

Dviejų parodų, susijusių su požiūrio ir formos rekonstravimu, atvejai

Aušra Trakšelytė

Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas

Dominikonų g. 15/1, LT-01131 Vilnius

ausra.trakselyte@vda.lt

——— Straipsnyje, pasitelkus aprašomąjį, analitinį bei lyginamąjį metodus, analizuojami dviejų 2013 metais Italijoje (Venecijoje) ir Lietuvoje (Vilniuje) rekonstruotų parodų pavyzdžiai. Visos parodos rekonstravimas, tiek kuratorinėje, tiek restauravimo (konservavimo) praktikose, iki šiol yra išskirtinai retas atvejis. Straipsnyje aptariami ne tik rekonstruotų parodų skirtumai, bet ir panašumai, susiję su jose eksponuotų (šiuolaikinio) meno kūrinių restauravimo specifika bei ypatumais.

Reikšminiai žodžiai: (kompleksinio) meno kūrinių restauravimas, parodos rekonstravimas, forma vs antiforma, meno kūrinių dokumentavimas.

Klasikinio (tradicinio) vaizduojamojo meno kūrinio, pavyzdžiui, tapybos, skulptūros, grafikos ir kt., restauravimas (konservavimas) – įprastas reiškinys, o jų techniniai ir metodologiniai principai gana nusistovėję. Šiuolaikinių vaizduojamojo meno kūrinių restauravimo praktika gerokai komplikuočiau, o visos parodos rekonstravimas – itin retas atvejis. Straipsnyje analizuojami dviejų 2013 metais atkurtų parodų atvejai – „Fundazione Prada“ iniciatyva Venecijoje rekonstruota Haraldo Szeemanno (1933–2005) kuruota paroda *Gyvai tavo galvoje: kai požiūriai tampa forma. Kūriniai – konceptai – procesai – situacijos – informacija* (angl. *Live in your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*¹), 1969 m. surengta Berno kunsthaleje (Šveicarija), ir Nacionalinėje dailės galerijoje (toliau – NDG) atkurta šešių skulptorių paroda *Mažoji plastika. Piešiniai*, kuri 1984 m. pristatyta Tarybinio meno galerijoje².

Nors straipsnyje aptariamos parodos skiriasi pristatomų menininkų skaičiumi, eksponuotų kūrinių specifika ir kuratorine koncepcija, tačiau Venecijoje po 44 metų, o Vilniuje po 29 metų atkurtų parodų pagrindu nagrinėjami klausimai – ar skiriasi idėjiniai (kuratoriniai) ir techniniai (restauravimo) parodos atkūrimo siekiai; ar įmanoma rekonstruoti kūrinių / parodos autentiškumą bei menininkų / kuratoriaus intencijas; kaip išsaugoti meninės raiškos unikalumą, glaudžiai besisiejantį su laiko ir aplinkybių visuma? – aktualūs joms abiem.

Kai požiūriui atkuriami forma

Szeemanno atkurta paroda, sutrumpintai pavadinta *Kai požiūriai tampa forma: Bernas 1969 / Venecija 2013*, veikė 55-osios Venecijos tarptautinio meno bienalės, sutraukiančios meno profesionalus, meno rinkos specialistus bei meno mylėtojus, metu. Bienalės kontekste šis paralelinis renginys tapo vienu lankomiausių ir labiausiai intriguojančių įvykių. Tuo tarpu 1969 m. meno profesionalų bei publikos reakcija toli gražu neprilygo šiandieninei.

1 Pavadinimą *When Attitudes Become a Form* pasiūlė Nina Kaiden, reklamos agentūros *Ruden & Finn* kūrybos vadovė. Vienas iš agentūros klientų buvo *Philipp Morris* – korporacija, finansavusi šią parodą. Žr. Biryukova M., „Reconsidering the exhibition *When Attitudes Become Form* curated by Harald Szeemann: form versus „anti-form“ in contemporary art“, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 9, 2017, p. 9.

2 1980 m. LTSR istorijos ir revoliucijos muziejui išsikėlus į naują pastatą, jo salėse buvo atidaryta Lietuvos tarybinio meno galerija, veikusi 1984–1989 m. 1991 m. pastate buvo įrengtos Lietuvos dailės muziejaus vaizduojamosios dailės saugyklos, o 2012 m. rekonstravus ir modernizavus pastatą, jame pradėjo veikti Vytauto Kasiulio dailės muziejus (A. Goštauto g. 1, Vilnius).

Viena vertus, ji sukėlė neigiamą reakciją – kunsthales meno tarybos narius papiktino nepakankamas menininkų iš Šveicarijos kiekis; visuomenė, praėjus kelioms dienoms po parodos atidarymo, išreikšdama nepasitenkinimą, surengė protestą; spaudoje publikuotos recenzijos su tokiomis antraštėmis: „Kai banalybė tampa forma“ (*When Platitute Becomes Form*), „Sabotažas meno šventykloje“ (*Sabotage in the Art Temple*), „Ar menas pagaliau mirė?“ (*Is Art Finally Dead?*) „Kvailystė...“ (*Stupidity*)³. Kita vertus, ši paroda kuratoriui ir muziejaus direktoriui tapo *grand finale*⁴, mat jai pasibaigus⁵, Szeemannas atsistatydino iš pareigų, ėmėsi nepriklausomos kuratorinės veiklos ir tapo paties įkurtos „Dvasinio gesto kūrinių agentūros“ (vok. *Agentur fuer geistige Gstarbeit*; angl. *Agency for spiritual guest work*) atstovu.

Idėja praėjus keturiems dešimtmečiams atkurti būtent šią parodą pirmiausia susijusi su paties Szeemanno, kaip nepriklausomos kuratorystės krikštatėvio, figūra. Pagarsėjęs savo nekonvencionaliais sprendimais ir naujų idėjų paieškomis, šią parodą jis surengė ne kaip priemonę apibūdinti ir / ar užfiksuoti tuometinį vaizduojamąjį meną, bet kaip siekį perteikti kitokį nei įprasta požiūrį, kuris įprasmintas jaunų menininkų „poelgiais“, perteikiančiais naujo (šiuolaikinio) meno suvokimą. Įžanginiame parodos katalogo tekste jis akcentuoja, kad „norėdami puoselėti tam tikras idėjas, privalome apieisti tas, nuo kurių priklausėme“⁶.

1969 m. parodoje pristatytų kūrinių eksponavimas patikėtas ne kuratoriui ar kitiems muziejaus darbuotojams, o jos dalyviams. Būtent

3 “When Attitudes Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in: *Artforum International Magazine*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-11-29], <http://www.radicalmatters.com/meta-sound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>.

