

MOTERIŠKIEJI MENO ISTORIJOS PERRAŠYMAI XXI a. KURATORYSTĖS PRAKTIKOJE LIETUVOJE

Virginija Vitkienė

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

K. Donelaičio g. 58, LT-44248 Kaunas

v.vitkiene@mf.vdu.lt

Meno istorijos permąstymu ir (per)kūrimu grįstos parodos modelis yra vienas aktualiausių šiuolaikinės feministinės meno istorijos metodų. *Moteriškoji kuratorystė* šiame straipsnyje pristatoma kaip transformuotas istorijos (per)rašymo principas. Čia atskleidžiamos moteriškosios meno istorijos konstravimo strategijos per pastaruosiu dešimtmečiu Lietuvoje kuruotas feministiškai angažuotas parodas. Ievos Dilytės, Laimos Kreivytės, Elonos Lubytės, Rasos Andriušytės-Žukienės ir kitų moterų kuruotose XXI a. pradžios parodose naudojamos įvairiomis feministinėmis strategijomis: kuratorės revizuoja ir įterpia į nusistovėjusias istorijas savąsias/ subjektyvias versijas, ardo istorinius „universaluosius“ hierarchinius konstruktus, kritiškai analizuoja moters vaizdavimo Lietuvos mene stereotipus, suobjektinančius, idealizuojančius ar nuasmeninančius moterį, arba kuria būsimąją meno istoriją, į kurią moterys įrašomos kaip šiuolaikinio meno lauko dalyvės.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: feminizmas, moteriškoji kuratorystė, paroda, meno istorija, istorijos perrašymas.

XX a. paskutiniame dešimtmetyje Lietuvos vizualaus meno lauke feminizmo apraiškų nebuvo gausu. Moters pasaulį analizuojančių ir probleminių šios srities kūrinių kurta bei eksponuota tiek grupinėse¹, tiek personalinėse menininkų parodose, bet feminizmo, kaip ilgalaikės ir sąmoningos ar politiškai angažuotos kūrybinio mąstymo ir veikimo strategijos, tuo metu nepasirinko nė viena Lietuvos menininkė ar menininkų grupė. Feministinėms interpretacijoms pasiduodantys kūriniai dažniausiai remdavosi asmenine dailininkės

istorija, patirtimi, bet nekėlė Vakarų feminizmui esminių klausimų, tokių kaip moters kūrėjos pozicija, moteriškoji (kitokia nei vyriška) saviraiška, institucijų politikos kūrinių įsigijimo, eksponavimo ir kultūrinio eksporto (reprezentacijos valstybiniu lygmeniu) klausimais lyčių aspektu kritika, moters įvaizdžio kūrimo/formavimo klasikinėje dailėje ir šiuolaikiniame mene kvestionavimas. XX a. pabaigoje iškilusių moterų menininkų Eglės Rakauskaitės, Jurgos Barilaitės, Laisvydės Šalčiūtės, Violetos Bubelytės ir kitų pozicija rėmėsi asmeninės patirties ir moters tapatumo aspektų refleksija: gimimo, brendimo, brandos, motinystės, savo kūno tyrinėjimu, ir leido jų kūrybos analizei rinktis

¹ 1995 m. Šiuolaikinio meno centre (ŠMC) surengta paroda *Joa-na Arkietė: aštuoni komentarai*, kuratorius Kęstutis Kuizinas.

įvairius metodus. Pavyzdžiui, psichoanalitinis (operuojantis *id, ego, superego, objekto* sąvokomis) ar kultūros studijų (kontekstualusis), ar antropologinis požiūris galėjo atvesti prie šių kūrinių „atrankinimo“ net tiesiau nei feministinis. Ir nors, anot menotyrininkės Linaros Dovydaitytės, akademinuose menotyros diskursuose Lietuvoje feminizmo teorijos XX a. 10 deš. jau nebuvo svetimos, bet menininkės su feminizmu tapatintis vengė², jo tiesiog kratėsi, todėl ir jų kūrybos analizės metodai dažnai būdavo aplinkiniai. Net XXI a. pradžioje iškilusioms (šiuo atveju – Vilniaus) kūrėjoms – Jurgitai Remeikytei, Almai Skersytei, Irmai Stanaitytei, Laurai Stasiulytei, Vilmai Šileikienei ir Kristinai Inčiūraitei – svarbesnė yra „kolektyvinė istorinė atmintis, lietuviškas identitetas ir jo kaita“³, atskleista jų bendroje parodoje *Tarp mūsų* (2007, ŠMC), o ne moteriška problematika.

Tačiau šalia minėtosios Lietuvos menininkų individualizmo bei identiteto tyrimų krypties parodų XXI a. 1 deš. Lietuvoje pastebimas ir reguliarus bei sąmoningas feministinis meno istorijos permąstymas per parodos modelį. Menininkėms (su atsirandančiomis išimtimis) privačiai tęsiant abstrakčią moteriškumo refleksiją, tikslus ir tikslingus feminizmo judesius ėmėme stebėti kuruotose parodose – tiek muziejinėje kuratorystėje, tiek projektinėse veiklose, tiek iniciatyvose, besiremiančiose feminizmui būdingomis bendradarbiavimo strategijomis. Meno istorijos permąstymu ir (per)kūrimu grįstos parodos modelis (šio straipsnio objektas), mano nuomone, yra vienas aktualiausių šiuolaikinės feministinės meno istorijos metodų. Moteriškąją kuratorystę laikau transformuo-

2 Linara Dovydaitytė, „Moters laikas‘ lietuviškojo feminizmo kontekste“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 7–8, p. 54.

3 Parodos *Tarp mūsų: Vilniaus menininkų paroda* anotacijoje moterų atsiradimo įtakingoje meno institucijoje parodos pralaidos siejamos su tarp vyrų menininkų „išpopuliarėjusiomis pelningesnėmis veiklomis“, kas lėmė galimybę ir moterims būti parodytoms. Ir tai bene vienintelė feministinė parodos konotacija. Parodos kūriniai ar jų grupavimo principai, priežastingumas su feminizmo tema ar problematika nebuvo siejami; <http://cac.lt/en/exhibitions/past/07/1348>.

tu istorijos (per)rašymo principu, kuris yra natūrali XX a. 8–9 deš. Vakarų feminizmo teoretikų (publikacijomis, knygomis, monografijomis, albumais išplėšusių moteris kūrėjas iš nebūties) darbo tąsa. Tik šis naujasis perrašymas vyksta ne popieriuje (dvimatėje erdvėje), o parodos diskursuose (apčiuopiamose dimensijose, gyvosios diskusijos erdvėse, parodų salėse, kuriose susitinka keli skirtingų patirčių „skaitytojai“). Tad šio straipsnio tikslas – atskleisti moteriškąsias meno istorijos konstravimo strategijas per pastaruosiu dešimtmečiu Lietuvoje kuruotas feministiškai angažuotas parodas.

TEISINGOS MENO ISTORIJS SIEKIS

„Būti įtrauktoms į patikslintą meno istorijos leidimą“ yra vienas buvimo moterimi menininke privalumų, deklaruotų anoniminės moterų menininkų grupės *Guerrilla Girls* skelbime Niujorko (ir, žinoma, platesnei) visuomenei 1988-aisiais⁴. Šalia kitų įvardytų privalumų, tokių kaip „kurti nepatiriant streso dėl galimos sėkmės“, „matyti savas idėjas įgyvendintas kitų kūriniuose“, „nebūti eksponuojamoms šalia vyrų“, „turėti galimybę rinktis tarp karjeros ir motinystės“, „išvengti drovėjimosi nepatogumų, kylančių, kai esi pavadinamas genijumi“, moterų manifestas išskyrė ir žinojimą, kad „tavo karjera visgi gali pasukti kilimo linkme, kai įkopei į aštuntą dešimtį“. Šiuo konkrečiu sakiniu omeny turėta 1982 m. modernaus meno muziejuje Niujorke (MoMA) įvykusi retrospektyvinė Louise Bourgeois (1911–2010) paroda, kuri oficialiai pripažinta pirmąja institucinio lygmens moters menininkės personaline paroda JAV. Tuo metu autorei buvo septyniasdešimt vieneri. Europoje L. Bourgeois aktyviai kūrė nuo 1937-ųjų, o Jungtinėse Valstijose – nuo XX a. 5 deš. Aptariamasis partizaninių mergaičių⁵ saviironiškas skel-

4 „The Advantages of Being a Woman Artist by Guerrilla Girls“, in: *Women Artists in the 20th and 21st Century*, edited by Uta Grosenick, Köln: Tachen, 2001, p. 181.

5 *Guerrilla Girls* dėl žodžių sąskambio ir naudojamo įvaizdžio – gorilos kaukės dėvėjimo viešuose renginiuose ir akcijose – nuo



1. Parodos *Dar kartą istorija* fragmentas, kuratorė Rasa Andriušytė-Žukienė, pagal P. Griušio, I. Piekuro, M. T. Rožanskaitės, L. Truikio kūrinius įgyvendino Monika Žaltauskaitė-Grašienė ir Daiva Zubrienė, Kauno bienalė *Tekstilė'11*, Nacionalinio M. K. Čiurlionio muziejaus M. Žilinsko dailės galerija, 2011

Part of the exhibition *RewindHistory*, curator Rasa Andriušytė-Žukienė, arranged by Monika Žaltauskaitė-Grašienė and Daiva Zubrienė after works by Pranas Griušys, Igoris Piekuras, Marija Teresė Rožanskaitė, Liudas Truikys, Kaunas biennial exhibition *Textile '11*, Mykolas Žilinskas Art Gallery of National M. K. Čiurlionis Museum, 2011

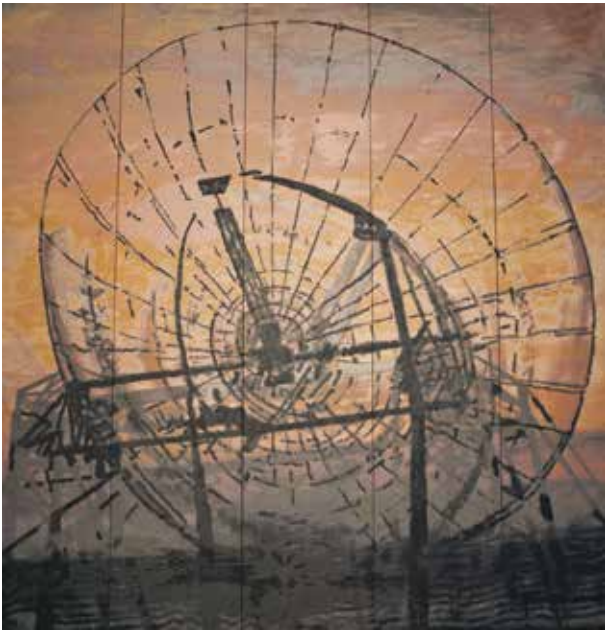
bimas parašytas praėjus beveik dviem dešimtmečiams po amerikiečių teoretikės Lindos Nochlin garsiosios esė „Kodėl nebuvo garsių moterų menininkių“⁶ (1971), tapusios atspirties tašku įvairiapusiams moteriškojo indėlio į meno ir kultūros istoriją tyrimams. Pirmiausia feministinei meno istorijai, kurios priežastingumą ir tikslus apibrėžė siekis atstatyti teisingumą ir įrašyti nepelnytai iš meno istorijos išbrauktas moteris (vėliau –

kitų rasių menininkus, mažumų atstovus). Tais pačiais 1988 m. Griselda Pollock straipsnyje „Feministinės intervencijos į meno istorijas“⁷ atskleidė kelių dešimtmečių rezultatus ir realijas feministinėje meno istorijoje bei kritikoje, išskirdama esminius tokio tyrinėjimo aspektus. Anot jos, moterų studijos nėra tiesiog apie moteris, čia gilinamasi į socialines sistemas ir ideo-

pat pradžių sietas su didžiosios beždžionės įvaizdžiu, tačiau anglų kalboje žodžio *guerrilla* reikšmė yra partizanas.

