Eduardas Kęstutis Sviklas, Irena Šutinenė, Alina Žvinklienė, Vilnius: Lietuvos socialinių tyrimų centras, 2013.

³²² *Ibid.*, p. 52.

³²³ *Ibid.*, p. 92.

³²⁴ Autoriaus interviu su Laima Kreivyte, [2017 09 22], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

3.1. Teorinės ir ideologinės XX a. antros pusės Vakarų kritinio meno paradigmos prielaidos

Lietuvos kritinio meno paradigmos transformacijos yra neatsiejamos nuo intensyvių internacionalizacijos procesų po nepriklausomybės atkūrimo. Tad norint visapusiškai suprasti šių procesų reikšmę būtina atsižvelgti į Vakarų kritinio meno raidą po Antrojo pasaulinio karo. Pastarąją plačiai tyrinėjo meno kritikai ir istorikai B. Buchlohas ir H. Fosteris. Šių autorių, kaip ir kitų meno kritikų ir istorikų (Rosalindos Epstein Krauss, L. Mulvey, Annete's Michelson, George'o Bakerio), dėmesys kritiniam menui atspindi ir tam tikrą vertybinę poziciją, neatsiejamą nuo kairiosios paradigmos. Neatsitiktinai jų kritiniuose tekstuose kūrinių analizei dažnai pasitelkiama psichoanalizė ir marksistinė teorija. Tokia teorinė prieiga iš esmės atitinka *kritinės teorijos* metodologinį principą. Šiuos meno istorikus sieja ir bendra pozicija XX a. antros pusės kritinio meno atžvilgiu. Tiek B. Buchlohas³²⁵, tiek H. Fosteris³²⁶ atmets istorinio avangardo tyrinėtojo P. Bürgerio nuostatą, kad XX a. antros pusės kritinis menas tebuvo nekritiška istorinio avangardo idėjų ir formų mimikrija. Tokią poziciją šie autoriai argumentuoja istorinėmis aplinkybėmis, kurios kokybiškai atskiria XX a. antros pusės kritinį meną (B. Buchlohas ir H. Fosteris siūlo neo-avangardo sąvoką) nuo istorinio avangardo. Pirma, anot meno istorikų, skirtingai nuo XX a. pirmos pusės avangardo meninių praktikų ir paradigmos, kuri dar formavosi nacionalinės kultūros terpėje, pokario meninės praktikos ir kritinė paradigma jau buvo veikiami tarptautinio globalaus korporacinio kapitalizmo ir postnacionalinės kultūros. Antra, anot B. Buchloho, norint pilnai suprasti neo-avangardo išplėtotą kritinę programą, būtina atsižvelgti ir į istorinio avangardo politinę bei istorinę nesėkmę, kuri tapo viena iš naujojo avangardo kritinės pozicijos atspirties taškų³²⁷. Kaip pažymi meno istorikas, pokario neo-avangardas pradėjo formuotis 6 deš. pradžioje, kuomet buvo atrastas dada ir konstruktyvizmo palikimas ir tokiu būdu užsimezgė sudėtingas naujojo ir istorinio avangardo ryšys, kuriam buvo būdinga tęstinumo dialektika, meninių paradigimų kaitojimas bei jų kokybinis transformavimas³²⁸. Tuo pačiu, kaip pažymi H. Fosteris, neo-avangardo siekiai susisiekti su istorinėmis praktikomis buvo paremti noru atsiriboti nuo Niujorko meno mokyklos išplėto to abstraktaus ekspresionizmo, kuris atrodė pasenęs,

³²⁵ Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, p. xvii-xxxiii.

³²⁶ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, p. 8–20.

³²⁷ Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. xxiv.

³²⁸ *Ibid.*, p. xxiii.

klaidingas ir net slegiantis³²⁹. Autorius pastebi, kad atsigręžimai į istorinį avangardą buvo įvairūs. Dalis jų spontaniški, nerefleksyvūs (kritikuoti P. Bürgerio), ankstesnę paradigmą redukavę iki stiliaus ar temos, pavyzdžiui 6–7 deš. išpopuliarėję ready-made'ai ir rasti objektai. Tačiau didesnė dalis neo-avangardistų menininkų buvo kritiški ir į istorinį avangardą atsigręžė ne dėl istorinio fakto, o dėl to, kaip jis transformavo pačią reikšmės ir prasmės sampratą³³⁰.

Anot B. Buchloho, nuo 1968 m. kartu su konceptualaus meno iškilimu, o dar labiau nuo 8 deš. pradžios, susiformavo tokių menininkų, kaip Hanso Haacke's, Danielio Bureno, Marcelio Broodthaerso, D. Grahamo, Lawrence'o Weinerio, Michaelo Asherio, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Barbaros Kruger ir kt. kūrybinės pozicijos, kurios labiau nei bet kokia kita pokario meninė veikla, kokybiškai atsiskyrė nuo istorinio avangardo³³¹. Meno istoriko nuomone, būtent tada susiformavo visiškai nauja intervencinė pozicija, apimanti kūrybos ir meno suvokimo sritis, kuri pasiūlė kokybiškai naujus meno distribucijos, percepcijos ir institucijų kritikos modelius³³². Anot H. Fosterio, principinis istorinio ir neo-avangardų skirtumas, kurio nesugebėjo įžvelgti P. Bürgeris, yra tas, kad istorinio avangardo propaguota paties meno kaip institucijos kritika rėmėsi konvencijų kvestionavimu, tuo tarpu neo-avangardas įgyvendino daug platesnę institucijų kritikos programą³³³. Kitaip tariant, jei istorinis avangardas buvo susitelkęs tik į meninės produkcijos konvencijų kvestionavimą ir kritiką, tai neo-avangardas kvestionavo meną kaip sociokultūrinį reiškinių plačiąją prasme, tokiu būdu atrodantis galimybes aktyviai įsitraukti ir į platesnį socialinės emancipacijos diskursą.

Kaip pastebėjo B. Buchlohas, neo-avangardo paradigma iš vienos pusės formavosi dialektiniame santykiyje su istoriniu avangardu, iš kitos pusės buvo veikiamą *pažengusio globalaus korporacinio kapitalizmo* ir 1968 m. įvykių, kurie leido susiformuoti kokybiškai naujoms kritikos prielaidoms³³⁴. Tai gana bendro pobūdžio apibendrinimas, pats B. Buchlohas plačiau jo neišplėtoja, tačiau įvardinti aspektai suponuoja konceptualius ryšius su XX a. antros pusės kritinėmis teorijomis. H. Fosteris konstatuoja, kad neo-avangardistai suvokė istorinio avangardo politinių ir istorinių tikslų nesėkmę. Apšvietos idėjų padiktuotais pozityvistinio mąstymo principais konstruotos įvairaus pobūdžio utopinės koncepcijos, su kuriomis tapatinosi istorinio avangardo judėjimai, po Antrojo pasaulinio karo buvo iš esmės kvestionuojamos.

³²⁹ Hal Foster, *op. cit.*, p. 3.

³³⁰ *Ibid.*, p. 2.

³³¹ H. Foster siekdamas atkreipti dėmesį į sudėtingą istorinio ir neo-avangardo ryšį, išskiria 2 neo-avangardo raidos etapus: iki ir po 7 dešimtmečio.

³³² Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. xxiv.

³³³ Hal Foster, *op. cit.*, p. 16.

³³⁴ Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. xxi.

Atsižvelgiant į aukščiau B. Buchloho ir H. Fosterio įvardintas istorines neo-avangardo prielaidas, galima teigti, kad neo-avangardas formavosi antipozityvistinio sąjūdžio, kuris siejamas su socialine kritine teorija, poststruktūralizmu ir postmodernizmu, aplinkoje. Tokią nuostatą patvirtina ir B. Buchloho pastebėjimas, kad Hanso Haacke's institucijų kritiką galima asocijuoti su kritine teorija, o D. Burreno – su poststruktūralizmu³³⁵. Apibendrinant galima pažymėti, kad neo-avangardo paradigma – tai visų pirma naujų kritinių perspektyvų atvėrimas, kuriam būdingas tiek meninės gamybos, tiek kūrinio percepcijos, tiek santykio su meno istorija ir su ekonomine aplinka, kurioje veikiama, problematizavimas.

3.2. Kairiosios socialinės teorijos ir idėjų sklaida posovietinės Lietuvos akademiniame ir viešajame diskurse

Nors su XX a. antros pusės kairiaja teorija siejamų idėjų sklaida ir pats kairysis kritinis diskursas Lietuvoje pradėjo formuotis dar XX a. 10 dešimtmetyje³³⁶, tačiau intelektualiniame, kultūriniame gyvenime bei socialinėje kritikoje ryškiau matomu tapo tik po 2000 metų. Kodėl idėjos, dariusios didelę įtaką XX a. antros pusės Vakarų intelektualinei, politinei ir kultūrinei raidai ir kurios, kaip reakcija į neokonservatyvios politikos bangą, išgyveno pakilimą 9 ir 10 dešimtmečiuose, Lietuvoje aktyvia akademinio, viešo intelektualaus ir kultūrinio gyvenimo dalimi tapo tik praėjus dešimtmečiui nuo valstybingumo atstatymo ir demokratijos atkūrimo?

Visų pirma, tam neabejotinai įtakos turėjo trauminis santykis su marksistine teorija. Kaip pažymi sociologas A. Valantiejus, socializmo laikotarpiu, sociologijos teorija buvo draudžiama kaip „buržuazinis pseudomokslas“, o po 1989 m. „simboliškai marksizmas uždraudžiamas kone per naktį“³³⁷. Apie problemišką akademikų santykį su marksistine teorija užsimena ir Lietuvos filosofijos tyrinėtojas G. Kabelka. Anot jo, marksistine teorija besiremiančios filosofijos palikimas posovietinėje Lietuvoje ilgą laiką buvo tabu, o ir pati marksistinė teorija traktuota kaip okupantų įrankis³³⁸. Simptomišką santykį su kairiaja

³³⁵ Rosalind Krauss, „1971“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, authors Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, London: Thames&Hudson, 2012, second edition, p. 591.

³³⁶ Šio proceso pradžią siečiau su Atviros Lietuvos fondo Leidybos programos parama knygų vertimui į Lietuvių kalbą. Dar 1992 m. remiant ALF į lietuvių kalbą buvo išversta ir išleista amerikiečių socialinio filosofo Michaelo Walzerio knyga *Kritikų draugija: visuomenės kritika ir politinis angažuotumas XX a.* (vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Pradai, 1992), kurioje, be kitų socialinių filosofų, pristatomos A. Gramsci, H. Marcuse's, M. Foucault idėjos. 1993 m. su ALF Leidybos programos parama išleidžiama Jean-François Lyotard'o knyga *Postmodernus būvis: šiuolaikinį žinojimą aptariant* (vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1993), 1996 m. pasirodo Simone'os de Beauvoir „Antroji lytis“ ir kt.

³³⁷ Algimantas Valantiejus, „Šiuolaikinė sociologijos teorija (I)“, p. 26–28.

³³⁸ Gintaras Kabelka, *op. cit.*, p. 31.

paradigma iliustruoja ir reakcija³³⁹ viešojoje erdvėje į 2007 m. susibūrusį jaunųjų intelektualų judėjimą „Naujoji kairė 95“. Progresyvos kairiosios kritikos vakuumą viešojoje polemikoje ir politikoje konstatavo net konservatorių ir liberalų stovykloms priskiriami Lietuvos viešieji intelektualai A. Jokūbaitis³⁴⁰ ir L. Donskis³⁴¹, kuris pažymėjo, kad šią problemą dar 1996 m. pastebėjo sociologas V. Kavolis³⁴². Į tai dar 2000 m. atkreipė dėmesį ir menininkas D. Narkevičius, kuris pažymėjo, kad „kairiojo, internacionalinio diskurso eliminavimas kelia grėsmę, nes tai – realios tikrovės nepaisymas ir pusiausvyros griovimas“³⁴³.

Antra, marksistinė teorija nebuvo populiari ir tarp lietuvių inteligentijos Vakaruose. „Santaros-Šviesos“ federacija, kuri aktyviai mezgė kultūrinius ryšius su Lietuvos inteligentija dar sovietmečiu ir prisidėjo prie intelektualinės minties Lietuvoje transformacijos nuo pat nepriklausomybės atkūrimo, ideologiškai atstovavo liberalizmo idėjoms. Todėl 10 deš. Lietuvos intelektualiniame gyvenime iš esmės dominavo liberali kultūros kritika, kuri oponavo viešame diskurse vyraavusioms konservatyvioms idėjoms.

Galima daryti prielaidą, kad trauminis santykis su marksizmu lėmė tai, kad Lietuvoje dėmesio tarp to meto intelektualų visų pirma sulaukė tos socialinės teorijos, kurios neturėjo atvirų sąsajų su marksizmo teorija: feminizmas, psichoanalizė, postmodernizmas ir poststruktūralizmas. Nepriklausomybę atkūrusioje Lietuvoje feminizmo idėjos buvo vienos pirmųjų kritinių idėjų, kurios sulaukė dalies akademinės bendruomenės pritarimo. Jų sklaidai Lietuvoje svarbų impulsą suteikė Kanados lietuvė K. Gruodis, kuri atvyko į Lietuvą 1990 m. gilinti lituanistikos žinių pas V. Daujotytę į Vilniaus universitetą. Netrukus ji aktyviai įsijungė į Sąjūdžio veiklą, dirbo Seime. Savo iniciatyva 1991 m. pabaigoje – 1992 m. pradžioje K. Gruodis Vilniaus universitete surengė Moterų studijų kursus, kurie tuomet dar nebuvo įtraukti į universiteto studijų programą³⁴⁴. Netrukus analogiškus kursus ji surengė ir Vilniaus pedagoginiame institute. Tais pačiais metais VU buvo įkurtas Moterų studijų centras (2002 m. pervadintas į Lyčių studijų centrą). Kaip prisimena K. Gruodis, kursų lankytojų branduolį sudarė moterys. Ir tai, anot jos, visiškai atspindėjo to meto Lietuvoje vyrausią vertybinę

³³⁹ Arvydas Akstinavičius, „Kodėl kompromituojama kairė?“, 2007-06-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-06-15-arydas-akstinavicius-kodel-kompromituojama-kaire/27605; Eglė Wittig-Marcinkevičiūtė, „Naujoji seno sukirpimo kairė“, in: *Kultūros barai*, 2011, nr.1, p. 4–15; „Prof. Vytauto Radžvilo perspėjimai Lietuvai“, 2013 07 13, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], www.respublika.lt/lt/naujienos/lietuva/kitos-lietuvos-zinios/prof-vytauto-radzvilo-perspejimai-lietuvai/.

³⁴⁰ Alvydas Jokūbaitis, „Kodėl gaila marksizmo nesėkmės?“.

³⁴¹ Leonidas Donskis, „Naujoji Lietuvos kairė“.

³⁴² Leonidas Donskis, „Kairiosios vertybės ir jų likimas Lietuvoje“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 08], <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2006-02-06-leonidas-donskis-kairiosios-vertybes-ir-ju-likimas-lietuvoje/5515>.

³⁴³ „Romantinės istorijos. Su Deimantu Narkevičiumi kalbasi Lolita Jablonskienė ir Erika Grigoravičienė“, p. 37.

³⁴⁴ Autoriaus interviu su Karla Gruodis, [2017 11 14], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

orientaciją, kuri ryškiai kontrastavo situacijai Vakarų visuomenėse, kur 10 deš. buvo jaučiamas feminizmo idėjų pakilimas. Anot K. Gruodis, nors feminizmo idėjos Lietuvoje ir buvo sutiktos su entuziazmu, tačiau didesnę dėmesį joms parodė tik akademinė bendruomenė ir dalis to meto politikų. Tai, kad feminizmo idėjos 10 deš. nebuvo integruotos į kūrybines Lietuvos menininkių praktikas ir dailės kritiką, pastebi ir 10 deš. Lietuvos moterų dailę lyties identiteto aspektu tyrinėjusi S. Trilupaitytė³⁴⁵.

Reikšmingai prie šiuolaikinių socialinių teorijų sklaidos Lietuvoje 10 deš. prisidėjo Atviros Lietuvos fondas ir jo biblioteka (veikė nuo 1995 iki 2006 m., 2006 m. rinkinys perduotas Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų instituto bibliotekai) bei leidybos programa (veikė nuo 1992 iki 2011 m.). Tiek biblioteka, tiek leidybos programa buvo orientuotos į socialinius ir humanitarinius mokslus. Kaip liudija filosofė, kultūros ir meno kritikė A. Žukauskaitė³⁴⁶, būtent ALF bibliotekoje prasidėjo jos pažintis su postruktūralizmo ir postmodernizmo teorija ir autoriais. Šioje bibliotekoje filosofo Arūno Mickevičiaus iniciatyva buvo pradėti rengti XX a. antros pusės filosofijos knygų pristatymai. Tačiau, anot A. Žukauskaitės, nors 10 deš. Lietuvos akademinis diskursas ir plėtėsi šiuolaikinėmis teorijomis³⁴⁷, bet iki pat XXI a. pradžios akademinėje bendruomenėje neatsirado viešų intelektualų, kurie kairiosios socialinės kritikos idėjų pagrindu plėtotų kultūros, meno ar kitą kritinę polemiką Lietuvos viešojoje erdvėje³⁴⁸.

Proveržis viešojoje kritikoje, kuri rėmėsi kairiąja paradigma, įvyko tik XXI a. pirmo dešimtmečio viduryje³⁴⁹, kuomet įsisteigė tokios iniciatyvos, kaip leidykla „Kitos knygos“ (2004). 2005 m. susiburia Vilniaus kairiųjų klubas. Aktyvios publicistinės veiklos imasi kolektyviniu pseudonimu pasirašantis autorių kolektyvas „Castor&Pollux“ (nuo 2005 iki 2008 m.), kurių tekstai, anot A. Žukauskaitės, peržengė literatūros kritikos ribas ir priartėjo prie bendresnio pobūdžio kultūros kritikos³⁵⁰. 2007 m. susiburia minėtas „Naujosios kairės“ judėjimas. Tais pačiais metais startuoja internetinis puslapis anarchija.lt, kuriame pateikiami tiek užsienio literatūros vertimai, tiek Lietuvių autorių tekstai politikos ir kultūros aktualijomis, tiek su politiniu aktyvizmu susijusios tarptautinės naujienos. 2008 m. įsisteigia nepriklausoma

³⁴⁵ Skaidra Trilupaitytė, „Lyties identiteto aspektai šio dešimtmečio Lietuvių moterų dailėje“, p. 25.

³⁴⁶ Autoriaus interviu su Audrone Žukauskaite, [2018 02 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁴⁷ 1997 m. Vilniaus universiteto Filosofijos fakultetas ir Lietuvos filosofų draugija (LFD) organizavo mokslinę konferenciją *Postmodernizmas ir jo vieta filosofijoje*, 1999 m. Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas ir LFD organizavo mokslinę konferenciją *Tiesa, galia, solidarumas*.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Apie tai užsimena Skaidra Trilupaitytė, „Meninis protestas ir (politikos) kritika: kai kurie XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus pavyzdžiai“, p. 8.

³⁵⁰ Audronė Žukauskaitė, „Castor&Pollux“, [interaktyvus], [žiūrėta: 2018-02-15], www.tekstai.lt/tekstai/5-tekstai-apie-tekstus/454-castor-pollux.

švietimo iniciatyva – LUNI bei Andriaus Bielskio iniciatyva įsteigiamas kritinės minties institutas – „Demos“. 2007 m. L. Donskis kaip ryškiausius progresyvias kairias idėjas atstovaujančius viešuosius kultūros ir visuomenės kritikus Lietuvos viešajame diskurse išskyrė Rasą Baločkaitę, Nidą Vasiliauskaitę, Andrių Bielskį, Kasparą Pocių, A. Žukauskaitę bei su šiuo diskursu sietiną Gintarą Beresnevičių³⁵¹. Ryškus to meto įvykis, konsolidavęs ženklią dalį viešųjų intelektualų, kultūros ir meno veikėjų bei sulaukęs plačios reakcijos visuomenėje, buvo visuomeninė iniciatyva „Pro-testo laboratorija“ (2005–2006), nukreipta prieš viešųjų erdvių naikinimo politiką. Vieni pagrindinių šios iniciatyvos autorių ir organizatorių buvo menininkai N. ir G. Urbonai, kurie nuo pat 10 deš. nuosekliai plėtojo įvairias bendruomeniniu principu paremtas organizacines (galerija „Jutempus“, 1993–1997; paroda–projektas *Ground control*, 1997) ir kūrybines iniciatyvas (*tvvv.plotas*, 1998–1999; *Ruta Remake* projekto dalis – balso laboratorija, 2002).

3.3. Kairiosios paradigmos sklaida tarp Lietuvos menininkų ir meno kritikų

Tai, kad kairiosios kritinės idėjos Lietuvos menininkų kūryboje ir meno kritikoje imtos artikuliuoti 10 deš. pabaigoje, t. y. beveik tuo pačiu metu, kai Lietuvos akademiniame diskurse pradėtos nagrinėti šiuolaikinės kritinės teorijos ir net anksčiau nei kairiąją paradigmą paremtos idėjos tapo viešos socialinės kritikos diskurso dalimi, leidžia daryti prielaidą, kad meninės paradigmos ir meno kritikos raida ir transformacija atitinka bendrą kritinės minties raidą Lietuvoje, tačiau tuo pačiu turi ir tam tikrų ypatumų, kurie atsiskleidžia, nagrinėjant konkrečius menininkų kūrybos atvejus.

