



KĘSTUTIS ŠAPOKA

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

KELETAS METODOLOGINIŲ ŠTRICHŲ PASTAROJO DVIDEŠIMTMEČIO ŠIUOLAIKINEI LIETUVOS DAILĖS ISTORIJAI (SOCIALINIŲ INSTITUCINIŲ ASPEKTU)

A Few Methodological Notes on Lithuanian
Contemporary Art History (Socio-Institutional Aspect)

SUMMARY

The article discusses from the socio-institutional aspect the genesis of our “new art” (called “interdisciplinary” or “modern” art) of the last twenty years. Attempts are made to identify the “essential” features of the “new art”; at the same time, the role of “new institutions” as well as the interests of our “modern art” during the last twenty years are highlighted. Attention is drawn to the points of contact between the „official” and relatively “informal” initiatives, i.e. initiatives “from the top” and “the bottom”.

In summary, it may be said that the capital’s institutional context, paralyzing the initiatives of the contemporary art, and the informal initiatives, consolidating stronger and larger forces of artists and declaring clear positions in respect to the formal institutional context, have been changing in parallel throughout these twenty years. Of course, under such economic conditions of the country, without a purposeful art support policy, even the best initiatives usually last only for five years or less. Consequently, the institutional context and the frequently changing contexts of the informal initiatives function like two relatively opposite poles in our current art life, although sometimes they come into contact or even merge.

SANTRAUKA

Straipsnyje aptariama pastarojo dvidešimtmečio mūsų „naujosios dailės“, vadinamos „tarpdisciplininio“ arba „šiuolaikinio“ menu, genezė socialiniu instituciniu aspektu. Bandoma „atpažinti“ esminius „naujosios dailės“ bruožus, o kartu išryškinti ir „naujųjų institucijų“ vaidmenį, taip pat interesus mūsų „šiuolaikinio

RAKTAŽODŽIAI: dabartinė dailės istorija, avangardas, institucijos, tarpdisciplininis menas, centras, periferija.

KEY WORDS: contemporary Lithuanian art history, avantgarde, institutions, interdisciplinary art, center, periphery.

meno“ dvidešimtmečio istorijoje. Atkreipiamas dėmesys į „oficiozo“ ir sąlygiškai „neformalių“ iniciatyvų, t. y. iniciatyvų „iš viršaus“ ir „iš apačios“, sąlyčio taškus. Apibendrinant galima sakyti, kad šalia išsipūtusio, šiuolaikinio meno iniciatyvų kraujotaką paralyžiuojančio sostinės institucinio konteksto lygiagrečiai visą dvidešimtmetį keičiasi stipresnes ir didesnes menininkų pajėgas konsoliduojančios neformalios iniciatyvos, deklaruojančios aiškias pozicijas oficialaus institucinio konteksto atžvilgiu, arba bent veikiančios sąmoningos konkurencijos principu. Žinoma, tokiomis šalies ekonominio gyvenimo sąlygomis be kryptingos meno rėmimo politikos net geriausios iniciatyvos dažniausiai išsilaiko vos penkmetį ar net dar trumpiau. Vadinasi, institucinis ir kas kelerius metus besikeičiantys neformalių iniciatyvų kontekstai mūsų dabartiniame dailės gyvenime funkcionuoja tarsi du sąlygiškai priešingi poliai, nors neretai kokiomis nors formomis susiliečia, net susijungia.

Tikiuosi, *prabėgus keliasdešimčiai metų, neatsiras menotyrininko, kuris rengs parodą „Tylusis tarpdisciplininis menas“ ar „Tylusis neokonceptualizmas“, – amžių sandūroje pareiškė vienas talentingiausių ir skandalingiausių mūsų performanso atstovų – Evaldas Jansas, ironizuodamas tarp Lietuvoje dailėtyrininkų paplitusią „tylojo modernizmo“ sąvoką, taikomą apibūdinti 1962–1982 m. sovietmečio menui ir mažiausiai dviprasmiškai daugelio to laikotarpio dailininkų laikysenai.*

Iš tiesų 1990 m. Lietuvoje buvo masinių ir romantinių revoliucijų (tiek apskritai visuomenėje, tiek ir menuose) ir euforijos laikotarpis, kai, atrodo, buvo triukšmingai, Nietzsche's žodžiais tariant, verčiami seni stabai su molinėmis kojomis ir gyvenama naujos šviesios ateities vizijomis. O per dutūkstantųjų „nulius“ tiesiog pralindome ir tarsi stebukladariai išlindome į naują pilietinę (tautinę) visuomenę su naujomis, „nekaltomis“, be jokių nykios praeities dėmių institucijomis ir nauju, jau „šiuolaikiniu“ menu.

Vis dėlto esminio lūžio 2000 m., kaip ir nuolatinės pažangos, skambi retorika ir su ja tiesiogiai susijusi raidos schema nėra tokia jau paprasta, nes „nuliniais“ metais Lietuvoje iš tiesų gaivališkai skleidėsi daug permanentinių socialinių

kultūrinių mini lūžių, kuriuose apstu chaoso: pažangos, regresijų ir trypčiojimo vietoje... Be to, ekonominėje, politinėje, socialinėje ir kultūrinėje sferose tie mažesni ar stipresni lūžiai dažnai nesutapdavo arba ne visiškai sutapdavo su procesais, kurie spontaniškai skleidėsi įvairiose meno srityse. Tad kalbant apie mūsų dabartinio, į novatoriškumą ir originalumą pretenduojančio meno genezę XX a. devintojo dešimtmečio ir XXI a. pirmojo dešimtmečio sandūroje, derėtų iš pradžių trumpai aptarti keletą esminių XX a. paskutiniojo dešimtmečio „lūžių“ arba, kitais žodžiais tariant, *progresijų* ir *regresijų*, turėjusių lemtingas pasekmes dabarčiai.