4 1961 m. Szeemannas tapo Berno kunsthales direktoriumi ir kiekvienais metais surengdavo po 12–15 teminių (pvz., *White on White; Forms of Colors; Marionettes, Puppets, Light and Movement: Kinetic Art*, kt.), personalinių (pvz., 1968 m. pristatytas Christo ir Jeanne'o-Claudo projektas, kurio metu menininkai supakavo kunsthales pastatą; viena iš pirmųjų Europoje Andy Warholo kūrinių paroda) bei retrospektyvių parodų.

5 Tais pačiais metais Szeemanno kuruota paroda iš Berno buvo perkelta į Krefeldą (*Museum Haus Lang*, Vokietija) ir Londoną (*Institute of Contemporary Art*). Šiose meno institucijose ekspozicija dalinai kito, pristatant kitus nei Berne eksponuotus kūrinius arba įtraukiant naujus menininkus. Pavyzdžiui, Londone nebuvo pristatytas Lawrence'o Weinerio kūrinys *Sienos išardymas (Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster)*, o Josepho Beuyso pasiūlytas kūrinys *Būrys (The Pack)* – „Volkswageno“ mikroautobusas ir 22 rogės su vilna ir taukais (1969) – neeksponuotas dėl didelių transportavimo kaštų.

6 „Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information“, in: *Exhibition Catalogue*, Ed. H. Szeemann, Bern: Kunsthalle Bern, 1969.

jie ėmėsi parodos „kūrimo“ iniciatyvos, išryškindami procesualumą, *hic et nunc* situacijos reikšmingumą bei kolektyviškumą. Tai patvirtina vienas iš parodos dalyvių – menininkas Sarkis, anot kurio:

eksponavimo vietą kūriniams rinkomės patys⁷ <...>. Instaliuojant parodą, visi pri-
siėmėme atsakomybę už ją, visi šioje srityje buvome naujokai, o vienintelis siekis,
kurį buvome išsikėlę, – tai išlaikyti kūrinių gyvą (*alive*).⁸

Rekonstruotos parodos kuratorius Germano Celanto⁹ prisimena, kad menininkų buvo tiek daug, kad kai kuriems (vėlavusiems, – A. T.) teko derintis prie „gyvai“ vykstančio proceso. Pavyzdžiui, Barry’ui Flanaganui apskritai nebebuvo kur įterpti numatyto kūrinio, tad jis nusprendė instaliuoti virvę, kurią ištiesė per keturis (kūrinio pavadinime minima, kad per du, – A. T.) kambarius¹⁰.

Taigi parodoje kiekvienas kūriny s pats „diktavo“ sau vietą, o dėl kolektyvinių pastangų muziejus tapo ne meno kūriniams prieglobstį suteikiančia šventove, tęsiant „balto kubo“ ideologiją, o studija. Kitaip tariant, patys menininkai, įvardijant Szeemanno žodžiais, „perėmė instituciją“¹¹ išryškindami parodos kaip vientisos instaliacijos kūrimą ir aktualizavo daugiausia vietoje sukurtų ir erdvei pritaikytų kūrinių specifika.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad iki XX a. 7 deš. Vakarų Europoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose (JAV), o Lietuvoje iki 10 deš.¹² trijų dimensijų erdviniai vaizduojamojo meno kūriniai (skulptūros) daugiausia buvo kuria-

7 Anot Sarkis, vienintelis kūriny s, kurį instaliavo ne pats menininkas, o jis, buvo Roberto Morriso darbas.

8 *SARKIS AND “WHEN ATTITUDES BECOME FORM”*: Interview Nazli Gürlek, Istanbul: SALT, 2013, p. 25.

9 Germano Celanto vienintelis iš idėjinės komandos narių (kartu su menininku Thomu Demandu ir architektu Remu Koolhaasu), dirbusių prie parodos atkūrimo, dalyvavo 1969 m. Berne vykusios parodos atidaryme.

10 Germano Celant paskaita *Real Artist Film* festivalio metu, 2014 (25:15 – 25:54 min.), [interaktyvus], [žiūrėta 2018-12-03], <https://www.youtube.com/watch?v=l5U5LFodrBw>.

11 “When Attitudes Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in: *Artforum International Magazine*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-11-29], <http://www.radicalmatters.com/meta-sound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>.

12 Viena pirmųjų parodų, kurioje dalis instaliacijų, objektų ir konceptualaus meno kūrinių buvo „ne atvežti“, o sukurti vietoje ir pritaikyti prie erdvės specifikos, surengta 1995 m. Šiuolaikinio meno centre. Tai dvylikos menininkų iš Nyderlandų paroda *Naujasis balansas* (kuratoriai Gastonas R. M. Hornas, Kęstutis Kuizinas).

mi menininkų studijose ir „išbaigtos formos“ perkeliama į parodines erdves¹³. Tad antras reikšmingas aspektas, išskiriantis šią parodą iš kitų tuo metu rengtų, buvo „gyvas“ ne tik kūrinių, bet ir pačios parodos muziejuje kūrimas.

Galiausiai trečias aspektas, suteikęs šiai parodai legendinės, neabejotinai vertos atkūrimo statusą, – patys menininkai. Szeemanno į parodą pakviesti menininkai tuo metu buvo mažai kam žinomi, net ir vaizduojamojo meno specialistams. Dailės istorikai tik vėliau juos priskyrė minimalizmo, postminimalizmo, konceptualizmo, *Arte Povera*, žemės meno judėjimams ar *įvietinto* meno kryptims. Tačiau dabar šiuolaikinis vaizduojamasis menas be daugumos parodoje dalyvavusių menininkų sunkiai įsivaizduojamas.

Originalioje parodoje pristatyti 69 menininkų iš Vakarų Europos ir JAV kūriniai, kurių autoriai – Carlos Andre, Robertas Barry, Josephas Beuysas, Melas Bochneris, Hanne Darboven, Walteris de Maria, Hansas Haacke, Michaelis Heizeris, Eva Hesse, Yvesas Kleinas, Josephas Kosuthas, Solas LeWittas, Richardas Longas, Bruce'as Naumanas, Claesas Oldenburgas, Dennisas Oppenheimas, Richardas Serra, Robertas Smithsonas ir kt.¹⁴ Visus šiuos menininkus sieja požiūris į meno kūrinio (anti)formaliają, (ne)materialiąją raišką. Tiksliau, visi jie kūriniams (objektams) siekė suteikti giluminę prasmę, o jų „gaminami“ meno kūriniai (objektai) pasižymėjo kompleksinių medžiagų naudojimu. Daugiausia tai lengvai yrančios, laiko ir temperatūros pokyčiams neatsparios, formą keičiančios, industriniu būdu gaminamos medžiagos, kurios įvairiais būdais jungtos tarpusavyje. Apskritai svarbu paminėti, kad parodoje dalyvavę menininkai medžiagas rinkosi ne dėl jų ilgaamžiškumo, bet dėl galimybės išreikšti sumanymą arba išgauti norimą vizualinį efektą. Pavyzdžiui, Mario Merzas eksponavo vieną pirmųjų *Igloo* objektų [1 il.], Josephas Beuysas – instaliaciją, pagamintą iš taukų

¹³ *Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials and Research*, Ed. Oscar Chiantore, Antonio Rava, Getty Publications, 2013, p. 103.