6 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, 1971. Vėliau publikuotas: *Linda Nochlin, Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, CO: Westview Press, 1988, p. 147–158.

7 Griselda Pollock, „Feminist Interventions in the Histories of Art“, in: *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, selection and commentary by Eric Fernie, London: Phaidon Press Limited, 1995, p. 296–313. Pirmą kartą straipsnis spausdintas Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge Classics: London, 1988, p. 1–17.



2. Paroda *Dar kartą istorija*, kuratorė Rasa Andriušytė-Žukienė, pagal Jono Gasiūno kūrinį parengė Monika Žaltauskaitė-Grašienė, išaudė UAB „Audėjas“, 2011, 352×350 cm

Exhibition *RewindHistory*, curator Rasa Andriušytė-Žukienė, adapted by Monika Žaltauskaitė-Grašienė after Jonas Gasiūnas work, woven by UAB Audėjas, 2011, 352×350 cm

logines schemas, remiančias vyro dominavimą prieš moterį abipusiai palaikomame jėgos režime, būtent – klasių ir rasių režimuose⁸. Teoretikės teigimu, tiesiog įterpti moteris į jau sukonstruotą meno istorijos rėmą nėra feministinės meno istorijos užduotis. Toks kelias reikštų savanorišką įsivėlimą į tą patį hierarchinį simbolinės (ir ne tik) galios modelį, suformuotą išskirtinai baltųjų vyrų istorikų, kurių monumentaliuose meno istorijų bestselieruose neliko vietos nė vienai moteriai menininkei. Įtakingų JAV feminizmo tyrinėtojų Normos Broude ir Mary D. Garrard teigimu, moterys visą XX a. jautė didžiulę profesinę izoliaciją ne tik viena nuo kitos, bet ir nuo jų istorijos. 1962 m. pirmą kartą išleista H. W. Jansono *Meno istorija (The History of Art)* nepristatė nė vienos moters menininkės. Nieko

8 *Ibid.*, p. 300.

keista, mat Jansonas nuosekliai sekė jau tuomet įsitvirtinusiomis meno istorijos versijomis – D. Robbo, J. J. Garrisono istorijomis bei Ernsto Gombricho *Meno istorija (The Story of Art)*, kuriose nepristatytas nė vienas moters kūrinys (tiesa, Méret Oppenheim siurrealistiniai objektai E. Gombricho istorijoje atsiranda, bet menininkė, manytina, dėl rašymo praktikoje susiformavusio kalbinio tiko vadinama anglišku vyriškuoju įvardžiu *he*). Paradoksaliu faktu tapo H. W. Jansono *Meno istorijos* papildyta naujoji versija, išėjusi 1979 m., kai feminizmo balso jau buvo nebeįmanoma negirdėti, tačiau ir tame leidime neatsirado vietos nė vienai moteriai. Spaudos konferencijoje paklaustas „kodėl?“, istorikas atsakė: „aš nesugebėjau rasti moters menininkės, kurios kūryba būtų aiškiai priskirtina kažkuriam meno istorijos etapui“⁹. Kitais žodžiais tariant, kartu ir G. Pollock mintimi sekant, moterys neatitiko vyrų istorikų suformuluotų meno raidos kanonų ir įtvirtintų genialaus/*mikelandželiškojo* kūrėjo kriterijų. Tad feminizmo istorikėms sekimas tokia galios strategija (arba tiesiog esamų istorijų papildymo darbas) reikštų pasirinkimą pralaimėti. Todėl moterys tyrėjos ėmėsi kritinio diskurso, socialinių priežasčių ir kultūrinio lauko tyrimų, leidžiančių moterų meno istoriją, jų kūrybos vertinimą pateikti ne jau egzistuojančioje struktūroje, o sukuriant naujus diskursus. Alternatyvus požiūris, siūlytas G. Pollock, besirėmusios antivartotojiškumo ideologija, buvo „nežvelgti į kūrinį kaip į meno objektą, bet vertinti jį kaip meno praktiką“¹⁰. Remiantis šiuo požiūriu, dominuojančiu feministinės meno kritikos ir istorijos aspektu XX a. 8–9 deš. tapo modernistinės genialumo/menininko genijaus paradigmos kvestionavimas ir diskreditavimas (pamatinė postmodernizmo strategija). Jau pirmuose tekstuose

9 Norma Broude, Mary D. Garrard, „Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century“, in: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by N. Broude and M. Garrard, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 16.

10 Griselda Pollock, „Feminist Interventions in the Histories of Art“, p. 302.

feministės tyrinėjo ne kūrinis jų pačių stilistinėje raidoje ir sukonstruotuose formaliuose kontekstuose, o kūrybos procesą, siekdamas atskleisti socialiai nulemtų santykių, kūrybos sąlygų ir meno objektų vartojimo (kolekcionavimo ir įsigijimo, prezentavimo muziejuose ir svarbiose galerijose (institucijose), stereotipiškai kryptingų kritikos tekstų publikavimo) totalitarizmą.

Vokiečių teoretikė Ellen Spickernagel straipsnyje „Istorija ir lytis: feministinis požiūris“¹¹ išskyrė tris pagrindines XX a. pabaigoje išsikristalizavusias feministinės meno istorijos atramas: 1) moterų menininkių darbo, gyvenimo ir kūrybos sąlygų analizė, 2) bandymas išsiaiškinti savitos moteriškosios estetikos buvimo ar atsiradimo prielaidas ir galimybes bei 3) kritiškas požiūris į moters vaizdavimą mene. Šie trys dėmenys taip pat nurodo esminę meno istorijos vertinimo, rašymo ir suvokimo kaitą, išmušusią stabilų vyriškosios meno istorijos pagrindą taip, jog Hansui Beltingui neliko nieko kita, kaip tik paskelbti meno istorijos pabaigą. Veikale *Das Ende der Kunstgeschichte* (pirmame leidime, publikuotame 1984 m., bei papildytame *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach Zehn Jahren*, 1994 m., abu – Miunchene) istorikas konstatuoja vieno meno istorijos naratyvo neįmanomumą: „Tiek menininkai, tiek meno istorikai prarado tikėjimą racionaliu teleologiniu meno istorijos procesu, tokiu, kuris vienu yra vystomas, o kitų apibūdinamas“¹². Iš esmės jis nelaidoja meno istorijos disciplinos, tačiau jos lemtingos kaitos apraiškomis įvardija antropologinio požiūrio dominavimą estetinio vertinimo atžvilgiu, neprognozuojamą metodologinę ateitį, subjektyvumo faktoriaus įteisinimą, taip pat šios tyrimų srities ribų išsiplėtimą, kurį būtų galima perfrazuoti feministiškai

kaip vyriškojo požiūrio ir institucinės galios pamatų sugriovimą (nors pats H. Beltingas to nedarė, greičiau įžvelgdamas šio fenomeno ištakas avangardo mene, sugriovusiame meno raidos tobulėjimo link mitą).

Ar įmanoma teisinga meno istorijos versija? Ne, jeigu ji tėra viena, linijinė. Feministės tyrėjos kalba apie meno istorijas (daugiskaita), teigdamos, jog šiai disciplinai nulemtas (įvertinant tiek feministines pozicijas, tiek ir vyriškąjį diskursą) pliuralistinis, bet žymiai daugiau požiūrių žadantis ir siūlantis metodas. Meno istorijos rašymo diskursą XX a. pabaigoje pakeitė meno istorijos kūrimo diskursas. Kūrybinis procesas (o ne objektas), dar XX a. 9 deš. G. Pollock įvardytas kaip naujoji meno istorijos paradigma, implikuoja veiksma naujų meno vertinimo, įtvirtinimo ir vartojimo modelių link. Tas veiksmas – tai XX a. pab. – XXI a. pr. įsigalėjusi kuratorystės praktika ir naujieji/nehierarchiniai/kūrybiniai bendradarbiavimu paremti kuravimo modeliai.

Tad toliau šiame straipsnyje, analizuojant feministinės meno praktikos strategijas, bus gilinamasi į lietuviškuosius moteriškos kuratorystės pavyzdžius, kurie, kaip būdinga feministinei meno istorijos metodologijai, laikosi įsikibę meno istorijos (per)rašymo metmens. Bus apžvelgiami kuratorių Laimos Kreivytės, Elonos Lubytės, Rasos Andriušytės-Žukienės, Ievos Dilytės ir grupinės/nehierarchinės kuratorystės („Coooltūrisčių“ bei vienam projektui susibūrusių menininkių) projektai, išryškinantys tris pagrindinius XX a. pradžios lietuviškosios feministinės kuratorystės modelius: 1) meno istorijos ir jos formavimo principų kvestionavimas ir subjektyvumo deklaravimas, 2) stereotipinio moters įvaizdžio mene kvestionavimas, t. y. žvilgsnio galios kritika ir 3) naujosios meno istorijos, naujų meno kriterijų, standartų ir naujo visuotinio požiūrio kūrimas/konstravimas.

11 Ellen Spickernagel, „Istorija ir lytis: feministinis požiūris“, in: *Meno istorijos įvadas*, sudarytojai Hans Belting [ir kt.], Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 337.

12 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, 1984. Šio straipsnio autorė naudoja anglišką įvadinio straipsnio vertimu – Hans Belting, „The End of the History of Art?“, in: *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, selection and commentary by Eric Fernie, London: Phaidon Press Limited, 1995, p. 293.



3. Iš „Cooltūrisčių“ parodos *Mis(s)appropriacija*, 2005, kuratorė Laima Kreivytė

From the exhibition *Mis(s)appropriation by Cooltūristės*, curator Laima Kreivytė, 2005

MENO ISTORIJOS REVIZIJA

Nepasitikėjimas meno istorijos pasakojimu arba teigiamų jos versijų „papildymas“ būdingas pastarųjų metų projektams – „Cooltūrisčių“ inicijuotai „Paskutinės minutės ekskursijai po Lietuvos dailę“ (2010, ekskursiją vedė Laima Kreivytė) ir vienai 8-osios Kauno bienalės parodų *Dar kartą istorija (Rewind History)*, 2011, kuratorė Rasa Andriušytė-Žukienė). Nors projektų apimtys ir metodai skyrėsi, abiem atvejais įsiterpta į jau fiksuotą ar bandomą įtvirtinti meno istorijos versiją. Abiejų intervencijų tikslas – diskusijos iniciacija.