1987–1991 m. Lietuvoje įsiplieskė tautinis atgimimas ir daugybė nonkonformistinių, spontaniškai besiskleidžiančių, tiek socialiniu politiniu, tiek socialiniu kultūriniu požiūriu avangardinių židinių. Vienas pagrindinių ir svarbiausių jų pirmiausia užsimezgė 1986 m. VDA, o iš čia persimetė į Dailininkų sąjungą, kurioje prasidėjo įvairių menininkų sąjungų konsolidacijos procesai. 1988 m. buvo įsteigtas Sąjūdis ir stichiškai prabudusi „dainuojanti revoliucija“ peršmėlkė visus laisvės ištroškusio visuomeninio lietuvių mentaliteto ir meninės sąmonės lygmenis. Kalbant apie mūsų

(naujojo) meno genezę galima teigti, kad tai buvo pozityvios anarchijos, kultūros ir meno stichinės decentralizacijos laikotarpis, išsibarstęs po visą Lietuvą daug panašumų turinčiais hepeningų (neretai inspiruotų tuo metu iš Vakarų pasiekusios informacijos apie „Fluxus“ ir lietuvių Jurgį Mačiūną), žemės meno, eksperimentinės muzikos, etc. festivaliais ir daugybe pavienių avangardinių iniciatyvų, persmelkusių net ir merdėjančias, skylėtas oficialias vėlyvojo sovietmečio institucijas. Tai buvo galingo avangardizmo, arba individualių iniciatyvų „iš apačios“, sprogimo banga, nukreipta prieš melagingo ir konformistinio sovietinės ideologijos diegiamo meno formas. Pats tradicinių išraiškos priemonių kaitos įvairiomis tarpdiscipliniškumo formomis faktas buvo suvokiamas savaime ideologiškai (dažniausiai kaip kontrastas konservatyviam sovietmečio modernizmui Lietuvoje ir bręstančio išsivadavimo iš SSRS kontekste)¹.

Šios euforijos ir realaus išstojimo iš SSRS fone 1989 m. Lietuvos dailininkų sąjunga išstojo iš TSRS Dailininkų sąjungos, o grupė dailininkų, pasivadavusių „Grupe 24“, bandė atsiskirti net nuo Lietuvos dailininkų sąjungos... 1992 m. LDS priklausiusi pagrindinė Vilniaus parodų erdvė – Parodų rūmai – dėl institucinės suirutės „atimama“ iš LDS ir pervadinama Šiuolaikinio meno centru. Tai reiškė ir parodų politikos lūžį, kuris ilgainiui koncentravosi ties „tradicinio“ ir „naujo“ meno sampratų priešprieša, taip pat „tradicinių suneštinių“ ir „prodiusuojamų“, arba „kuruojamų“, parodų sampratų konflikto.

1993 m. Vilniuje įsteigiamas George'o Sorošo šiuolaikinio meno rėmimo fon-

das (dažniausiai bendradarbiaujantis su ŠMC), stipriai pakoregavęs vietinę meno sceną – ėmėsi remti „naująjį“ meną, orientuoti ir integruoti jį į Vakarų galerijų rinką, rūpintis jo sklaida. Savo veiklą pradėjo Britų taryba, ypač svarbios buvo Skandinavijos šalių finansinės ir intelektualinės injekcijos. Devintojo dešimtmečio pabaigoje – dešimtojo dešimtmečio pradžioje revoliucijų retorika transformuojama į ne mažiau patetišką „pažangos“ ir „synchronizacijos su Vakarais“ retoriką. Dešimtas dešimtmetis šiuolaikinio meno genezės požiūriu verda, optimistiškai šurmuliuoja, iš pažiūros vyksta esminiai, gilūs socialiniai kultūriniai lūžiai.

1993 m. Vilniuje startuoja individuali ir pabrėžtinai nepriklausoma kelių jaunų žmonių iniciatyva – buvusiuose geležinkeliečių rūmuose įsteigiama nepriklausoma „Jutempus“ galerija, iki 1997 m. atlikusi įvairias neformalaus kultūros židinio funkcijas. „Jutempus“ užmezga kontaktus su įvairiomis Skandinavijos institucijomis, organizuoja bendrus projektus pasitelkdamas tiek fizinę galerijos erdvę, tiek naujas medijas, kviečiasi įvairius menininkus ir kuratorius – šitaip surengiama daug parodų. 1995 m. organizuojamas pirmasis performansų festivalis, į kurį atvyksta nemažai tuometinių pasaulinių žvaigždžių. „Jutempus“ galerijoje kuriam laikui įsikuria menininkai iš tuometinio Leningrado su Timuru Novikovu ir t. t. Organizuojamas garsus lietuvių menininkų brolių Justo ir Jono Vaitiekūnų projektas „Varymas“, kurio metu menininkai galerijos patalpose („prižiūrimi“ policijos) varė naminukę.

Tais pačiais 1993 m. kultūrinėje periferijoje – Alytuje – startavo vienos paros

gatvės meno festivalis *Tiesė. Pjūvis* su gana aiškiais antiinstitucinėmis, anarchistinėmis nuostatomis. Maždaug nuo 1987–1988 m. gyvavo hepeninginės menininkų grupės „Žalias Lapas“, „POST-ARS“, „Prarastoji karta“, nemaža nuosaikesnius išraiškos būdus puoselėjusių dailininkų grupių, steigėsi naujos, tokios kaip „Naujosios komunikacijos mokykla“, „SEL“, būta gausių įvairių individualių avangardistinių iniciatyvų neoficialiose erdvėse ar tiesiog užribyje.