Bene didžiausią įtaką kritinės meno paradigmos įsisavinimui Lietuvoje turėjo tiesioginė Vakarų kultūros patirtis (kelionės, pažintys, rezidencijų programos, dalyvavimas užsienyje rengiamose parodose, studijos užsienyje)³⁵² bei nuo 10 deš. vidurio eksponentiniu greičiu augusi internetinė komunikacija. Kaip jau buvo minėta, 9–10 deš. Vakarų kritinio meno diskursas pasižymėjo ypatingu aktyvumu, kurį paskatino tuo metu kilusi AIDS krizė, neokonservatyvios politikos banga JAV, Jungtinėje Karalystėje ir Vokietijos Federacinėje Respublikoje bei meno rinkos bumas. Lytiškumo, feminizmo, postkolonializmo, tapatybės politikos, istorinės atminties politikos ir kt. socialinės kritikos diskursai buvo to meto progresyvių Vakarų menininkų dėmesio centre.

³⁵¹ Leonidas Donskis, „Naujoji Lietuvos kairė“.

³⁵² Lolita Jablonskienė, „Naujoji dailė Lietuvoje“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990-1996: institucinis aspektas*, Vilnius: AICA 1997, p. 43.

Interviu su Lietuvos menininkais atskleidžia konkrečias aplinkybes, kuriomis jie susipažino su Vakarų kritinio meno idėjomis ir praktikomis. D. Narkevičiui stiprų impulsą davė dalyvavimas rezidencijų programoje „Delfina Studio Trust“ 1992 m. Londone. Menininko teigimu, tuo metu jam bene didžiausią įspūdį padarė Young British Artists kartai priskiriami menininkai, ypač Douglas Gordonas³⁵³, kurio kūrybai, beje, taip pat kaip ir D. Narkevičiaus darbams, būdinga atminties tematika. A. Novicko pažintis su šiuolaikine kritine teorija iš esmės įvyko 1998–2004 m., studijuojant doktorantūroje Vilniaus Gedimino technikos universitete³⁵⁴. R. Diržio pažintį su situacionizmo palikimu įgalino 10 deš. pabaigoje išaugęs interneto prieinamumas ir rezidencija Niujorke 1999 m., kurios metu jis susipažino su čekų menininku Martinu Zetu, iš kurio ir gavo pirmuosius situacionistų tekstus³⁵⁵. A. Raila teigia, kad jo pažintis su kairiosiomis kritinėmis idėjomis įvyko jam dalyvaujant *Ground control* projekte³⁵⁶. Kaip pažymi menininkas, 2001 m. Šiuolaikinio meno centre rengtoje parodoje *NATO sienos* (kuratoriai K. Kuizinas ir E. Stankevičius) pristatytas projektas buvo bandymas polemizuoti ir tuo pačiu „programinis pareiškimas, reaguojant į Santiago Sierra³⁵⁷ samdinių išnaudojimą vardan meno“³⁵⁸.

N. ir G. Urbonų pažintis su šiuolaikinėmis kritinėmis idėjomis prasidėjo nuo feminizmo, aktyviai mezgantis ryšiams tiek Lietuvoje, tiek užsienyje. Feminizmo idėjų sklaidą Lietuvoje inicijavusi K. Gruodis kartu su žurnaliste ir rašytoja Zita Čepaite planavo 1993 m. buvusiuose Geležinkelininkų kultūros namuose greta „Jutempus“ įsteigti lyčių studijų centrą. 1994 m. simpoziume Lafoteno salose (Norvegija) Urbonai susipažino su kuratore, meno istorike Tracey Warr, kuri tuo metu aktyviai bendradarbiavo su feministinės pakraipos moterų meno žurnalu – *Women's Art Magazine*. 1995 m. Urbonai į Lietuvą pasikvietė feminizmo problematiką nagrinėjusią švedų menininkę Anna-Maria Ekstrand. Nuo 1995 m., bendradarbiaujant su T. Warr, buvo rengiami būsimo projekto „Ground Control“ (1995–1997) apmatai. Vieno iš pasirengimui skirtų vizitų Londone metu Urbonai susipažino su feministėmis YBA menininkėmis Sarah Lucas, Tracey Emin ir Fiona Banner. Pastaroji buvo pakviesta dalyvauti *Ground Control* projekte. Prie jo taip pat prisijungė britų meno istorikas marksistas

³⁵³ Autoriaus interviu su Deimantu Narkevičiumi [2017 09 10], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁵⁴ Autoriaus interviu su Audriumi Novicku [2017 11 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁵⁵ Redas Diržys pažymi, kad 10 deš. savo kūrybą iš esmės grindė Fluxus principais. Tačiau 10 deš. pabaigoje Fluxus idėjos jam jau neatrodė pakankamai politiškai angažuotos, juo labiau, kad daugumos Lietuvos menininkų tarpe Fluxus niekada nebuvo artikuliuotas kaip politiškai angažuotas menas. (Autoriaus interviu su Redu Diržiu [2017 09 21], [garso įrašas], asmeninis archyvas).

³⁵⁶ Autoriaus interviu su Artūru Raila [2017 09 12], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁵⁷ Ispanų kilmės menininkas Santiago Sierra savo kūryboje dažnai aktualizuoja darbo ir kapitalizmo problematiką, neretai pasitelkdamas ir nelegalius imigrantus, kaip objektą.

³⁵⁸ „Artūras Raila. Menotyrininko Kęstučio Šapokos tekstas su Artūro Railos komentarais“, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-12-10], <http://www.letmekoo.lt/artists/arturas-raila/>.

Julianas Stallabrassas bei kairiųjų pažiūrų amerikiečių filosofė ir idėjų istorikė Susan Buck–Morss, parašę tekstus projekto katalogui.

Kaip pažymi N. ir G. Urbonai, 10 deš. viduryje intensyviai ėmė plėtotis skaitmeninės komunikacijos priemonės. Interneto skvarba įgavo pagreitį, atsirado platesnės tiesioginės ir intensyvios komunikacijos galimybės. 1993 m. Urbonai jau naudojosi kompiuteriu, o nuo 1995 m. turėjo ir interneto ryšį. Anot N. Urbonienės, „buvo tikima, kad internetas gali būti ta platforma, kuri bus teisingesnė nei meno rinka“³⁵⁹. Poliloginių interneto diskusijų platformų („mailing list“) atsiradimas, kuriose komunikacija galėjo vykti abiem kryptimis (skirtingai nuo spaudos), taip pat prisidėjo prie aktyvios savišvietos. Kompiuterizacijos ir interneto banga paskatino įvairius tarptautinius tinklinius eksperimentinio medijų aktyvizmo judėjimus, kurie, kaip pažymi Urbonai, tuo metu buvo ypatingai socialiai kritiški ir politiškai angažuoti. 10 deš. juose dominavo atvirai reiškiamos feminizmo ir kapitalizmo kritikos idėjos³⁶⁰.

Galimybė betarpiškai susipažinti su Vakarų šiuolaikinio meno paradigma ir tiesiogiai bendrauti su progresyviais Vakarų menininkais, kuratoriais ir kritikais buvo bene pagrindinis, bet ne vienintelis, veiksnys kritinių pozicijų formavimuisi. Informacinių technologijų plėtra, ypač Urbonų ir R. Diržio atveju, taip pat svariai prisidėjo prie kritinių idėjų įsisavinimo. Svarbu pažymėti ir tai, kad informacinių technologijų plėtra, kaip ir akademinė veikla (A. Novicko atvejis), buvo tie veiksniai, kurie įgalino tiesioginę literatūrinę pažintį su kairiosios paradigmos idėjomis. Tuo pat metu greta kryptingos instrumentinės savišvietos egzistavo ir gyvenimiška patirtimi paremtos teminės kritinės inspiracijos. Tokia prieiga ypač būdinga E. Jansui ir E. Rakauskaitei. Šių menininkų pasirinktos kritinės pozicijos grindžiamos atidumo ir jautrumo kasdienybei principais.

Transformacijos Lietuvos dailės kritikoje XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje buvo aptartos 2002 m. Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcijos organizuotos konferencijos „Meno kritikos krizė – kritikos egzistavimo būdas“ metu skaitytuose pranešimuose, kuriuose iš esmės konstatuojama 10 deš. įvykusi epistemologinė transformacija³⁶¹, tačiau tuo pačiu pažymima, kad tai dar nėra subrendęs reiškinys. Teorija paremtos analizės trūkumą 10 deš. kritikoje pažymi Renata Ščerbavičiūtė³⁶², o L. Kreivytė atkreipia dėmesį, kad lyčių teorija, kurios taikymo pavyzdžių galima aptikti E. Grigoravičienės, Agnės Narušytės, S. Trilupaitytės, Margaritos Jankauskaitės, Renatos Dubinskaitės, Austėjos

³⁵⁹ Autorius interviu su Gediminu ir Nomedu Urbonais [2017 11 09], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Linara Dovydaitytė, „Dailės kritikos laikysenos: kas yra objektas?“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 9.

³⁶² Renata Ščerbavičiūtė, „Dailės kritikas – individualaus vartojimo autorius“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 18.

Čepauskaitės, R. Ščerbavičiūtės ir jaunesnių autorių tekstuose, tik visai neseniai buvo įtraukta į kritikos diskursą³⁶³. Lyčių teorijos atsiradimą Lietuvos dailės kritikos diskurse neabejotinai galima sieti su 1992 m. Vilniaus universitete įkurtu Moterų studijų centru, tačiau bendrą impulsą Lietuvos menotyros transformacijai davė nuo 10 deš. pradžios į užsienio universitetus pradėję vykti stažuotis akademinės bendruomenės nariai, kurie ten įgytas teorines žinias grįžę taikė tiek mokslinėje tiriamojoje, tiek publicistinėje veiklose bei diegė ir į mokymo programas Lietuvos universitetuose. 1992 m. į G. Soroso fondo įsteigtą Centrinės Europos universitetą (ir su šio universiteto stipendijų programos parama) stažuotis vyko menotyrininkės Giedrė Jankevičiūtė, Jolita Mulevičiūtė, vėliau menotyrininkė Rasa Janonytė, kurios Lietuvos menotyroje įtvirtino kontekstinės analizės metodą. 1995 m. čia magistro studijas baigė Agnė Narušytė. 1995–1996 m. E. Grigoravičienė stažavosi Vienos universitete. 1999–2000 m. Centrinės Europos universitete mokėsi meno kritikė L. Kreivytė. Po 2000 m. Oksfordo (Didžioji Britanija), The New School (Niujorkas, JAV), McMaster (Torontas, Kanada), Centrinės Europos (Budapeštas, Vengrija) universitetuose stažavosi S. Trilupaitytė. 2001 m. buvo publikuotos filosofės A. Žukauskaitės³⁶⁴ bei sociologo Artūro Tereškino³⁶⁵, o 2015 m. S. Trilupaitytės³⁶⁶ monografijos, kurias galima laikyti etapiniais epistemologinio lūžio ženklais Lietuvos kultūros tyrimų diskurse.

Apibendrinant būtų galima teigti, kad šiuolaikinių socialinės filosofijos teorijų ir jų idėjomis paremtų kultūros tyrimų bei kritinių idėjų sklaida Lietuvos menininkų ir kritikų tarpe atitiko bendras intelektualinio lauko raidos tendencijas. Menininkai ir menotyrininkai jau 10 deš. turėjo galimybes susipažinti su kairiosios kritinės paradigmos idėjomis ir su ja siejamomis Vakarų meninėmis praktikomis. 10 deš. pabaigoje, o ypač XXI a. pirmo dešimtmečio pradžioje Lietuvos menininkų kūryboje išryškėjusi su kairiąja paradigma sietina kritinė problematika yra svarbi ne tik tuo, kad atitiko XX a. pabaigos Vakarų šiuolaikinio meno ir kultūros *zeitgeist*, bet ir tuo, kad įtvirtino naują problematiką ir instrumentariją Lietuvos kritiniame mene.

3.4. Kairioji kritinė paradigma XXI a. pradžios Lietuvos menininkų praktikose

XX a. paskutiniame dešimtmetyje Lietuvoje prasidėjusios meninės paradigmos transformacijos kiekybiškai ėmė dominuoti Lietuvos šiuolaikiniame mene XXI a. pradžioje.

³⁶³ Laima Kreivytė, „Kritikė kaip mičiurinė“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 31.

³⁶⁴ Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, 2001.

³⁶⁵ Artūras Tereškinas, *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*, Vilnius: Baltos lankos, 2001.

³⁶⁶ Skaidra Trilupaitytė, *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*, Vilnius: Demos kritinės minties institutas, 2015.

Menininkų dėmesys socialinei aplinkai dar labiau išaugo. Ženkliai išsiplėtė socialinių aspektų, kuriuos menininkai siekė įvairiomis priemonėmis politizuoti, spektras. Kokybinę transformaciją Lietuvos menininkų praktikose patvirtina ir faktas, kad būtent dešimtmečių sandūroje Lietuvoje kuriantys menininkai pradėti kviešti į pagrindines tarptautines parodas *Manifesta* (1998, D. Narkevičius; 2000, A. Raila; 2002, N ir G. Urbonai), *Documenta* (2002, Urbonai) ir svarbių meno institucijų kuruojamus projektus. Dėmesys socialinei problematikai ir siekis integruotis į tarptautinio šiuolaikinio meno diskursus leidžia manyti, kad Lietuvos menininkai palaipsniui perėmė ir kritinio meno kairuoliškas idėjas.

Kairiosios kritinės paradigmos įsisavinimas ir socialinės problematikos aktualizavimas atskirų Lietuvos menininkų kūryboje vyko įvairiai. Vieni, D. Narkevičius, A. Raila, šias idėjas įsisavino dalyvaudami tarptautiniame meno gyvenime iš Vakarų kritinio meno paradigmos, kiti N. ir G. Urbonas, A. Novickas, R. Diržys nuosekliai domėjosi tiek šiuolaikine kritine teorija, tiek Vakarų kritinio meno praktikomis, dar kiti, E. Jansas, E. Rakauskaitė, transformacijas socialinėje sferoje reflektavo, veikiau remdamiesi kasdienybės procesų stebėsena ir neretai asmenine patirtimi. Dar kitokiomis kūrybinėmis prielaidomis rėmėsi jauniausioji karta menininkų (E. Budvytytė, G. Budvytytė, I. Misevičiūtė, I. Krunglevičius, U. Gelguda, N. Černiauskaitė ir kt.), kurie kūrybinę karjerą pradėjo jau po 2000 metų. Pastarieji subrendo jau „informacinio pertekliaus“ aplinkoje, kuri faktiškai neturėjo jokių suvaržymų. Dauguma šių menininkų yra studijavę užsienio menų akademijose, nemaža dalis gyvena ar didelę laiko dalį praleidžia užsienyje.

3.4.1. Kritiškumą suponuojančios meninės strategijos: sukeistinio technika, sukeistinio efektas ir performatyvumas

Kritiškumas, pačia bendriausia prasme, yra inertiškų, normatyvinių žinojimo formų (diskursų) ir jų diegiamų socialinių režimų kvestionavimas, kuris šiuolaikiniame mene įgyvendinamas, pasitelkiant įvairias sukeistinio strategijas. Sukeistinis čia traktuojamas kaip vienas iš kritinio meno praktikų metodų, kuris palygintinas su intervencija į žiūrovo suvokimą. C. Owenso pasiūlyta postmodernios alegorijos koncepcija, kuri aptarta šios disertacijos įvade, yra vienas iš tokios strategijos pavyzdžių. Šiame skyriuje atliekamai Lietuvos kritinio meno pavyzdžių analizei kaip galimi sukeistinio strategijų modeliai yra pasitelkiamos V. Šklovskio *sukeistinio technikos*, B. Brechto *sukeistinio efekto* ir J. Butler *performatyvumo* pasiūlytos koncepcijos.

3.4.1.1. Sukeistinio technika: etnografinis Eglės Rakauskaitės videofilmas *Gariūnai* ir intervencinis Nomedos ir Gedimino Urbonų *Karaoke*

Sukeistinio technika sietina su rusų formalistų literatūros teorija – jos koncepciją XX a. pradžioje suformulavo V. Šklovskis. Jis sukeistinimą traktavo kaip bendrą meno tikslą, kurio esmė yra suteikti suvokėjui galimybę suvokti/pažinti objektą tokį, koks jis yra, o ne patvirtinti bendru žinojimu paremtą supratimą³⁶⁷. V. Šklovskis sukeistinio koncepciją grindė anglų filosofo Herberto Spencerio išvalgomis ir „protinių pastangų ekonomijos koncepcija“, kuri, anot rusų autoriaus, liudija, kad suvokimas yra linkęs tapti automatizuotu veiksmu:

Jeigu bandytume suprasti bendrus suvokimo proceso principus, pastebėtume tendenciją, kai suvokimas tampa įprastu veiksmu, jis tuo pačiu tampa automatiniu. Tokiu būdu mūsų įpročiai persikelia į sąmoninio automatizmo sritį³⁶⁸.

Reikia pažymėti, kad V. Šklovskis sukeistinio techniką laikė bendru kūrybiniu principu, neišskirdamas nė vienos meno rūšies ar stiliaus. Ši koncepcija visų pirma buvo nukreipta prieš inertišką, paviršutinišką objekto suvokimą, kurį teoretikas tapatino su biurokratine kalba. Sukeistinis, anot V. Šklovskio, turėjo lavinti giluminį suvokimą, kurį jis siejo su poetine kalba, kuri sąmoningai siekia būti paini, daugiaprasmė ir komplikuota. Tokios kalbos tikslas ne perteikti reikšmę, bet sukurti prielaidas ypatingam objekto suvokimui – „menas, vietoje to, kad patvirtintų žinojimą apie objektą, sukuria jo „viziją““³⁶⁹. Nors V. Šklovskis sukeistinio technikos koncepcijoje nekėlė jokių atvirų politinių tikslų, tačiau principinės koncepcijos nuostatos, nukreiptos prieš inertišką mąstymą, tampantį prielaida kanonui, dogmai ar bendram inertiškam žinojimui, suponuoja politišką poziciją normatyvinio suvokimo atžvilgiu. Todėl meninė kalba, pagal V. Šklovskį, turi nuolatos kisti, kad nepasiduotų suvokimo ekonomijos impulsams.

Nors rusų teoretiko sukeistinio koncepcija gali atrodyti istoriškai ir ideologiškai pernelyg nutolusi, kad būtų galima ieškoti ryšių su kairiosios meninės paradigmos praktikomis Lietuvos šiuolaikiniame mene, tačiau turint omenyje, kad amžių sandūroje prasidėjęs paradigmatis lūžis mene buvo tęstinis procesas, galima teigti, kad ji yra aktuali, analizuojant ir šio laikotarpio Lietuvos menininkų kūrinius. Vienas charakteringiausių pereinamojo laikotarpio ekonomines transformacijas aktualizavusių kūrinių yra E. Rakauskaitės filmas

³⁶⁷ Viktor Shklovsky, *op. cit.*, p. 277.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

Gariūnai (2002) [il. 20]. Nors kritiniai autorės motyvai šiuo atveju gali būti tik suponuojami, tačiau pats objektas, kuris yra XX a. pabaigoje vykusios ekonomikos transformacijos simbolis, įprasminantis to meto laisvosios rinkos idealus, pasirinkimas leidžia manyti tokių intencijų esant.

Gariūnų turgavietė – išskirtinis ekonominis, socialinis ir politinis XX a. pabaigos – XXI a. pradžios fenomenas Lietuvoje. Neatsitiktinai ji buvo ir dažnu antropologinių tyrinėjimų objektu³⁷⁰. XX a. 10 deš. pabaigoje Gariūnai tapo (ir tikriausiai vis dar yra) didžiausia turgaviete Baltijos šalyse, kuri, iš vienos pusės, buvo laisvosios prekybos forpostas po ekonomikos decentralizavimo, o iš kitos pusės, tarsi materializavo amerikietiškosios svajonės (kapitalistinio pertekliaus) mitą postsovietinėje visuomenėje. Tuo pačiu, kaip remdamasis socialine antropologe Pernille Hohnen pažymi G. Mažeikis, Lietuvos žmonių, ypač inteligentijos, sąmonėje buvo gajus negatyvus turgavietės ir prekeivių vertinimas³⁷¹. Pačią menininkę atkreipti dėmesį į Gariūnų fenomeną paskatino atsitiktinai turistams skirtame informaciniame leidinyje *Vilnius in Your Pocket* perskaitytas straipsnis, kuriame užsimenama apie Danijos karalienės pageidavimą aplankyti Gariūnų turgų 1992 m. oficialaus vizito metu³⁷². Ši detalė leidžia manyti, kad karalienės dėmesys pakeitė menininkės požiūrį į Gariūnus ir paskatino ją domėtis šiuo fenomenu.