Pirmuoju atveju L. Kreivytė vedė ekskursiją po gyvu diskursu tapusią Lietuvos dailės dešimtmečio (2000–2010) parodą Šiuolaikinio meno centre, reflektuodama ekspozicijos sudarymą pagal parodos kuratorių¹³ suformuluotas kategorijas (*appropriacija, bendradarbiavimas, dokumentalumas, fikcijos, institucinė kritika*). Ti-

13 Parodos *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (2010, ŠMC) kuratoriai: Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Julija Fomina, Virginija Januškevičiūtė, Valentinas Klimašauskas, Ūla Tornau.

krindama, kiek ŠMC institucija yra atvira vienai iš minėtų kategorijų – institucijos kritikai, menotyrininkė „įterpdavo“ trūkstamus šioms kategorijoms kūrinius į ekspoziciją – prie sienų klijavo iš kultūros leidinių išplėštas kūrinių reprodukcijas. Tarp naujųjų parodos eksponatų būta ne tik moterų – Jurgos Barilaitės, Alinos Melnikovos, Aistės Kirvelytės, Martos Vosyliūtės, Laisvydės Šalčiūtės, „Cooltūrisčių“ grupės – kūrinių. Į ŠMC formuojamą XXI a. pradžios Lietuvos dailės istoriją ekskursijos metu „įrašyti“ ir, anot ekskursijos vadovės, itin reikšmingi vyrų kūriniai (Kęstučio Grigaliūno *Mirties dienoraščiai*, Gintaro Didžiapetrio, Kosto Bogdano darbai). Nepamirštas ir nežinomas liaudies menininkas, kurio tapybos darbą „Kalvarijų turguje nusipirko kino kritikė Živilė Pipinytė“¹⁴. Tokiu intarpu L. Kreivytė akivaizdžiai „įmenino“ (suteikė meno statusą) ne liaudies meistro artefaktą (nors ir toks sprendimas būtų strategiškai feministinis), o jo įsigijimo procesą – kino kritikė diskurse įveiksminta kaip aktyvioji meno proceso grandis.

Parodos formato (pačios ŠMC institucijos paskutinįjį dešimtmetį šiuolaikinio meno diskurse įtvirtintų menininkų (re)prezentacijos) ir pavadinimo (supnuojančio visos Lietuvos dailės istorinį apmąstymą) neatitikimas tapo bene griežčiausiai kritikų, menininkų ir lankytojų vertintu šios parodos aspektu¹⁵. Net patys organizatoriai parodos anotacijose savo manevrus vadino „meno istorijos rašymo pratimais“¹⁶, suprask, čia tik pratybos, o tikrąją istoriją rašys kažkas kažkada. Žvelgiant aktualiosios meno istorijos metodologiniu žvilgsniu, jau apie du dešimtmečius pasaulyje šiuolaikinio meno procesai legitimuojami ne per klasifika-

14 „Menininkai atsako į klausimą: Kokio kūrinio, Jūsų manymu, trūko parodoje „Lietuvos dailė“? Kodėl jis svarbus?“, in: *ŠMC interviu: pokalbiai apie meną*, redaktorės Linara Dovydaitytė ir Asta Vaičiulytė, 2010–2011, Nr. 16–17, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, p. 18.

15 „Apie meno istorijų rašymą“, Skaidra Trilupaitytė kalbasi su Agne Narušyte, in: *ŠMC interviu: pokalbiai apie meną*, p. 26.

16 „Reprezentacija ir Lietuvos dailė XXI amžiuje“, Austėja Čepauskaitė kalbasi su Tautvydu Bajarkevičiumi, in: *ŠMC interviu: pokalbiai apie meną*, p. 7.

4. „Cooltūristų“ *Mis(s)apropriacija*: Petro Mazūro skulptūros *Žmogus*, puošiančios M. Žilinsko galerijos prieigas, „korekcija“ pagal Juozo Mikėno *Pirmąsias kregždės*, kuratorė Laima Kreivytė, Kauno bienalės *Tekstilė '05* metu, 2005

Mis(s)appropriation by Cooltūristės: a correction of Petras Mazūras' sculpture *Man* at Mykolas Žilinskas Art Gallery after Juozas Mikėnas' *The First Swallows*, curator Laima Kreivytė, during Kaunas textile biennial exhibition *Textile '05*, 2005

5. Juozo Mikėno *Pirmosios kregždės* (1964), padidintas skulptūros variantas, atlietas iš bronzos 1987 m. pastatytas šalia dabartinės Nacionalinės dailės galerijos Vilniuje

Juozas Mikėnas, *The first swallows* (1964), a larger version of the sculpture in bronze was erected next to the National Art Gallery in Vilnius in 1987

cines istorijas, o per parodų darymą, t. y. tų darytojų produktas – parodos (jų metodologijos, ideologijos, viešųjų ryšių strategijos) – yra meno kritikos ir istorijos rašymo objektas. Tautvydas Bajarkevičius *ŠMC interviu* leidinyje, skirtame minėtos parodos diskursui, bando empatiškai pažvelgti į tokio kuratorių atsargumo (deklaruojamų pratybų) prielaidas:

kuratorių atsargumas turbūt yra tam tikras skepticizmas apžvalginės parodos ir dominuojančio pasakojimo atžvilgiu, tuo pačiu sakant, kad yra įdomu atlikti meno istorijos – potencialiai vienos iš daugelio – rašymo pratimą – potencialiai vieną iš daugelio. Tokiu būdu bandoma perkelti akcentą nuo reprezentacinio veiksmo į projekto kūrybiškumą, nors „pagal nutylėjimą“ tokio pratimo statusą lemia institucijos svoris, kas pačiai institucijai dažnai yra tarsi ir neįdomu, bet neišvengiama.¹⁷

Ta pati problema nuolat yra diskutuojama didžiųjų tarptautinių projektų valdybose. Pavyzdžiui, Europos šiuolaikinio meno bienalė *Manifesta*, kas dvejus metus pristatoma vis kitoje šalyje, savo tekstinėje retorikoje (įkūrimo manifestuose, parodų anotacijose, jubileji-



¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

niuose leidiniuose) deklaruoja išskirtinius demokratinus principus tiek kuratorystės (suburiama kolegiali kaskart kitų kuratorių komanda, inicijuojamos naujos temos ir kriterijai), tiek menininkų atrankos (važinėjama po visos Europos menininkų studijas, bendradarbiaujama su vietos meno centrais), tiek parodai pasirenkamos šalies atžvilgiu (aplikuoti gali visi Europos miestai, ypač buvusio Rytų bloko, nes bienalė buvo įsteigta su tikslu po Berlyno sienos griuvimo naikinti mentalines skirtis, gajas dėl prieš tai suskaldytos Europos). Nors bienalės tikslai ir intencijos yra suponuojantys atviros parodos modelį, tačiau yra ir deklaruojamai demokratijai nepasiduodančių faktų (jie, beje, dažni), kurie su oficialia bienalės retorika prasilenkia: nepažįstamų ir nevienodos patirties kuratorių komandos pykstasi, kol tampa nebeįgalios susitarti, vietos institucijos nepasidalija įtakos zonomis konsultuodamos kuratorius, 2012 m. vyko jau devintoji bienalė Genke, Limburge (Belgija), ir tik viena iš jų 2000 m. įvyko Liublianoje (Slovėnija), buvusioje Rytų bloko šalyje, nes kitų aplikavusių šalių biudžetai (kultūros politikos lygmeniu) nėra pasirengę priimti su renginiu susijusių finansinių įsipareigojimų. Pateikdama šį pavyzdį noriu pasakyti, kad įtakingoje institucijoje, kurioje dirba daugybė žmonių ir kuri yra tiesiogiai priklausoma nuo kultūros politikos vėjų, deklaruojamos vertybės nuolat prasilenkia su galimybėmis ir rezultatais, kaip pastebėjo T. Bajarkevičius, tai nors ir neįjauki, bet neišvengiama. Yra tik institucijų savikritikos ir savirefleksijos skirtumų. *Manifestos* bienalės dešimtmečiui išleistoje monumentalioje monografijoje¹⁸ jos rengėjų straipsniai jų pačių paraštėse yra recenzuoti, sukritikuoti ar pakomentuoti oponentų, ekspertų, sukuriant kelių požiūrių į faktus diskursą. Šiam *Manifestos* atvirumui – nuostabą skaitytojui keliantį kritikos įtraukimą į jubiliejinį leidinį – viena ryškiausių Lietuvos

18 P.vz., Camiel van Winkel, „The Rhetorics of Manifesta“, in: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, edited by B. Vanderlinden, E. Filipovic, 2005, Ditzingen: A Roomade Book, p. 219–230.

šiuolaikinio meno institucijų neprilygsta: parodos kataloge – vien ŠMC aplinkos autoriai bei pašnekovai, o „Cooltūriščių“ „Paskutinės minutės ekskursijos“ metu į parodą įterpti objektai kitą dieną kruopščiai nurinkti nuo sienų. Tad „Cooltūriščių“, tiksliai reflektuojančių politiškai angažuoto feminizmo ir socialinės kritikos taktikas, siekis – statišką darbų rinkinį transformuoti į atvirą kūrinį – buvo veiksnus tik paties performanso (ekskursijos) metu. Ekskursijos rengėjoms šis performatyvus veiksmas reišė:

- a) parodos kuravimo ir kritikos sujungimą [galima būtų pridurti: ir meno istorijos, – *aut. past.*];
- b) marginalizuotų tendencijų ir menininkų įtraukimą į gyvai kuriamą šiuolaikinio meno istorijos naratyvą;
- c) statiško darbų rinkinio transformaciją į atvirą kūrinį;
- d) dokumentacijos formų išplėtimą: vizualios informacijos (instaliacijų, fototapetų) papildymą spaudos apropriacijomis – ekskursijos metu pakabintomis darbų reprodukcijomis, išplėstomis iš žurnalų ir katalogų;
- e) interaktyvaus ir interpasivaus santykio su auditorija jungtį: jei tu ne su mumis – tu viena iš mūsų!;
- f) ekskursiją kaip meno praktiką;
- g) istorijos sudabartinimą – paskutinė minutė tęsiasi dešimt metų.¹⁹

Žvelgiant per šiuolaikinio meno progresyvumo prizmę, ši ekskursija, kuriai visgi buvo leista vykti (tam tikro atvirumo būta), galėjo būti ŠMC institucijos panaudota (*apropriuojant* kaip *institucinę kritiką*, t. y. paremiant savos parodos strategijas): laikinų objektų palikimu ant sienų, papildomos sklaidos apie įvykį pateikimu visuomenei, diskusijos inicijavimu, „atviros parodos modelio“ parėmimu. Vertinamuju

19 „Menininkai atsako į klausimą: Kokio kūrinio, Jūsų manymu, trūko parodoje „Lietuvos dailė“?, p. 18.

aspektu „Cooltūristės“ metė intelektualinį iššūkį institucijai, o pastaroji apsimetė jo nepastebėjusi.