Vis dėlto 1993 metai – savotiškas „lūžis“ tuo požiūriu, kad įsteigiamos ar reorganizuojamos institucijos, kurių išskirtinai pozityvus įvaizdis dešimtajame dešimtmetyje užmaskuoja keletą svarbių aspektų. Visų pirma prasideda nepastebima 1987–1992 m. besiskleidusio spontaniško avangardizmo centralizacija ir institucionalizacija, paprastai kalbant – deideologizacija. Juk nekontroliuojamos ir suvaidinusios savo vaidmenį socialinių politinių pervartų kontekste ideologinės ar net politinės avangardizmo aspiracijos galėjo tapti kliūtimi naujai besiformuojančioms institucinėms grupuotėms.

Kitas svarbus ir sumaniai užmaskuotas aspektas, ypač skaudžiai atsiliepiantis dabartinės Lietuvos (turbūt ir daugelio buvusių Sovietų sąjungos respublikų) socialinei kultūrinei situacijai, moralinei krizei, buvo „naujosios“ konjunktūros specifika. Nors kultūrinėje (pa)sąmonėje buvo diegiamas kokybinio, „esminio“ institucijų (ir mentaliteto) lūžio įvaizdis, gilesnėse socialinėse institucinėse struktūrose viskas vyko kiek kitaip. Dominuojančias pozicijas tose struktūrose dažniausiai užėmė sovietinės nomenklatūros (dažnai ciniškos ir neturinčios jokių prin-

cipų) dinastijos ir jų atžalos, studijavusios ar tebestudijuojančios dailėtyros specialybę (ne paslaptis, jog „brandžiuoju“ sovietmečiu Vilniaus dailės instituto specialybė buvo rezervuota sovietinės nomenklatūros atžaloms) ir, nors konkuruodamos su naujomis jėgomis, vis dėlto nepastebimai, bet stipriai paveikė ir, jei ne sustabdė, tai bent iškreipė jau nepriklausomos Lietuvos kultūrinių institucijų raidą. Tam ypač tiko nauja, „šiuolaikinė“ meną propaguojančių institucijų tipas, kadangi seną (anti)ideologinį, t. y. karjeristinį, raugą galima buvo užmaskuoti „radikalių“ naujovių ir „pažangos“ regimybe. Puikus pavyzdys – Sorošo šiuolaikinio meno centras, kuriam vadovauti tuojau pat ėmėsi sovietinės nomenklatūros atžalos.

Taigi nors apskritai būta tam tikrų socialinių kultūrinių sukrėtimų, kurių paneigti negalima, kartu veikė stiprios reakcingos ar revizionistinės alter-sovietinės jėgos ir gana sklandžiai (i)vyko sovietinės nomenklatūros kartų kaita, kaip jau minėta, prisidengiant „esminių lūžių“, „provokarietiškos sinchronizacijos“ retorika. Tačiau tai – „naujojo“, arba „šiuolaikinio“ meno sritis. Ministerijose, tiesioginio kontakto su menu neturinčiose institucijose, net nereikėjo jokio kamufliažo – sovietinis reakcingumas „gyvųjų išteklių“ pavidalu buvo atkurtas labai greitai ir net nesislepiant.

Taigi ŠMC ir SŠMC, pasinaudodami didėjančia finansine galia, pamažu stengėsi centralizuoti, koncentruoti, savotiškai neutralizuoti avangardizmą, viena vertus, savo parodų erdvėse, kita vertus – iš dalies per įvairių iniciatyvų, kylančių už institucijų ribų arba net geo-

grafiškai nutolusių, finansavimą. Pavyzdžiui, nors Alytaus gatvės meno festivaliai ideologine prasme darėsi vis priešiškesni sostinės (naujųjų) galios institucijų atžvilgiu, iki paskutinio festivalio, rengto 1996 m., buvo iš dalies remiami ir „kontroliuojami“ Sorošo fondo.

Taigi XX a. paskutinysis dešimtmetis Lietuvoje nuo 1992 m. iki maždaug 1998 m. reiškė institucionalizavimąsi tiek oficialiu, tiek ir neformaliu lygmeniu (geriau organizuotų avangardinių festivalių, nepriklausomų organizacijų steigimusi). Kartu reiškė šių – oficialinio ir neformalaus – lygmenų susipynimą, nes daugelis jaunųjų menininkų dalyvaudavo oficialių (naujųjų) institucijų projektuose ir kartu plėtojo neformalią kuratorinę ar meninę veiklą. Kai kurie jauni dailėtyrininkai dirbo, pavyzdžiui, ŠMC ir (prieš tai ar tuo pat metu) kuravo nepriklausomus projektus. Kai kurie iniciatyvūs menininkai rengė alternatyvius projektus ir parodas (kartais remiamus įvairių fondų, kartais visiškai pagrindinius) ir kartu daugelis darė solines karjeras tame pačiame ŠMC, dalyvaudami apžvalginėse parodose, Baltijos meno bienalėse, kituose čia rengiamuose ar užsienyje Lietuvą „oficialiai“ reprezentuojančiuose projektuose.

Iš dalies taip atsitiko dėl gana mažo, hermetiško, pažįstamų rate užkonservuoto Vilniaus meno scenos konteksto (mat dešimtojo dešimtmečio antroje pusėje vyko galinga centralizacija, buvo nuslopinti arba savaime užgeso avangardiniai sąjūdžiai), taip pat tiek instituciniam, tiek neformaliajam kontekstui būdingos bendros *tarpdisciplininės sklaidos* krypties.

Komercinės šiuolaikinio meno rinkos Lietuvoje nebuvo (beveik nėra ir dabar).