Filmo siužetas – vienos darbo dienos ciklo turgavietėje dokumentacija, fiksuojanti kintantį paros metą ir atitinkamą turgavietės prekeivių ir pirkėjų veiklos intensyvumo ritmą. Filmą konstruojamas iš atskirų statiškų kadro, kurie yra fotografiškai detalūs (ir net monumentalūs), tačiau nei estetiškai, nei psichologiškai jų turinys nedramatizuojamas (skirtingai nei, pavyzdžiui, Aleksandro Macijausko fotografijų cikle *Kaimo turguose* (1969–1987)). Filmą nepateikia jokie apibendrinimo ar ideologinėmis vertybėmis pagrįsto vertinimo ir šiuo požiūriu oponuoja inertiškam ideologizuotam Gariūnų turgavietės suvokimui³⁷³. Pats reiškinytis čia dekonstruojamas ne formaliomis vaizdinio deformavimo ar naikinimo priemonėmis, bet atvirkščiai – siekiant vaizdo aiškumo, detalumo ir konkretumo. Šiuo atveju nedramatizuotas ir ideologiniais komentarais neapkrautas vaizdas priešpastatomas ekspresyviai emociniam suvokimui. Filmą turi aiškių sąsaskų su etnografijos strategija. H. Fosteris, menininko-etnografo koncepcijos autorius, kaip esminę šios strategijos ypatybę įvardina posūkį 9 deš. Vakarų kritinio meno praktikose nuo ekonominio santykio eksplikavimo

³⁷⁰ Pernille Hohnen, „Gariūnų marginalizacija: turgaus kultūrinė antropologija“, in: *Lietuvos etnologija*, 2001, Nr.1 (10), p. 63–83; Gintautas Mažeikis, „Lietuvos turgaus viešuma ir funkcijos“, in: *Lietuvos etnologija*, 2004, Nr.4 (13), p. 49–66.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

³⁷² Autoriaus interviu su Egle Rakauskaite, [2017 09 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

³⁷³ Autorė pažymi, kad jai yra svarbus kūrinio prasmės kūrimas ir poveikis suvokėjui. *Ibid.*

prie kultūrinio tapatumo³⁷⁴, nuo klasinio ir kapitalizmo represyvumo, prie rasės ir postkolonijinio represyvumo³⁷⁵, t. y. nuo marksistinės ekonominių santykių analizės prie poststruktūralistinės reprezentavimo kritikos. Lietuvoje, anot Renatos Dubinskaitės, ši sąvoka menotyros diskurse suvokiama kur kas plačiau ir iš principo ją įvardinama bet kuri meninė praktika, kuri „tyrinėja, analizuoja žmogiškosios tikrovės reiškinius“³⁷⁶.

Nors filme *Gariūnai*, kaip ir ankstesniame menininkės projekte *Vilniaus benamiai* (2000 m. E. Rakauskaitės kartu su fotografu Modestu Ežerskiu sukurta fotografijų serija) [il. 21], tyrinėjimų objektas yra marginalizuotos socialinės klasės, ir tai tarsi prieštarauja H. Fosterio etnografiškumo strategijos koncepcijai, tačiau menininkė abiem atvejais nesiima eksplikuoti ekonominiais santykiais paremtos hegemonijos, o labiau susitelkia ties reprezentatyviais aspektais, kurie nurodo į kultūrinį Kitą ir su tuo susijusią tapatumo bei suvokimo problematiką. Gariūnų atveju tai yra pats turgavietės mitas ir jo negatyvios konotacijos, benamių atveju – kūniškumas ir apranga.

Sukeistinio technikos principai šiuose E. Rakauskaitės darbuose įgyvendinami, ne formaliomis raiškos priemonėmis, bet pačiu objektų pasirinkimu – apropiacija. Tiek *Gariūnai*, tiek *benamiai* yra marginaliniai reiškiniai, kuriuos paskatino pereinamojo laikotarpio socioekonominės transformacijos. To meto visuomenėje inertišką ir negatyvų šių socialinių reiškinių vertinimą E. Rakauskaitė siekė kvestionuoti, meninėmis priemonėmis aktualizuo-dama šiuos reiškinius kultūriniame diskurse.

Kitą charakteringą ir tuo pačiu konceptualiai priešingą to laikotarpio bandymą aktualizuoti ekonomines XX a. pabaigos transformacijas Lietuvos visuomenėje galima aptikti N. bei G. Urbono darbe *Karaoke* (2001) [il. 22]. Tai 15 minučių trukmės videofilmas, nufilmuotas Lietuvos taupomojo banko klientų aptarnavimo skyriuje, kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka savanoriškai sutikusios dalyvauti projekte banko darbuotojos. Šiame filme jos karaoke principu chorą atlieka švedų pop grupės „Abba“ dainą *Money Money Money*. Videofilmo siužetas, paremtas šio performanso menine dokumentacija, apsiriboja glaustu aplinkos detalių fiksavimu ir dainuojančių banko darbuotojų individualiu bei grupiniu video portretavimu. Menininkai pateikia tokį šio kūrinio sumanymo aiškinimą:

³⁷⁴ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 173.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁷⁶ Renata Dubinskaitė, „Nuo narcizo iki komunikatojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarytojos Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 92.

Dainuojanti revoliucija mums atnešė politinę laisvę su paradoksaliomis kapitalizmo ir „post-kolonializmo“ pasekmėmis. Socializmą pakeitęs kapitalizmas paskatino laukinę privatizaciją, kuri yra viena iš priespaudos formų [...]. Kapitalizmas buvo palankiai sutiktas dėl gundančios kasdieninės rinkos gerovės [...]. Karaoke suteikė galimybę žmonėms pakartoti tai, kas jau buvo įvykę prieš tai – išnyko suvokimas apie savo paties subordinaciją³⁷⁷.

Šiam darbui yra būdingas tiek provokatyvumas, tiek lengvas humoras. Tokiu būdu jis priartėja prie satyrinio šaržo žanro, pašiepiančio ir tuo pačiu kritikuojančio posovietinę visuomenę, kuri stokoja refleksyvumo joje vykstančių socioekonominių transformacijų atžvilgiu. Kritika čia nukreipta į kapitalizmą, kaip socialinę sistemą ir jos diegiamą normatyvinį mąstymą, kuris čia siejamas ne tik su vartotojiškos gerovės mitu, bet ir patriarchytu. Neatsitiktinai „Abba“ dainą atlieka išimtinai moterys, sudarančios banko klientų aptarnavimo skyriaus darbuotojų kolektyvą. Tai iliustruoja simptomišką kapitalistinėje visuomenėje įtvirtintą lyčių vaidmenų modelį ir galios asimetriją. Nors istoriškai Lietuvoje lyčių galios asimetrija buvo būdinga ir sovietiniam laikotarpiui, tačiau įsitvirtinant kapitalizmui, ypatingai išryškėjo moters sudaiktinimo ir suprekinimo tendencijos, kurias viešojoje erdvėje paskatino kultūros industrijų falocentrizmas³⁷⁸.

Projektą *Karoke* galima traktuoti kaip intervenciją į jaunos kapitalistinės visuomenės nerefleksyvią mąstyseną. Sukeistinio technikos principai čia įgyvendinami priešybių sugretinimo būdu – kapitalizmo galios ir racionalumo simboliui (bankui) priešpastatant kapitalistinės visuomenės populiariosios kultūros banalų naivumą, kuris išsakomas grupės „Abba“ dainos tekste:

I work all night, I work all day, to pay the bills I have to pay
Ain't it sad
And still there never seems to be a single penny left for me
That's too bad
In my dreams I have a plan [...]³⁷⁹

Sieki meninėmis praktikomis aktualizuoti (E. Rakauskaitė) ir problematizuoti (N. ir G. Urbonai) pereinamojo laikotarpio ekonomines transformacijas Lietuvos visuomenėje

³⁷⁷ „Karaoke“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 08 08], <http://nugu.lt/>.

³⁷⁸ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 1975, t. 16, No. 3, p. 6.

³⁷⁹ *Dirbu dieną, dirbu naktį, kad galėčiau apmokėti sąskaitas. Kaip liūdna. Ir kaip visada nelieka nei cento man pačiai. Kaip blogai. Turiu sumanymą apie kurį svajoju [...]*.

galima laikyti simptomišku XXI a. 1 deš. pradžios reiškiniu, kuriam būdinga abstrakti ir tuo pačiu universalizuojanti, t. y. labiau emocionalumu nei refleksyvumu paremta kritika.

3.4.1.2. Sukeistinio efektas. Komunikatyvi Nomedos ir Gedimino Urbonų Transakcija ir didaktinė Redo Diržio Barikada

Sukeistinio efekto koncepciją teatro praktikoje taikė B. Brechtas³⁸⁰. Tačiau kitaip nei V. Šklovskis, sukeistinimą jis siejo ne tiek su percepcijos aktyvinimu, poetiniu formos abstrahavimu, kiek su komunikacijos efektyvumu ir politiniais meno uždaviniais. Sukeistinimą jis traktavo kaip metodologinę priemonę, nukreiptą ir prieš senas teatrines formas, kurios kuria iliuziją ir empatiją, t. y. pasyvų psychologizuotą turinio suvokimą. Toks suvokimas, anot B. Brechto, yra inertiškas ir reprodukuojamas galios mechanizmų, kurie atitinka buržuazijos interesus. Politiniu aspektu B. Brechto pozicija yra artima kritinės teorijos idėjoms. Anot jo, sukeistinio efekto tikslas yra meninėmis priemonėmis paskatinti žiūrovą refleksyviai ir kritiškai suvokti įvykį³⁸¹, o tokia meninė raiška turi būti racionaliai organizuota. Kaip racionalios raiškos siekiamybę B. Brechtas nurodo mokslinę kalbą, kuri yra orientuota į analitinį suvokimą, grindžiamą logika³⁸². Pagal B. Brechto koncepciją teatre turėjo išnykti ne tik iliuzinė skirtis tarp scenos ir žiūrovų, bet ir pasyvaus žiūrovo kategorija. Žiūrovai tokia teatre turėjo būti traktuojami kaip bendro dialogo dalyviai, kurie susiduria ne su fikcija, bet su pačia realybe. Apibendrinant B. Brechto pateiktą *sukeistinio efekto* koncepciją, galima išskirti tokius pagrindinius jos ypatumus:

- turinio politizavimas siekiant atskleisti socialinių galios formų apraiškas;
- aktyvaus santykio su žiūrovu–dalyviu plėtojimas;
- didaktinė, faktais ir logine argumentacija paremta kalba ir į ją orientuotos raiškos priemonės.

Tokio *sukeistinio efekto* politinės ir meninės programos atitikmeniu vizualiniuose menuose gali būti laikoma trečiosios feministinio meno bangos (nuo XX a. 8 deš. vidurio) menininkių Judy Chicago, Barbaros Kreuger, Miriam Shapiro ir kt. kūryba, kuri, anot H. Fosterio, siekė atkreipti dėmesį tiek į moterų atvaizdų kūrimo ir vartojimo politiką, tiek į

³⁸⁰ Dėl vertimo interpretavimo ilgą laiką B. Brechto sukeistinio efekto anglakalbėje literatūroje buvo verčiamas kaip susvetimėjimo (alienation) efektas, tačiau tyrinėtojai vėliau sutarė, kad B. Brechto *Verfremdungseffekt* tiksliausia būtų versti kaip *sukeistinio efekto* (žr. *The Twentieth-Century Performance Reader*, p. 103).

³⁸¹ Bertolt Brecht, „Short description of a new technique in acting which produces an alienation effect“, in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, edited by Michael Huxley, Noel Witts, London: Psychology Press, 2002, p. 93.

³⁸² *Ibid.*, p. 97.

moterį kaip subjektą, kuris, pasak feminizmo teorijos, yra ne natūrali biologinė duotybė, bet socialinis konstruktas³⁸³. Taip pat su sukeistinio efekto koncepcija galima būtų sieti ir H. Haacke's bei K. Wodiczko kūryba. Ženklią dalį XXI a. 1 deš. kritinio meno projektų, ypač tokių menininkų kaip N. ir G. Urbonai, R. Diržys, „Cooltūristės“ ir kt., kurie atvirai deklaravo savo meninių sumanymų politinį pobūdį, irgi galima sieti su šia strategija.

Kompleksiškumu ir diskursyvumu, šiuo atveju, išsiskiria N. ir G. Urbonų to laikmečio kūryba ir konkrečiai jų projektai *Transakcija* bei *Ruta Remake*, kurie tarpusavyje yra tiesiogiai susiję tiek chronologiškai, tiek problematika. Tai buvo vieni pirmųjų projektų, siekę metodiškai, pasitelkiant mokslinę kalbą bei skirtingų mokslo disciplinų (filosofijos, filologijos, menotyros, psichologijos ir kt.) profesionalus, aktualizuoti sovietinės patriarchalinės visuomenės kultūros suformuotus moterų vaidmenis ir jų reprodukavimo mechanizmus bei paskatinti moters tapatumo, išlaisvinto iš hegemoninio santykio, galimybių šiandieninėje visuomenėje tyrinėjimus.

Nuo pat sumanymo pradžios projektas *Transakcija* savo problematika ir analitiniu pobūdžiu įgavo socialinės antropologijos tyrimui būdingų bruožų. Kaip nurodoma menininkų tinklapyje, *Transakcijos* kritiniu atspirties tašku tapo psichiatro Raimundo Milašiūno pastebėjimas, kad lietuvių tauta gyvena „aukos scenarijuje“, kuris istoriškai kartojasi įvairiose medijose, o šiandieninė visuomenė išgyvena sudėtingą pereinamąjį laikotarpį – „kai žmonėms sunku susidoroti su nauja realybe, nes nebėra to, kas sena ir įprasta, o naujos gyvenimo taisyklės dar nenusistovėjusios“³⁸⁴. „Aukos scenarijus“ ir moters tapatumas pereinamojo laikotarpio visuomenėje tapo pagrindiniais, nors ne vieninteliais, šio projekto leitmotyvais. Projektas nuo 2000 iki 2005 m. buvo nuolatos papildomas ir transformuojamas³⁸⁵, pasiūlant tai naujas turinio pateikimo ir suvokimo galimybes, tai išryškinant naujus probleminius aspektus.

Kaip pažymima projekto aprašyme³⁸⁶, *Transakcijos* pavadinimas yra tiesiogiai susijęs su psichoterapijoje taikomos transakcinės analizės metodu. Šis metodas remiasi nuostata, kad komunikacinio veiksmo metu žmonės varijuoja trimis ego-būsenomis: suaugusiojo, tėvo ir vaiko. Ego-būsena – tai minčių, jausmų ir elgesio visuma kaip tam tikras „scenarijus“, kurią asmuo pasirenka, bendraudamas su kitu asmeniu. Pagal transakcijos teoriją asmuo dar

³⁸³ Hal Foster, „1975“, in: *Art Since 1990: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, authors Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois, London: Thames and Hudson, 2011, p. 614.

³⁸⁴ Transaction.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05] <http://www.transaction.lt/popup2.html>. (Pagal Gedimino Urbono prisiminimus, interviu su Raimundu Milašiūnu buvo publikuotas žurnale *Veidas* laikotarpyje tarp 1999 pabaigos – 2000 pradžios, tačiau, tyrinėjant žurnalo archyvą, patvirtinti šios informacijos nepavyko).

³⁸⁵ Neskaitant tų pristatymų formų, kurios kiekvieną kartą demonstruojant šį kūrinių keitėsi ir keičiasi atsižvelgiant į parodos kontekstą ir eksponavimo erdvę.

³⁸⁶ „Transakcija“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], <http://www.nugu.lt/>.

vaikystėje susiformuoja kaip tam tikras „scenarijus“. Transakcinė analizė ypatingai daug dėmesio skiria manipuliatyviam elgesiui, kuris čia vadinamas „žaidimu“. „Žaisdami“ (komunikuodami), žmonės prisiima vieną iš trijų galimų rolių: persekiotojo, gynėjo arba aukos. Šiuos „žaidimus“ analizuojanti diagrama yra vadinama „Dramos trikampi“, kuri N. ir G. Urbonai pasirinko kaip *Transakcijos* projekto struktūrinį modelį, kuri čia sudaro moterys, filmai ir psichiatrai. Pastarųjų pozicijos varijuoja pagal transakcinės analizės žaidimų rolėmis, pvz.: kinas kaip normatyvinė galia – persekiotojas, kinas kaip kritikos objektas – auka, kinas kaip savirefleksijos objektas, kurio analizė leidžia suprasti visuomenėje įtvirtintus lyčių vaidmenis – gelbėtojas.

2000 m. debiutavęs Roterdamo Witte de With šiuolaikinio meno centre vykusioje parodoje *Nepažįstamieji ir rojus* (balandžio 29 – birželio 25 d., kuratorius Bartomeu Marí) projektas *Transakcija* buvo pristatytas kaip atveriamo archyvo metafora [il. 23], kuri savo raiška nebuvo pernelyg nutolusi nuo skulptūrinio objekto ar meninės instaliacijos. Tačiau jau tais pačiais metais, bendradarbiaujant su kuratoriumi, menininku ir tuometiniu Künstlerhaus Stuttgart programų direktoriumi Fareedu Armaly, projektas savo forma tapo artimesnis skaityklai/mediatekai [il. 24]. Ypatingai aktyvūs buvo 2002 metai. Ludwigo muziejuje Budapešte projektas pristatytas kaip tyrimų laboratorija³⁸⁷. Parodą lydėjo simpoziumas, kuriame pranešimus skaitė filologė Erzsébeta Barát, istorikė Dalia Marcinkevičienė, meno kritikės L. Kreivytė bei E. Grigoravičienė. Jos pranešimą „Medija ir lyčių politika. Lietuvos ypatumai“ lydėjo ir trumpi interviu su paauglėmis apie jų santykius su vaikinais ir požiūrį į šeimą (2004 m. E. Grigoravičienės pranešimas ir interviu su merginomis buvo įtraukti į *Transakcijos* projektą kaip atskira skaitmeninė duomenų bazė CD-ROM formate). Tais pačiais metais Hanoveryje Sprengel Museum vykusiame pristatyme projekto probleminiu objektu tapo vyras ir jo tapatumas sovietinėje visuomenėje. Projektas buvo pavadintas *Transmute* ir tapo atskira *Transakcijos* dalimi. Frankfurte prie Maino vykusioje ketvirtoje *Manifesta* bienalėje projektas pristatytas kaip internetinis tiklapis–kompiuterinė duomenų bazė [il. 25], o netrukus vykusioje vienuoliktoje *Documenta* kvadrienalėje jis buvo papildytas moters balso analizei skirta dalimi *Vox*, kurią kaip ir Lietuvos kino tyrinėjimus, lydėjo interviu su muzikologėmis, filosofėmis, rašytojomis, muzikantėmis, aktyvistėmis kartu su sovietinio laikotarpio muzikos ir televizijos diktorių balsų įrašais bei atskiru kolektyviniu psichiatrų garso įrašų komentaru. Moters balso ypatumų analizei skirta dalis tais pačiais metais buvo išplėtotą kitame N. ir G. Urbonų projekte *Ruta Remake*. Vėliau vykusiuose *Transakcijos* pristatymuose nusistovėjo

³⁸⁷ „Transakcija, vol. 6, Budapest“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-02-05], <http://www.nugu.lt/>.

archyvo–skaityklos–mediatekos principas, kuriame varijavo tiek virtualūs, tiek materialūs archyvai, kuriuos į bendrą visumą sujungdavo grafinių ženklų sistema.

Tad viena iš ryškiausių šio projekto ypatybių yra kryptinga orientacija į informatyvumą, dokumentalumą ir net mokslinį diskursyvumą, iki minimumo redukuojant estetiškes, emocionalumu ir psichologiškumu grindžiamas patirtis. Jei debiuto Roterdame metu projektas dar turėjo poetinių užuominų į abstrahuotą materialumą³⁸⁸, tai vėlesni erdviniai sprendimai buvo labiau orientuoti į komunikacijos efektyvumą. Ženklų sistema, kurią kaip atskirą struktūrinį projekto elementą nurodo projekto autoriai³⁸⁹, čia atlieka navigacinę funkciją. Tokiu būdu estetika čia tampa integralia didaktinio sumanymo, skatinančio kritinį kultūros industrijos suvokimą, dalimi.

Nors skirtingais etapais N. ir G. Urbonai šio projekto rėmuose siekė išryškinti naujus probleminius aspektus ir pasiūlyti vis naujas projekto pristatymo formas, patriarchalinės visuomenės populiarioji kultūra ir moters tapatumas išliko šio projekto centrinėmis idėjinėmis ašimis. Analizuojant, kaip ši problematika aktualizuojama, svarbu išryškinti du esminius projekto elementus, kurių pagrindu konstruojama kritinė pozicija. Tai – interviu su moterimis³⁹⁰ ir psichiatrų grupės³⁹¹ kolektyviniai komentarai.

Dėmesys sovietinio Lietuvos kino paveldui šiame projekte nėra atsitiktinis. Iš vienos pusės, tai buvo masiškiausia meno rūšis, kuriai dėl jos poveikumo sovietmečiu buvo teikiamas ypatingas dėmesys. Neatsitiktinai sovietinis Lietuvos kinas yra laikomas labiausiai ideologizuota meno rūšimi³⁹². Iš kitos pusės, kaip pastebi viena centrinių³⁹³ projekto dalyvių kino kritikė Živilė Pipinytė, sovietinis Lietuvos kinas buvo vyrų veiklos sfera. Sovietiniu laikotarpiu kino režisieriai ir scenarijų autoriai buvo išimtinai vyrai, o moterims atitekdavo tik pagalbiniai antro plano vaidmenys³⁹⁴. Šis pastebėjimas tapo viena pagrindinių *Transakcijos* kritinių ašių. Tačiau, kaip atskleidžia projekte pristatoma interviu serija su Lietuvos kultūros tyrinėtojomis, vyrų kiekybinis dominavimas kine pasireiškė ne tik pagrindinių kūrybinių bei

³⁸⁸ Archyvo metafora čia perteikiama pasitelkiant kartotines dėžes, kurios buvo pateikiamos kaip erdvinė instaliacija.

³⁸⁹ „Transakcija, vol. 2 Stuttgart“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], www.nugu.lt.

³⁹⁰ Kino kritikė Živilė Pipinytė, istorikė, Moterų studijų centro vadovė Dalia Marcinkevičienė, filosofė, Moterų studijų centro darbuotoja Patricija Droblyte, žurnalistė, rašytoja Zita Čepaitė, meno kritikė E. Grigoravičienė, literatūros kritikė Solveiga Daugirdaitė, muzikologė, kino kritikė Sonata Žalneravičiūtė, literatūros kritikė Viktorija Daujotytė, filologė Jolanta Gelumbeckaitė, psichologė Giedrė Purvenekienė, kino tyrinėtoja Gražina Arlickaitė ir žurnalistė Lolita Sutkaitienė.