¹⁴ Kiti parodos menininkai: Giovanni Anselmo, Richardas Artschwageris, Thomas Bangas, Jaredas Barkas, Alighiero Boettis, Marinus Boezemas, Billas Bollingeras, Michaelas Buthe'as, Piero Paolo Calzolaris, Paulas Cottonas, Janas Dibbetsas, Geras van Elkas, Rafaelis Ferreris, Barry Flanaganas, Tedas Glassas, Douglas Huebleris, Paolo Icaro, Alainas Jacquetas, Neilas Jenney, Stephenas Kaltenbachas, Jo Ann Kaplan, Edwardas Kienholz, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehnas, Berndas Lohausas, Roelofas Louwas, Bruce'as McLeanas, Davidas Medallas, Mario Merzas, Robertas Morrisas, Panamarenko, Pino Pascalis, Paulas Pechteris, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prinis, Markus Raetzas, Allenas Ruppensbergas, Reineris Ruthenbeckas, Robertas Rymanas, Frederickas Lane'as Sandbackas, Alanas Saretas, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyderas, Keith Sonnier, Richardas Tuttle'as, Frankas Lincolnas Vineris, Franzas Erhardas Waltheris, Williamas G. Wegmanas, Lawrence'as Weineris, Williamas T. Wiley, Gilberto Zorio.

1.

Mario Mertz, *Igloo*

Kairėje: Berno kunsthälé (Šveicarija), 1969

Dešinėje: *Ca'Corner della Regina* rūmai, Venecija (Italija), 2013

Left: 1969. Kunsthalle Bern (Switzerland)

Right: 2013. *Ca'Corner della Regina*, Venice (Italy)

2.

Joseph Beuys, *Fet Corner*

Kairėje: Berno kunsthälé (Šveicarija), 1969, nuotrauka: Balthasar Burkhard © J. Paul Getty Trust

Dešinėje: *Ca'Corner della Regina* rūmai, Venecija (Italija), 2013

Left: 1969. Kunsthalle Bern (Switzerland)

Right: 2013. *Ca'Corner della Regina*, Venice (Italy)

Aušra Trakšelytė —

Dviejų parodų, susijusių su požiūriu ir formos rekonstravimu, atvejai

3.

Richard Serra, *Shovel Plate Prop, Close Pin Prop, Sign Board Prop*



Kairėje: Berno kunsthale (Šveicarija), 1969, nuotrauka: Balthasar Burkhard © J. Paul Getty Trust. Los Angeles, Getty Research Institute (2011.M.30)

Dešinėje: *Ca'Corner della Regina* rūmai, Venecija (Italija), 2013, nuotrauka: Attilio Maranzano, Venice, Fondazione Prada



Left: 1969. Kunsthalle Bern (Switzerland)

Right: 2013. Ca'Corner della Regina, Venice (Italy)

4.

Lawrence Weiner, *Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster*



Kairėje: Berno kunsthale (Šveicarija), 1969, nuotrauka: Shunk Kender ©Roy Lichtenstein Foundation

Dešinėje: *Ca'Corner della Regina* rūmai, Venecija (Italija), 2013, nuotrauka: Attilio Maranzano, Venice, Fondazione Prada



Left: 1969. Kunsthalle Bern (Switzerland)

Right: 2013. Ca'Corner della Regina, Venice (Italy)

(*Fet Corner*) [2 il.], Richardas Serra – skulptūras iš švino *Shovel Plate Prop*, *Close Pin Prop*, *Sign Board Prop* [3 il.]. Tarp parodos dalyvių buvo ir tokių, kurie nieko „negamino“, o susitelkė į meninio veiksmo atlikimą arba idėjos kontekstualizavimą. Pavyzdžiui, Lawrence’as Weineris pašalina kvadratinį metrą sienos tinko (*Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster*) [4 il.], Richardas Longas įgyvendino performatyvų veiksma – trijų dienų žygį į Šveicarijos kalnus, Michaelis Heizeris prie kunsthales įėjimo metaliniu rutuliu sutrupino asfaltą (*Bern Depression*). Szeemanno nuomone, menininko kūrybinė veikla gali ir neįgyti materialios formos – likti neįkūnyta¹⁵, o anot Weinerio, „menininkas gali įgyvendinti (*produce*) kūrinį arba tiesiog jį įsivaizduoti“¹⁶. Jo manymu, atliekamas veiksmas, nebūtinai paties menininko, yra nereikšmingas. Be to, jis gali būti kartotinis, ir nors rezultatas kiek skirtųsi, tačiau tai vis tiek būtų tas pats kūrinys. „Esmė yra originali idėja – man patinka, sako menininkas, kad pačiai idėjai niekas negali nutikti“¹⁷. Taigi, anot Weinerio, veiksmas (kūrybinis procesas), kūrinio originalas (vienetinis objektas) ir autorystė (nebūtinai menininko pastangomis pasiektas rezultatas) sąlyginai netenka reikšmės.

Besiformuojantis naujas požiūris į kūrybinį procesą bei jo rezultata sufleruoja, kad tai prieštaravo tradicinio vaizduojamojo meno, orientuoto į formą ir iki tol vertinto kaip vizualumo ir autentiškumo (iš)raiška, sampratai bei vertybėms. Taip pat metodologiniams (technologiniams ir teoriniams) meno restauravimo (konservavimo) principams. Anot meno tyrinėtojos Marinos Biryukovos, „[g]yvai tavo galvoje reiškia subtilų ryšį tarp tradicijos ir šiuolaikiškumo, vizualumo ir antivizualumo“¹⁸, o pavadinimo antraštė „kūriniai – konceptai – procesai – situacijos – informacija“ taikliai apibūdina eksponuotų kūrinių turinio įvairovę. Taigi tai ne kūrinių (materialios formos, kaip rezultato), o poelgių (mąstymo) paroda, kurioje dėmesys sutelktas į meninės raiškos priemonių pokytį, idėjos, o ne produkcijos, kaip „fiksuito“ rezultato, poslinkį, „uždaro“ vaizduojamojo meno rūšių sistemos peržengimą.