Kita vertus, naujos institucijos savo galia ir įtaką didino pamažu, neretai komunikacinėmis, propagandinėmis priemonėmis, generuodamos naujas idėjas (o neretai – jas pasisavindamos, plagijuodamos pasinaudodamos savo didesne finansine ir komunikacine galia). Kitaip sakant, alternatyvioji ir oficialioji scena plėtojosi daugiau mažiau paraleliai. Galios interesai buvo akivaizdūs – pretenduojama kurti „naują isteblišmentą“. Naujųjų institucijų retorika (per gausiai leidžiamus katalogus, straipsnius spaudoje) buvo „globali“ – buvo „atstovaujamas“ visos Lietuvos avangardas, nors institucija vis siaurino „išrinktųjų“ (ypač savo biurokratinėje sistemoje) būrį. Tačiau didelį vaidmenį suvaidino konfliktas (galbūt netgi sukurtas dirbtinai, forsuo-tas) su „konservatyviomis“ jėgomis, sutelktas į buvusių parodų rūmų klausimą. Naujosios institucijos žaibiškai priskyrė sau „pažangiųjų“ epiteta suprastindamos konfliktą iki primityvios (tačiau patogios) „sąstingis“ vs „pažanga“ kovos. Todėl dauguma naujojo meno atstovų tarsi savanoriškai perėjo į „pažangos“, t. y. naujųjų institucijų, pusę, galima sakyti, suteikė naujajai konjunktūrai neribotus įgaliojimus. Tad, pavyzdžiui, maždaug iki 1998 m. gana atviras jauniems menininkams ŠMC taip pat buvo suvokiamas kaip „alternatyvi erdvė“. Dėl šių priežasčių artėjant amžių sandūros link sąlygiškai mažėjo aštresnių opozicinių, neformalių menininkų iniciatyvų.

Naujųjų institucijų galios slegiantis svoris išryškėjo pamažu – ne tiek per drastiškus formalius skirtumus ar komunikacines oficiozo ir neformalių (šiuolaikinio meno) iniciatyvų „prarajas“, kiek platesnio diskurso ir tam tikrų sąvokų

vartojimo ir supratimo funkcijų plotmėje. Kitaip sakant – per skirtingą tų pačių ar giminingų sąvokų traktavimą. Vis stiprėjančios ir perimančios vis daugiau „stagnacinių“ institucijų (su kuriomis neva buvo kovota) bruožų (naujosios institucijos vis dažniau kreipė avangardo ar šiuolaikinio meno sąvokas „tik estetinės problematikos“ (sakykime, socialinės dokumentikos, socialinės kritikos, kitaip sakant – socialiai angažuoto kičo, etc. kaip stilių) linkme. O daugiau periferinės ar nepriklausomos iniciatyvos, judėjimai šiose sąvokose išvėlgė kiek kitas, labiau ideologiškai angažuotas prasmes, funkcijas.

Dar vienas lūžis, susijęs konkrečiai su 2000-ųjų riba ir vis dar stipriai veikiamas pažangos retorikos euforijos, (į)vyko maždaug 1997–2003 m. 1996 m. nunyko kritiškai-ideologiškai angažuoti Alytaus gatvės meno festivaliai (iš dalies, pasak jų organizatoriaus Redo Diržio, dėl to, kad festivalis po truputį pradėjo „kanonizuotis“, virsti „šou“, tiesiog prarado avangardizmo dvasią). 1997 m. dėl tendencingos valstybinės neformalių iniciatyvų (ne)rėmimo ir oficialių institucijų aktyvesnio rėmimo politikos baigė savo veiklą „Jutempus“ galerija Vilniuje.

1998–2000 m. SŠMC fondas buvo reorganizuotas į kitą instituciją paliekant jame susiformavusios sovietinės nomenklatūros atžalų grupuotės branduolį. Baigėsi Skandinavijos finansinės injekcijos.

Tiesa, 1997–1998 m. įkuriama Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga kaip alternatyva dar vis didžiausią finansavimą gaunančiai LDS ir kaip vienas pirmųjų bandymų legalizuoti jaunesniems „tarpdisciplininio meno“ atstovams (-ėms).

LTMKS nariai pavieniui, bet dažniausiai su Sąjungos vėliava, organizuoja ir pavienius neformalius projektus (pavyzdžiui, 1999 m. projektas „Butas“ menininkų butuose ir/ar (laikinos) dirbtuvėse Vilniuje ir Kaune, 2001 m. „Saviidentifikacija“ Vilniaus miesto viešajame transporte), kita vertus, ši veikla neretai įsismelkdavo ir į oficialias institucijas, t. y. ŠMC arba SŠMC įsismelkia į jas.

Paprastai šis kelerių metų tarpsnis vadinamas neformalių iniciatyvų atoslūgio laikotarpiu, bet, ko gero, daugiau dėl to, kad ŠMC 2000–2002 m. pasiekė galios ir monopolio (įvaizdžio paveikumo) apogėjų, taigi tiesiog buvo geriau matomas, dominavo ir jau visiškai viešai ir atvirai deklaravo ir demonstravo savo galios poziciją. 1999 m. rengiama didžiulė „apžvalginė“ paroda „Lietuvos dailė 1989–1999“, o 2002 m. – ambicinga bienalė „Traukos centras“.

1999 m. Lietuva pirmą kartą dalyvauja Venecijos bienalėje, ir tai taip pat iš dalies ŠMC ir iš SŠMC mutavusios naujosios konjunktūros nuopelnas. 2002–2004 m. ŠMC organizuoja mažesnius ir didelius reprezentatyvius projektus pristatydama dar vieną jaunąją („nulinių metų“) kartą. Šiuolaikinis menas ir tarpdiscipliniškumo principas išoriškai klesėti, tačiau institucijos įtakos zonose šis principas jau visiškai depolituotas. Tačiau euforijos aidas dar girdėti.