Rasos Andriūšytės-Žukienės 2011-aisiais kurauta paroda *Dar kartą istorija* (angliškas pavadinimas *Rewind History* čia yra pirminis, o lietuviškas – jo vertinys²⁰) taip pat leidosi į keliapakopę diskusiją su Lietuvos meno istorija. Nuo 1997-ųjų kas dvejus metus rengiamos tarptautinės Kauno bienalės konkursinėse parodose nuolat dominuoja užsienio menininkai, tad kiekvienos laidos metu atskiriomis parodomis ar projektais stengiamasi pristatyti vietos menininkus²¹. Ne kartą prie tokių parodų ir jų katalogų tekstų prisidėjusią R. Andriūšytę-Žukienę 2011 m. bienalės valdyba pakvietė kuruoti labai specifinę parodą, kurios kai kurie technologiniai aspektai kuratorei buvo primesti iš anksto – paroda turi reflektuoti tekstilės meno istoriją ir jos eksponatai turi būti įgyvendinti tekstilės pramonės įmonėse kompiuterizuotomis žakardo staklėmis. Tekstilės meno istorijos faktorius pasirinktas neatsitiktinai. Vadovaujantis juo neįmanoma apeiti moters kūrėjos statuso meno bendruomenėje klausimų, itin aktualių moterų vadovaujamoje ir daugiausia moterų meną (apie 90 proc.) pristatančioje Kauno bienalėje. Viena iš tekstilės technikų – laiko netausojantis tapiserijų audimas, Vakarų kultūroje nuo viduramžių

tapatinamas su moteriškąja, tuo pačiu – anonimine, veikla. Vien karališkose (karaliaus dvaro išlaikomose) Prancūzijos tapiserijų manufaktūrose (klestėjusiose Bovė ir Obiusone XVII–XVIII a.) buvo audžiami šimtai metrų „minkštųjų“ paveikslų. Pagal *didžiųjų meistrų* drobes, freskas ar specialiai tapytus eskizus (kartonus) austų sienos kilimų smulkmeniškumas, precizika ir žvilgsnio įtampa apakino (tiesiogine žodžio prasme) ne vieną iki šiol nežinomą audėją. Tokie reprezentaciniai kilimai, kainavę daugiau nei juos glaudę dvarai, keliavo su jų turėtojais į karo žygius, vasaros rezidencijas, būdavo lengvai kilnojami iš puotos į puotą kaip įtikinamas juos turėjusiojo socialinio statuso įrodymas²². Bet nieko nebuvo žinoma apie anoniminius(-es) jų įgyvendintojus(-as). Tekstilė dėl jos pritaikomųjų savybių ir moterims priskirtinų amatininkiškumo (kaip žemesnio už meniškumą) bruožų, panašiai kaip keramika, iki XX a. 7–8 deš. viešajame meno istorijos diskurse laikyta *taikomuoju menu*, artimesniu dizainui nei *grynajam menui*. Reakcija į tokį skirstymą tapo pirmųjų feministinio meno praktikos manifestų (XX a. 7–8 deš.) išėjties tašku – tekstilės ir keramikos technikos tapo sąmoninga vizualios feministinės raiškos priemone²³. Manipuliaciją „istoriškai

20 Pavadinimo reikšmės išskleistos bienalės katalogo įžanginiame straipsnyje: *Kauno bienalė TEKSTILĖ'11: DAR KARTĄ – ŠOKAM – PIRMYN*: Katalogas, sudarytoja ir įžanginio straipsnio autorė Virginija Vitkienė, 2011, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, p. 8–9.

21 2009-ųjų bienalėje šiuo principu buvo eksponuota *Aistringosios Lietuvos tekstilės* paroda, prieš tai keliavusi po Europą. Reikšmingiausias parodos sustojimas ir kolekcijos sudarymo priežastis – kvietimas pristatyti Lietuvos tekstilę Bonos moterų muziejuje (*Frauenmuseum Bonn*). Muziejų 1981 m. įkūrė Marianne Pitzen, iki šiol vadovaujanti analogų neturinčiai institucijai, per 30 metų surengusiai per 400 parodų, kuriose nebuvo eksponuotas nė vieno vyro menininko kūrinys. *Aistringosios Lietuvos tekstilės* kuratorinis modelis rėmėsi feministine nehierarchine strategija. Parodą suformavo grupė menininkių (Almyra Weigel, Laima Oržekauskienė, Eglė Ganda Bogdaniienė ir kt.), pasiskirsčiusių atsakomybėmis, bet ne oficialiomis pareigybėmis. Rasa Andriūšytė-Žukienė parašė įžanginį straipsnį projektui išleistam dvikalbiam katalogui, apibendrindama šiuolaikinės lietuvių tekstilės sėkmę kaip aistros kūrybai pasekmę.

22 Pvz., viduramžiais itin praturtėjusi Florencijos pirklio Le Visto šeima visokeriopa siekė patekti į aukštuomenės sluoksnį ir tam tikslui užsakė savo šeimos heraldika gausiai dekoruotą vieną išpūdingiausių iki šių dienų išlikusių tapiserijų ciklų *Dama su vienu aragiu* (apie 1600, Briuselis?), šiuo metu saugomą Kliuni muziejuje Paryžiuje. Žygimanto Augusto tapiserijų ciklas *Pradžios knygos* siužetų temomis, užsakytas Krokuvos Vavelio pilies menėms, kainavo tiek pat, kiek to meto Lietuvos–Lenkijos kariuomenės ginkluotė. Daugiau apie kolekciją: Jerzy Holc, Andrzej Wlochowicz, „The Arrases of Wawel, the Polish Royal Castle in Krakow“, in: *FIBRES & TEXTILES in Eastern Europe*, January/December, 2005, Vol. 13, No. 6 (54), p. 84–87.

23 Fresno valstybiniame koledže (Fresno State College, JAV) 1971 m. Judy Chicago ir Mirriam Schapiro iniciatyva pirmą kartą istorijoje buvo įsteigta Moterų meno studija. Pirmasis kurso projektas *Moters namas* (*Womanhouse*, 1972), kuriame dalyvavo beveik 20 moterų menininkių, bei Judy Chicago 1974–1979 m. vadovautas grupinis projektas *Pobūvis* (*Dinner Party*), kuriame tyrimus atliko ir kūrinius pagal Judy Chicago brėžinius įgyvendino apie 400 moterų, tapo taikomojo meno priemonių pasirinkimo kaip sąmoningos feministinės poži-

nulemtomis moteriškomis“ medžiagomis ir techniko-
mis buvo siekta išryškinti ir parodoje *Dar kartą isto-
rija*. Audimo technika parodos kūrinuose pasirinkta
ideologiškai, o kompiuterizuotas fabrikinis atlikimas
žakardo staklėmis – kaip šiek tiek ironizuota/pagrei-
tinta viduramžių, renesanso ir baroko tapiserijų audi-
mo tradicijų interpretacija. Kūrinių, paskirtų profesio-
nalaus programavimo ir žakardinio audimo²⁴ likimui,
atrankos procesas buvo nulemtas kuratorės pasiūlyto
meno istorijos perrašymo principo – subjektyviosios
Lietuvos meno istorijos, kurių autorėmis tapo teksti-
lės menininkės, kūrimo. Kuratorė rengdamasi projek-
tui Lietuvos tekstilės menininkų paklausė, koks XX a.
lietuvių kūrėjas(-a) arba kūrinys turėjo didžiausios
reikšmės formuojantis jų kūrybinėms nuostatomis.
Tekstilinių paminėti kūriniai po derybų su jų auto-
riais ar teisių paveldėtojais tapo austąja parodos kolek-
cija²⁵. Ekspozatai – tai tekstiliškai interpretuoti Liudo
Truikio, Viktoro Petravičiaus, Rimvido Jankausko-
Kampo, Marijos Teresės Rožanskaitės, Igorio Piekuro,
Kazimieros Zimblytės, Sofijos Veiverytės, Alberto
Veščiuono, Jono Meko, Eglės Velaniškytės, Aušros An-
dziulytės, Vilmanto Marcinkevičiaus, Šarūno Saukos,
Lauros Garbštienės, Alekso Andriuškevičiaus, Audro-
nės Petrašiūnaitės, Prano Griušio ir Jono Gasiūno kū-
riniai, kurių tapybiniai potėpiai, videokadrai ar grafi-
kos režiai yra įstrigę įmantriuose siūlo pikseliuose.

R. Andriušytė-Žukienė, kuruodama projektą, sie-
kė kelių tikslų: tekstilinių akimis pažvelgti į Lietu-
vos XX a. ir XXI a. pradžios dailės istoriją, kūrinius
ir įvaizdžius, svarbius dabartiniams tekstilės meninin-
kams, ir tokiu būdu aukštyn kojom apversti hierarchi-

cijos pavyzdžiu. Abiejuose projektuose dominavo tekstilės ir
keramikos technika, įgyvendinti kūriniai, namų tekstilės,
rankdarbių, audinių, drabužių perdirbimai, koliažo principu
kuriamos daugiaprasmės skulptūros ir instaliacijos – stereoti-
pų laužymas stereotipinėmis priemonėmis.

24 Parengė menininkės Monika Žaltauskaitė-Grašienė ir Daiva
Zubrienė, išaudė fabrikai „Audėjas“ (Lietuva) ir „Ekelund“
(Švedija).