³⁹¹ Rūta Bačiulytė, Raimundas Milašiūnas, Raimundas Alekna, Dainius Pūras ir Eugenijus Šarovas.

³⁹² Anna Mikonis-Railienė, Lina Kaminskaitė-Jančorienė, *Kinas sovietų Lietuvoje. Sistema, filmai režisieriai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015, p. 12.

³⁹³ Kino kritikės Živilės Pipinytės interviu išsakyti pastebėjimai yra ir centriniai šios projekto dalies teiginiai ir tuo pačiu tam tikra naratyvinė ašis, kurios atžvilgiu konstruojamas projekto kritinis diskursas.

³⁹⁴ Video interviu su Živilė Pipinyte, *Transkija. Interviu su moterimis*, 2000, Lietuvos dailės muziejaus vaizduojamosios dailės rinkinys.

administracinių pozicijų uzurpavimu, bet ir subtilesne galios projekcija, t. y. moterims aktorėms buvo suteikiami tokie vaidmenys ir jos turėjo įkūnyti tokius idealus, kurie neprieštarauja vyriškam ego ir atitinka ideologines patriarchato vertybines nuostatas. Anot Ž. Pipinytės, sovietiniame Lietuvos kine vyravo keli pagrindiniai moters vaizdiniai. Ankstyvajame pokario kine, kuris buvo ypatingai ideologizuotas, vyravo moteris-kovotoja, kuri aukojasi dėl abstrakčių idėjų. Politinio atšilimo laikotarpiu, nuo 7 deš., lietuviškame kine įsitvirtino motinos-globėjos, kuri atsisako asmeninių siekių ir aukojasi dėl šeimos bei vyro, idealas. Tačiau, anot kino kritikės, charakteringiausias ir net emblematis moters-aukos vaizdinys lietuviškame kine yra naivios, nesusivokiančios savo jausmuose paauglės tipažas, išgyvenantis susidūrimą su suaugusiųjų (vyrų) pasaulio realybe.

Šios Ž. Pipinytės įžvalgos antrina tiek neomarksistinėms G. Lukács'o ir A. Gramscio bei kritinės teorijos idėjoms, kurios siekė atkreipti dėmesį į kultūrą kaip socialinės hegemonijos reproduktivinio mechanizmą, tiek XX a. 8 deš. feministinei kultūros kritikai, kuomet imta kvestionuoti kapitalistinės visuomenės populiariojoje kultūroje vyraujančius moters vaizdinius ir vaidmenis. Šio projekto kontekste ypatingai aktualus yra 1975 m. publikuotas kino teoretikės, feministės L. Mulvey esė „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“³⁹⁵, kuriame autorė, remdamasi S. Freudo ir J. Lacano psichoanalizės idėjomis, kritikuoja Holivudo kino industriją kaip radikaliausią patriarchalinio kapitalizmo išraišką. Anot tyrinėtojos, kino poveikumas čia organizuojamas taip, kad maksimaliai patenkintų falocentrinį ego, kur moters vaizdinys yra Kitas vyriškam tapatumui patvirtinti ir kaip sudaiktintas erotizuotas spektaklis heteroseksualaus vyro fantazijoms, nes moteris patriarchalinės kultūros simboliniame lygmenyje funkcionuoja tik kaip pasyvi reikšmė, o ne kaip aktyvi reikšmės kūrėja³⁹⁶. Kinematografijos masiškumas padaro šį santykių modelį socialine norma.

Atsižvelgiant į L. Mulvey pastebėjimus, taip pat galima daryti išvadą, kad moteris patriarchaliniame kapitalizme neišvengia aukos vaidmens. Tačiau tarp patriarchalinio kapitalizmo ir patriarchalinio sovietinio režimo aplinkoje įtvirtintų moters vaizdinių egzistuoja ir istorinių aplinkybių nulemti specifiniai skirtumai, kurių esmė atsikleidžia kitoje *Transakcijos* projekto dalyje – psichiatrų komentaruose.

Specialiai šiam projektui N. ir G. Urbonai pakvietė grupę psichiatrų, kurie, kartu peržiūrėdami menininkų atrinktas sovietinio Lietuvos kino filmų ištraukas, analizavo juose pateikiamų vyrų ir moterų santykių ypatumus. Ši kolektyvinė psichiatrų analizė, kurioje

³⁹⁵ 1995 m. šis esė taip pat buvo išverstas į Lietuvių kalbą ir įtrauktas į Karlos Gruodis sudarytą antologiją *Feminizmo ekskursai : moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*.

³⁹⁶ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 6.

svarbią vietą užima ir retrospektyvus žvilgsnis į sovietinės socialinės aplinkos ypatybes, atskleidžia, kaip represyvioje aplinkoje sutrinka pilnavertė subjekto psichologinė raida. Anot psichiatrų, nuolatinė baimė tapti stichiškai vykdomų represijų auka skatino visuomenės narius ieškoti būdų išvengti politinio režimo smurto. Tokioje aplinkoje žmonės stengėsi slėpti jausmus, kuriuos pakeitė formalios ideologinės povyzos. Anot R. Bačiulytės, žmonės tokioje visuomenėje negalėjo būti savimi, t. y. jie negalėjo išgyventi savęs identifikavimo fazę ir susikurti stiprų tapatumą bei galios poziciją. Tokiomis aplinkybėmis vyras, negalėdamas ar nemokėdamas išreikšti savo jausmų³⁹⁷ ir negebėdamas patirti pilnaverčio savęs tapatumo, psichiatrės požiūriu, varijuoja tarp tėvo ir vaiko pozicijų santykiuose su moterimi. Jai vyras yra Kitas, kurio pagrindu vyksta savęs identifikacija ir tapatumo kūrimas, todėl moteris yra priversta varijuoti tarp motinos ir dukros pozicijų santykiuose su vyru. Šios psichiatrų išvalgos paaiškina sovietiniame Lietuvos kine įtvirtintus moterų tipažus, kuriuos mini Ž. Pipinytė aptartame interviu.

Žvelgiant į šio projekto visumą, galima apibendrinti, kad *Transakcija* savo problematika (hegemoninis lyčių santykis ir populiariosios kultūros normatyvinė galia), raiška (orientacija į refleksyvią kūrinio percepciją), metodologija (istoriškumu grindžiamo refleksyvumo ir psichoanalizės derinimas bei mokslinės kalbos principai) ir politiniu pobūdžiu atliepia tiek B. Brechto sukeistinio efekto principus, tiek kritinės teorijos idėines nuostatas bei metodologinius principus. Žiūrovas čia skatinamas atkreipti dėmesį į tuos populiariosios kultūros aspektus, kurie retai kada yra įsisąmoninami.

Vox dalies atspirties tašku tapo psichiatrės R. Bačiulytės siūlymas atkreipti dėmesį į moters balso trūkumą kultūroje³⁹⁸. Šią problemą menininkai aktualizavo, pasitelkdami tą pačią programą kaip ir ankstesniame etape, t. y. balsas čia traktuojamas kaip viena iš tapatumo raiškos kategorijų, kurio ypatumus ir problematiką aptaria intelektualės moterys bei psichiatrų grupė. Gal būt dėl to apibendrinimas yra identiškas pirmajai daliai, t. y. konstatuojama, kad sovietmečiu, režimo legitimuotose kultūrinėse praktikose, moters balsas yra nuasmenintas, infantilus ir globėjishkas.

Su B. Brechto sukeistinio efektu taip pat būtų galima sieti ir R. Diržio kūrybinę praktiką. Nuo pat karjeros pradžios 10 deš. atvirai deklaravęs savo kritinę poziciją meno

³⁹⁷Įdomu pažymėti, kad šiame darbe psichiatrų aktualizuojamos žmonių sovietiniu laikotarpiu patirtos psichologinės traumos – negebėjimas reikšti savo jausmų – savaip yra aktualizuojamos jaunesnės kartos menininkių E. Budvytytės, G. Budvytytės ir I. Misevičiūtės kolektyviniuose projektuose *Džiaugsmas neminimas* (2007) ir *Raidyno pamoka* (2009).

³⁹⁸ „Transakcija“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 03 05], www.nugu.lt.

institucijų atžvilgiu menininkas nuosekliai plėtoja politiškumą grindžiamą kūrybinę programą. Po studijų Talino dailės akademijoje 1991 m. jis grįžo į Alytų. Čia pradėjo dirbti dailės mokykloje ir nusprendė iš esmės imtis šio pramoninio miesto kultūrinio gyvenimo atnaujinimo, nevengdamas konfrontacijos tiek su konservatyviais vietinės kultūros bendruomenės atstovais, tiek su miesto politikais.

Vienu iš centrinių R. Diržio kūrybos principų yra dėmesys kultūros decentralizacijai ir viešos erdvės dehierarchizacijai. Šių principų jis nuosekliai laikėsi nuo 1993 m., kai Alytuje pradėjo organizuoti vienos dienos festivalį *Tiesė. Pjūvis*. Pastarasis, kaip ir kitos 10 deš. meninės iniciatyvos, orientuotos į meno reprezentaciją viešojoje erdvėje, siekė labiau meninėms nei politinėms priemonėms atverti viešąją erdvę decentralizuotai kultūrinei veiklai ir taip priartinti meną prie visuomenės. Toks liberalus požiūris į viešąją erdvę tarp Lietuvos menininkų išliko faktiškai iki dešimtmečio pabaigos, kai nulsūgo tokio pobūdžio projektų banga. Po 2000 m. meninės praktikos viešose erdvėse įgavo meniniam aktyvizmui būdingų požymių, kai meno projektais imti kelti konkretūs politiniai tikslai. Ši tendencija išryškėjo nuo XXI a. 1 deš. vidurio ir sietina su N. ir G. Urbonų projektu *Pro-testo laboratorija* (2005–2006), nukreiptu prieš viešųjų erdvių privatizaciją, ir L. Kreivyčės bei Martos Vosyliūtės suburtos anoniminių menininkų grupės „Cooltūristės“ plataus pobūdžio akcionistine veikla, kritikuojančia patriarchatą meno pasaulyje. Posūkis link politiniais tikslais grindžiamo meninio aktyvizmo taip pat pastebimas ir R. Diržio kūryboje. Po 2000 m. menininko projektai įgavo daug ryškesnį politinį krūvį ir politinei agitacijai būdingų bruožų. Charakteringas šio kūrybinio etapo pavyzdys yra 2003 m. Kaune privačios galerijos „Art teritorija“³⁹⁹ organizuotame festivalyje *Art propaganda* surengta akcija *Barikada* [il. 26]. Jos metu menininkas užtvėrė vieną pagrindinių senamiesčio eismo arterijų, Adomo Jakšto gatvę, kartoninėmis dėžėmis, apklijuotomis televizijos laidų prodiuserio Lino Ryškaus⁴⁰⁰ portretinėmis fotografijomis, ir perskaitė agitacinį atsišaukimą praeiviams, grįžtantiems iš miesto savivaldybės organizuoto renginio „Kauno miesto dienos“. Atsišaukimas, kuris savo politiniu turiniu yra artimas anarchistinėms idėjoms, siekė atkreipti praeivių dėmesį į visuomenės politinį pasyvumą, politikų manipuliaciją visuomene, visuomenės hierarchiškumą, populiariosios kultūros lėkštumą ir žiniasklaidos normatyvinį spektaklišumą.

Nors akcija *Barikada* turėjo tam tikrą politiniam aktyvizmui būdingų raiškos elementų (barikada, transparantai, megafonas, atšaukimo tekstas ir kt.), tačiau skirtingai nuo politinio

³⁹⁹ Galerija veikė 2002–2003 metais. Ją įsteigė Kristina Martinkevičienė, o vadovavo Daiva Citvarienė.

⁴⁰⁰ Linas Ryškus dalyvavo pirmuosiuose Redo Diržio rengtuose vienos dienos festivaliuose „Tiesė.Pjūvis“ (1993–1996). Nuo 1998 dirbo televizijoje, 2000 m. prodiusavo vieną populiariausių to meto realybės šou *Robinzonai*.

protesto čia nebuvo keliama konkretūs reikalavimai, o labiau didaktinėmis priemonėmis siekta skatinti visuomenės sąmoningumą. Neatsitiktinai R. Diržys sustojusiems ties barikada praeiviams priminė ir 35 metų sukaktį nuo 1968 m. protestų Paryžiuje. Šia akcija buvo siekiama atkreipti dėmesį į aktyvios visuomenės pozicijos trūkumą, kuri po Atgimimo laikotarpio faktiškai nunyko. „Visuomenė, kuri nematė barikados ir niekada nėra užtvėrusi gatvės bei sustabdžiusi eismo yra prarasta visuomenė“ – skelbė R. Diržys⁴⁰¹. Tad akcija *Barikada* savo esme yra artima tam, ką galima pavadinti menine intervencija į kasdienybę. Panašiai kaip B. Brechtas, kuris siekė paskatinti žiūrovų refleksyvumą, naikindamas skirtį tarp teatro scenos ir kasdienybės, R. Diržys praeivių politinį sąmoningumą ir aktyvią poziciją siekė paskatinti kasdienybės inercijai priešpastatydamas teatrališkumą. „Dabar jūsų laikas turėti savo fantaziją!“⁴⁰² – reziūmavo R. Diržys.

3.4.1.3. Performatyvus tapatumas skirtingų kartų Lietuvos menininkų kritinėse praktikose

XX a. 10 deš. amerikiečių filosofės ir lyčių studijų teoretikės J. Butler išpopuliarinta performatyvumo koncepcija ne tik sulaukė plataus atgarsio socialinių mokslų srityje, bet ir suteikė impulsą šiuolaikinio kritinio meno teoriniam diskursui. Tačiau dėl etimologinio artumo performansui, performatyvumo sąvokos vartojimas įnešė ir nemažos painiavos, kurią aptarė performatyvumo koncepcijos istorinę morfologiją ir performanso meno teoriją tyrinėjęs J. Loxley's⁴⁰³. Anot J. Loxley'io, nors J. Butler dažnai yra priskiriama performanso ir performatyvumo bendrystės autorystė, šią autorę inspiravo ir labiausiai domino transvestitų persirenginėjimas, kaip tam tikras teatro žanras⁴⁰⁴. Tai, kad ne kiekvienas performansas yra performatyvus, remdamasi teatro ir performanso teoretike Janelle Reinelt, pastebi ir A. Žukauskaitė⁴⁰⁵. Performatyvų performansą, kaip atskirą kategoriją, apibrėžia ir meno teoretikė J. Robinson⁴⁰⁶. Tad kaip galėtų būti apibrėžta performatyvaus meno samprata ir su kokia menine strategija ji sietina?

Performatyvumas, kaip remdamasi J. Butler pažymi A. Žukauskaitė, remiasi konteksto sukeitimu, kurio metu nuo objekto/veiksmo ankstesnė reikšmė yra atplėšiama ir iškraipoma.

⁴⁰¹ Akcijos Barikada vaizdo įrašas, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], http://letmefix.lt/Redas_Dir%C5%BEEys#Bariccade.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ James Loxley, *Performativity*, London: Routledge: 2007, p. 140.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 140, 141.

⁴⁰⁵ Audronė Žukauskaitė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomados ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, Nr. 58, p. 198.

⁴⁰⁶ Julia Robinson, „Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960's“, in: *Grey Room*, 2008 (fall), No.33, p. 66–68.

Būtent šių atplėšimų nuo konteksto metu objektas/veiksmas naujame kontekste, į kurį yra perkeliamas, gali įgyti politinės galios⁴⁰⁷. Tokia performatyvumo samprata yra artima C. Owenso ir B. Buchloho išplėtotai alegorinio veiksmo koncepcijai⁴⁰⁸, kurioje objekto/veiksmo perkėlimas į naują kontekstą lyginamas su koliažo principu, kai originali prasmė papildoma kita, ir tokiu būdu sukuriamas naujas reiškinių laukas bei suvokimo galimybės.

A. Žukauskaitė performatyviomis vadina tokias menines praktikas, „kurios susieja meninį vyksmą su kultūriniais performansais ir imasi politiškai bei socialiai angažuotų klasės, rasės, lyties, seksualumo klausimų. [...] performatyvus menas siekia kvestionuoti hegemoninį galios diskursą, atlikti politinę ir socialinę intervenciją“⁴⁰⁹. Kaip performatyvaus meno pavyzdžius ji pateikia N. ir G. Urbonų projektus *Pro-testo laboratorija* (2005–2006) ir *Villa Lituania* (2007). *Villa Lituania* projektas, anot A. Žukauskaitės, veikė dviem kryptimis: „jis dekonstruoja ne tik totalitarinės ideologijos, bet ir nacionalizmo ideologijos retoriką, paremtą fantazminiu prisirišimu prie „prarastųjų teritorijų““⁴¹⁰. *Pro-testo laboratorijos* atveju buvo siekiama pakeisti *status quo*, dekonstruoti dominuojančius galios diskursus, telkti kritines politines reakcijas⁴¹¹.

Kitas pavyzdys – performatyvus dizainas, kurį J. Robinson apibrėžia, kaip „įprastinės taikomosios paskirties praktikos transformaciją į politinį tikslą“⁴¹². Performatyvumo koncepciją J. Robinson pasitelkė Jurgio Mačiūno kūrybinės veiklos analizei. Anot J. Robinson, J. Mačiūnas deklaruodamas tikslą padaryti meną tiražuojamu, visiems prieinamu ir galiausiai visų gaminamu, siekė ne tik redukuoti meno vertę, bet ir išryškinti meninės produkcijos tautologiškumą, t. y. kūrinys visada yra daiktiškas, taigi tokia pat prekė kaip ir kiti daiktai, kurių prekinį statusą įtvirtina rinka⁴¹³.

Minėti ir kiti pavyzdžiai liudija, kad performatyvumo koncepcija teoriniame menotyros diskurse yra taikoma plačiai, neapsiribojant tik performanso meno sritimi. Šis paplitimas susijęs su tuo, kad J. Butler performatyvumo samprata remiasi bendromis poststruktūralizmo idėjomis. Anot filosofės, „norint suprasti tapatybę [lytinę – G. G.] kaip veiklą, kuri susijusi su signifikavimo veikla, reikia kultūriškai apibrėžtą subjektą suvokti kaip normatyvinio diskurso,

⁴⁰⁷ Audronė Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁰⁸ Postmodernios alegorijos samprata plačiau aptariama šio darbo įvade, p. 14–16.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Julia Robinson, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹³ *Ibid.*

kuris tarpsta kasdieniškos kalbos signifkavimo veiksmuose, efektą“⁴¹⁴. J. Butler, kaip ir M. Foucault, tapatybę traktuoja kaip diskursyvų socialinį konstruktą. Tik skirtingai nuo M. Foucault, kuris akcentuoja diskurso istoriškumo aspektą, J. Butler siūlo lytinės tapatybės, kaip reikšmės, konstravimą suvokti labiau kaip spontanišką, atsitiktinį ir dramatišką (performatyvų) veiksmą⁴¹⁵. Istoriskumas, jos nuomone, suponuoja tęstinumą ir apriboja reikšmės įvairovės galimybes. Būtent reikšmės kategorijos nestabilumas, anot J. Butler, yra tai, kas sudaro prielaidas politiniam veiksmui, nukreiptam prieš inertiškas, dogmatizuotas socialines galios struktūras, kurios konstatuoja „natūralią“ heteroseksualią, reproduktyvumu grindžiamą lyties sampratą ir realybę bendrai.

Apibendrinant J. Butler idėjas, galima teigti, kad performatyvumas yra kontekstų sukeitimo veiksmas, turintis kritinį potencialą, kuris ne tik konstatuoja diskursyvius reikšmės konstravimo principus, bet ir įgalina socialinės kategorijos (pvz. lyties) reikšmių dinamiką – „kaip egzistuoja principai, įgalinantys reikšmės, kaip natūralios duotybės, suvokimą, lygiai taip pat egzistuoja disonansinės ir denatūralizuojančios praktikos, kurios atskleidžia tokio natūralumo performatyvumą“⁴¹⁶.

Atsižvelgiant į J. Butler koncepciją reikia pažymėti, kad performatyvus, arba alegorinis, menas priklauso sferai, kuri veikia pagal socialinės signifkacijos principus. Toks menas, neabejotinai, yra politiškai ir socialiai angažuotas ir siekia įsiterpti į inertišką hegemonišką socialinio signifkavimo tvarką bei atverti galimybes suvokimo įvairovei. Skirtingai nuo anksčiau aptartos V. Šklovskio sukeistinio technikos, kuri akcentuoja formos naujumą kaip priemonę, atveriančią naujas suvokimo galimybes, ir B. Brechto sukeistinio efekto, kuris politinio tikslo siekia didaktiniu komunikacijos efektyvumu, performatyvumas remiasi variavimu kontekstais bei diskursais ir šiuo aspektu yra artimas koliažo principui. Lietuvoje tokioms meninėms praktikoms be minėtų N. ir G. Urbonų galima būtų priskirti A. Railos, D. Narkevičiaus, A. Novicko, Juozo Laivio, E. Budvytytės, I. Misevičiūtės, U. Gelgudos ir N. Černiauskaitės dueto „Pakui Hardware“, Roberto Narkaus ir kitų menininkų kūrybą.

A. Novicko performansą *id* (2004; pakartotas 2011) [il. 27] galima laikyti vienu charakteringiausių performatyvaus meno pavyzdžių, kuriuo kvestionuojama kultūrinės tapatybės, grindžiamos etnocentrinio kultūriniu savitumu ir istoriniu tęstinumu, samprata. Šie

⁴¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routhledge, 1999, p. 184.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 186.

romantizmo idealai, kurie vis dar gundo XXI a. politinę vaizduotę, čia demitologizuojami ir paverčiami parodija.