Vis dėlto 2000-ųjų riba kiek platesnėje socialinėje kultūrinėje plotmėje žymi tam tikrą pasaulėžiūros ribą ar socialinių kultūrinį lūžį. Kitaip sakant, iš pradžių nepastebimos regreso, reakcingo regionalizmo ir moralinės krizės jau aiškiai išryškėja maždaug 2005 m. pradžioje. Lietuvos socialinė kultūrinė sąmonė sky-

la į dvi priešingomis kryptimis orientuotas dalis. Viena pabrėžtinai ir neretai nekritiškai kosmopolitiška, nukreipta į mitinę Vakarų idėją (2004 m. Lietuva įstoja į ES), kita, vis stiprėjanti – pseudoistorinė arba infantiliai archajiška, besiskleidžianti mitinės didžios istorijos vaizdiniuose.

Ryškesni pagirių arba dar vieno lūžio, simboliškai prasidedančio kartu su Valdovų rūmų atstatymo istorija, – kiek ryškesnės decentralizacijos požymiai (ir oficialaus) šiuolaikinio meno srityje ima ryškėti 2004–2005 m. 2005 m. įvyksta plačiai nuskambėjęs tariamai stagnacinės LDS ir tariamai progresyvios ŠMC konfliktas dėl didžiausios ir prestižiškiausios parodų salės Vilniuje (prisidengiant skirtingomis „demokratijos“ sąvokos traktuotėmis), kurią jau daugiau kaip dešimtmetis valdo ŠMC. LDS siekia atgauti parodų rūmus ir nuversti ŠMC direktorių. Tuomet „pažanga“ tapatinama su ŠMC, kuris dar laimi. Tiesa, LDS išsikovoja teisę kartkartėmis ŠMC salėse rengti savo parodas.

Tais pačiais metais ŠMC rengia tarptautinę Baltijos šalių bienalę *BMW (Black Market Worlds)*, kuri žymi tariamas „naujoves“: institucija atranda „glamūrinės kairės“ formatą, domisi „tamsiosiomis ir marginaliomis“ sociumo pusėmis, tariamai ginčija ir „ardo“ meno pasaulio dėsnius, tačiau tik griežtai pagal savo „projektą“, niekaip neginčydama savo institucinės sistemos. Priešingai, „ginčijant“ abstrakčios meno terpės „ribas“ pati institucija vis labiau elitiškėja, tampa vis autoritariškesnė. Meno sistemą privalu ginčyti, tačiau geriau simboliškai, o „kritinį diskursą“ generuojanti institucija yra neginčijama. Išoriškai institucija „atsi-

naujina“ neokonceptualistine (neva „materialumą prarandančio meno“) ir/ar sukomercintos „kairės“ retorika, kitaip sakant, kuria šiltnamio sąlygas grupelei jaunųjų neonomenklatūrininkų.

Kita vertus, 2004–2005 m. Lietuvoje, bent didžiuosiuose miestuose, jau masiškai plinta internetas. Tai keičia erdvės ir laiko dimensijas, taip pat koreguoja menininkų bendruomenių steigimosi ir komunikacijos pobūdį.

Maždaug tuo laiku susikuria šiuolaikinio meno terpė Klaipėdoje. Baigę VDA, vietiniai dailės kritikai, kuratoriai, vadybininkai grįžta į gimtąjį miestą, ir situacija keičiasi (XX a. devintojo dešimtmečio pabaigoje – dešimtajame dešimtmetyje Klaipėdoje buvo ryškesnės dvi dailininkų grupės – „Prarastoji karta“ ir šios grupės sukomercialėjimui oponuojanti „DOOOORIS“). Ir nors dar kelerius metus uostamiesčio šiuolaikinio meno scena iš dalies minta Vilniaus šiuolaikinio meno atstovų desantu, pamažu darosi savarankišku dariniu, savitu kontekstu. Šie procesai paskatina ir daugiau geografiškai lokalesnių iniciatyvų Žemaitijoje, tačiau sėkmingai papildančių diskursą per internetinę sklaidą.

Šiauliuose institucinė situacija kiek lankstesnė, tačiau ir ten tuo laikotarpiu, maždaug 2004–2005 m., jau veikia susiformavusi jauna karta, kartkartėmis prabylanti, kad ir Šiaulių dailės galerijoje, kurią daugelį metų garsino dailėtyrininkas Virginijus Kinčinitis, reikėtų permainų...

2005 m. totalioje kultūrinėje dykvietėje Alytuje nauja jėga atgyja avangardizmas kaip atsvara sostinės ŠMC kairės simuliacijoms – startuoja *Alytaus meno streiko* bienalė, išjuokianti sostinės ofici-

ozo pompastiką ir vis akivaizdesnę moralinę krizę, taip pat masinę pasaulinę bienalizaciją, pabrėžianti savo kaip užribio statusą ir tokiu būdu bandanti sujaukti centro-periferijos hierarchinę struktūrą. 2007 ir 2009 m. rengiamos dar dvi *Alytaus meno streiko* bienalės, nukreiptos prieš Vilniaus Europos kultūros sostinės projektą. 2009 m. *Alytaus meno streiko* bienalė visiškai atsisako hepeninginio ir apskritai „parodos“ ar „šou“ principo, jau visiškai atvirai deklaruoja kairiojo anarchizmo, (neo)prositucionistų etc. idėjas, persiorientuoja į laisvos formos seminarus. Įsisteigia Alytaus psichodvasios darbininkų ir duomenkasių organizacija.