25 Rasa Andriušytė-Žukienė, „Dar kartą istorija“, in: *Kauno bie-
nalė TEKSTILĖ'11: DAR KARTĄ – ŠOKAM – PIRMYN*, p. 24.

nį meno istorijos paradigmu smėlio laikrodį, taip pat
kvestionuoti tekstilės išstūmimo iš šiuolaikinio meno
lauko Lietuvoje (instituciniu ir sąmoningumo lygme-
niu) teisėtumą. Kuratorė parodos anotacijoje ir kata-
logo tekste rašo:

Šiuo metu vizualiųjų menų sistemoje, bent jau na-
muose, tekstilė egzistuoja „įdukros“ teisėmis, o jos
buvimas šiuolaikinio meno lauke kartais vis dar
kvestionuojamas, ir visai be reikalo. Taigi tai yra dar
viena priežastis, dėl ko šioje parodoje panaudoti
tekstilės menininkus traukė, žavėję kūriniai, dau-
giausiai tapybos ir grafikos darbai, kurių teisės būti
„tikru menu“, kitaip nei tekstilės, Lietuvoje niekas
niekada nėra kvestionavęs. Kompiuterinio žakardo
audimo technikos, turinčios, beje, ir niveliacijos
požymių, panaudojimas – tai tam tikras simbolinis
užvaldymo veiksmas. Veiksmas, inspiruotas nesuin-
teresuoto ir ilgalaikio domėjimosi menu ir sava kul-
tūrine aplinka.²⁶

Minimas užvaldymas yra simbolinio pasikėsimo
į sau priklausantią teritoriją aktas ir konceptualusis
parodos aspektas, kuris, beje, nebuvo tinkamai paste-
bėtas parodą, vien kaip vizualinį fenomeną, reflektuo-
jančių teoretikų. Vienas iš tokio parodos vertinimo
pavyzdžių galėtų būti menotyrininkės Jurgitos Luda-
vičienės apžvalgos ištrauka:

Kita vertus, ši asmeniškai Lietuvos dailės istorija pri-
bloškia savo anonimiškumu: menininkai, kurių pa-
sirinkti kūriniai buvo išausti, niekaip neįvardijami,
istorija lieka bevardė ir fragmentiška. Kolekcija skel-
bia, kad viską galima išausti? Kad žakardo galimybės
neribotos? Kad audimas buvo ir tebėra savotiška pa-
veikslų reproduktivumo galimybė? Beasmeniškumas
neprideda papildomos vertės šiai tekstilinei istorijai;
regisi, jog už kadro liko tai, kas inspiravo šį savo-

26 *Ibid.*, p. 24.

tišką žakardinį pasakojimą, o būtent – verbalinės istorijos. Pasirinkimo kriterijai ir autoriai, pasirinkę Vilmantą Marcinkevičių ar Igorį Piekurą. Drauge tai – galimybė pamatyti, kokie autoriai darė didžiąsias įspūdį mūsų tekstilininkams, ir nustebti, atradus neatitikimų tarp oficialiosios ir subjektyviosios tekstilinės Lietuvos dailės istorijos.²⁷

J. Ludavičienė labai tiksliai įvardija parodos anonimiškumą, tik nepažvelgia į šį faktorių per feministinės meno kritikos prizmę. Žiūrovo nuostaba atradus neatitikimų tarp oficialiosios ir subjektyviosios meno istorijos versijos arba vien šio neatitikimo pastebėjimas laikytinas vienu iš kuratorės tikslų pasiekimu. Tačiau negalima nepastebėti, jog komunikaciniu aspektu paroda turėjo trūkumą – stokojo diskusijos ir atviros refleksijos. Parodos pristatymas bienalės atidarymo, kuriame dalyvavo keli tūkstančiai žmonių, metu nepateisino norinčiųjų suvokti visus parodos aspektus lūkesčių. Parodos anotacijos paskelbimas *7 meno dienų* savaitraštyje²⁸ laukiamų diskusijų irgi neįkvėpė. Kaip pastebėjo ir Kauno kultūros žmonės, norėta ilgesnių diskusijų tokio monumentalaus projekto atveju. Jo išbaigtumui pristygta „paskutinės minutės ekskursijos“, daugiau gyvo kontakto, kuris, pasak L. Kreivytės, įgyvendintų „ekskursiją kaip meno praktiką“, taip pat pakankamai giliai į parodos atsiradimo kontekstą, tiek į feministinę teoriją įsigilinusią kritikų.

Abiejose aptartose Lietuvos meno istorijos revizijose (performatyvioje ekskursijoje ir tekstilinio Lietuvos menininkų kūrinių reprodukovimo atveju) itin svarbūs buvo tekstai. L. Kreivytė nusavino ŠMC Lietuvos dailės parodos katalogo teksto *Apie post-sovietinį šiuolaikinį meną, menininkus ir žiūrovus*, kuriame Eglė Rindzevičiūtė kalbina Kęstutį Kuizina ir Lolitą

Jablonskienę²⁹, struktūrą ir *7 meno dienose* surengė atsakomąjį pasikalbėjimą, kur Monika Krikštopaitytė kalbina Kęstutį Šapoką ir Laimą Kreivytę tema *Apie normalybę, tėvus ir teroristus*³⁰. Diskusija atskleidžia alternatyvųjį požiūrį ne tik į pastarąjį Lietuvos meno istorijos dešimtmetį, bet ir į institucines retorikas. Panašiai kaip *Manifestos* dešimtmečio leidinyje, ŠMC parodos kataloge rašo ir kalba, savo pačių formuotus menininkus ir meno įvykius vertina pačios institucijos ir jos aplinkos žmonės. Tačiau, skirtingai nei *Manifestos* atveju, neišleidžia alternatyvių nuomonių į savos meno istorijos versijos archyvavimo ir kanonizavimo diskursą.

Meno istorikė R. Andriušytė-Žukienė, likdama ištikima istorinėms metodologijoms ir vedina mokslinio troškimo pateikti suvokėjui/skaitytojui kuo aiškesnę istorinę perspektyvą, parodos kataloge, kuriame reprodukuojamos ne tik tekstilinės interpretacijos, bet ir originalių kūrinių nuotraukos, kiekvienam autoriui skirtame atvarte atskleidžia menininko vietą, svarbą, įtaką Lietuvos meno kontekstui, įvardija vieno ar kito kūrinio subtilias reikšmes, nežinotus kontekstus, t. y. atlieka ne tik kuratorės, bet ir meno edukatorės funkciją. Medžiaga gali būti vaisingai naudotina muziejinės edukacijos lygmeniu.

MOTERS REPREZENTACIJOS KRITIKA

Šiame skirsnyje apžvelgsiu taip pat dvi parodas – Ievos Dilytės kuruotą parodą *Žvilgsnio galia* (2007, Lietuvos dailės muziejaus Vilniaus paveikslų galerija) ir Elonos Lubytės bei Laimos Kreivytės kuruotą parodą *Moters laikas: skulptūra ir kinas* (2010, Nacionalinė dailės gale-

27 Jurgita Ludavičienė, „Kauno tekstilės bienalė: šuolis iš praeities į ateitį“, in: *Dailė 2011/2*, p. 24–31.

28 Rasa Andriušytė-Žukienė, „Technologijos tėra medijos“, in: *7 meno dienos*, Nr. 28 (996), 2012 07 13, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2011-10-14/daile_2/technologijos_tera_medijos.html.

29 „Apie post-sovietinį šiuolaikinį meną, menininkus ir žiūrovus“, Eglė Rindzevičiūtė kalbina Kęstutį Kuizina ir Lolitą Jablonskienę, in: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*: Katalogas, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 117–127.

30 „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, in: *7 meno dienos*, Nr. 28 (996), 2012 07 13, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.html.



6-7. Paroda *Moters laikas: skulptūra ir kinas*, kuratorės Elona Lubytė ir Laima Kreivytė, konsultantė Giedrė Jankevičiūtė, dokumentinius filmus atrinko Živilė Pipinytė, 2010, Nacionalinė dailės galerija

Exhibition *Woman's Time: Sculpture and Film*, curators Elona Lubytė and Laima Kreivytė, consultant Giedrė Jankevičiūtė, documentaries chosen by Živilė Pipinytė, 2010, National Art Gallery

rija, konsultantė – Giedrė Jankevičiūtė, dokumentinius filmus atrinko kino kritikė Živilė Pipinytė). Parodas sieja kitas feministinės meno istorijos perrašymo metodus – istorinės dailės, saugomos muziejų archyvuose, analizė, pasitelkiant filosofines sąvokas, feminizmo teorijas, galios žvilgsnio sampratą. Jose istorija perrašoma ne įterpiant (nors pavieniai savo laiku neoficialaus lauko kūriniai visgi jose atsiranda), bet siekiama perrašyti sampratas apie meno faktus, atskleisti moters vaizdavimo dailėje (iš vyro pozicijų) dviprasmiškumą ir nesuderinamumą su tikruoju moters pasauliu.

I. Dilytė katalogo straipsnyje motyvą kuruoti tokią parodą grindžia asmeniniu vertybių perkainojimu, sąlygotu naujų žinojimų:

Parodos *Žvilgsnio galia* atsiradimą inspiravo labai asmeniškai suvokimas, kad į anksčiau matytus dailės kūrinius, įgijus lyčių teorijos ir Vakarų feministinės kritikos „įrankius“, jau negalima žvelgti kaip anksčiau. Kilo daug klausimų: kodėl chrestomatinėje Ernsto H. Gombricho meno istorijoje, mūsų dailės istorijos pradžiamokslyje, nėra nė vienos įžymios moters? Kodėl muziejuose eksponuojami įspūdingi moterų atvaizdai kelia keistą nerimą? Ir kodėl su kitais, nemažiau žavingais, paveikslais niekada nepavyksta emociškai susitapatinti? Ar dailės įvaizdžiai turi ką nors bendra su populiarioje kultūroje cirkuliuojančiais moters atvaizdais?³¹

31 Ieva Dilytė, „Žvilgsnio galia“, in: *Žvilgsnio galia: Katalogas*, sudarytoja Ieva Dilytė, Vilnius: Vilniaus dailės muziejus, 2007, p. 5.

I. Dilytė parodą, apimančią XIX–XX a. tapybos ir grafikos kūrinius, kuriuose vaizduojamos moterys, konstravo remdamasi lyčių asimetrijos problema, kuri, pasak kuratorės, dailės istorijoje tapo centru ne vienalytės Vakarų feministinės meno kritikos objektu³². Parodos kūrinius kuratorė pasirinko dirbdama muziejaus archyve ir taikydama ryškių feminizmo teoretikų – G. Pollack, L. Nochlin – išvalgas apie formalius istorinės dailės sprendimus, atspindėjusius laikmečio socialines sanklodus, ideologiją, kartu ir sąmonės impulsus (kadangi dailininkai buvo beveik išskirtinai vyrai, pasyvios, miegančios ar dirbančios moters užvaldymas tapytojo teptuku ar skulptoriaus priemonėmis minėtos sąmonės impulsų net neslėpė). Formuojant parodą buvo remtasi Lauros Mulvey kino kritika, kurioje feministinio kino kūrėja teigia, jog subjekto žvilgsnis į objektą nėra vien nekaltas žiūrėjimas, tai – galios santykis tarp aktyvaus formuojančio subjekto ir pasyvaus objekto³³. Tad feminizmo teorijose dažnai reflektuojamą *žvilgsnio galios* teoriją kuratorė pasirinko pagrindiniu parodos kritiniu aspektu. Ekspozitai grupuoti ne žanrais, ne pagal techniką, laikotarpius, o pagal žvilgsnio galios modelius (pozuotoja – moteris, dailininkas – vyras, formuojantis vaizduojamosios įvaizdį pagal savas aistras ir sąmonės impulsus). Vienuose kūriniuose moteris idealizuojama (šių kategorijų atskleidžia parodos skirsnis *Fantazijos žaismas*), kituose – erotizuojama (*Kūnas kaip objektas, Aistros žvilgsnis*), metaforizuojama (*Nacionalinės tapatybės simboliai, Motinystės atvaizdai*) ar pasitelkiama kaip priemonė kitiems tikslams pasiekti (*Atvaizdas kaip formos eksperimentas*) ir kt. Šalia išsamių pačios kuratorės publikacijų *Literatūros ir meno savaitraštyje*³⁴ ir LDS leidžiamame *Dailės žurnale*³⁵, paroda sulaukė ir kelių recenzijų *7 meno dienų* leidi-

32 *Ibid.*, p. 7.