Performansas *id* buvo įgyvendintas istorinėje LDK sostinėje Trakuose, turistams skirtoje apžvalgos aikštelėje, nuo kurios atsiveria vaizdas į XX a. antroje pusėje atstatytą viduramžišką Trakų salos pilį, kuri yra ne tik vienas pagrindinių turistų traukos taškų Lietuvoje, bet ir svarbi tautinės savimonės mitologema. Apžvalgos aikštelės, kaip performanso vietos, pasirinkimas suponuoja tam tikrą poziciją, kurią galima traktuoti kaip distanciją – laiko ir žvilgsnio. Tuo pačiu tai ir intensyvaus žmonių (piligrimų ir atsitiktinių turistų) judėjimo zona, kurios socialinių interakcijų dinamika disonuoja su „istorinėje“ perspektyvoje nutolusiu, statišku architektūriniu tūriu, virtusiu nacionalizmo ideologijos simboliu. Kitaip tariant, Trakai, kurie savo laiku buvo politinis ir ekonominis valstybės centras, funkcionavo pagal tokius pačius principus, kaip ir dabartinė turistinės apžvalgos aikštelė. Tai buvo aktyvi įvairių etninių grupių ir kultūrų susitelkimo ir sąveikos vieta, kurioje kultūrinės tapatybės buvo konstruojamos „čia ir dabar“ principu. Šios aplinkos fone menininkas demonstratyviai prieš kamerą susimontuoja greitai surenkamą stalą, ant kurio vienkartinėse pakuotėse, skirtos išsinešamam maistui, pateikia du nacionalinės kultūros mitais tapusius patiekalus – cepelinus ir kibiną, kuriuos abu vienu metu suvalgo (vieną užkasdamas antru). Spontaniškai sujungdamas dviejų skirtingų etninių kultūrų materialius ženklus (cepelinai ir kibinai įprastomis aplinkybėmis nėra valgomi kartu), menininkas demonstratyviai suardo įsivaizduojamą „natūralią“ skirtį ir taip sukuria paradoksą kasdieninėje praktikoje ir etnocentrinėje logikoje.

Savitumą pabrėžiančios ir tuo pačiu homogeniškumą suponuojančios etnocentrinės kultūros samprata ironijos pagalba dekonstruojama ir ankstesniame A. Novicko darbe *Suktinis* (1998) [il. 28], kuriame menininkas lietuvišką tautinę juostą pavertė funkciniu mašinerijos elementu, panašiu į diržą, kuris perneša energiją skirtingiems savipakankamos sistemos komponentams.

Skirtingai nuo A. Novicko, kuris kvestionuoja tapatybę etniniu aspektu ir asmenine patirtimi⁴¹⁷, jaunesnės kartos menininkų grupės „Coro Collective“ video instaliacijoje *Raidyno pamoka* (2009) ir E. Budvitytės video darbe *Tarsi gaudytum bombą* (2013) tapatumas nagrinėjamas kaip globalus medijuotas diskursas.

⁴¹⁷ Alfonso Andriuškevičiaus interviu su Andriumi Novicku pastarasis, siekdamas paaiškinti savo kūrybos kontekstą, atkreipia dėmesį į savo genealogiją: tėvas – karaimas, motina – lietuvė. (*Trispalvė, cepelinai ir kibinai. Su Andriumi Novicku kalbasi Alfonsas Andriuškevičius*, in: *Emisija 2005-2006: Parodų ciklo katalogas*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, p. 23). Tiesioginė patirtis yra svarbi ir kitiems šios kartos menininkams ir jų kūrybai, ypač D. Narkevičiaus, A. Railos, E. Janso, E. Rakauskaitės ir kt.

Kaip pažymi R. Krauss, „video projekcija, ko gero, geriausiai atliepia tas fundamentalias su patirtimi ir subjektyvumu susijusias transformacijas šiuolaikinėje visuomenėje, kai patirtys daugiausia yra kuriamos įvairios vaizdo technikos pagalba [...]“⁴¹⁸. Sinchronizuotoje dviejų kanalų video instaliacijoje *Raidyno pamoka* [il. 29] iki kraštutinumo suintensyvinamos medijuotų patirčių kūrimo priemonės, apjungiant balsą, tekstą, kūną, choreografiją, kostiumą, muziką ir architektūrą į koncentruotą video koliažą, kuriame susiduria skirtingų ideologijų signifikavimo režimai: sovietinis Lietuvos moderniosios architektūros paveldas, XX a. pradžios dada performansų kostiumų elementai ir XX a. 9 deš. Niujorke afroamerikiečių ir lotynų amerikiečių transvestitų išpopuliarinto *vogue* šokio (kuris pats yra senosios Egipto dailės ir madų žurnalų fotografijų estetikos koliažas) choreografija. Ši kompleksinį, ir tuo pačiu koliažinį, principą galima palyginti su tuo, ką A. Giddensas pavadino brandžios modernybės konstruojama realybės patirtimi, kurioje elektroninių medijų išplitimas įgalino laiko ir erdvės kategorijų atskyrimą tiek tarpusavyje, tiek nuo vietos kategorijos tokiu mastu, koks iki tol nebuvo⁴¹⁹. Anot A. Giddenso, viena pagrindinių tokios patirties savybių yra „tolimų įvykių įsiveržimas į kasdienę sąmonę, kuri iš esmės organizuota šių įvykių suvokimo pagrindu“⁴²⁰.

Žiūrint iš tokios pozicijos, gali atrodyti, kad *Raidyno pamoka* tėra deklaratyvaus pobūdžio teiginys, apibendrinantis socialinio signifikavimo ypatumus brandžioje modernybėje, tačiau pasirinktas video instaliacijos principas sugestijuoja ir kritinį šio kūrinio pobūdį. Instaliacijos pagrindinis struktūrinis elementas – du sinchronizuotų vaizdo projekcijų ekranai, kurie kampu atgręžti į žiūrovą taip, kad žiūrovas užbaigtų instaliacijos erdvę. Toks išcentruotas dvigubas vaizdas naikina teatrinį iliuziškumą ir galimybę žiūrovui susitapatinti su kameros objektyvo žvilgsniu. Sudvigubintą vaizdą, padalintus ekranus ir sulėtintą laiką, kaip video meno technikas, oponuojančias kinematografinio vaizdo iliuziškumui ir žiūrovo imersijai, nurodo ir kino teoretikė U. Frohne⁴²¹.

Refleksyvaus žiūrovo santykio su kūriniu siekiamybę čia liudija ir kontrasto principu atliekamas intensyvaus ir sulėtinto veiksmo sugretinimas, kuriuose pasikartoja atskiri siužetiniai elementai, o ekranai tampa vienas kito referentais. Pačia bendriausia prasme šių ekranų protagonistai ir antagonistai yra refleksyvūs–artikuluoti–aktyvūs ir nerefleksyvūs–neartikuluoti–pasyvūs kūnai. Šiuo atveju refleksyvus kūnas – tai toks kūnas,

⁴¹⁸ Rosalind Krauss, „1998“, in: *Art Since 1990: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, authors Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois, London: Thames and Hudson, 2011, p. 702.

⁴¹⁹ Anthony Giddens, *Modernybė ir asmens tapatumas*, Vilnius: Pradai, 2000, p. 38–43.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴²¹ Ursula Frohne, „Dissolution of the frame: immersion and participation in video installations“, in: *Art and the moving image*, edited by Tanya Leighton, London: Tate Publishing, 2008, p. 360.

kuris geba perkonfigūruoti savo tapatumą, atsižvelgdamas tiek į savo vidinius poreikius, tiek į dinamiškai kintančius kontekstus taip, kad subjektui nekyla abejonių dėl savo prasmingumo. Anot A. Giddenso, subjekto gebėjimas įsiterpti į socialinio signifikuojamo audinio remiasi kvalifikacijomis, kurių fundamentalų pagrindą sudaro refleksyvumas⁴²². Refleksyviai subjektui be kitų savybių yra būdingas pasitikėjimas, kurį A. Giddensas sieja su kūrybiškumu, t. y. gebėjimu veikti arba mąstyti naujoviškai ir pasiruošimu patirti naujus dalykus⁴²³. Tokio subjekto priešingybė ne tik stokoja pasitikėjimo ir refleksyvumo įgūdžių, bet ir susiduria su egzistenciniu nerimu bei ontologiniu netikrumu, kuriam būdingas tapatumo vientisumo stygius. Toks kūnas jį supančioje aplinkoje mato ne savęs įsteigimo galimybę, bet grėsmę, kuri suspenduoja jo veiklą ir skatina „ištirpti aplinkoje“⁴²⁴. Negebėjimas artikuliuoti savo tapatumą arba tapatumo vientisumo stygius ne tik susijęs su egzistencinio nerimo jausmu, bet ir padaro subjektą neatspariu įvairiems socialinės kontrolės režimams, nes tapatumo vientisumo trūkumą patiriantis subjektas prasmingumo atspirties taškų stichiškai ir desperatiškai ieško išorėje.

Raidyno pamokos visuminis sumanymas, kaip pastanga skatinti suvokėjo refleksyvumą tiek medijos kuriamų patirčių atžvilgiu, tiek savo paties atžvilgiu, atsiskleidžia šio projekto sumanymo kritinį pobūdį. Tapatumo ir kūno, kaip subjekto kontrolės ir emancipacijos vietos, problematika aktualizuojama ir kituose E. Budvytytės darbuose: *Džiaugsmas neminimas* (2007) [il. 30], *Šuolis* (2009), *Choreografija bėgančiam vyrui* (2012) [il. 31] ir *Drebantys vaikai* (2013) [il. 32]. Ši problematika plėtojama ir I. Misevičiūtės performanse *Liežuvio doktoratas* (2016) [il. 33], Ugniaus Gelgudos ir Neringos Černiauskaitės projekte *Bėgiko metafizika* (2014) [il. 34] ir kitų jaunosios kartos menininkų projektuose.

Medijuotų patirčių ir subjekto tapatumo santykis aktualizuojamas E. Budvytytės darbe *Tarsi gaudytum bombą* (2013) [il. 35]. Šio video darbo siužeto ašį sudaro dviejuose sinchronizuotuose kadruose pasikartojančių scenų serija. Viena kadre fiksuojami Amsterdamo bankų kvartalo atsitiktiniai praeiviai, kurie pagal balso už kadro komandas inscenizuoja tarsi pilietinius neramumus fiksuojančių reportažinių fotografijų siužetus. Į šias „gyvasias fotografijas“ periodiškai įsiterpia kadras iš fotografijos studijos su inscenizuota sutvarstyta auka, kurios balsas (skambantis už kadro) atlieka minėtą režisieriaus vaidmenį ir tokiu būdu sujungia šiuos kadrus į bendrą kūrinio siužetą.

Toks demonstratyvus ir tuo pačiu antiiluzinis fiktyvių įtampos siužetų ir vaidmenų konstravimas suponuoja tai, ką skelbė XX a. antros pusės sociologai ir kultūros kritikai.

⁴²² Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 49.

⁴²³ *Ibid.*, p. 59.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 75.

Brandžiamame kapitalizme kultūrinių ir informacinių industrijų nemateriali produkcija tampa viena pagrindinių vartojimo prekių. Savo esminius materialinius ir saugumo poreikius patenkinusi vartotojiška visuomenė išgyvena naują patirčių ir išgyvenimų nepriteklių, todėl emocijos ir patirtys arba, kaip tai pavadino G. Debord'as, spektaklis⁴²⁵ – tapo pagrindiniu prekiniu turiniu.

Šis socialinės kritikos kontekstas yra viena iš galimybių interpretuoti E. Budvytytės darbo *Tarsi gaudytum bombą* ikonografinius elementus ir jų tikslines aliuzijas – tariausi finansų sektoriaus darbuotojai, kaip vartotojiška visuomenė, reportažinės fotografijos įvykio inscenizacijos, kaip supretingos emocijos, fotografijos laboratorija, kaip vaizdų konstravimo industrija, ir auka bei jos balsas už kadro – kaip postmodernaus medijuoto būvio eksplikacija.

Apie medijų ir jų industrijos ypatumus rašęs M. McLuhanas, kalbėdamas apie fotografiją, išskyrė ir tokias jos ypatybes:

- pirma, „nuotraukose sustabdytos momentinės žmogaus pozos labiau nei bet kada atkreipė dėmesį į fizines ir psichines pozas“⁴²⁶ (šiais aspektais fotografija yra artima kinui, jo iliuzijos bei empatijos efektams);
- antra, „fotoaparatas turi savybę paversti žmones daiktais, [...] kurie reprodukuojimo pagalba virsta masine preke“⁴²⁷.

Atsižvelgiant į šiuos M. McLuhano pastebėjimus, kurie iš esmės apibendrina vaizdų industrijos ir spektaklio logiką, lieka neatsakytas klausimas, koks aukos ir balso už kadro ryšys ir prasmė. Iš vienos pusės, inscenizuotas aukos personažas galėtų būti traktuojamas kaip toks pat vaizdų industrijos konstruojamų emocijų ir patirčių produktas, tačiau auka ir jai suteiktas pagrindinis vaidmuo suponuoja, kad šioje situacijoje ji turėtų būti traktuojama kaip priežastis, o ne pasekmė to, kas tariamai vyko Amsterdamo bankų kvartale. Ir ne dėl to, kad auka yra formalus siužeto naratorius, bet dėl to, kad informacinė industrija emocijas ir patirtis konstruoja pagal adresatą taip, kad išlaikytų pastarojo dėmesį ir suteiktų emocinį malonumą. Tai galima palyginti su tuo, ką J. Baudrillard'as kalbėdamas apie simuliaciją apibendrina fraze – „modelis eina pirmiau fakto“⁴²⁸, arba su J. Lyotard'o pastebėjimu apie postmodernų socialinį būvį, teigiančiu jog šiandieninis subjektas yra taip integruotas į komunikacijos grandines, kad jam pastoviai suteikiamos tai adresanto, tai adresato, tai referento pozicijos⁴²⁹. Reikšminga šiai

⁴²⁵ Guy Debord, *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006, p. 55–65.

⁴²⁶ Marshall McLuhan, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 190.

⁴²⁷ *Ibid.*, 186.

⁴²⁸ Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 25.

⁴²⁹ Jean-Francois Lyotard, *op. cit.*, p. 42.

interpretacijai yra ir video darbe aukos ištariama frazė – „You do not need to look at the camera, you can be an approval to me“ (liet. Jūs man esate kaip patvirtinimas, tad nežiūrėkite į kamerą). Ji čia suponuoja J. Lacano išplėtotą psichoanalitinę žvilgsniu konstruojamos tapatybės koncepciją⁴³⁰, kuri teigia, kad subjekto tapatumas yra konstruojamas per santykį su Kitu, o kadangi žvilgsnis yra pagrindinė subjekto joslė, tai šis santykis yra vizualus. Šiuo atveju balsui už kadro reikalingas identifikavimosi objektas, kuris patvirtintų jos kaip aukos tapatumą.

Šis darbas dekonstruoja tapatybės kūrimo mechanizmus brandžios modernybės sąlygomis. Žiūrovo susitapatinimo galimybę eliminuojančiais vaizdo montavimo principais siekiama paskatinti žiūrovo refleksyvumą, atkreipiant dėmesį į medijuotų patirčių ir informacinės industrijos reikšmę subjektui.

Kaip jau pastebėta anksčiau, skirtingai nuo 10 deš. kartos menininkų, besiremiančių, o kai kuriais atvejais⁴³¹ ir akcentuojančių tiesioginės patirties svarbą savo kūrybai, kuri atsispindi pasikartojančiuose leitmotyvuose, tampriai susietuose su konkrečia vieta ir jos socialiniais ir istoriniais kontekstais, XXI a. pradžioje iškilusios jaunosios kartos menininkų kūryboje subjektyvus ryšys su vieta persikelia į antrą planą ir net visiškai nunyksta. Pastarųjų (E. Būdvytytės, I. Krunglevičiaus *Dark Pool* (2014) [il. 36], *LCD horizontas* (2015) [il. 37]; G. Didžiapetrio atvirų failų serija [il. 38]; „Pakui Hardware“ *Shapeshifter, Heartbreaker* (2014) [il. 39] ir kt.) kūrybos kontekstai ir turinys yra globalios medijuotos patirtys bei jų kuriamas subjekto tapatumas.

Apibendrinant galima konstatuoti, kad XX a. 10 deš. antroje pusėje Lietuvos intelektualiniame ir kultūriniame lauke prasidėjusi kritinės minties transformacija yra susijusi su XX a. antroje pusėje Vakarų socialinėje filosofijoje vykusi epistemologiniu lūžiu ir jo paskatintu intelektualiniu bei kultūriniu sąjūdžiu. Dėl istorinių aplinkybių, daugiausia dėl trauminio santykio su marksizmu, kairioji paradigma Lietuvoje 10 deš. faktiškai buvo eliminuota iš socialinės kritikos diskurso. Todėl čia visų pirma dėmesio sulaukė tos progresyvios socialinės kritikos teorijos ir idėjos, kurios neturėjo atvirtų sąsajų su marksizmu: feminizmas, psichoanalizė, postmodernizmas ir poststruktūralizmas.

⁴³⁰ Jacques Lacan, „What is picture?“, in: *Visual Culture Reader*, edited by Nicholas Mirzoeff, Great Britain: Routledge, 2001, p. 126–128.

⁴³¹ D. Narkevičius kalbėdamas apie savo trimatį filmą *Dėmės ir įbrėžimai* (2017) pažymi, kad nors filmo atspirties taškas yra XX a. 8 deš. pradžios įvykis, tačiau jis turi išlikusių prisiminimų iš to laikotarpio. Nors tuo metu dar buvo vaikas. [Deimanto Narkevičiaus ekskursijos Nacionalinės dailės galerijos gidams garso įrašas, 2018, NDG edukacijos centro archyvas].

10 deš. pabaigoje prasidėjusi Lietuvos kritinio meno paradigmos transformacija ženklino tiek kultūrinių karų pabaigą, tiek Lietuvos šiuolaikinio meno integraciją į tarptautinę meno sceną. Tuo metu Lietuvos menininkus imta kviesti į svarbiausias Vakaruose rengiamas parodas (*Documenta, Manifesta*) bei į pagrindines institucijas. Esminis kiekybinis lūžis kritinio meno paradigmoje fiksuojamas jau XXI a. 1 deš. pradžioje, kuomet išaugo tiek menininkų, savo kūrybines praktikas grindžiančių šiuolaikine kritine paradigma, skaičius, tiek reikšmingai išsiplėtė pačios problematikos spektras – atminties, nacionalizmo, patriarchato, hegemoninio kapitalizmo bei kultūrinių ir informacinių industrijų normatyviniai diskursai.

Dalis Lietuvos šiuolaikinių menininkų šiuos klausimus aktualizavo, iškeldami žinojimo, kaip galios pozicijos, ir institucijų kritikos problematiką, kuri pagal B. Buchloho pasiūlytą interpretaciją galėtų būti siejama su poststruktūralistinės teorijos idėjomis. Kiti aktualizavo patriarchato, tapatybės kaip socialinio konstrukto, hegemoninio kapitalizmo, manipuliatyvaus ir neįsisąmoninto vartotojiškumo ir kt. socialinę problematiką. Ji galėtų būti sietina su kritinės teorijos idėjomis. Lietuvos šiuolaikiniame kritiniame mene plačiausiai aktualizuotas tapatumo diskursas, kurį įvairiais aspektais nagrinėjo tiek vyresnės, tiek jaunesnės kartos menininkai.

Atsižvelgiant į šią etapą Lietuvos šiuolaikiniame mene įvykusį paradigmą lūžį ir pokyčius socialinėje problematikoje, galima konstatuoti, kad Lietuvos šiuolaikinis menas iš esmės įsisavino XX a. antros pusės neo-avangardo paradigmą ir įsiliejo į bendrą Vakarų XX–XXI a. šiuolaikinio kritinio meno gyvenimą.

IŠVADOS

Išnagrinėjus socialinės kritikos Lietuvos šiuolaikiniame mene ypatumus ir problematikos kaitą nuo XX a. 9–10 deš. sandūros iki XXI a. 2 deš. vidurio, galima daryti šias išvadas:

1. Transformacijas Lietuvos mene, prasidėjusias XX a. 9–10 deš. sandūroje, paskatino kritinės refleksijos proveržis, kurį įgalino to meto reformistinė ideologija („perestroika“, „glasnost“, Atgimimas) ir laisvėjanti politinė aplinka. XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje Lietuvos menininkų išplėtotą kritinę refleksiją, kurią veikė tiek lokalūs Lietuvos visuomenėje vykę procesai, tiek Vakarų kritinės paradigmos idėjos, yra esminis veiksnys, nulėmęs Lietuvos šiuolaikinio meno raidą.

(Savi)refleksyvumas yra esminė progresyvaus kritinio mąstymo apie visuomenės būklę prielaida, o hegemoninės žinojimo formos, palaikančios socialinį *status quo*, yra pagrindinis kritikos objektas. Kritikos tikslas yra skatinti požiūrių įvairovę, nukreiptą prieš vienpusišką suvokimą, kaip galios poziciją, įtvirtinančią normatyvinį diskursą ir hegemoninį santykį. Šias nuostatas atliepanti šiuolaikinio meno praktika yra viena iš socialinės kritikos apraiškų ir reikšminga meninio gyvenimo dinamikos prielaida.