2005 m. Vilniuje užsimezga įdomi pilietinė-estetinė iniciatyva „Prolaboratorija“ – ilgalaikė protesto akcija prieš „Lietuvos“ kino teatro privatizavimą – projektas, subūręs daugybę žmonių ir sukūręs savitas minibendruomenes. Ši iniciatyva labiausiai žinoma (ir vėliau labiausiai kritikuota) dėl Nomedos ir Gedimino Urbonų, aktyviausių „Jutempus“ steigėjų, veiklos, kadangi būtent Urbonas, dokumentuodamas šią iniciatyvą, transformavo ją iš spontaniškos kairiosios iniciatyvos į šiuolaikinio meno rinkai (bienalėms) patrauklų formatą ir šį „projektą“ parodė daugelyje prestižinių parodų. Būtent dėl to menininkas buvo labiausiai kritikuojamas – dėl pilietinės iniciatyvos pasisavinimo ir iškraipymo, pritaikant saugiam vartojimui.

Pasak paties Gedimino Urbono, jis būrė bendraminčius gindamas būtent visuomeninius interesus, protestuodamas prieš drastišką Vilniaus pastatų, viešųjų įstaigų privatizavimo politiką. Visa tai, pasak menininko, virto ilgalaikę

pilietinė iniciatyva, įtraukusia tiek įvairių menininkų, tiek platesnių visuomenės sluoksnių iniciatyvas.

Tai ryškesnės ir masiškesnės iniciatyvos. Apskritai kalbant, įvairiausios tarpdiscipliniškumo formos įvelkamos į nuolatinio „naujumo“ ir „aktualumo“ retoriką, oficialiai palaikomos ir propaguojamos ŠMC oficialių reprezentacinių projektų (vietinių apžvalginių parodų, bienalių arba Lietuvos atstovavimo užsienyje, ypač Venecijos bienalėje) lygmeniu. Tačiau akivaizdžiai stiprėjantis biurokratinės šiuolaikinį meną reprezentuojančios institucijos sąstingis skatina bendrą (bent jau Vilniaus) šiuolaikinio meno idėjinę devalvaciją, tokių sąvokų kaip avangardas, tarpdiscipliniškumas, aktualumas nuvertėjimą. Po 2005–2006 m. daugėja, tiksliau, tampa labiau matomos reakcingos, archajiškos, tam tikra prasme altermodernistinės, regionalistinės saviemonės ir meno reanimavimo formos.

Kita vertus, internetinių medijų menas ar bendruomeniškumo iniciatyvos taip pat egzistuoja lygiagrečiai su oficialiomis institucijomis, tarsi „undergroundiniai“ reiškiniai. Tai reiškia, kad daugelis tiek dešimtojo dešimtmečio, tiek mano, arba „nulinės“, kartos menininkų jaučiasi nusivylę. Įkandin šios reakcijos ateina ir finansinė krizė.

Galų gale paskutinį „lūžį“ galima simboliškai sieti maždaug su 2009 m. Tais metais oficialiai atidaroma Nacionalinė dailės galerija, reprezentuojanti XX a. Lietuvos meną, taip pat ir vadinamąjį „šiuolaikinį“. ŠMC toliau „elitiškėja“ ir užsidaro nuo vietinių „provincialų“. Pažangos retorika išsikvepia, o į vis garsesnę insitucinę kritiką atsakoma keistoka „normalizacijos“ retorika.

– Viskas gerai, – buikai ir įkyriai kartoją mūsų šiuolaikinį meną administruojančių institucijų „vadukai“. Tuo tarpu jie patys ne tik paralyžiuoja viską aplink, tačiau netgi pradeda imituoti savo pačių „kritiką“ – retransliuoja įvairius pseudoalternatyvius projektus už institucijos ribų. Tokiu būdu randasi keistos verslų ir institucinį protekcionizmą suplakančios galerijos, žinoma, taip pat „elitinės“. Jos „pirmauja“ nuo atidarymo akimirks visose įmanomose meno (savi)reprezentacijos ir (savi)legitimacijos srityse ir taip smarkiai pralenkia vietinius provincialius šiuolaikinio meno atstovus ir atstoves, kad būna priverstos „stabelėti“ ir laukti, kol provincialai juos „pasivys“. Deja, pastarieji vis tiek nespėja, ir ultraprogresyvos galerijos priverstos keltis į Briuselį – sostinių sostinę.

2010 m. ŠMC rengia „apžvalginę“ parodą „Lietuvos dailė 2000–2010“, remdamasis neginčijamu savo autoritetu. Nors pasigirsta kaltinimų autoritarizmu ir sąstingiu, institucija niekaip į tai nereaguoja. Atrodo, kad ir dauguma menininkų visiškai sutinka su institucijos monopoliu. Kita vertus, parodoje viešai atsisako dalyvauti *Alytaus meno streiko* bienalės atstovai? Solidarizuodamasis su *Alytaus meno streiko* bienale, oficialinėje parodoje atsisako dalyvauti dar vienas menininkas. Tačiau parodos atidarymo spaudos konferencijoje ŠMC direktorius, žurnalistų paklaustas, ar buvo atsisakusių dalyvauti projekte, patikina, kad tokių buvo du, tačiau „jie pateikė pateisinamas priežastis...“

Akivaizdus Vilniaus šiuolaikinio meno gilios institucinės krizės ženklas – 2011 m. Lietuvos projektas Venecijos bienalėje. Konkursą laimi ŠMC ir jo pro-

teguojamas menininkas – neonomenklatūrininkas. Šio menininko individualaus projekto (ir jo asmeninių reitingų) rėmuose kaip papildas kviečiami dalyvauti visi menininkai valstybės stipendininkai nuo 1992 m. Jų kūriniai Venecijoje sukraunami į stelažus ir atskiriami nuo žiūrovų didžiule balta užuolaida. Norintys gali išsirinkti patikusių menininkų kūrinius, kuriuos iš už baltos užuolaidos išneša pagrindinis projekto menininkas, šitaip atlikdamas performansą ir didindamas savo asmeninius reitingus.