33 *Ibid.*, p. 8.

34 Ieva Dilytė, „Dailės kūrinių parodoje – moters žvilgsnio galia“, in: *Literatūra ir menas*, 2007 12 14, Nr. 3169, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=11906.

35 Ieva Dilytė, „Vaizdas ir galia“, in: *Dailė 2007/2*, p. 20–23.



8. „Paskutinės minutės ekskursija po Lietuvos dailę“, ekskursiją Šiuolaikinio meno centro salėse vedė Laima Kreivytė, 2010

Last minute excursion into Lithuanian art, excursion conducted by Laima Kreivytė at the Contemporary Art Centre, 2010

nyje: gan skeptiškos (K. Česonytė ir V. Šiaulytė³⁶), kritikuojančios galimai vienpusiškas feministines vaizduojamųjų moterų interpretacijas iš galios pozicijų, raginančios žvelgti į vaizdinius iš kultūrinio konteksto ir kitos – išryškinančios šios parodos unikalumą, naujumą Lietuvos muziejinėje kuratorystėje per chronologinės prezentacijos atsisakymą (L. Kreivytė³⁷), o minėtąjį kultūrinį kontekstą tapatinančios tai pačiai patriarchalinei galios sistemai, kurioje vyras valdo, o moteris paklūsta. *Moters*, kaip nuosavybės, įvaizdžiu (koks jis bebūtų – motinos, meilužės, didvyrės, nacionalinės ikonos), pasak recenzijos autorės L. Kreivytės, vadovavosi ne tik parodos kūrinių autoriai vyrai, bet ir moterys, kuo nesistebima žinant Vakarų meno kontekstą (XIX a. britų fotografė Julia Margaret Cameron,

36 Kornelija Česonytė, Viktorija Šiaulytė, „Anapus žvilgsnio galios?“, in: *7 meno dienos*, 2007 12 07, Nr. 780, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/7md/?st_id=7830.

37 Laima Kreivytė, „Kas formuoja žvilgsnio galią?“, in: *7 meno dienos*, 2007 12 07, Nr. 780, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/7md/?st_id=7816.

fotografavusi konkrečius vyrus ir mitologinėmis būtybėmis pavadintas moteris). Teksto autorė pastebi parodos tęstinumo, išplėtimo galimybes, įtraukiant šiuolaikinių menininkų ir menininkų kūrinius³⁸.

Tuos palinkėjimus Laima Kreivytė pati ir išpildė, kartu su Elona Lubyte, Giedre Jankevičiute (projekto konsultante) ir kino kritike Žilvine Pipinyte 2010 m. Nacionalinėje dailės galerijoje (jos vestibuliuose) pristačiusi parodą *Moters laikas: skulptūra ir kinas*. Nuošalyje paliekant tapybą ir grafiką, dominavusią *Žvilgsnio galioje*, parodoje buvo rodomos 149 Lietuvos dailininkų XX a. sukurtos skulptūros iš Lietuvos dailės muziejaus, Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus rinkinių, privačių asmenų bei pačių skulptūrų autorių kolekcijų ir XX a. 7–9 deš. lietuviški dokumentiniai filmai (kurių sovietiniu „pastatyminiu“ dokumentalumu žiūrovams nesunku greit įsitikinti). Kadangi skulptūros tiek stilistikos, tiek temų aspektu skirtingos (nuo pirmosios nepriklausomybės laikotarpio išliejū iki sovietmečio bei posovietinio periodo kūrinių), parodos rengėjos, panašiai kaip anksčiau parodoje, kategorizavo ir sugrupavo moteris vaizduojančius kūrinius ne chronologiškai, o pagal joms siekiamą priskirti socialinį vaidmenį: *Didvyrės ir herojės, Socialiniai kūnai, Privačios erdvės, Moteris-puošmena, Dekonstruota*. Parodos refleksiją išgirdome pagrindiniuose kultūros leidiniuose. Agnė Narušytė apžvalgoje *Tapsmo formos* kaip niekad subjektyviai reflektuoja parodą, ne kaip kritikė, o kaip paprasta vėlyvojo sovietmečio realijas išgyvenusi žiūrovė, kuriai, pasak rengėjų, ir buvo adresuota parodos ekspozicija. A. Narušytė *Moters laiko* parodą sieja su tapsmo kategorija, pasiskolinta iš garsiosios Simone de Beauvoir frazės „Moterimi ne gimstama, o tampama“. Žiūrovei/teksto autorei paroda sužadino saviidentifikacijos mechanizmus, kuriuose svarbus tapsmas kažkuo, socialiai nulemtu konstruktu, išgyvenamas laike: „Laikas, kurio prireikia susivokti, kad „moteris“ yra kažkokia

38 *Ibid.*

forma, į kurią turi įlieti (ar išsprauti) save. Laikas, kurį praleidi tą darydama, laikas, kuris prabėga stengiantis iš jos neiškristi, laikas, kuris neišvengiamai tave iš tos formos išmeta³⁹.

Šiai parodai skirta Linaros Dovydaitytės apžvalga tapo problemine Lietuvos feministinio meno situacijos apžvalga⁴⁰. *Kultūros baruose* paskelbtą tekstą per publikavo dienraštis *Lietuvos rytas*⁴¹, kurio skaitytojų ratas peržengia akademinės kultūrinės bendruomenės ribas labai plačiai, o tai svarbu ir pačiai autorei, vadinančiai parodą dar vienu „nedideliu“ lietuviškosios kritinės minties laimėjimu socialinio išsilaisvinimo istorijoje:

Sakau „nedidelis“ turėdama omenyje, kad tai muziejinis renginys, tradiciškai skirtas tam tikrai socialinei klasei, todėl plačiosios visuomenės paprastai nepasiekiantis. Tačiau parodoje keliamos problemos vis dar nepaprastai aktualios ir tiesioginiam jos adresatui – akademiniams ir kultūriniais sluoksniams, nes šioje terpėje nelygybė reiškiasi ne kiek ne silpniau, gal tik rafinuočiau.⁴²

Parodą L. Dovydaitytė laiko drąsiu veiksmu, konstruojančiu dalines ar šališkas, to nebijant įvardyti, praeities versijas. Teikdama XX a. 7–8 deš. Vakarų feminizmo istorijų perrašymų pavyzdžius, teksto autorė konstatuoja, kad Lietuvoje feminizmas nėra iki galo suvoktas ir aptartas reiškiny, bijomasi vien jo pavadinimo, pačios menininkės moterys nėra linkusios dalyvauti šiame diskurse. Tačiau pastaruoju dešimtmečiu gausu pavyzdžių, kai moterys menininkės, kuratorės,

kino režisierės rengia lyčių diskursui aktualius festivalius, renginius. Tai atneša teigiamų pokyčių ir į šiuolaikinio meno lauką, kuriame dėl to kinta ne temos, o požiūriai (atvira lyčių asimetrijos kritika, privataus tapimo viešu arba „asmeniška yra politiška“ teigimas, patriarchalinės visuomeninės sanklodos ir mąstymo kvestionavimas)⁴³. Taikliai menotyrininkės įvertinta ir ekspozicijos specifika, prisidedanti prie konceptualaus parodos sumanymo – parodos architektė Julija Reklaitė eksponatus sukomplektavo glaustai, lyg muziejaus archyvų saugyklose, sustiprindama skulptūrų-kaip objektų ar dokumentų statusą, tokiu būdu apsunkindama skulptūros-kaip-kūrinio suvokimą. Sakyčiau, tai dar vienas kūrinių užvaldymo pavyzdys, kiek kitu kampu naudotas *Dar kartą istorija* parodoje, – savotiškas žongliravimas artefaktais, kurio metu svarbi ne kūrinio vidinė reikšmė, o kuratoriaus lemtas priskirtinumas kategorijai (intelektualus atsakas su moters įvaizdžiu kaip objektu kūrimo metu žongliravusiems menininkams). Nors straipsnio pradžioje L. Dovydaitytė konstatuoja, kad tai bene pirmasis tokio meno istorijos perinterpretavimo pavyzdys (šalia I. Dilytės kuruotos *Žvilgsnio galios*), pabaigoje išreiškia ir parodos ribotumą, kurį derėtų peržengti (kituose projektuose) – juk žvilgsnio galios teorija buvo aktuali 1975 m., kai L. Mulvey tekstuose buvo pabrėžtinai teigiama, jog patriarchalinėje kultūroje moteris visada yra tik vaizdas, skirtas vyriškam žvilgsniui. Praėjus beveik keturiasdešimčiai metų žymiai aktualesnės yra lyčių pusiausvyros teorijos, tad „susikoncentravusi į vienos lyties, o ne į lyčių santykių reprezentaciją, paroda *Moters laikas* ne tik aktualizuoja feminizmo idėjas Lietuvos dailės lauke, bet, deja, ir palaiko kai kuriuos mitus apie feminizmą. Pavyzdžiui, tokį – esą feministės kovoja su vyrais, o ne priešinasi patriarchalinei tvarkai, kuri primeta apribojimus ne tik moterims, bet ir vyrams“⁴⁴, teigia L. Dovydaitytė.

39 Agnė Narušytė, „Tapsmo formos“, in: *7 meno dienos*, 2010 06 11, Nr. 23 (899), prieiga per internetą: http://www.7md.lt/Lt/2010-06-11/daile_2/tapsmo_formos.html.

40 Linara Dovydaitytė, „Moters laikas“ lietuviškojo feminizmo kontekste“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 7–8, p. 54–57.

41 Linara Dovydaitytė, „Moters laikas lietuviškojo feminizmo kontekste“, in: *Lietuvos rytas*, 2010 09 05, prieiga per internetą: <http://www.lrytas.lt/-12837088981283088307-moters-laikas-lietuvi%C5%A1kojo-feminizmo-kontekste.htm>.

42 *Ibid.*, p. 54

43 *Ibid.*, p. 55.