2. Nuo XX a. 9–10 deš. sandūros iki XXI a. 2 deš. Lietuvos šiuolaikinio meno kritinėse praktikose galima išskirti šiuos socialinės problematikos telkinius:

- Sovietinė moralinė ir autoritarinė politinė sistema, kuriai priešpastatomi individualios laisvės, moralinio ir kultūrinio atsinaujinimo siekiai, bei politiniai žmogaus teisių ir ekologijos tikslai.
- Uždara, konservatyvi, traumuota, absoliutinė posovietinė moralinė sistema ir atitinkamai – tradicijos bei metafizinio mąstymo, kaip iracionalaus ir trukdančio visuomenės modernizacijai kritika.
- Žinojimo, kaip galios pozicijos, ir ideologijos (nacionalizmo, kapitalizmo, patriarchyto ir pozityvizmo), kaip normatyvinio diskurso (etnocentrizmas, lyčių tvarka, lytinis tapatumas, institucija, kaip hegemoninė galia, manipuliatyvus ir neįsisąmonintas vartotojiškumas), kritika.

Šios problematikos sancaupos atitinka atskirais istoriniais etapais vyravusias socialinės kritikos paradigmas: (A) romantinę Atgimimo (9–10 deš. sandūroje), (B) liberalią visuomenės ir kultūros (10 deš.) ir (C) kairiąją visuomenės bei antipozityvistinio mąstymo (XX a. 10 deš.

pabaiga – XXI a. 1–2 deš.). Pastorosios atitinkamai sietinos su šiomis ideologinėmis ir vertybinėmis sistemomis: nacionalizmu, liberalizmu ir XX a. antros pusės Vakarų intelektualiniu sąjūdžiu, kuriam reikšmingą impulsą suteikė postmodernizmo, poststruktūralizmo ir neomarksistinė visuomenės kritikos teorijos.

3. XX a. 9 deš. Sovietų Sąjungos politinio režimo inicijuotos ekonominės ir administracinės („perestroika“, „glasnost“) reformos išlaisvino permainų nuotaikas visose Lietuvos visuomeninio gyvenimo srityse, tarp jų ir kultūroje. Kultūros srities atstovai aktyviai dalyvavo to meto politiniame gyvenime ir reikšmingai prisidėjo prie Atgimimo ideologijos formavimo. Kultūros atsinaujinimas, istorinė atmintis, gamtosauga ir tautos atgimimas buvo pagrindiniai šio laikotarpio savivokos diskursai, aktualizuojami ir to meto meninėse praktikose, siekusiose meninės kalbos atsinaujinimo. Programiškai tai įgyvendino menininkų grupės „Post Ars“ (Č. Lukenskas, R. Antinis, A. Andriuskevičius, G. Zinkevičius) ir „Žalasis lapas“ (G. Urbonas, A. Makštutis, D. Vyšniauskaitė, D. Katinas, A. Bareikis, J. Ludavičius ir kt.). To meto Lietuvos šiuolaikiniame mene kūnas tapo viena pagrindinių raiškos priemonių, įkūnijusių romantinę tautos bei žmogaus „pabudimo“ idėją ir kartu įvaizdino atgimimo diskurso suponuotą asmeninį ir kolektyvinį trauminį santykį su istorija. Nacionalizmas, kaip centrinė Atgimimo laikotarpio ideologinė ašis, yra pastebimas ir to meto meninėse praktikose, tačiau tik labai abstrakčiame simboliniame lygmenyje – per traumuoto kūno, trauminės atminties ir atgimstančio kūno simboliką. Istorija, etnografija ir kiti su tautiškumu susiję diskursai meninėse praktikose taip pat buvo artikuliuojami tik labai bendrais mitologiniam naratyvui ir ritualui būdingais stilistiniais bruožais.

4. Didelę reikšmę 10 deš. Lietuvos kultūros lauko savivokai turėjo JAV filantropo G. Soroso 1990 m. įsteigtas Atviros Lietuvos fondas. Jo propaguojama liberali moralinė ir praktikų sistema atitiko tiek pažangias to meto nuotaikas, tiek pastebimą kultūrinę įtaką vietos intelektualams dariusios užsienio lietuvių „Santaros-Šviesos“ federacijos ideologines nuostatas, ir leido mobilizuoti žymią dalį inteligentijos bei įgyvendinti įspūdingą liberalizmo idėjomis paremtą kultūros programą. Šio fondo veikla ne tik paspartino kultūros modernizacijos procesus, bet ir įtvirtino intelektualinėje aplinkoje liberalizmo idėjas, kurių pagrindu įvairiose kultūrinės veiklos baruose buvo išplėtoti liberali visuomenės ir kultūros kritika.

Konservatizmo ir liberalizmo konkurencija buvo vienas iš pagrindinių XX a. 10 deš. intelektualinio kultūrinio gyvenimo variklių. Visuomenėje vyraujančiam konservatyviam nacionalizmui ir jo implikuojamai uždaramumui bei tautiškumui grindžiamai vertybinei sistemai

buvo priešpastatoma atvirumą, kosmopolitiškumą ir racionalumą akcentuojanti liberali pasaulėžiūra bei ja grindžiama socialinė kritika. „Uždarumas“ ir „atvirumas“ – pagrindinės šio laikotarpio socialinės kritikos kategorijos. Liberalios vertybės – individualios laisvės siekis, absoliučios moralės atmetimas ir kritiškumu grindžiamas mąstymas – tapo bendrais to meto progresyviai nusiteikusių menininkų siekiais. Jie buvo realizuojami, siekiant kultūros sferos decentralizacijos, meno atsinaujinimo, ir įvairias aspektais kritikuojant *uždarą* mąstymą. *Uždarumo kritika*, meno sampratos ir socialinės normos aspektai, buvo vyraujanti problematika 10 deš. Lietuvos šiuolaikiniame mene.

Tradiciniam („uždaram“) menui oponavusi jaunoji karta tai darė atvirai ir programiškai, tiek burdamiesi į savarankiškas grupes, tiek inicijuodami alternatyvias ekspozicines erdves, tiek parodų naratyvuose, tiek ir konkrečiuose kūriniuose. Provokatyvus atviras komentavimas buvo įprasta to laikmečio meninė strategija, kuriai taip pat būdingas antagonistinis, dichotomijomis („tradicinis–šiuolaikinis“, „uždaras–atviras“, „estetiškas–konceptualus“ ir kt.) grįstas, santykis su tradicine daile. Tai charakteringai atsiskleidžia – E. Rakauskaitės, A. Railos, D. Narkevičiaus, D. Žiūros, D. Liškevičiaus ir kitų menininkų to meto kūrybinėse praktikose, o prie tokių etapinių parodų galima priskirti šias: *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai* (1993, kuratorė R. Jurėnaitė), *Negrižtamai* (1994, kuratorius D. Narkevičius), *Dėl grožio* (1995, kuratoriai R. Malašauskas ir S. Skurvidaitė), *Išgyvenimui* (1996, kuratorius D. Narkevičius) ir *Sutemos* (1998, kuratoriai K. Kuizinas, D. Narkevičius, E. Stankevičius).

Įvertinus tai, kad to meto Vakarų meno paradigma daugiausia rėmėsi šiuolaikinės kritinės teorijos – postmodernizmo, poststruktūralizmo ir kairiosios socialinės kritikos – idėjomis, o Lietuvos šiuolaikiniame mene 10 deš. jos dar nebuvo nuosekliai išplėtos, galima teigti, kad liberalia visuomenės ir kultūros kritika paremtos kritinio meno praktikos buvo labiau lokalus posovietinės šalies reiškiny.

5. XX a. 10 deš. antroje pusėje – XXI a. pradžioje Lietuvos intelektualiniame ir meniniame gyvenime pastebimos transformacijos. Tai būtų kontekstinės analizės metodo įsitvirtinimas menotyroje, Vakarų kritinio meno paradigmos – šiuolaikiniame mene, socialinių teorijų – meno kritikoje, šiuolaikinių kritinių teorijų idėjų sklaida akademiniame diskurse bei kairiosios kritikos banga publicistinėje polemikoje. Tai žymi esminį savivokos lūžį, sietiną su XX a. antroje pusėje Vakarų intelektualiniame ir kultūriniame gyvenime prasidėjusia epistemologine transformacija.

Lietuvos šiuolaikinio meno kritinės paradigmos pokyčiai XX a. 10 deš. pabaigoje yra sietini tiek su kiekybiniais, tiek kokybiniais meninių strategijų ir problematikos (diskurso)

pokyčiais. 10 deš. vyravusią dichotomijomis grįstą liberalią konservatizmo kritiką pakeitė kairiaja paradigma grindžiama žinojimo, kaip galios pozicijos, ir kaip normatyvinį diskursą diegiančios ideologijos, kritika. Ši kritinė programa buvo įgyvendinama, pasitelkiant įvairius socialinės tikrovės sukeistinio meno kūrinuose būdus, atakuojančius suvokimo inertiškumą. Būtent inertiško-nerefleksyvaus suvokimo kritiką galima laikyti šio etapo kritinio meno praktikų pagrindiniu politišku tikslu. Jis buvo išreikštas tiek radikaliais (meninio protesto, akcijos ar net meno, kaip institucijos, neigimo), tiek racionaliais (didaktikos ir komunikatyvumo), tiek „poetiniais“ (alegoriniais/performatyviais) būdais ir strategijomis.

Radikali ir racionali strategijos, kurioms būdingi politiškai apibendrinimai, Lietuvos šiuolaikinio meno praktikose nėra plačiai taikomos, tačiau identifikuojamos menininkų R. Diržio, N. ir G. Urbonų, anoniminių menininkų grupės „Cooltūristės“ ir kai kurių kt. menininkų projektuose. Jie ėmėsi aktualizuoti ir politizuoti tokius naujus Lietuvos visuomenės gyvenimo aspektus, kaip kapitalizmo ir neoliberalizmo racionalizacijos grimasos, vartotojiškumas, patriarchatas, neįsisąmonintas socialinis ir politinis inertiškumas ir kt. „Poetinė“ strategija, dominuojanti Lietuvos kritinio meno praktikose, priešingai radikaliai ir racionaliai strategijoms, vengia konstatuojančios retorikos ir daugiausia problematizuoja patį suvokimo fenomeną. Tam pasitelkiamos įvairios sintaksinės strategijos, kurios yra politiškai motyvuotos ir remiasi performatyvia kasdienybės reiškinių apropiacija bei perkėlimu į naujus kontekstus, kuriuose jie tampa konceptualiomis diskursų alegorijomis. Tokia „poetinė“ strategija būdinga menininkų D. Narkevičiaus, A. Railos, A. Novicko, E. Rakauskaitės, J. Laivio, E. Budvytytės, grupės „Pakui Hardware“ ir kt. menininkų praktikoms.

6. XX a. 10 deš. pradžioje karjerą pradėjusių menininkų: D. Narkevičiaus, A. Railos, A. Novicko, E. Rakauskaitės, E. Janso, N. ir G. Urbonų (iki išvykimo dirbti į Masačusetso technologijų institutą MIT), R. Diržio ir kt. meninių tyrinėjimų objektai, su ypatingai retomis išimtimis, yra tampriai susieti su vieta ir jos istoriniu bei socialiniais kontekstais. Išskirtiniu šios kartos menininkų kūrybos principu galima laikyti etnografinę strategiją, kuriai yra svarbi giluminė empirinė patirtis. Tuo tarpu jaunosios kartos menininkų (E. Budvytytė, I. Krunglevičius, G. Didžiapetris, U. Gelguda ir N. Černauskaitė ir kt.) praktikose dominuoja medijos (tiek kaip diskursas, tiek kaip technika), kurios nėra nei įvietintos, nei istoriškai kontekstualizuotos. Tai būtų galima vertinti kaip etapinį savivokos Lietuvos šiuolaikiniame mene lūžį ir kaip tam tikrą dar nelabai reflektuojamos orientacijos į globalią meno sceną/rinką simptomą.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Literatūra:

1. „Abject art“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 10], <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abject-art>.
2. „Ornamentas“, in: *Thesaurus Latino-Lituanicus. Jungtinis lotynų-lietuvių kalbų žodynas nuo XVII iki XXI amžiaus*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 09 10], <http://www.thesaurus.flf.vu.lt/?antraste=ornamentum&searchWhere=header&submit=Ie%C5%A1koti>.
3. Alexander Jeffrey C., *Trauma: A Social Theory*, UK: Polity Press, 2012.
4. Anderson Benedict, *Įsivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, iš anglų k. vertė Aušra Čižikienė, Vilnius: Baltos lankos, 1999.
5. Andriušytė Rasa, „Dailės grupuotės – organizacinio meno gyvenimo naujovė“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1997, p. 55–63.
6. Andriuškevičius Alfonsas, „Dvi klasikos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999 10 09, Nr. 38, p. 6.
7. Badovinac Zdenka, “baroque@xl4all.nl. Introduction”, in: *Marina Abramovic. Cleaning the House: Travelling Cabinet*: Parodos katalogas, Helsinki: Kiasma, 1999, p. 6–13.
8. Baudrillard Jean, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
9. Billig Michael, *Banal Nationalism*, London: Sage Publications, 2006.
10. Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.
11. Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du réel, 2002;
12. Bradley Will, „Introduction“, in: *Art and Social Change. A Critical Reader*, edited by Will Bradley and Charles Esche, London: TATE Publishing, 2007, p. 9–24.
13. Brecht Bertolt, „Short Description of a New Technique in Acting which Produces an Alienation Effect“, in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, edited by Michael Huxley, Noel Witts, London: Psychology Press, 2002, p. 93–104.
14. Buchloh Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, USA: The MIT Press, 2003.
15. Buchloh Benjamin H. D., „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, in: *Artforum*, 21 (no. 1), 1982 (September), p. 43–56.

16. Bürger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
17. Burton Bottomore Thomas, *Sociology as Social Criticism*, London: Routledge Revivals, 2012.
18. Butler Judith, „What is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue“, 2001 05, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], <http://eipcp.net/transveral/0806/butler/en>.
19. Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge, 1999.
20. Citvarienė Daiva, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, mokslinio darbo vadovė doc. dr. Rasutė Žukienė, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas, 2008.
21. Clark Terry D., „Nationalism in Post–Soviet Lithuania: New Approaches for the Nation of „Innocent Sufferers““, in: *After Independence. Making and Protecting the Nation in Postcolonial and Postcommunist States*, ed. Lowell W. Barrington, University of Michigan, 2006, p. 162–186.
22. Clark Timothy James, „On the Social History of Art“, in: *Modern Art and Modernism: a Critical Ontology*, edited by Francis Frascina and Charles Harrison, London: Harper&Row Ltd., p. 249–258.
23. Daujotytė Viktorija, „Maironis ir Justinas Marcinkevičius“, in: *Metai*, 2016, Nr. 2, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 07], <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/8116-viktorija-daujotyte-maironis-ir-justinas-marcinkevicius?catid=803%3A2016-m-nr-02-vasaris>.
24. De Cock Christian, Bohm Steffen, „Liberalist Fantasies: Žižek and Impossibility of the Open Society“, in: *Organization, USA: SAGE*, Vol. 14(6), p. 815–836.
25. Debord Guy, *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006.
26. *Demokratizacijos procesų Lietuvoje sociologinė analizė*, autorių kolektyvas: Vladas Gaidys, Ingrida Gečienė, Lilija Kubilickienė, Eduardas Kęstutis Sviklas, Irena Šutinienė, Alina Žvinklienė, Vilnius: Lietuvos socialinių tyrimų centras, 2013.
27. Diószegi Vilmos, Eliade Mircea, „Shamanism“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 10], <https://www.britannica.com/topic/shamanism#ref422709>.
28. Donskis Leonidas, *Tapatybė ir laisvė: trys intelektualiniai portretai*, Vilnius: Versus aureus, 2005.
29. Dovydaitytė Linara, „Dailės kritikos laikysenos: kas yra objektas?“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 9–13.

30. Dubinskaitė Renata, „Nuo narcizo iki komunikuotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarytojos Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 77–104.
31. Eco Umberto, *The Open Work*, Cambridge: Harvard university press, 1989.
32. Grigoravičienė Erika, „Rimčiau: akcijos ir performansai“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 05], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/xx-a-pabaigos-naujas-is-menas/rimciau-akcijos-ir-performansai-/4692>.
33. Esanu Octavian, „What was Contemporary Art?“, in: *Artmargins*, 2012, Vol. 1, No. 1, p. 5–28.
34. Fomina Julija, *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida: Daktaro disertacija, darbo vadovė dr. Erika Grigoravičienė*, Vilnius: LKTI, VDA, 2015.
35. Foster Hal, „1975“, in: *Art Since 1990: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, authors Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois, Thames and Hudson, 2011, p. 612–618.
36. Foster Hal, „Obscene, Abject, Traumatic“, in: *October*, Vol. 78 (Autumn), p. 106–124.
37. Foster Hal, „What’s Neo about Neo–Avantgarde?“, in: *October*, Vol. 70, 1994 (Autumn), p. 5–32.
38. Foster Hal, *The Return of the Real. The Avant–Garde at the End of the Century*, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
39. Foucault Michel, „What is Critique?“, in: *What is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, edited by James Schmidt, Oakland: University of California Press, 1996, p. 382–398.
40. Freud Sigmund, *Anapus malonumo principio*, Vilnius: Vyturys, 1999.
41. Frohne Ursula, „Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations“, in: *Art and the Moving Image*, edited by Tanya Leighton, London: TATE Publishing, 2008, p. 355–370.
42. Gasché Rodolphe, *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*, California: Stanford University Press, 2007.
43. Gasparavičius Gediminas, „Kur POST ARS palieka pėdsaką?“, in: *7 meno dienos*, 2002 09 06, Nr. 533, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 20], http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307054101/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=533&kas=straipsnis&st_id=289.

44. Gibbs Joseph, *Gorbachev's Glasnost: the Soviet Media in the First Phase of Perestroika*, Texas: A&M University Press, 1999.
45. Giddens Anthony, *Modernybė ir asmens tapatumas*, Vilnius: Pradai, 2000.
46. Greenberg Clement, „Avant-Garde and Kitch“, in: *Art in Theory: 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, UK: Blackwell, 1999, p. 529–541.
47. Grigoravičienė Erika, „Tarp gyvo ir negyvo kūno. Devinto–dešimto dešimtmečių sandūros lietuvių akcionizmo ypatumai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė, 1999, p. 53–68.
48. Hartman Gary, „The Origins and Growth of Baltic Nationalism as a Force for Independence“, in: *Lituanus*, Vol. 38, No. 3, 1993 (fall), [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 20], http://www.lituanus.org/1992_3/92_3_04.htm.
49. Hlavajova Maria, „Towards the Normal: Negotiating the „Former East““, in: *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Massachusetts: MIT Press, 2005, p. 153–163.
50. Hohnen Pernille, „Gariūnų marginalizacija: turgaus kultūrinė antropologija“, in: *Lietuvos etnologija*, 2001, Nr.1 (10), p. 63–83.
51. Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Apšvietos dialektika. Filosofiniai fragmentai*, iš vokiečių k. vertė Gediminas Mikėlaitis, Vilnius: Margi raštai, 2006.
52. Horkheimer Max, *Critical Theory: Selected Essays*, New York: Continuum, 2002.
53. Jablonskienė Lolita, „Kitos šiuolaikinių menų vaizdų interpretavimo galimybės“, in: *Menotyra*, Nr. 1 (18), 2000, p. 31–39.
54. Jablonskienė Lolita, „Naujoji dailė Lietuvoje“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*: Straipsnių rinkinys, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos skyrius, 1997, p. 42–45.
55. Jablonskienė Lolita, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academium Artium Vilnensis*, Vilnius: VDA, 2010, Nr. 58, p. 167–181.
56. Jones Amelia, „Survey“, in: *The Artist's Body*, edited by Tracey Warr, London: Phaidon Press, 2000, p. 19–43.
57. Joselit David, „An Allegory of Criticism“, in: *October*, Vol. 103, 2003 (winter), p. 3–14.
58. Kaplan E. Ann, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

59. Kester H. Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, USA: University of California Press, 2004;
60. Kobelka Gintaras, „Marksistinės teorijos istoriografija Lietuvoje: horizontalusis redukcionizmas“, in: *Problemos*, 2010, Nr. 78, p. 31–42.
61. Kohn Hans, *Nationalism: Its Meaning and History*, Florida: Robert E. Krieger Publishing Company, 1965.
62. Komissarov Eha, „Recipe: How to Make One’s Own Juice“, in: *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art: Parodos katalogas*, editors Anders Härm, Hanno Soans, Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 7–8.
63. Krauss Rosalind, „1998“, in: *Art Since 1990: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, authors Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois, Thames and Hudson, 2011, p. 698–702.
64. Kreivytė Laima, „Kritikė kaip mičiurinė“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 29–33.
65. Kreivytė Laima, „Piešinio (at)mintis. Marijos Teresės Rožanskaitės darbų paroda galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *7 meno dienos*, Nr. 976 (8), 2012 02 24, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 02 20] http://archyvas.7md.lt/lt/2012-02-24/daile_2/piesinio_at_mintis.html.
66. Kristeva Julia, *Maišto prasmė ir beprasmybė. Psichoanalizės galios ir ribos. I*, Vilnius: Charibdė, 2009.
67. Kristeva Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
68. Lacan Jacques, „What is Picture?“, in: *Visual Culture Reader*, edited by Nicholas Mirzoeff, UK: Routledge, 2001, p. 126–128.
69. *Lietuviškasis liberalizmas. 2*, sudarytojas Leonidas Donskis, Vilnius: Versus aureus, 2012.
70. *Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. Kubilius Vytautas [ir kt.], Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
71. Linderman Deborah, „Review“, in: *Substance*, Vol. 13, No. 3/4, Issue 44–45: Gilles Deleuze, 1984, p. 140–142.
72. Lyotard Jean-Francois, *Postmodernus būvis. Ataskaita apie žinojimą*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.
73. Loxley James, *Performativity*, London: Routledge, 2007.