Straipsnyje aptariamas parodos rekonstravimo atvejis iki šiol yra vienas didžiausių ir komplikuočiausių pavyzdžių. Nusistovėjęs rekonstravi-

¹⁵ Marina Biryukova, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶ Hans-Ulrich Obrist, „Mind over Matter – Interview with Harald Szeemann“, in: *Artforum International*, November, 1996, p. 25.

¹⁷ Lawrence Weineris, 1969, (0:56–4:00 min.), [interaktyvus], [žiūrėtas 2019-01-12], https://www.youtube.com/watch?v=l7dK-9w_LGg&start_radio=1&list=RDI7dK-9w_LGg&t=226.

¹⁸ Marina Biryukova, *op. cit.*, p. 8.

mo terminas apibūdina atliekamą dalinę arba visišką reorganizaciją, funkcinių savybių atkūrimą. Tuo tarpu ne funkcinio, o išorinio vaizdo atkūrimui naudojamas restauravimo terminas, kuris nurodo į architektūros ar dailės kūrinio pirminės būklės atkūrimą, pakartojimą ar ankstesnės išvaizdos grąžinimą, originalios dalies ar elemento (prarasto ar sunaikinto) atnaujinimą. Kitaip tariant, tai tyrimais pagrįsti veiksmai, kurių tikslas – pašalinti pažeidimus, gedimus, užkonservuojant autentiškas ar atkuriant trūkstamas dalis, siekiant maksimaliai išsaugoti originalų kūrinio pavidalą ir kiek įmanoma pratęsti jo amžių.

Kadangi Vakarų Europoje ir JAV nuo XX a. vidurio menininkai imasi kurti kompleksinius meno kūrinius, pasižyminčius formų ir medžiagų įvairove, kinta ir jų restauravimo (konservavimo) specifika. Kitaip tariant, skirtingas medijas (*mixed media*) ir įvairias medžiagas savyje (su)jungiantis kūrinys įgyja unikalių poreikių. Pasidaro būtina suprasti kūrinių iš esmės – identifikuoti sudedamąsias medžiagas¹⁹ ir jų tarpusavio jungtis, pasitelkti kiek įmanoma detalesnę teorinę medžiagą, kuo išsamesnę kūrinio dokumentaciją, sutelkti dėmesį į menininko intencijas.

Grįžtant prie 1969 m. parodos rekonstravimo, panašu, kad jos sumanytojai ir kūrinių restauratoriai susidūrė net su keliais iššūkiais. Pirmiausia, atsižvelgiant į pirmosios parodos eksponuotų kūrinių specifika, akivaizdu, kad dauguma jų nėra tinkami atkurti (restauruoti). Kitaip tariant, daugelis jų neilgalaikiai, ypač dėl naudotų medžiagų. Jos ne visos iki šiol gaminamos arba jų gaminimo būdai, turintys įtakos išvaizdai, yra pakitę. 2013 m. parodoje eksponuoti kūriniai pasiskolinti iš privačių kolekcininkų ir muziejų rinkinių, kiti – restauruoti arba rekonstruoti (daugiausia pačių menininkų). Nebeegzistuojantys kūriniai atkurtoje parodoje nebuvo falsifikuojami ar imituojami, o buvo paženklinti baltomis punktyrinėmis linijomis gretimai eksponuojant juodai baltą fotografiją iš Berno kunsthales ekspozicijos [5 il.].

Antras rekonstravimo procesą komplikavęs momentas yra susijęs su išsikeltu tikslu ne tik pristatyti kuo daugiau kūrinių, bet ir atkurti autentišką aplinką. Rekonstruotai parodai pasirinkti XVI a. *Ca'Corner della Regina* rūmai, restauruoti XVIII amžiuje. Kaip minėta anksčiau, originalios parodos atveju demonstruotų kūrinių ryšys su aplinka (architektūra) buvo vienas iš

¹⁹ Anot restauratorių, nuo XX a. vidurio didžiausią įtaką sukurtų kūrinių unikalumui arba „aurai“ turi technologijų kaita.



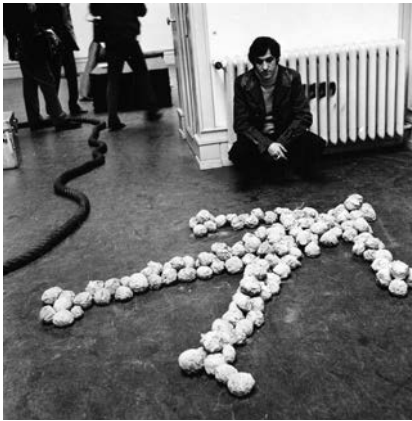
5.
Richard Long, *A Walking Tour in the Berner Oberland*

Ca'Corner della Regina rūmai, Venecija (Italija), 2013, nuotrauka: Attilio Maranzano, Venice, Fondazione Prada

2013. *Ca'Corner della Regina*, Venice (Italy)

6.

Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969 (Me Sunbathing in Turin, January 19 1969)*.
Barry Flanagan, *Two Space Rope Sculpture*



Kairėje: Berno kunsthale (Šveicarija), 1969, nuotrauka: Shunk Kender ©Roy Liechtenstein Foundation

Dešinė: *Ca'Corner della Regina* rūmai, Venecija (Italija), 2013, nuotrauka: Attilio Maranzano, Venice, Fondazione Prada



Left: 1969. Kunsthalle Bern (Switzerland)

Right: 2013. *Ca'Corner della Regina*, Venice (Italy)

Aušra Trakšelytė ———

Dviejų parodų, susijusių su požiūriu ir formos rekonstravimu, atvejai



7.

Ca'Corner della Regina rūmai, Venecija (Italija), 2013

2013. *Ca'Corner della Regina*, Venice (Italy)

kertinių kriterijų. Kūriniai *in situ* akcentuoja ne tik neatsiejamą santykį tarp kūrinio koncepcijos ir lokacijos, bet ir tampa sąlyga jų egzistavimui²⁰.