44 *Ibid.*



9. Beatričė Vanagaitė, fotografijų ciklas *Autoportretas* parodoje *Postidėja*, VDA ekspozicijų salėse „Titanikas“, 2012

Beatričė Vanagaitė, collection of photos *Self-portrait* at the exhibition *PostIdea*, Exhibition hall *Titanikas* of Vilnius Academy of Arts, 2012

MENO ISTORIJOS PAGAL MOTERIS KŪRIMAS

Trečiajai kategorijai galima priskirti keletą parodų, kuriose moteriškos kūrybos tema aktualizuojama per šiuolaikinių kūrėjų reprezentaciją. Tai – moters meno istorijos kūrimas, „įsirašymas“ į ją, o ne perrašymas. Nors būta kiek daugiau moteriškos reprezentacijos parodų pastaruoju dešimtmečiu, čia išskirsiu keletą: 2005-ųjų tik ką po anoniminės „Cooltūrisčių“ grupės spontaniško susibūrimo įgyvendintą ir Kauno bienalėje TEKSTILĖ'05 pristatytą projektą *Mis(s)apropriacijos*, 2008-ųjų taip pat Kaune ir taip pat Architektų namų galerijoje eksponuotą moterų parodą *PasiJOS* (abiejų kuratorė – L. Kreivytė) bei 2012 m. įvairiose Lietuvos galerijose pristatytą moterų parodą *Postidėja* (VDA ekspozicijų salė Titanikas/Vilnius; VDU menų galerija 101/Kaunas; Panevėžio miesto galerija).

Mis(s)apropriacijų parodą sudarė dvi vizualinės ašys – restauruojamų pastatų, aptrauktų žaliu tinklu, fotografijos, eksponuotos Architektų namų galerijoje, bei Petro Mazūro skulptūros *Žmogus*, puošiančios

M. Žilinsko galerijos (kurioje vyko tekstilės bienalės paroda) įėjimo aikštelę, papildymas ryškiai rožinėmis siūtomis kregždutėmis, „Cooltūrisčių“ nusižiūrėtomis iš Juozo Mikėno *Pirmųjų kregždžių* (kitos nacionalinės institucijos, tuo laikotarpiu iš 1980–1991 m. veikusio Revoliucijos muziejaus rekonstruojamos į Nacionalinę dailės galeriją) prieigų. Parodos konceptualios ašys taip pat dvi. Pirmoji – *misappropriacija* (su viena *s*) aiškintina kaip klaidinga apropiacija arba netinkama pasisavinimo interpretacija, pavyzdžiui, architektūros pajungimas tekstilei, tekstilės – fotografijai, fotografijos – skulptūrai, ir atvirkščiai⁴⁵. *Missappropriacija* (su dviem *s*), pasak parodos kontekstą aiškinančios kuratorės, yra moteriškoji apropiacija – kietų vyrų pastatų pajungimas moteriškai tinklinei medžiagai. *Mis* etimologiškai (angliškoje prasme) apibrėžia ir „panelę“ ir „trūkumą“, su kuriuo patriarchalinė mąstymo sche-

45 Laima Kreivytė, „Mis(s)apropriacija“, in: *Kauno meno bienalė TEKSTILĖ 05*: Katalogas, sudarytojos Vita Gelūnienė, Virginija Vitkienė, 2005, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, p. 231.



10. Marta Vosyliūtė, *MKČ ir kiti komiksai* parodoje *Postidėja*, VDA ekspozicijų salėse „Titanikas“, 2012, LATGA, Vilnius 2013
Marta Vosyliūtė, *MKČ and other Comics* at the exhibition *PostIdea*, Exhibition hall *Titanikas* of Vilnius Academy of Arts, 2012

ma sieja moterį. Šis susiejimas ir žodžių žaismas parodoje panaudotas kaip falocentristinės mąstysenos kritika, kaip vertybių pervertimas, daugialypis diskursas, kvestionuojantis ne tik tradicines lyčių sampratas, bet ir su tuo susijusį institucionalistinį meno lauko būvį – abiejų minėtų skulptūrų refleksijai tinka feministinės kritikos prieigos. J. Mikėno žvilgsniu ir akmeniu suvaldyta/heroizuota moteris feministiniu požiūriu ne ką mažiau kritikuotinas pavyzdys nei P. Mazūro *Žmogus* (žmogus-vyras), kuris, anot keliašimtmetės Vakarų filosofijos tradicijos, mąsto-vadinasi-yra. Tad šios parodos moterų menininkų pozicija yra vyriškosios meno sistemos ženklų apropriacija ir sąmoningai klaidinga/klaidinanti žongliruotė tos sistemos konstruktais.

Antrasis meno istorijos rašymas pagal moteris – L. Kreivytės kuruota paroda *PasiJOS* (2008, Kaunas, galerijos „Meno parkas“ festivalio *Kaunas mene: Kontekstai* dalis). Kančios kelio etimologija paženklinant žodžiui kuratorė suteikė moteriškąją dimensiją, išdindindama paskutinio skiemens raides (JOS). Marijos Teresės Rožanskaitės, Kristinos Inčiūraitės, Joanos

Deltuvaitės, Inesos Kurklietytės, Santos Lingevičiūtės, Alinos Melnikovos kūrinius pristatančioje parodoje nesiekta vieno naratyvo. Menininkų kūriniai neliko abstrakčiais autentiškų jų santykio su savimi ir aplinka aspektais, bet išvalgių menotyryninkų buvo „įnarpplioti“ į šiuolaikines menotyros sąvokas, teorijas ir teritorijas, t. y. legitimuoti šiuolaikinio meno lauke. M. Krikštopaitytė straipsnyje „Aistringa kančia“⁴⁶ tai daro profesionaliai ne tik menotyros, bet ir literatūros prasme. Tekste ji skaitytoją vedžioja nuo G. Bernini skulptūros *Šventosios Teresės ekstazė* iki Lietuvos partizanės Sofijos Butėnaitės, visų laikų didvyrės Žanos D’Ark ir kitų kenčiančiųjų (ir todėl) šventųjų vardų (nejučia ir menininkų vardai apžvalgoje pašventinami), Jacques’o Lacano ir Julios Kristevos psichoanalizės teorijų. Nenorėčiau perpasakoti šio iškalbingo teksto, tegaliu konstatuoti, kad jame naudojami būtent tie meno kritikos įrankiai, kuriais šio pobūdžio paro-

⁴⁶ *Monika Krikštopaitytė*, „Aistringa kančia“, in: *7 meno dienos*, Nr. 47 (829), 2008 12 26, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2008-12-26/daile_2/aistringa_kancia.html.

patriarchato paviljonas

1999 Mindaugas Navakas ir Eglė Rakauskaitė
2001 Deimantas Narkevičius
2003 Paulius Stanikas ir Svajonė Stanikienė
2005 Jonas Mekas
2007 Gediminas Urbonas ir Nomedą Urbonienė
2009 Žilvinas Kempinas
2011 Darius Mikšys ir balta užuolaida

Ar tik vyrų lydimos menininkės gali atstovauti Lietuvą?

Užimk Venecijos bienalę! coolturistes@yahoo.com

11. „Cooltūristės“, *Patriarchato paviljonas*, parodoje *Postidėja*, VDA ekspozicijų salėse „Titanikas“, 2012

„Cooltūristės“, *Pavillion of the patriarch*, at the exhibition *Postidėja*, Exhibition hall *Titanikas* of Vilnius Academy of Arts, 2012

dos turi būti atrakinamos, kad vėliau taptų meno istorijos dalimi. Taigi straipsnyje nehierarchiniu principu pristatoma kiekvieno kūrinio konceptualioji ašis, prie kiekvieno stabtelint lyg prie stacijos, ieškoma moteriškajai iškalbai arba lyčių simetrijos atstatymo siekiui būdingų ženklų, išryškinamos temos ir jų aktualizavimui pasitelkiami būdai. Menotyrininkė mėgaujasi paroda lyg intelektualinį malonumą teikiančiu tekstu, o jos skaitytojai net ir vieno iš kūrinių, „paties nešvenčiausio“, pavyzdyje gali atrasti šiuolaikinės feministinės meno kritikos grynuolį:

Alinos Melnikovos vardas neturi krikščioniškų ištakų, ir savo videoperformanse *Nemonumentali* (2008) ji nekalba apie jokias šventenybes. Atvirkščiai – ji kerštuoja, o gal tiesiog atsiima atimtą cen-

trinę erdvę, kur ji pati sprendžia, kaip atrodys ir ką veiks. Alina užsilipa ant postamento viduryje fontano (neveikiančio), kur paprastai esame įpratę matyti apnuogintas gražuoles, skirtas maloninti vyro akį. Alina neguli, ji ne tik stovi įsispyrusi į aštrius batų kulnus, bet ir valdo: viena ranka suėmusi lyg vadžias simuliuojamas vandens čiurkšles plaka jas bizūnu. Sakytume, įsikūnijusi sadomazochistinių (visgi) vyro fantazijų figūra. Tas būtų tiesa, jei ši pozicija nebūtų savarankiškai pasirinkta, o tai keičia galių išsidėstymą. Užtenka pažiūrėti, kaip nuožmiai menininkė užriša falo pavidalo fontano vamzdžius, kurie ir yra šio veikimo kanalai, kad susivoktum, kas yra situacijos šeimininkė. Darbas *Nemonumentali* tarsi išjudina visą parodos pasakojimą iš skausmingo sąstingio, padeda kablelį arba daugtaškį moters patirčių

istorijoje. Žinoma, ji anaipol ne pirma pasiūlė apversti ar praplėsti moters vietos suvokimą, bet, kaip ir gaivinant mirštantįjį elektrošoku, kartais reikia dar kelių smūgių. Ko gero, teisingiau būtų sakyti, kad nenorint numarinti moteriškosios dalies, visuomenės kūnui vis dar reikia „kvėpavimo aparato“. Iš tiesų, iš tiesų sakau jums.⁴⁷

Šia išvalga ir kvietimu perskaityti visą tekstą norėusi baigti straipsnį. Tą ir ketinu padaryti, trumpai pristatydama paties naujausio feministinio projekto *Postidėjos* parodą, šiek tiek skirtingais vizualumo variantais 2011 m. pristatytos trijuose Lietuvos miestuose – Vilniuje, Kaune ir Panevėžyje (kur, beje, metų pradžioje eksponuota ir R. Andriušytės-Žukienės kuruota paroda *Dar kartą istorija*). Paroda, surengta bendradarbiaujant su Europos lyčių lygybės institutu, keliais aspektais yra feministinis projektas: joje kūrinius pristato vien moterys, ji neturi kuratoriaus – jokio hierarchinio mechanizmo, jokios nurodytos temos, remiasi jokio prisiderinimo nereikalaujančiu dalyvavimu. Martos Vosyliūtės iniciatyva, Laimos Kreivytės tekstu, aiškinančiu *postidėjos* terminą⁴⁸, ir savanorišku dailininkių Jurgos Bailaitės, Inos Budrytės, „Cooltūrisčių“, Eglės Gineitytės, Orūnės Morkūnaitės, Paulinos Eglės Pukytės, Eglės Ridikaitės, Laisvydės Šalčiūtės, Beatričės Vanagaitės, Martos Vosyliūtės, Lauros Zala dalyvavimu paroda vienu metu veikė net dvijuose Lietuvos miestuose (esamoje ir laikinoje sostinėje), kol kas nėra gausiai ar išsamiai apžvelgta, tačiau tikėtina, kad bus ne kartą analizuojama feministinės Lietuvos dailės kontekste vėlesniuose diskursuose⁴⁹. Jai taip pat tiktų karštosios meno kritikos metodas – dėmesingumas kiekvienam kūriniui, tačiau itin svarbi charakteristika, kurią būtina paliesti apibendrinant parodą ne vizualumo, o reiškinių kontekste, kad jai

47 *Ibid.*

48 Laima Kreivytė, „Postidėja“, in: *7 meno dienos*, 2012 07 13, Nr. 28 (996), prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2012-03-09/tarp_disciplinu/postideja.html.