74. Mažeikis Gintautas, „Lietuvos turgaus viešuma ir funkcijos“, in: *Lietuvos etnologija*, 2004, Nr.4 (13), p. 49–66.
75. McLuhan Marshall, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003.
76. Mikonis-Railienė Anna, Kaminskaitė-Jančorienė Lina, *Kinas sovietų Lietuvoje. Sistema, filmai režisieriai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.
77. Muller Z. Jerry, „Introduction. What is Conservative Social and Political Thought?“, in: *Conservatism: An Anthology of Social and Political Thought from David Hume to the Present*, edited by Jerry Z. Muller, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 3–32.
78. Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 1975, t.16, no. 3, p. 6–18.
79. Navakas Mindaugas, „Romantizmas: tautinė idėja – tautinis išsivadavimas – tautinis uždarumas“, in: *Romantizmai po romantizmo: Parengta 2000 m. gegužės 25–26 d. vykusios mokslinės konferencijos pranešimų pagrindu*, sud. dr. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2000, p. 185–187.
80. Norkus Zenonas, *Du nepriklausomybės dvidešimtmečiai. Kapitalizmas, klasės ir demokratija Pirmojoje ir Antrojoje Lietuvos Respublikoje lyginamosios sociologijos požiūriu: Mokslinė monografija*, Vilnius: Aukso žuvis, 2014.
81. Norkus Zenonas, *Kokia demokratija? Koks kapitalizmas? Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008.
82. Owens Craig, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *October*, Vol. 12, 1980 (spring), p. 67–86.
83. Owens Craig, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2“, in: *October*, Vol. 13, 1980 (summer), p. 58–80.
84. Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
85. Popper Raimund Karl, *Atviroji visuomenė ir jos priešai*, iš anglų k. vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1998.
86. Raunig Gerald, „What is Critique? Suspension and Recomposition in Textual and Social Machines“, 2008 04, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/en>.

87. Robinson Julia, „Maciunas as producer: performative design in the art of the 1960's“, in: *Grey Room*, 2008 (fall), No.33, p. 56–83.
88. *Rusų-lietuvių kalbų žodynas*, sudarytojai Chackelis Lemchenas, Jonas Macaitis, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003.
89. *Sąjūdžio ištakų beiėškant. Nepaklusnių tinklaveikos galia*: Mokslinė monografija, mokslinės redaktorės Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011.
90. Senn Alfred Erich, „Comparing the Circumstances of Lithuanian Independence, 1918–1922 and 1988–1992“, in: *Journal of Baltic Studies*, 1994, Vol. 25, No. 2, p. 123–130.
91. Shklovsky Viktor, „Art as Technique“ in: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1994, p. 274–278.
92. Streikus Arūnas, „Kontroliuojami kultūriniai ryšiai su užsieniu“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 22], <http://sovietcase.eu/en/wp-content/uploads/2012/02/A.-Streikaus-tyrimas.-Kult.-ryšiai.pdf>.
93. Sverdiolas Arūnas, „Su Santara“, 2013 06 22, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 19], <http://www.santarasviesa.lt/arunas-sverdiolas-su-santara/>.
94. Ščerbavičiūtė Renata, „Dailės kritikas – individualaus vartojimo autorius“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, p. 15–21.
95. Šepetys Nerijus, „Pabudome ir kelkimės. Keli etiudai apie Sąjūdžio vaikystę“, in: *Naujasis židinys-Aidai*, 2003, Nr. 5, p. 224–232.
96. Šliogeris Arvydas, *Konservatoriaus išpažintys: 1988–1994 metų tekstai*, Vilnius: Pradai, 1995.
97. Šutininė Irena, „Trauma ir kolektyvinė atmintis: sociokultūrinis aspektas“, in: *Filosofija, sociologija*. 2001, Nr. 1, p. 57–62.
98. Terleckas Antanas, „Suvokti Lietuvą: kaip Marcinkevičiaus mitas tapo politiniu?“, in: *Naujasis židinys-Aidai*, 2017, Nr. 1, p. 28–29.
99. Trilupaitytė Skaidra, „Lyties identiteto aspektai šio dešimtmečio lietuvių moterų dailėje“, in: *Acta Academium Artium Vilnensis*, 1999, Nr. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, p. 25–53.
100. Trilupaitytė Skaidra, „Meninis protestas ir (politikos) kritika: kai kurie XXI a. pirmojo dešimtmečio Vilniaus pavyzdžiai“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2015, Nr. 11, p. 5–21.

101. Trilupaitytė Skaidra, „XX a. pabaigos kultūriniai karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarytojos Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 43–67.
102. Trilupaitytė Skaidra, *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*, Vilnius: Demos kritinės minties institutas, 2015.
103. Trilupaitytė Skaidra, *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požiūriu. Devintojo dešimtmečio pabaiga – dešimtojo dešimtmečio pradžia*: Daktaro disertacija, darbo vadovas doc. dr. Alfonsas Andriuškevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2002.
104. Valantiejus Algimantas, „Šiuolaikinė sociologijos teorija (I)“. In: *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2009, Nr. 1(24), p. 20–39.
105. Valantiejus Algimantas, „Modernusis lietuvių nacionalizmas: II“, in: *Metmenys*, 1994, Nr. 67, p. 137–160.
106. Vasinauskaitė Rasa, „Perkūros laikas. Identiteto paieškos Jono Vaitkaus ir Oskaro Koršunovo spektakliuose“, in: *Pažymėtos teritorijos: straipsnių rinkinys*, sudarė Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 185–201.
107. Vitkienė Virginija, „Patirties įsisąmoninimas arba tautinio identiteto apraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“, in: *Mokslo darbai*, 2005/5 (104), p. 59–65.
108. Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London: Penguin Books, 2008.
109. Walzer Michael, *Interpretation and Social Criticism*, Cambridge: Harvard university press, 1987.
110. Walzer Michael, *Kritikų draugija: visuomenės kritika ir politinis angažuotumas XX a.*, Vilnius: Pradai, 1992.
111. Walzer Michael, *Obligations. Essays on Disobedience, War, and Citizenship*, Cambridge: Harvard University Press, 1970.
112. Winston H. Victor, „Early Years of the Gorbachiov Era: an Introduction“, in: *Milestones in Glasnost and Perestroika: Politics and People*, edited by A. Hewett, V. H. Winston. USA: Brookings Institution, 1991, p. 3–10.
113. Žukauskaitė Audronė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomados ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vlnensis*, 2010, Nr. 58, p. 195–202.
114. Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė ir ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.
115. *Краткий политический словарь*, Москва: Политиздат, 1987.

Publikuoti šaltiniai:

116. „Artūras Raila. Menotyrininko Kęstučio Šapokos tekstas su Artūro Railos komentais“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 05], <http://www.letmekoo.lt/artists/arturas-raila/>.
117. „Atviros Lietuvos fondui 15. Kronika“, in: *7 meno dienos*, 2006-01-27, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 22], www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=693&str_id=5454.
118. „Karaoke“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 08 08], <http://nugu.lt/>.
119. „Lietuvos filosofų draugija. Renginių archyvas“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 08], <http://filosofai.lt/renginiu-archyvas/>.
120. „Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio laikinieji nuostatai“, in: *Atgimimas*, 1988 m. rugsėjo 16 d., Nr. 1, p. 4.
121. „Open Society Foundations“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 05 20], <https://www.opensocietyfoundations.org/about/history>.
122. „Pelai ir grūdai“, in: *7 meno dienos*, Vilnius: 1997 02 14, p. 9.
123. „Prof. Vytauto Radžvilo perspėjimai Lietuvai“, 2013 07 13, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], www.respublika.lt/lt/naujienos/lietuva/kitos_lietuvos_zinios/prof_vytauto_radzvilo_perspėjimai_lietuvai/.
124. „Romantinės istorijos. Su Deimantu Narkevičiumi kalbasi Lolita Jablonskienė ir Erika Grigoravičienė“, in: *Kultūros barai*, 2000, Nr. 3, p. 35–37.
125. „Soros Centers for Contemporary Arts (Scca) Network“, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 05 07], <http://www.c3.hu/scca/>.
126. „Transakcija“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-02-05], <http://www.nugu.lt/>.
127. *100 Lietuvos šiuolaikinių dailininkų*, sud. Raminta Jurėnaitė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000.
128. Akcijos *Barikada* vaizdo įrašas, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 02 05], http://letmefix.lt/Redas_Dir%C5%BEys#Bariccade.
129. Akstinačiū Arvydas, „Kodėl kompromituojama kairė?“, 2007 06 15, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-06-15-arvydas-akstinavicius-kodel-kompromituojama-kaire/27605.
130. Andriuskevičius Alfonsas, „Mindaugo Navako skulptūra. Ištakos ir inspiracijos“, in: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 6, p. 46–49.

131. Andriuškevičius Alfonsas, „Trispalvė, cepelinas ir kibinas. Su Audriumi Novicku kalbasi Alfonsas Andriuškevičius“, in: *Emisija 2005–2006: Parodų ciklo katalogas*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, p. 21–24.
132. Baranova Jūratė, „Ar gyvensime atviroje visuomenėje?“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 01 13, Nr. 2 (2251), p. 2–3.
133. Bartkevičius Kęstutis, *Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio vietinio lygmens organizacijos: 1988-1990 metais: struktūros ir socialinė analizė*: Daktaro disertacija, darbo vadovas prof. habil. dr. Bronislovas Genzelis, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2010.
134. *Dėl grožio*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1995.
135. Diržys Redas, „Alytaus meninė savimonė po 1990-ųjų“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1978–2011*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 100–113.
136. Donskis Leonidas, „Another Europe and the Central/Eastern European Idea: The disappointed Love“, in: *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art*: Parodos katalogas, Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 12;
137. Donskis Leonidas, „Atviros visuomenės ir kultūros kūrimas“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 9, p. 2–37.
138. Donskis Leonidas, „Faster than History yet Slower than Lifetime“, in: *Faster than History. Contemporary Perspectives on the Future of Art in Baltic States, Finland and Russia*: Parodos katalogas, Helsinki: Kiasma, 2004, p. 17–22;
139. Donskis Leonidas, „Kairiosios vertybės ir jų likimas Lietuvoje“, 2006 02 06, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 08], <http://www.bernardinai.lt/index.php/straipsnis/2006-02-06-leonidas-donskis-kairiosios-vertybes-ir-ju-likimas-lietuvoje/5515>.
140. Donskis Leonidas, „Naujoji Lietuvos kairė“, 2007 05 02, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 17], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-05-02-leonidas-donskis-naujoji-lietuvos-kaire/4592>.
141. Donskis Leonidas, „Utopizmo pabaiga“, in *Ground control: Technology and Utopia*: Parodos katalogas, London: Black Dog Publishing, 1997, 122–172,
142. *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*: Antologija, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995.
143. Forumo „Atkurta Lietuva – atvirėjanti, uždarėjanti?“ 2015 m. gruodžio 3 d., NDG, vaizdo įrašas, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 05 06], www.filosofija.info/kultura/atkurta-lietuva-atvirejanti-uzdarejanti-video/.

144. Grigoravičienė Erika, „Cezario pjūvis“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 06 09, p. 6–7.
145. Grigoravičius Saulius, „Intelektualus menas – alternatyva tradicijai“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 06 09, p. 6–7.
146. Helme Sirje, „The Soros Center for Contemporary Arts, Estonia in the Extreme Decimal“, in: *Noisy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 90's*, Tallinn: Center for Contemporary Arts, 2001, p. 35–52.
147. *Išgyvenimui*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1996.
148. Janis Borgs, „The Soros Era“, in: *Nineties. Contemporary Art in Latvia*, Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art, 2010, p. 42–59.
149. Jokūbaitis Alvydas, „Apie atvirą ir uždara visuomenę“, 2015 12 04, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 23], <http://vz.lt/laisvalaikis/akiraciai/2015/12/04/apie-atvira-ir-uzdara-visuomene>.
150. Jokūbaitis Alvydas, „Kodėl gaila marksizmo nesėkmės?“, 2005, [interaktyvus], [žiūrėta 2017 10 18], <http://www.postscriptum.lt/8-ideologijos/kodel-gaila-marksizmo-nesekmes>.
151. Jurėnaitė Raminta, „Dailę remianti fundacija – Soroso Šiuolaikinio meno centras“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1996, p. 24–26.
152. *Kasdienybės kalba*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1995.
153. Kellner Peter, „George Soros“, in: *Encyclopedia Britannica*, 2016, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 20], www.britannica.com/biography/George-Soros.
154. Kuizinas Kęstutis, „Įvykis. Karjero akcija“, in: *Kultūros barai*, 1991, nr. 1, p. 41–42.
155. Kuizinas Kęstutis, „Šiuolaikinio meno centro veiklos pradžia ir naujos programos bruožai“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1997, p. 22–24.
156. Kunčius Herkus, „Atviro meno poreikis“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 04 28, p. 5–7.
157. Kunčius Herkus, „Pašto menas“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 04 14, p. 7.
158. Laučius Vladimiras, „E. Kūris: vyriausybė artėja prie įgaliojimų nutrūkimo“, 2011 03 03, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 25], www.delfi.lt/news/daily/lithuania/ekuris-vyriausyte-artėja-prie-igaliojimu-nutrūkimo.d?id=42669765.
159. *Lietuvos dailė 2000–2010: 10 metų*: Parodos katalogas, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010.

160. Liutkus Viktoras, „Valstybinė dailės politika: scenarijai ir galimybės“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1996, p. 11–18.
161. Lovink Geert, „Civil Society, Fanaticism, and Digital Reality: A Conversation with Slavoj Zizek“, 1996 02 21, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 06],
http://ctheory.net/ctheory_wp/civil-society-fanaticism-and-digital-reality-a-conversation-with-slavoj-zizek/.
162. Marcinkevičius Juozas, „50 metų buvo“, in: *Gimtas kraštas*, 1992 06 18–24, Nr. 25 (1318), p. 1.
163. Marcinkevičius Justinas, in: *Atgimimas*, 1988 m. rugsėjo 16 d., Nr. 1.
164. Mažeikis Gintautas, „Kas yra socialinė ir politinė kritika?“, 2016 06 09 įrašas internetinėje socialinėje platformoje Facebook.com, grupė „Socialinė ir politinė kritika“, [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 20],
<https://www.facebook.com/groups/PoliticalCritique/permalink/809612445840525/>.
165. Michelkevičius Vytautas, Šapoka Kęstutis, „Pokalbis su Algiu Lankeliu ir Audriumi Novicku“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1978–2011*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 286–297.
166. *Negrižtamai*: Parodos lankstinukas, Vilnius: ŠMC, 1994.
167. Platelis Kornelijus, „Intelektualų vaidmuo atkuriant Lietuvos valstybę“, in: *Literatūra ir menas*, 2012 03 09, Nr. 3370, [interaktyvus], [žiūrėta 2016 11 20],
[http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120615095206/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id_id=3370&kas=straipsnis&st_id=19397](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120615095206/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id_id=3370&kas=straipsnis&st_id=19397;);
168. *Po tapybos*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998.
169. Soros George, „Towards Open Societies“, in: *Foreign Policy*, 1995, No. 98 (Spring), p. 65–75.
170. Soros George, Notturmo Mark Amadeus, *Science and the Open Society: The Future of Karl Popper's Philosophy*, Budapest: Central European University Press, 2000.
171. Soros George, *The Crisis of Global Capitalism: Open Society Endangered*, New York: PublicAffairs, 1998.
172. *Studijuojantiems politologiją*, sudarė Gediminas Vitkus, Kaunas: Šviesa, 1990.
173. *Sutemos*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998.
174. Šapoka Kęstutis, „Ar šiandien verta maištauti?“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 1, p. 34–36.

175. Šapoka Kęstutis, „Pokalbis su Nomeda ir Gediminu Urbonais“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1978–2011*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūręjų sąjunga, 2011, p. 168–191.
176. *Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai*: Parodos katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: SŠMC, 1993.
177. Tereškinas Artūras, *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*, Vilnius: Baltos lankos, 2001.
178. Wittig-Marcinkevičiūtė Eglė, „Naujoji seno sukirpimo kairė“, in: *Kultūros barai*, 2011, nr.1, p. 4-15.
179. Žibaitis Romas, „Polemikos ringe“, in: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 7, p. 7–11.
180. Žukauskaitė Audronė, „Castor&Pollux“, [interaktyvus], [žiūrėta: 2018 02 15], www.tekstai.lt/tekstai/5-tekstai-apie-tekstus/454-castor-pollux.
181. Žukauskaitė Justina, „Gedimino sapnas, arba triukšmas dėl noise’o“, in: *Kultūros barai*, 2013, Nr. 7–8, p. 75–79.
182. Поппер Карл, „Еще раз об открытом обществе и его врагах“, in: *Согласие*, 1989, No. 13–15, p. 3–7.
183. Поппер Карл, „Еще раз об открытом обществе и его врагах“, in: *Страна и мир*, 1989, No. 1, p. 111–117.

Nepublikuoti šaltiniai:

184. 1993 m. SŠMC biudžeto projektas, NDG dailės informacijos centro archyvas.
185. 1993 m. SŠMC darbo organizavimo instrukcija, NDG Dailės informacijos centro archyvas.
186. 1994 m. SŠMC biudžeto projektas, NDG dailės informacijos centro archyvas.
187. 1995 m. SŠMC biudžeto projektas, NDG dailės informacijos centro archyvas.
188. 1996 m. ALF veiklos ataskaita, Atviros Lietuvos fondo archyvas.
189. 1997 m. ALF veiklos ataskaita, Atviros Lietuvos fondo archyvas.
190. 1998 m. ALF veiklos ataskaita, Atviros Lietuvos fondo archyvas.
191. 1999 m. ALF veiklos ataskaita, Atviros Lietuvos fondo archyvas.
192. Autoriaus interviu su Aleksu Andriuškevičiumi, [2016 02 04], garso įrašas, asmeninis archyvas.
193. Autoriaus interviu su Artūru Raila, [2016 10 04], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
194. Autoriaus interviu su Artūru Raila, [2017-09-12], [garso įrašas], asmeninis archyvas.

195. Autoriaus interviu su Audriumi Novicku, [2017 11 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
196. Autoriaus interviu su Audrone Žukauskaite, [2018 02 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
197. Autoriaus interviu su Česlovu Lukensku, [2015 11 16], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
198. Autoriaus interviu su Deimantu Narkevičiumi, [2016 11 12], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
199. Autoriaus interviu su Deimantu Narkevičiumi, [2017 09 10], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
200. Autoriaus interviu su Egle Budvytyte, [2017 10 20], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
201. Autoriaus interviu su Egle Rakauskaite, [2017 09 17], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
202. Autoriaus interviu su Evaldu Jansu, [2017 09 25], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
203. Autoriaus interviu su Karla Gruodis, [2017 11 14], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
204. Autoriaus interviu su Laima Kreivyte, [2017 09 22], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
205. Autoriaus interviu su Nomedu ir Gediminu Urbonais, [2017 09 11], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
206. Autoriaus interviu su Redu Diržiu, [2017 09 20], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
207. Autoriaus interviu su Robertu Antiniu, [2016 02 04], [garso įrašas], asmeninis archyvas.
208. Deimanto Narkevičiaus ekskursija Nacionalinės dailės galerijos edukatoriams, 2018, [garso įrašas], NDG edukacijos centro archyvas.

SANTRUMPOS

VDA KDI – Vilniaus dailės akademijos Kauno dailės institutas, nuo 2002 m. Kauno fakultetas.

SCCA – Soros Centre for Contemporary Arts.

SŠMC – Soroso šiuolaikinio meno centras.

ŠMC – Šiuolaikinio meno centras.

LDS – Lietuvos dailininkų sąjunga.

SCARP – Soros Centre for Arts Regional Programme.

YBA – Young British Artists.

NDG IC – Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centras.