Ruošiantis parodai, rūmų interjeras pakeistas sustačius laikinas tinkuotas gipsines sienas, perklojus grindis, instaliavus to paties tipo apšvietimą, netgi sumontavus autentiškus radiatorius [6 il.]. Visa tai atlikta vadovaujantis Berno kunsthales išmatavimais ir brėžiniais. Žinoma, stengiantis kuo autentiškiau rekonstruoti aplinką, neišvengta chaotiškumo, mat vietomis sienas teko įsprausti į klasikinius venecijietiškus lipdinius [7 il.], o ekspozicinių erdvių seką kiek pakoreguoti.

Parodos rekonstravimo komandos nariams, atsakingiems už idėjinę dalį, t. y. kuratoriui ir architektui, atkūrimo momentas, sutelktas į detales, neprivalo tapti obcesiškas, nors šiuo konkrečiu atveju tai akivaizdu, tačiau meno kūrinių restauravimo (konservavimo) profesionalai laikosi objektyvios ir kiek įmanoma minimalios intervencijos į meno kūrinį nuostatos, pagrįstos principu išlaikyti jį kuo autentiškesnės būklės. Jie tiki kiekvieno kūrinio ir / ar jo detalės išsaugojimo originalia forma svarba bei idėja, kad autentiškumą įmanoma išsaugoti. Tačiau kaip nustatyti kūrinių autentiškumo indeksą, kai daugumai pristatytų kūrinių kismas yra jų struktūros dalis?

Kai formai atkuriamą formą

Paroda *Mažoji plastika. Piešiniai* – tai vienas iš nedaugelio parodos rekonstravimo atveju, užfiksuotų Lietuvoje. Atkurti šią parodą, kaip pildančią skulptoriaus Stanislovo Kuzmos (1947–2012) retrospektyvinę ekspoziciją *Skulptūra + 5425 dienos*²¹, sumanė jos kuratorė Elona Lubytė [8 il.].

1984 m. surengta paroda, kuri po metų buvo pristatyta Taline ir Šiauliuose (Lietuva), skirtingai nei Szeemanno atveju, nesukėlė neigiamos reakcijos. Netgi priešingai – ji nesukėlė jokios reakcijos, o tai glaudžiai siejasi su to meto kultūros politine situacija ir pasirinkta raiškos forma – mažosios plastikos kūriniais ir piešiniais. Kitaip tariant, ši bei panašaus pobūdžio ekspozicijos tarp itin akylai cenzūruojamų²² ir tam laikui įprastų personaliųjų, respublikinių, teminių parodų, kurios tarnavo kaip svarbi visuomenės

20 *Conserving Contemporary Art*, p. 156.

21 *Stanislovas Kuzma (1947–2012). Skulptūra + 5425 dienos*, 2013 03 22 – 05 19, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius.

22 Sovietų Sąjungoje menas plėtojosi pagal propagandos plano programą, kurią akylai prižiūrėjo LSSR komunistų partijos centro komitetas, LSSR ministrų taryba, LSSR kultūros ministerija ir LSSR dailininkų sąjunga.

pasaulėžiūros, atitinkančios režimą, formavimo priemonė, kūrybinės raiškos laisvės prasme buvo daug atviresnės.

Medaliai ir mažoji plastika²³, kurių parodos Lietuvoje pradėtos rengti nuo 1979 m., kaip pastebi menotyrininkė Giedrė Jankevičiūtė, kartu su dekoratyviaja skulptūra:

reprezentavo naujausias lietuvių dailės stilistinės raidos tendencijas, įkūnydama autentiškos saviraiškos paieškas; <...> ir tapo viena įdomiausių ne tik skulptūros, bet ir apskritai tuometinės Lietuvos dailės sričių.²⁴

Taigi skulptoriams pastarosios raiškos formos suteikė galimybę pasinerti ne tik į meninius, bet ir technologinius eksperimentus.

Nomenklatūrai pavaldžių oficialiosios spaudos atstovų susidomėjimo ši paroda taip pat nekėlė. Ji sulaukė teigiamų kolegų įvertinimų, o kaip išskirtinę („įdomią ir padariusią labai gerą įspūdį“) iš tais metais vasarą surengtų ir pajvairinusių monotonišką ideologizuotų parodų panoramą aptarė tik akylas meno procesų stebėtojas, kritikas Alfonsas Andriuškevičius²⁵. Galiausiai tai, kad parodą lydėjo modernaus dizaino katalogas (maketo autorius Vladas Vildžiūnas (1932–2013)), pasirodęs atidarymo dieną, tapo galutiniu jos nesuinteresuotumo įrodymu. Mat, anot menininko Vlodo Urbanavičiaus:

(į)prastai tai (katalogo leidyba, – A. T.) nutikdavo tik parodai pasibaigus. Jų (katalogų, – A. T.) nespėdavo sudaryti, nes parodos rengėjai iki paskutinio momento nežinodavo, ką cenzoriai leis eksponuoti, o kuriuos darbus teks uždaryti saugyklose.²⁶

2013 m. atkurtoje parodoje pristatyti mažosios plastikos kūriniai ir piešiniai, kurių autoriai buvo Ksenija Jaroševaitė, Stanislovas Kuzma, Petras Mazūras, Mindaugas Navakas, Vladas Urbanavičius ir Vladas Vildžiūnas (parodos sumanytojas). Beje, parodos dalyviai neatsitiktiniai, mat

23 Skulptūra ne aukštesnė nei 80 cm.

24 Giedrė Jankevičiūtė, „Dekoratyvioji skulptūra“, in: *Skulptūra 1975–1990*, Vilnius: Aidai, 1997, p. 111–112.

25 Alfonsas Andriuškevičius, „Šešių skulptorių kūryba“, in: *Pergalė*, 1984, Nr. 10, p. 186.

26 Vladas Urbanavičius, „Tada man atrodė, kad viskas mene negyva“, in: *Skulptorius dosjė: Vladas Urbanavičius*, Vilnius, 2009, p. 49–50.



8.
Rekonstruotos parodos *Mažoji plastika. Piešiniai*
ekspozicija Nacionalinėje dailės galerijoje, Tomo
Kapočiaus nuotrauka

View of the reconstructed exhibition *Small-Scale
Sculptures. Drawings* at the National Gallery of Art



9.
Stanislovo Kuzmos piešiniai ir mažosios plastikos
skulptūra rekonstruotos parodos *Mažoji plastika.
Piešiniai* ekspozicijoje, Tomo Kapočiaus nuotrauka

Stanislovas Kuzma's drawings and small-scale
sculptures at the reconstructed exhibition *Small-Scale
Sculptures. Drawings*

Aušra Trakšelytė ———

Dviejų parodų, susijusių su požiūrio ir formos rekonstravimu, atvejai



10.
1984 m. išleistas parodos katalogas ir plakatas
rekonstruotoje parodos *Mažoji plastika. Piešiniai*
ekspozicijoje, Tomo Kapočiaus nuotrauka

Exhibition catalogue and poster published in 1984 at
the reconstructed exhibition *Small-Scale Sculptures.
Drawings*

vyresnės kartos skulptoriaus Vildžiūno namuose Jeruzalėje²⁷, garsėjusiuose kaip neformali meno bendraminčių susibūrimo vieta, nuo 1968 m. gyveno Kuzma su žmona (iki 1975), kuris atsivesdavo studijos draugus – skulptorius Gediminą Karalių ir Mazūrą. Apie 1973 m. juose pradėjo lankytis Skulptūros katedros studentas Navakas, kuriam Kuzma dėstė piešimą, kiek vėliau – Navako kurso draugai skulptoriai Urbanavičius bei Jaroševaitė²⁸.