Be to, institucija ir jos proteguojamas menininkas daugelį vyresnės kartos modernistų mulkina asmeniškai kviesdami dalyvauti Venecijos bienalėje, slėpdami platesnį ir atvirai cinišką dailininkų atžvilgiu projekto formatą ir kontekstą arba tiesiog skolindamiesi mirusių klasikų kūrinius iš kolekcininkų ir oficialiai įrašydami „mirusias sielas“ į sutikusiujų dalyvauti sąrašus. Maža to, sumaniai manipuluojama dailininkų bendruomenės savimeile miglotai žadant surinktą kolekciją įsigyti ir paversti kažkokios oficialios valstybinės kolekcijos dalimi...

Kyla jau didžiulė ir garsi kritikos banga, į kurią institucija (vėl) arogantiškai niekaip nereaguoja, oficialių projekto aptarimų metu vaidindama pigią klounadą, ir iš esmės neatsako nė į vieną rimtesnę keliamą klausimą. Projektas tiesiog toliau „stumiamas“ valstybiniu mastu, nes jis turi įvykti. Situacija labai primena sovietmetį.

Kritikos banga didėja ir pasiekiamas taškas, kai lemiamą žodį turi tarti dailininkų ir menininkų bendruomenė, kuri, sakykime, boikotuodama šį projektą, pirmą kartą per dvidešimtmetį turėtų tikrą progą jei ne praktiškai sugriauti, išjudin-

ti aklavietėje atsidūrusią instituciją, tai bent sukurti rimto pilietinio pareiškimo precedentą. Į tokį „pareiškimą“ kaip nors turėtų reaguoti ir valstybinės institucijos arba, pavyzdžiui, kultūros ministras. Deja, absoliuti dauguma tradicinės dailės atstov(i)ų ir, paradoksaliausia, šiuolaikiniam menui atstovaujančių meninink(i)ų tiesiog nuolankiai (ir net džiaugsmingai) dalyvauja projekte. Pilietinio sutelktumo, protesto dvasios – nė kvapo. Institucijai, kurią taip ilgai ir atkakliai buvo siekiama „nuginkluoti“, pasiduodama vos pamosavus po nosimi „Venecijos bienalė“... Šis projektas demonstruoja dvi tiesas: institucija monopolistė yra nepajudinama ir nekritikuojama (tai ji arogantiškai ir demonstruoja ignoruodama bet kokią kritiką ar bandymus diskutuoti). Antra, aiškėja, kad XX a. dešimtajame dešimtmetyje „tradicinė“, „stagnacinė“ ir „šiuolaikinė“, „progresyvi“ dailės formos buvo supriešintos dirbtinai (žr. pasitraipą apie sovietinės nomenklatūros dinastijų interesus), iš tiesų tiek „tyliojo modernizmo“, tiek „tarpdisciplininio meno“ atstovų mentalitetas yra beveik toks pat – nors esama kai kurių formos skirtumų, esminių prieštaravimų nėra.

Kitais metais „konkursą“ atstovauti Lietuvai Venecijos bienalėje laimi tariamai „nepriklausoma“, tačiau to paties ŠMC proteguojama galerija. Lietuvos tarpdisciplininio meno sąjunga surašo ir siunčia spaudai ir Kultūros ministerijai viešą raginimą³ atsieti konkursą, skirtą Venecijos bienalei, nuo juridinių asmenų, t. y. skelbti konkursą meniniams projektams, o ne dviem institucijoms monopolistėms, kurios beveik pamečiui „laimi“ konkursus.

Ties šia 2009–2011 m. riba geografiškai labiau nutolę kontekstai, pavyzdžiui, Klaipėdoje ar Alytuje, jau galutinai atsi-

skiria nuo tiesioginės centro įtakos ir funkcionuoja kaip savarankiškos terpės, tik Klaipėdoje dar skylančios į „oficialiąją“, daugiausiai sietiną su Klaipėdos dailės parodų rūmais, ir „neformaliąją“. Sostinėje ideologiškai traktuojamo tarpdisciplininio meno įkrova ir toliau senka. Pavyzdžiui, 2011 m. pabaigoje periferinėje erdvėje demokratiniu principu surengtoje „ataskaitinėje“ LTMKS parodoje „Bendrabūtis“, kai vieni sąjungos nariai siūlo kitų kūrinius, (galbūt ironiška) dominuoja tapyba ir kiti nereprezentatyvūs piešinių, koliažų ir t. t. formatai, šitaip suparadoksindami tarpdiscipliniškumo sąvoką ir vietinį institucinį kontekstą.

Savo ruožtu kalbant apie bendresnes Vilniaus menininkų tendencijas dar labiau stiprėja apsimestinio provincializmo, regionalizmo, archaizmo tendencijų kryptis, sąmoningai plėtojama kai kurių meninink(i)ų. Jie, vis dar egzistuojantys tarsi šiuolaikinio meno terpės vakume, parazitodami oficialiame instituciniame kontekste arba jį parodijuodami, išgrynina simuliacines taktikas, kai sąmoningai grįžtama prie archajiškų tautinio modernizmo (dažniausiai tapybos) formų, ne tik kuo prastesniu stiliumi imituojant pačias dailės formas, tačiau ir tyčia persiimant (imituojant) visokių marginalinių, neva tradicinės vertybes puoselėjančių menininkų (plenerinių ir t. t.) „subbendruomenių“ retorika.