ILIUSTRACIJOS

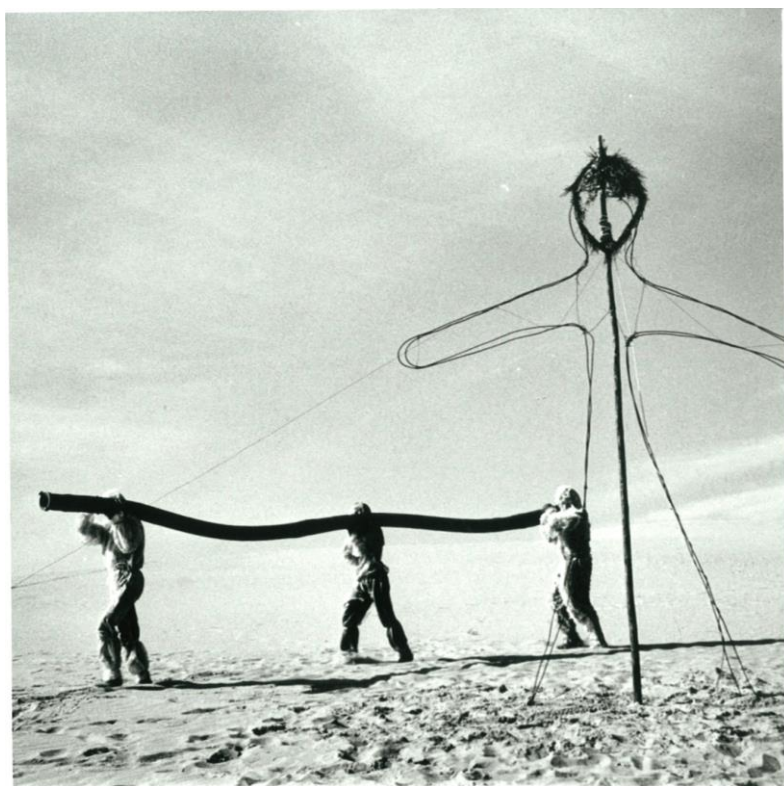
1. „Žalias lapas“, *Aktyvacija*, 1990. Performansas. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
2. „Žalias lapas“, *Angakoko sugrįžimas*, 1990. Performansas. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
3. „Žalias lapas“, *Kelias*, 1990. Akcija. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
4. „Post Ars“, *Zatyšiai*, 1990. Akcija. Iliustracija iš „*Post Ars*“ 20. *Kontekstai*, sudarytoja Daiva Citvarienė, Kaunas: VDU, 2009, fotografas – Gintaras Zinkevičius.
5. Dainius Liškevičius, *Stereotipiniai mirties įvaizdžiai*, 1995. Guma, aliuminis, medis, aksomas. 3 objektai: (a) 110 cm (skersmuo), (b) 191 x 29 x 50 cm, (c) 76 x 50 cm. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
6. Eglė Rakauskaitė, *Rūpintojėlis*, 1998. Medis, kineskopinis televizorius, 160 x 120 x 60 cm, video 60 min. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
7. Eglė Rakauskaitė, *Šokoladiniai krucifiksai*, 1995. Šokoladas, kintantis krucifiksų skaičius, krucifikso aukštis 42 cm. Iliustracija iš E. Rakauskaitės archyvo.
8. Dainius Liškevičius, *Dievas – dvasinis žmogaus atrakcionas*, 1996. Skulptūra, elektros variklis, tekstas, šviečiantis kryžius. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
9. Dainius Liškevičius, *Metafizinis nemalonumas*, 1996. Medis, derva, viela, garso įrašas. Iliustracija iš NDG archyvo.
10. Eglė Rakauskaitė, *Šokoladiniai krucifiksai*, 2000. Šokoladas, kintantis krucifiksų skaičius, krucifikso aukštis 42 cm. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
11. Gediminas Urbonas, *Juodoji dėžė*, 1992. Dioritas, oda, vinys, 130 x 40 x 15 cm. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
12. Darius Žiūra, *Miręs vanduo: karstas*, 1995. Parafinas, stiklas, vanduo, 80 x 80 x 80 cm. Iliustracija iš Dariaus Žiūros archyvo.
13. Darius Žiūra, *Dievo pušynas. I–III*, 1995. Parafinas, vaškas, medis, stiklas, 160 x 160 x 16 cm. Iliustracija iš NDG archyvo.
14. Artūras Raila, *Nostalgija. Arba viskas, kas yra gražu, yra praeitis*, 1996. Medis, šiaudai, lino siūlas, video. Iliustracija iš *Išgyvenimui: Parodos katalogas*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1996.
15. Artūras Raila, *Lopšys, garantuojantis pragmatišką infantilumą*, 1994. Pjaunanti viela, plienas. Iliustracija iš NDG IC archyvo.

16. Deimantas Narkevičius, *Niekada atgal*, 1994. Medinė lovelė, parafinas. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
17. Deimantas Narkevičius, *Neatviros visuomenės reliktas (Atvira iš šešių)*, 1994. Medinė spinta, supjaustyta į šešias dalis. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
18. Eglė Rakauskaitė, *Dvigubas malonumas už tą pačią kainą*, 2004. Video, 11 min. Stop kadras. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
19. Evaldas Jansas, *Asmens kodas. Sutikimas, atsiprašymas, įspėjimas*, 2001. 3 kanalų video instaliacija. Iliustracija iš NDG archyvo.
20. Eglė Rakauskaitė, *Gariūnai*, 2002. Video, 9 min. Stop kadras. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
21. Eglė Rakauskaitė, iš serijos *Vilniaus benamiai*, 2000. 12 fotografijos atspaudų, 160 x 75 cm. kiekvienas. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
22. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Karaoke*, 2002. Video, 15 min. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2015 10 11], http://www.nugu.lt/dosimages/karaoke01_480.gif.
23. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2000. Witte de With šiuolaikinio meno centras, projekto ekspozicijos fragmentas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2017 03 20], http://www.nugu.lt/dosimages/TA_wdw04.gif.
24. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2000. Šiuolaikinio meno galerija Künstlerhaus (Štutgartas), projekto ekspozicijos fragmentas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2017 03 20], <http://www.transaction.lt/popup2.html>.
25. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2002. *Manifesta 4*, tarpdisciplininio meno centras Frankfurter Kunstverein, projekto ekspozicijos fragmentas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2017 03 20], <http://www.nugu.lt/dosimages/TAmanifesta00.gif>.
26. Redas Diržys, *Barikada*, 2003. Akcija. Kadras iš video dokumentacijos [interaktyvus], [žiūrėta 2016 05 06], http://letmefix.lt/Redas_Dir%C5%BEys#Bariccade.
27. Audrius Novickas, *id*, 2004. Kadras iš 2011 m. pakartoto performanso video dokumentacijos. NDG IC archyvas.
28. Audrius Novickas, *Suktinis*, 1998. Tautinė juosta, medinės ritės, elektros pavara. Iliustracija iš NDG IC archyvo.
29. „Coro Collective“, *Raidyno pamoka*, 2009. 2 kanalų video instaliacija. Ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš NDG IC archyvo.
30. „Coro Collective“, *Džiaugsmas neminimas*, 2007. Radijo transliacijos, šokių mieste serija ir paroda Šiuolaikinio meno centre. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 05], <http://www.eglebudvytyte.lt/wp-content/uploads/2014/05/DSC00224.jpg>.

31. Eglė Budvytytė, *Choreografija bėgančiam vyrui*, 2012. Performansas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 03], <http://www.eglebudvytyte.lt/choreography-for-the-running-male/>, fotografė – Ieva Budžekaitė.
32. Eglė Budvytytė, *Drebantys vaikai*, 2013. HD video, 05:30 min. Filmo kadras. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 07 05], http://www.eglebudvytyte.lt/wp-content/uploads/2014/05/children_03.jpg.
33. Ieva Misevičiūtė, *Liežuvio doktoratas*, 2016. Performansas. Kadras iš performanso video dokumentacijos. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 03], <http://www.ieva.co/index.php/project/tongue-phd/>.
34. „Pakui Hardware“, *Bėgiko metafizika*, 2014, parodos ekspozicijos fragmentas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 06 10], http://www.cac.lt/files/images/902423/index-ugnius-gelguda-neringa-cerniauskaite-cac-smc-vilnius-pakui-hardware-639x380_639x380_1.jpg, fotografas Ugnius Gelguda.
35. Eglė Budvytytė, *Tarsi gaudytum bombą*, 2013. HD video, 16min. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 07 09], <http://www.eglebudvytyte.lt/wp-content/uploads/2014/05/Still.-As-if-You-Are-Catching-a-Bomb1.jpg>.
36. Ignas Krunglevičius, *Dark Pool*, 2014. Intervencija, telefoninio radijo ryšio slopintuvas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 03 07], <http://krunglevicius.com/1/dark-pool/>.
37. Ignas Krunglevičius, *LCD horizontas*, 2015. Organinis stiklas, LED šviesos diodai, plienas, 300x200 cm. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 03 07], <http://krunglevicius.com/1/lcd-spine-horizon/>, fotografas – Arnas Anskaitis.
38. Gintaras Didžiapetris, *Kompasas*, 2010. Atviras failas, įvairios dimensijos, menininko ir Elba Benitez galerijos nuosavybė. Iliustracija iš straipsnio Inesas Pavlovskytė-Brašiškė, „Gintaro Didžiapetrio kūriniai veikėjo-tinklo teorijos ir tinklų estetikos perspektyvoje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, nr.74, p. 117.
39. „Pakui Hardware“, *Shapeshifter, Heartbreaker*, 2014. 3D kompiuterinė grafika, trijų kanalų video, akrilo danga, plastiko tinklas, dirbtinos odos puodelis, MDF. Ekspozicijos vaizdas, Jenifer Nails galerija, Frankfurtas. Iliustracija iš [interaktyvus], [žiūrėta 2018 05 06], <http://dismagazine.com/blog/72114/pakui-hardware-shapeshifter-heartbreaker/>.



1. „Žalias lapas“, *Aktyvacija*, 1990.



2. „Žalias lapas“, *Angakoko sugrįžimas*, 1990.



3. „Žalias lapas“, *Kelias*, 1990.



4. „Post Ars“, *Zatyšiai*, 1990.



5. Dainius Liškevičius, *Stereotipiniai mirties įvaizdžiai*, 1995.



6. Eglė Rakauskaitė, *Rūpintojėlis*, 1998.



7. Eglė Rakauskaitė, *Šokoladiniai krucifiksai*, 1995.



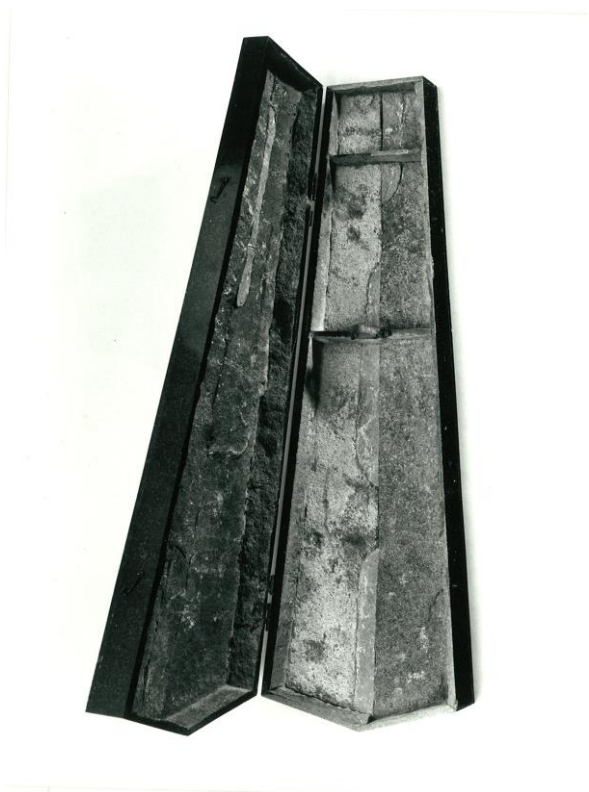
8. Dainius Liškevičius, *Dievas – dvasinis žmogaus atrakcionas*, 1996.



9. Dainius Liškevičius, *Metafizinis nemalonumas*, 1997.



10. Eglė Rakauskaitė, *Šokoladiniai krucifiksai*, 2000.



11. Gediminas Urbonas, *Juodoji dėžė*, 1992.



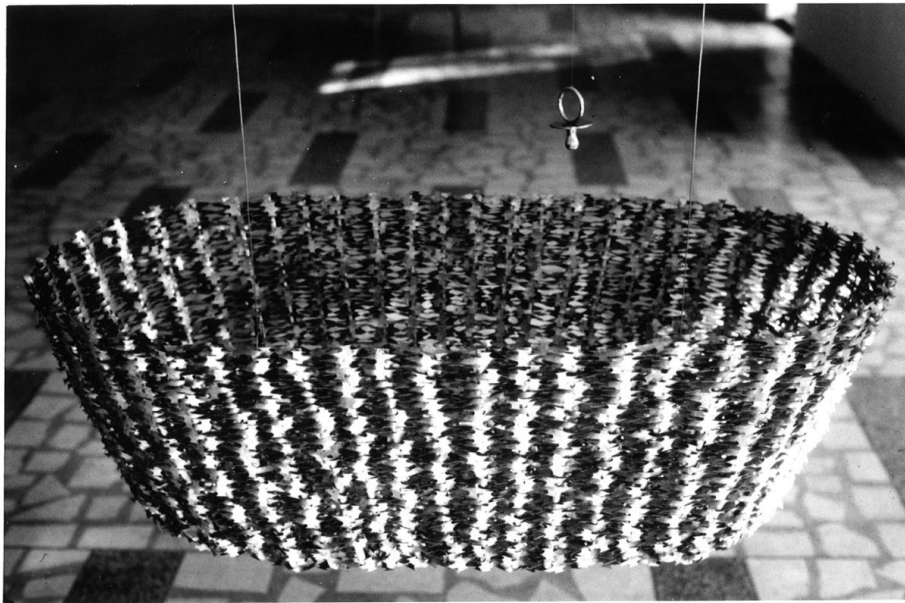
12. Darius Žiūra, *Miręs vanduo: karstas*, 1995.



13. Darius Žiūra, *Dievo pušynas. I–III*, 1995.



14. Artūras Raila, *Nostalgija. Arba viskas, kas yra gražu, yra praeitis*, 1996.



15. Artūras Raila, *Lopšys, garantuojantis pragmatišką infantilumą*, 1994.



16. Deimantas Narkevičius, *Niekada atgal*, 1994.



17. Deimantas Narkevičius, *Neatviros visuomenės reliktas (Atvira iš šešių)*, 1994.



18. Eglė Rakauskaitė, *Dvigubas malonumas už tą pačią kainą*, 2004.



19. Evaldas Jansas, *Asmens kodas. Sutikimas, atsiprašymas, įspėjimas*, 2001.



20. Eglė Rakauskaitė, *Gariūnai*, 2002.



21. Eglė Rakauskaitė, iš serijos *Vilniaus benamiai*, 2000.



22. Nomedas ir Gediminas Urbonai, *Karaoke*, 2002.



23. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2000. Witte de With šiuolaikinio meno centras.



24. Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2000. Šiuolaikinio meno galerija Kunstlerhaus, Štutgartas.



25. Nomedas ir Gediminas Urbonai, *Transakcija*, 2002. *Manifesta 4*, tarpdisciplininio meno centras Frankfurter Kunstverein.



26. Redas Diržys, *Barikada*, 2003.



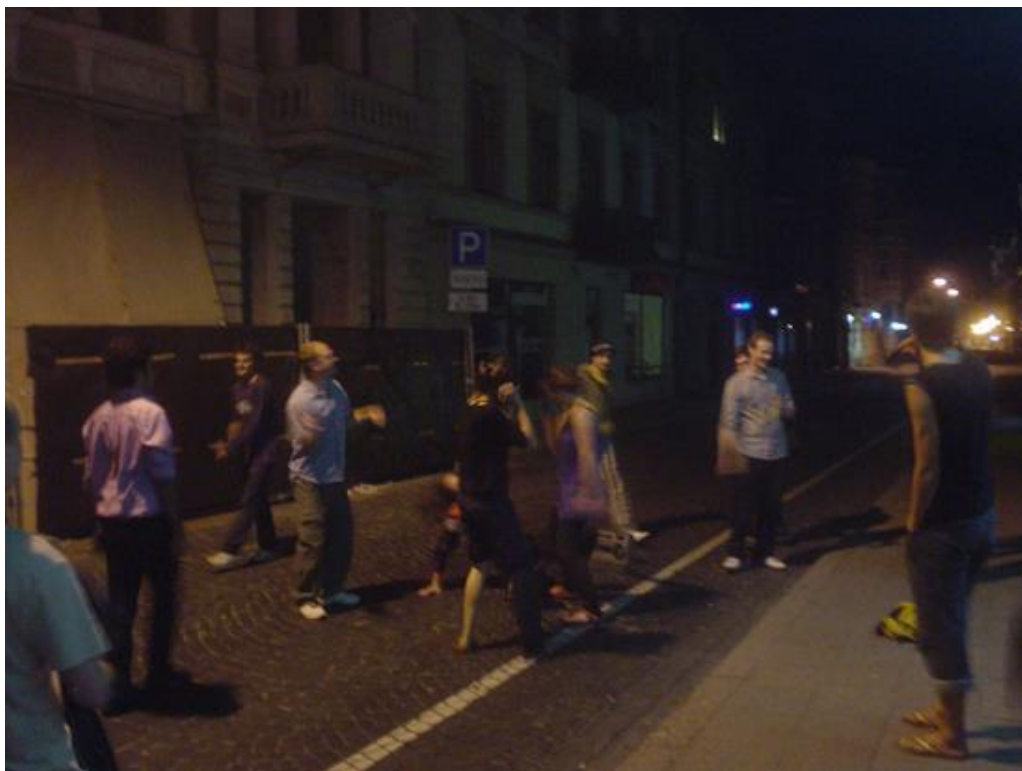
27. Audrius Novickas, *id*, 2004.



28. Audrius Novickas, *Suktinis*, 1998.



29. „Coro Collective“, *Raidyno pamoka*, 2009.



30. „Coro Collective“, *Džiaugsmas neminimas*, 2007.



31. Eglė Budvytytė, *Choreografija bėgančiam vyrui*, 2012.



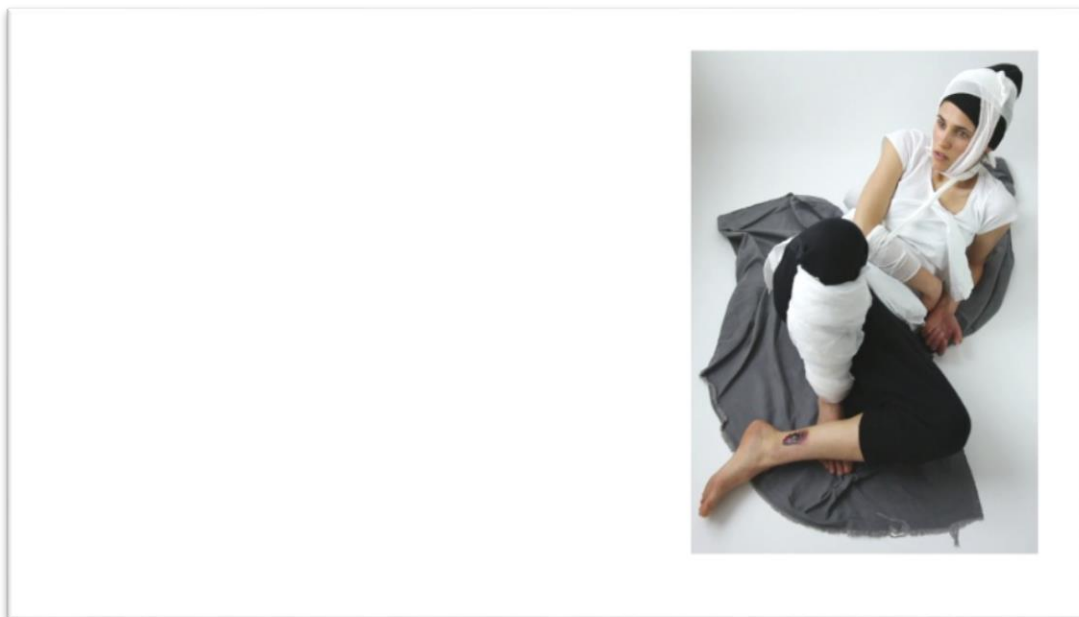
32. Eglė Budvytytė, *Drebantys vaikai*, 2013.



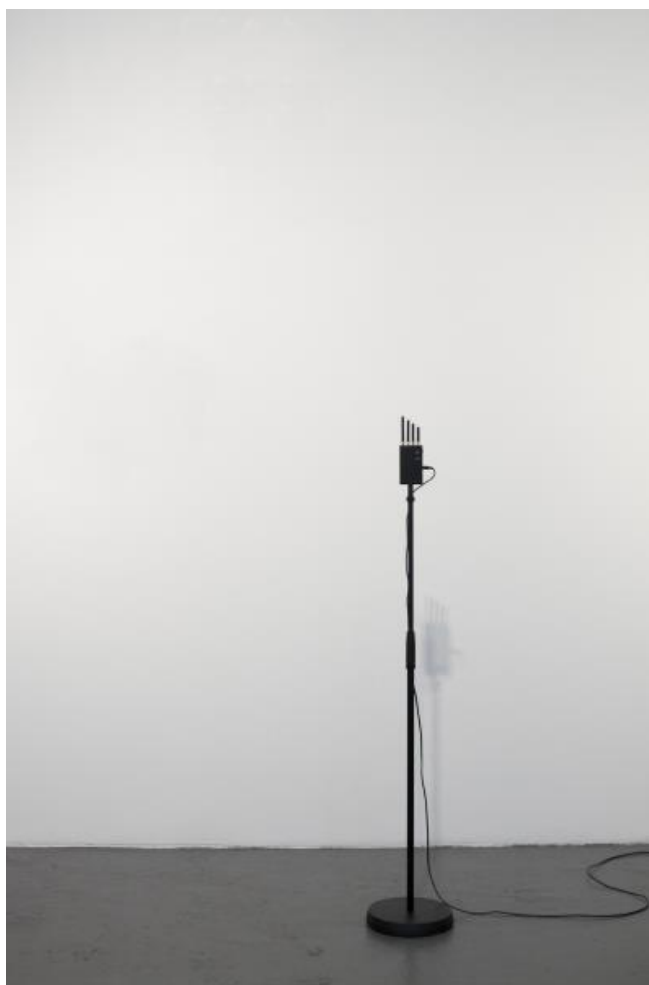
33. Ieva Misevičiūtė, *Liežuvio doktoratas*, 2016.



34. „Pakui Hardware“, *Bėgiko metafizika*, 2014. Parodos ekspozicijos fragmentas.



35. Eglė Budvytytė, *Tarsi gaudytum bombą*, 2013.



36. Ignas Krunglevičius, *Dark Pool*, 2014.



37. Ignas Krunglevičius, *LCD horizontas*, 2015.



38. Gintaras Didžiapetris, *Kompasas*, 2010.



39. „Pakui Hardware“, *Shapeshifter, Heartbreaker*, 2014.