1984 m. parodoje visi menininkai eksponavo po šešis mažosios plastikos kūrinius ir po šešis piešinius [9 il.]. Skulptorių mažosios plastikos kūriniai įgyvendinti iš įvairių patvarių medžiagų – medžio, bronzos (autoriniai liejiniai²⁹) bei jų junginių. Ekspozicija išsiskyrė tiek dėmesiu kūrinių kokybei, tiek eksponavimui (tinkami pjedestalai, jų aukštis, apšvietimas). Tiesa, vienintelis trūkumas, kurį įžvelgė Andriuškevičius, – kad „tai, kas eksponuota, daugeliu atvejų (išskyrus piešinius) jau buvo regėta įvairiose parodose“³⁰.

Anot Lubytės, parodai atkurti labiausiai pasitarnavo skulptoriaus dirbtuvėse aptiktas parodos katalogas, taip pat šeimos archyvas, eskizai, piešiniai, fotografijos, kiti dokumentai [10 il.]. Kūriniai ir piešiniai pasiskolinti iš pačių autorių, jų šeimų narių (daugiausia piešiniai), privačių asmenų, Lietuvos dailės muziejaus rinkinių (įsigyti 1982–1985 m.) ir MO muziejaus³¹ kolekcijos, todėl jiems restauratorių paslaugų neprireikė. Kuratoriui nepavyko „gražinti“ tik dviejų – nerastas Mazūro *Vilkas* (1981, bronzos, 11 × 12 × 12 cm) ir neišlikęs Urbanavičiaus *Sparnas* (1979, medis, bronzos, 48 × 72 × 29 cm). Nors ekspozicinei sekai tiek 1984 m., tiek restauruotoje parodoje nebuvo skiriamas specifinis dėmesys, nes kūrinių santykis su erdve nereikalavo išskirtinių pastangų, tačiau Vildžiūno ir Mazūro mažųjų formų plastikos kūriniai NDG eksponuoti ant autentiškų autorinių pjedestalų, kuriuos

27 1946 m. LSSR liaudies komisarų tarybos nutarimu buvo nacionalizuotos ir LSSR dailininkų sąjungai perduotos dvi tarpukariu lenkams priklausiusios vilos, stovinčios tuo metu nuošaliame Vilniaus priemiestyje Jeruzalėje. Nuo 1956 m. vilos tapo nuolatine menininkų gyvenamąja vieta. Vildžiūnas Jeruzalėje apsigyveno 1962 m.

28 Elona Lubytė, „Lietuvos dailės muziejaus šiuolaikinės lietuvių skulptūros rinkinio istorija: Vilniaus Jeruzalės sodo skulptūrų meno autonomijos siekiai ir jų kolekcija“, p. 70, [interaktyvus], [žiūrėtas 2019-01-12], https://www.ldm.lt/wp-content/uploads/2018/11/67-110_lubyte.pdf.

29 XX a. 8–9 deš. „Jeruzalės sodo“ skulptoriai savarankiškai įsisavino autorinės bronzos liejybos technologiją. Galimybę tam suteikė Anglijoje gyvenusi lietuvių skulptorė Elena Gaputytė, kuri po apsilankymo Vilniaus Jeruzalėje 1969-aisiais V. Vildžiūnui atsiuntė 1969 m. Londone išleistą J. W. Millso ir M. Gillespie vadovą apie bronzos liejimą (*Studio Bronze Casting: the Lost Wax Method*). Žr. Elona Lubytė, „Lietuvos dailės muziejaus šiuolaikinės lietuvių skulptūros rinkinio istorija“, p. 75.

30 Alfonsas Andriuškevičius, *op. cit.*, p. 187.

31 Iki 2018 m. Modernaus meno centras.

skulptoriams pavyko išsaugoti iki šių dienų.

Rekonstruota „šešetuko“³² paroda, lyginant su aptartu Szeemanno kuruotos parodos atveju, skiriasi pristatytų kūrinių plastine raiška, stilistinėmis tendencijomis, eksponavimu ir menininkų kūrybinių ieškojimų atžvilgiais, tačiau vietiniame kontekste ji taip pat identifikavo specifinius ne tiek požiūrius, kiek principus – autentiškos saviraiškos paieškas.

Dokumentuose užfiksuoti požiūriai ir formos

Anot menotyrininkės Christy Lange, Venecijoje rekonstruota paroda yra atkurta remiantis atsiminimų, juodai baltų ekspozicijos fotografijų, filmuotos medžiagos (šveicarų televizijos dokumentacija, kurioje kalbinami menininkai eksponavimo metu apie jų ir kitų dalyvių kūrybą) ir atsiliepimų spaudoje archyvu³³. Viena iš *Ca'Corner della Regina* ekspozicijos erdvių, kaip parodos dalis, skirta minėtai archyvinei ir dokumentinei medžiagai pristatyti. Be vaizdinės ir spausdintos medžiagos, joje taip pat pristatytas Szeemanno mamos ranka rašytas laiškas (jame ji sūnaus prašo liautis rengti parodas, kurios piktina žiniasklaidą ir verčia ją nesaugiai jaustis prieš kaimynus), taip pat – kuratoriaus užrašų knygelė su menininkų kontaktais (telefonų numeriais) ir pastabomis apie kiekvieną kūrinių (jam įgyvendinti reikalingas išlaidas), susirašinėjimai su menininkais³⁴.

Vilniuje atkurtoje „šešetuko“ parodoje, be originalių piešinių ir mažosios plastikos kūrinių (išskyrus du), siekiant išplėsti kontekstą, pristatytos ano meto nuotraukos (iš ekspozicijos Vilniuje ir Taline (nuotr. aut. Vildžiūno) ir eksponavimo proceso (nuotr. Kuzmos šeimos archyvas) bei dailės kritiko Alfonso Andriuškevičiaus recenzija.