Kad ir kaip būtų, pastaruoju metu labai sustiprėjusi oficialaus institucinio konteksto kritika daugiau reiškiasi ne tiek per kokybiškai naujas ir aiškiai ideologiškai orientuotas neformalias iniciatyvas, bendruomenių steigimąsi, bet ją labiau įkūnija 2000-ųjų kartos dailės kritikai ir dailės kritikos diskursas, taigi kol kas ji stipresnė teorinėje plotmėje.

POST SCRIPTUM

Apibendrinant išsakytas mintis galima teigti, kad šalia išsipūtusio ir šiuolaikinio meno iniciatyvų kraujotaką paralyžiuojančio sostinės institucinio konteksto (ŠMC-NDG ir kelios tarpinės, nežinia ką veikiančios institucijos), kartu visą dvidešimtmetį keičiasi stipresnės ir didesnes menininkų pajėgas konsoliduojančios neformalios iniciatyvos, deklaruojančios aiškias kritines pozicijas oficialaus institucinio konteksto atžvilgiu, arba bent veikiančios sąmoningos konkurencijos principu. Žinoma, tokiomis šalies ekonominio gyvenimo sąlygomis, nesant kryptingos meno rėmimo politikos, net geriausios iniciatyvos dažniausiai išsilaiko vos penkmetį ar net dar trumpiau. Vadinasi, institucinis ir kas kelerius metus besikeičiantys neformalių iniciatyvų kontekstai mūsų dabartiniame dailės gyvenime funkcionuoja tarsi du sąlygiškai priešingi poliai, nors neretai kokiomis nors formomis susiliečia, netgi susijungia.

Kita vertus, kai kurie įdomesni mūsų kūrėjų meniniai projektai yra visiškai nepriklausomi, jie įgyvendinti labai ribotais finansiniais ištekliais disponuojančių pačių menininkų. O gausiausia ir sunkiausiai apibrėžiama mūsų inertiškos ir pasyvios menininkų bendrijos dalis yra didžiulė menininkų masė, pastarąjį dvidešimtmetį konformistiškai balansuojanti tarp „oficizinių institucinių“ ir „nepriklausomų projektų“. Šiems menininkams būdinga dažniausiai sporadiška individuali veikla, besiskleidžianti amorfiškoje terpėje, institucijų moralinės ir idėjinės „normalizacijos“ tuštumoje, ku-

ri nėra nei aiškiai oficiali ir diktatoriška, nei alternatyvi ir laisva.

Ir galiausiai galime visiškai atsakingai konstatuoti, kad tos kelios institucijos, kurios turėtų spręsti Lietuvoje ir jos sostinėje Vilniuje seniai pritvinkusias dabartinio dailės gyvenimo problemas, yra beviltiškai paskendusios savo stagnacinėje didybėje. Komercinis galerijų tinklas, besiorientuojantis į šiuolaikišką meną, praslinkus daugiau nei dviem dešimtmečiams po Nepriklausomybės atgavimo, taip ir tebėra (beveik) neišplėtotas. Vadinasi, Lietuvoje iki šiol nėra neformalių erdvių, vykdančių kryptingą estetinę ir kultūrinę veiklą, nėra, nebent atsitiktinės ir labai trumpalaikės.

Toks oficialiosios ir neformaliosios terpių neapibrėžtumas ir susipynimas susiklostė po Nepriklausomybės atgavimo mūsų meninėje kultūroje dėl to, kad viena vertus, nėra visavertės komercinės rinkos, kuriai galima oponuoti, dėl oficialaus institucinio konteksto transformacijų šiuo laikotarpiu (kai vienu metu atliekamos ir „isteblišmento“, ir neformalios erdvės funkcijos), iš dalies dėl mažos, tarpusavyje susijusių ir pažįstamų būrio susaistytos terpės. Šis susipynimas ir yra vienas būdingiausių pastarojo dvidešimtmečio (beje, kaip ir sovietmečio) Lietuvos (bent jau Vilniaus) šiuolaikinio meno funkcionavimo bruožų.

Vis dėlto 2000-ųjų riba simboliškai brėžia tam tikrą ribą tarp dešimtojo dešimtmečio optimistiškai romantinių revoliucijų, pažangos retorikos, ideologiškai suvokiamo tarpdiscipliniškumo ir

šizofreniškai reakcingo dešimtmečio po „nulinių“ metų, kai, pavyzdžiui, instituciniame kontekste išoriškai eskaluojamos kosmopolitinės, pabrėžtinai šiuolaikiškos formos ir kartu ryškėja priešingi –

sąstingio, regresijos, simuliacijos – procesai. Tuo pat metu matyti lokalumai, paradoksalūs „archaizmo“, „provincia-lizmo“ ir „regionalizmo“ recidyvai kaip sąmoningai „kritinė“ reakcija.

Literatūra ir nuorodos

¹ 1988 m. Vilniaus dailės akademijoje įvyksta perversmas, revoliucija, inspiruota studentų. Nuverčiamas rektorius, iš VDA pašalinama daug senajai santvarkai lojalių dėstytojų ir administracijos darbuotojų. Dėstyti kviečiami nauji žmonės. 1989 m. LDS atsiskiria nuo TSRS dailininkų sąjungos ir t. t.

² <http://archyvas.7md.lt/lt/2010-05-14/daile_2/viesas_atsisakymas_priimti_desimtmečio_meno_zvaigzdes_statusa.html> [žiūrėta 2013 09 13]

³ <<http://www.7md.lt/daile/2012-11-16/DEL-LIE-TUVOS-SIUOLAIKINIO-MENO-PRISTATYMO-VENECIJOS-SIUOLAIKINIO-MENO-BIENALEJE-PROJEKTU-KONKURSO-NUOSTATU>> [žiūrėta 2013 09 30]