Įvairi dokumentinė medžiaga – tai ne tik skirtingais dešimtmečiais pristatomas ekspozicijas suvokėjui padedanti kontekstualizuoti informacija, perteikianti tam metui būdingą požiūrį į meno formas ir idėjas, menininkų personalijas ir jų kūrybinį mąstymą, bet ir neįkainojama vertybė meno kūrinių restauravimo (konservavimo) specialistams. Apskritai nuo XX a. vidurio išsamus „susipažinimas“ su kūriniu tampa privalomas. Reikšmin-

32 Anot Elonos Lubytės, „šešetuko“ pavadinimas prigijo ir yra siejamas su Alfonso Andriuškevičiaus recenzija „Šešių skulptorių kūryba“.

33 Christy Lange, „55th Venice Biennale: Do Attitudes Still Become Form?“, in: *Frieze*, 2013 05 31, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-11-20], <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-do-attitudes-still-become-form>.

34 Dokumentai iš *Harold Szeemann Archive and Library* (Getty Research Institute, 2011).

ga informacija yra ne tik tai, iš ko kūrinys pagamintas, bet ir jo sukūrimo istorija bei estetiniai parametrai; kaip jis eksponuotas anksčiau ir kokie pakitimai galimi pristatant jį ateityje; kūrinio reikšmė; pokalbiai (interviu) ne tik su menininku, jo šeimos nariais, bet ir parodų kuratoriais, asistentais bei kitais asmenimis, susijusiais su kūrinio prodiusavimu. Kitaip tariant, kuo kompleksiškesnis kūrinys, tuo įvairesnis jo dokumentavimo procesas.

Anot knygos *Efemeriški monumentai. Instaliacijos meno istorija ir konservavimas (Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art)* autorių Barbaros Ferriani ir Marinos Pugliese, kompleksinio meno kūrinio restauravimo (konservavimo) parametrai susideda iš trijų pagrindinių dalių: autoriaus duomenų, kūrinio istorijos ir techninės medžiagos. Duomenys, kurių gairės parengtos 2006–2008 m. vykdyto projekto *Kompleksinių instaliacijų dokumentavimas (Documenting Complex installation)*, rengto Nyderlandų kultūros paveldo instituto (*Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)*), metu:

autoriaus duomenys – informacija, apibrėžimai, pareiškimai, projektai, interviu ir sutartys su kūrinio autoriumi / savininku arba galerija, fondu, kurie jį reprezentuoja. Ši informacija padeda nustatyti menininko intencijas ir kas gali priimti teisinius ar moralinius sprendimus kūrinio atžvilgiu;

kūrinio istorija – fotografijos, katalogai, recenzijos, aprašymai, kitaip tariant, – visa archyvinė medžiaga, fiksuojanti kūrinį (sudedamąsias dalis) ir ankstesnę jo eksponavimą. Tai fundamentali medžiaga, padedanti suprasti, ar kūrinys kito laike ir kaip;

techninė medžiaga – išmatavimai, naudotos medžiagos, jų rūšys, taip pat – instaliavimo seka, kiekvienos detalės (elemento) būklės įvertinimas, esami ir numatomi pak(e)itimai. Taip pat – fotografinė ir vaizdo dokumentacija, instrukcijos, priežiūros rekomendacijos.³⁵

Be šių gairių, minėto projekto metu parengta ir informacijos struktūravimo tvarka, apimanti *meno istorijos aspektą* – informaciją apie menininką, kūrinį, bibliografines nuorodas; *kūrinio istorijos aspektą* – bet

³⁵ *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Ed. Barbara Ferriani, Marina Pugliese, Getty Publications, 2013, p. 181.

kurią archyvinę medžiagą, susijusią su įsigijimu ir ankstesniu kūrinio eksponavimu; *sudedamųjų dalių inventorizavimo ir saugojimo būklės aspektą* – viso kūrinio ir jo dalių, elementų fotografijas, matmenis, būklės ataskaitas, pastabas apie buvusius ir galimus restauravimo (konservavimo) darbus. Ne mažiau svarbus *parodos parametru aspektas* – ekspozicinės erdvės specifikacija (sienų spalva, apšvietimas, išmatavimai, santykis su kitais kūriniais ir žiūrovu). Taip pat – instaliavimui reikalinga įranga ir seka, techniko bei kitų specialistų kontaktai; *saugojimo ir transportavimo aspektas* – laikymo, pakavimo ir transportavimo detalės; *santykio su kūrinio autoriumi aspektas* – medžiaga, sukaupta interviu (audio ir video) metu, pokalbiai ir (elektroniniai) laiškai, sutartys³⁶.

Visgi, net ir turint priėjimą prie originalios (kūrinio ir / ar parodos) dokumentacijos (brėžinių, eskizų, kt.), tai nebūtinai garantuoja, kad restauruotas kūrinys ar rekonstruota paroda atlieps menininko / kuratoriaus intencijas. Egzistuoja plona riba tarp restauruoto meno kūrinio / rekonstruotos parodos ir fetišistinės jo(s) simuliacijos. Be to, tiek straipsnyje aptartais atvejais, tiek apskritai restauravimo / rekonstravimo parametrai yra susiję ne su pačiu objektu, o su nematerialiomis priežastimis. Kitaip tariant, simbolinę vertę sukuria ne tiek pats objektas, o tam tikra žmonių grupė. Tad bet kuris kultūrinis objektas yra determinuotas subjektyvumu.

Berno parodos holistinis pakartojimas šiuolaikinėje Venecijoje – tai galimybė 2013-aisiais persikelti į 1969-uosius, į rekonstruotą parodą su natūraliais pakitimais laike. Kitaip tariant, išskirtinė galimybė beveik autentiškai patirti anuomet tik pradėjusias bręsti meno idėjų transformacijas, padariusias didžiulę įtaką šiuolaikiniam menui ir kuratoriniam mąstymui, o meno kūrinių restauravimo specialistams performuluoti metodologinius principus. Tuo tarpu Vilniuje atkurta praktiškai identiška ekspozicija, anot Lubytės, yra galimybė „pažvelgti į dailininko (Kuzmos, – A. T.) kūrybinius pasiekimus platesniame vėlyvojo sovietmečio Lietuvos dailės modernizacijos procesų kontekste“³⁷. Tad abiejų parodų, tiksliau metaparodų (paroda apie parodą), rekonstravimo motyvai sufleruoja, jog tai – ne praeities fetiš-

³⁶ *Ibid.*, p. 181–183.

³⁷ Elona Lubytė, „Apie parodą“, in: *Stanislovas Kuzma (1947–2012). Skulptūra + 5425 dienos: Parodos katalogas*, sud. Aušra Trakšelytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2013, p. 6.

šizavimas ar romantizavimas, o istorinės ir edukacinės vertės parametrais grįstas veiksmas. Anot menotyrininkų Paulo O’Neillo ir Micko Wilsono, šiuolaikinė kuratorystė bei šiuolaikinio meno produkcija įvairiomis formomis, metodais, programomis, modeliais, sampratomis, procesais ir procedūromis yra paženklinta atsigręžimo į edukaciją³⁸.

Straipsnyje nagrinėjami atvejai taip pat išryškino, kad dialogas tarp kuratoriaus, kurio tikslas dažniausiai sutelktas į funkcinės atkūrimo sąlygas, ir restauravimo specialistų, kurie siekia maksimaliai išsaugoti kūrinio originalumą, yra būtinas. Apskritai parodos / kūrinio autentiškumas labiausiai priklauso nuo intencijų, o unikalumas – nuo informacijos apie parodą / kūrinių sistemingumo. Kuo nuodugniau ištiriamas atvejis, tuo „teisingesni“ sprendimai yra priimami rekonstravimo / restauravimo proceso atžvilgiu.

Gauta ——— 2019 01 30

³⁸ *Curating and the Education Turn*, Ed. Paul O’Neill, Mick Wilson London/Amsterdam: Open Editions and de Apple, 2010, p. 12.

Literatūra

- Andriuškevičius Alfonsas, „Šešių skulptorių kūryba“, in: *Pergalė*, 1984, Nr. 10.
- Biryukova Marina, “Reconsidering the exhibition When Attitudes Become Form curated by Harald Szeemann: form versus “anti-form” in contemporary art”, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 9, 2017.
- Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials and Research*, Ed. Oscar Chiantore, Antonio Rava, Getty Publications, 2013.
- Curating and the Education Turn*, Ed. Paul O'Neill, Mick Wilson London/Amsterdam: Open Editions and de Appel, 2010.
- Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Ed. Barbara Ferriani, Marina Pugliese, Getty Publications, 2013.
- What Isn't Broken, Is Reconstruction. What is reconstruction in Contemporary Art?*, Ed. Simon van der Weele, Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2016.
- Harold Szeemann Archive and Library* (priklauso Getty Research Institute).
- Jankevičiūtė Giedrė, „Dekoratyvioji skulptūra“, in: *Skulptūra 1975–1990*, Vilnius: Aidai, 1997.
- Kaprow Allan, “Creating 1957”, in: *Allan Kaprow Papers*, Getty Research Institute Library, Box 4, Folder 12, remiantis Anna Dezeuse, “Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?)”, in: *Tate Papers*, No. 8, Autumn 2007.
- “Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information”, in: *Exhibition Catalogue*, Ed. H. Szeemann, Bern: Kunsthalle Bern, 1969.
- Lubytė Elona, „Apie parodą“, in: *Stanislovas Kuzma (1947–2012). Skulptūra + 5425 dienos*: Parodos katalogas, sud. Aušra Trakšelytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2013.
- Munoz Vinas Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, 2005.
- Obrist Hans-Ulrich, “Mind over Matter – Interview with Harald Szeemann”, in: *Artforum International*, November, 1996.
- Urbanavičius Vladas, „Tada man atrodė, kad viskas mene negyva“, in: *Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius*, Vilnius, 2009.
- SARKIS AND “WHEN ATTITUDES BECOME FORM”: Interview Nazli Gürlek, Istanbul: SALT, 2013.
- Tumpytė Dovilė, „Išplėstų ir taktių erdvių istorija. Kodėl verta nuvykti į Veneciją?“, in: *7 meno dienos*, Nr. 30 (1044), 2013 07 26.

Internetinės prieigos

- Celant Germano, paskaita *Real Artist Film* festivalio metu, 2014, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-12-03], <https://www.youtube.com/watch?v=l5U5LFodrBw>.
- Lange Christy, *55th Venice Biennale: Do Attitudes Still Become Form?*, in: *Frieze*, 2013 05 31, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-11-20], <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-do-attitudes-still-become-form>.
- Lubytė Elona, „Lietuvos dailės muziejaus šiuolaikinės lietuvių skulptūros rinkinio istorija: Vilniaus Jeruzalės sodo skulptūrų meno autonomijos siekiai ir jų kolekcija“, p. 70, [interaktyvus], [žiūrėtas 2019-01-12], https://www.ldm.lt/wp-content/uploads/2018/11/67-110_lubyte.pdf.
- Weineris Lawrence, [interaktyvus], [žiūrėtas 2019-01-12], https://www.youtube.com/watch?v=l7dK-9w_LGg&start_radio=1&list=RDL7dK-9w_LGg&t=226.
- “When Attitudes Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in: *Artforum International Magazine*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-11-29], <http://www.radical-matters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>.

Summary

The Cases of Two Exhibitions Related to the Reconstruction of Attitude and Form

Aušra Trakšelytė

Keywords: (complex) artwork conservation, exhibition reconstruction, form vs antiform, documentation of an artwork.

The author of the article analyses two cases of exhibition reconstructions: the exhibition *Live in your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information* curated by Harald Szeemann (1933–2005), originally held in Kunsthalle Bern (Switzerland) in 1969 and reconstructed on the initiative of Fondazione Prada in Venice in 2013, and the exhibition of works by six Lithuanian sculptors *Small-Scale Sculptures. Drawings*, originally presented at the Gallery of Soviet Art in 1984 and reconstructed at the National Gallery of Art in Vilnius. In this case study, descriptive, analytical and comparative methods are applied, and its main problematic is the still rarely encountered phenomenon of reconstructing an entire exhibition and features of conservation of (complex) artworks related to the reconstruction process.

The article consists of three parts: in the first and the second parts, the participants and works of, accordingly, the 1969 Bern exhibition and the 1984 Vilnius exhibition, as well as the period circumstances are presented, along with the course and problems of reconstructing these exhibitions and the conservation of works in 2013 – the goals of authenticity of works / exhibition and the intentions of an artist / curator; in the third part, the author discusses the importance of documentary material, which provides information helping to convey the artists' approach to art forms and creative thinking typical of that time and highly valuable for specialists in restoration (conservation) of artworks, and also aims to prove that it is becoming the main means of (complex) artwork conservation and reconstruction of exhibitions.

Aušra Trakšelytė —

Dviejų parodų, susijusių su požiūriu ir formos rekonstravimu, atvejai