49 *Ibid.*

būdingas bendradarbiavimo aspektas yra pamatinis feministinio meno bruožas nuo pat pirmųjų meno istorijoje jau įrašytų moterų meno apraiškų. Būtent projektų *Moters namas* (*Womanhouse*, 1972, JAV), *Pobūvis* (*Dinner Party*, 1974–1979, Judy Chicago kartu su 400 savanorių), *Seserų koplyčia* (*Sister Chappel*, 1978, JAV, 13 bendradarbiaujančių moterų) ir kt. Kaip teigia feminizmo teoretikė Judith E. Stein, bendradarbiavimas ir bendruomeniški projektai sutelkė moteris lyčių simetrijos atstatymo darbui, bendra veikla tapo moters sąmoningumo pamatu bei feministiniu archetipu⁵⁰. Anot teoretikės, sąmoningumo kėlimas per grupinius projektus ir bendradarbiavimą (nehierarchinis kūrybos modelis) tapo esmine ir sąmoninga modernistinio patriarchalinio genijaus sąvokos priešprieša. O kaip žinoma iš socialinėje teorijoje, filosofijoje ir menotyroje jau įsitvirtinusių postmodernizmo apibrėžčių, šis bruožas yra pamatinis postmodernizmo estetiką ir ideologiją apibūdinantis faktorius. Todėl feminizmo teoretikės nedviprasmiškai ir pagrįstai feministinio meno nuostatas – subjektyvumo ir asmeniškumo deklaracijas, idėjos sureikšminimą, meno istorijos mitologijos ir meno kokybės kriterijų, įtvirtintų anksesnėse, iki tol vadintose universaliosiomis, meno istorijos versijose, kvestionavimą ir meno istorijos artefaktų apropiacijas, žanrų ribų bei *grynojo* ir *taikomojo* meno skirties nutrynimą (moteriškųjų amatų ir rankdarbių konceptualūs naudojimo aspektai), bendradarbiavimo strategijas, nehierarchinę kuratorystę – įvardija kaip pamatines postmodernizmo sampratos Vakarų mene formavimuisi⁵¹. Tad priešdėlis *post* (kaip ir L. Kreivytės pasiūlytame *Postidėjos* pavadinime) yra nesvetimas feministinei minčiai dar nuo XX a. 8 deš.

50 Judith E. Stein, „Collaboration“, in: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by N. Broude and M. Garrard, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 226.

51 Faith Wilding, „The Feminist Art Programs at Fresco and Calarts, 1970–1975“, in: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by N. Broude and M. Garrard, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 47.



12-13. Parodos *Žvilgsnio galia* fragmentai, kuratorė Ieva Dilytė, 2007, Lietuvos dailės muziejaus Vilniaus paveikslų galerija

Part of the exhibition *The Power of Gaze*,
curator Ieva Dilytė, 2007, Vilnius Picture Gallery
of Lithuanian Art Museum

IŠVADOS

Vakarų pasaulyje, kur feminizmas meno teorijoje (kritikoje ir istorijoje) bei praktikoje išgalėjo XX a. 8 deš., juntamas feministinės refleksijos parodų atoslūgis, tačiau meno istorijos paradigma yra itin pakitusi – stilių ir žanrų kategorizavimą bei menininkų priskyrimą jiems pakeitė socialinius, kultūrologinius, antropologinius, lyčių (a)simetrijos aspektus analizuojantis požiūris. Moters statuso visuomenėje ir kultūroje kaita nėra tokia sparti kaip tikėtasi, nes susijusi su mąstymo, nuostatų, tradicijų ir archetipų tarpimu bendruomeninėje patriarchalinėje patirtyje. Lietuvoje sąmoningą ir kryptingą feministinės minties judesį stebime tik pastarąją dešimtmetį (maždaug nuo 2005). Ir tai daugiausia yra susiję ne su pavienių menininkų kūrybinėmis strategijomis, bet su kuratorystės praktika. Menotyrininkės, meno istorikės ir kritikės tiek vizualiais pasakojimais, tiek juos lydintais tekstais imasi meno istorijos perrašymo moteriškai, naudojamos įvairias feministines strategijas: revizuodamos ir įterpdamos į nusistovėjusias istorijas savąsias, subjektyvias versijas, ardydamos istorinius „universaluosius“

hierarchinius konstruktus (L. Kreivytė, R. Andriušytė-Žukienė), kritiškai analizuodamos moters vaizdavimo Lietuvos mene stereotipus, suobjektinančius, idealizuojančius arba nuasmeninančius moterį (I. Dilytė, E. Lubytė, L. Kreivytė), arba kurdamos būsimąją meno istoriją, į kurią moterys įrašomos kaip šiuolaikinio meno lauko dalyvės (L. Kreivytė, bendradarbiavimu grįsta grupinė kuratorystė). Iš esmės lietuviškosios moterų kuratorystės modeliai yra artimi jau minėtiems vokiečių teoretikės E. Spickernagel svarstymams apie feministinės meno istorijos atramas: 1) moterų menininkų darbo, gyvenimo ir kūrybos sąlygų analizei, 2) bandymui išsiaiškinti savitos moteriškosios estetikos buvimo ar atsiradimo prielaidas ir galimybes bei 3) kritiškam požiūriui į moters vaizdavimą mene.

Pirmasis faktorius tiesiogiai išryškėja R. Andriušytės-Žukienės kuruotoje parodoje *Dar kartą istorija*, aktualizuojančioje anoniminių tekstilės dailininkų santykį su meno lauko „istablišmentu“ (tiek istoriniuose, tiek šiuolaikiniuose kontekstuose). Moterų kūrybos ir reprezentacijos sąlygos nuolat kvestionuojamos ir „Cooltūrisčių“ „statistiniuose“/lyčių asimetrijos lygį nustatinėjančiuose meno kūrinuose, kurie įterpiami



į grupines moterų parodas (pvz., *Postidėje*je „Cooltūristės“ pateikė statistiką apie Lietuvai Venecijos bienalėje atstovauti atrinktų moterų ir vyrų menininkų skaičius). Antruoju – moteriškos estetikos – atveju, kuratorystės ir parodų rengimo srityje taip pat išibėgėjama: moterų saviraiškai skleisti rengiamos bemaž atviro turinio parodos, neribojančios subjektyvumo ir savitumo. Verta pastebėti ir tai, kad Lietuvoje nebuvo surengta nė viena paroda, kurios tikslas būtų atskleisti tik moterims būdingą estetiką, jos išskirtinumą vyriškosios estetikos atžvilgiu, itin būdingą ankstyvosioms feminisčių parodoms JAV. Matyt, šiuos patriarchaliniu konstruktui atsiduodančius marškinius Lietuvos kūrėjos išaugo jų nespėjusios pasimatuoti ir save vertina labai racionaliai, kaip lygiavertes šiuolaikinio meno lauko dalyves, turinčias ką pasakyti ir turinį vertinančias labiau nei naujas „universalias“ vizualines formas. Trečiojo aspekto pavyzdžiu laikytinos dvi pastaruoju dešimtmečiu Lietuvoje monumentaliai suręstos parodos, kuriose galios žvilgsnis suklasifikuotas ir destruktūrizuotas aptariant XIX a. pabaigos – XX a. tapybos ir grafikos kūrinius bei XX a. skulptūrą ir dokumentinę kiną (*Žvilgsnio galia, Moters laikas*).

Subjektyviosios meno istorijos (per)rašymo per kuratorinę praktiką versijos yra vienos originaliausių šio tyrimo kontekste (*Dar kartą istorija, PasiJOS*). Tikėtina, kad turint nuo ko atsispirti, Lietuvos kuratorystėje atsiras daugiau parodų, analizuojančių ne tik

moterų meno kūrybines strategijas bei legitimumą, galios santykius su ideologijomis bei institucijomis, bet ir abiejų lyčių simetrijos paieškas bei kitų marginalizuotų grupių probleminius reiškinius, kurie feminizmo teorijos objektyve Vakaruose išryškinti jau ne vieną dešimtmetį, aktualizuojančių projektų.

Gauta 2013-01-20

LITERATŪRA

- Aistringoji Lietuvos tekstilė*: Katalogas, sudarytoja Virginija Vitkienė, įvadą parašė Rasa Andriušytė-Žukienė, Kaunas: Tekstilinkų ir dailininkų gildija, 2009.
- Andriušytė-Žukienė Rasa, „Dar kartą istorija“, in: *Kauno bienalė TEKSTILĖ'11: DAR KARTĄ – ŠOKAM – PIRMYN*: Katalogas, sudarytoja ir įžanginio straipsnio autorė Virginija Vitkienė, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, 2011, p. 24–65.
- Andriušytė-Žukienė Rasa, „Technologijos tėra medijos“, in: *7 meno dienos*, Nr. 28 (996), 2012 07 13, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2011-10-14/daile_2/technologijos_tera_medijos.html.
- „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, Monika Krikštopaitytė kalbina Kęstutį Šapoką ir Laimą Kreivytę, in: *7 meno dienos*, Nr. 28 (996), 2012 07 13, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.html.
- „Apie post-sovietinį šiuolaikinį meną, menininkus ir žiūrovus“, Eglė Rindzevičiūtė kalbina Kęstutį Kuiziną ir Lolitą Jablonskienę, in: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*: Katalogas, sudarytojos Lina Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010, p. 117–127.

Belting Hans, „The End of the History of Art?“, in: *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, selection and commentary by Eric Fernie, London: Phaidon Press Limited, 1995, p. 293–295.

Česonytė Kornelija, Šiaulytė Viktorija, „Anapus žvilgsnio galios?“, in: *7 meno dienos*, 2007 12 07, Nr. 780, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/7md/?st_id=7830.

Dilytė Ieva, „Dailės kūrybių parodoje – moters žvilgsnio galia“, in: *Literatūra ir menas*, 2007 12 14, Nr. 3169, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=11906.

Dilytė Ieva, „Vaizdas ir galia“, in: *Dailė 2007/2*, p. 20–23.

Dilytė Ieva, „Žvilgsnio galia“, in: *Žvilgsnio galia*: Katalogas, sudarytoja Ieva Dilytė, Vilnius: Vilniaus dailės muziejus, 2007, p. 5–20.

Dovydaitytė Linara, „‘Moters laikas’ lietuviškojo feminizmo kontekste“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 7–8, p. 54–57.

Krauss Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October*, Vol. 8, (Spring, 1979), p. 30–44.

Kreivytė Laima, „Kas formuoja žvilgsnio galią?“, in: *7 meno dienos*, 2007 12 07, Nr. 780, prieiga per internetą: http://www.culture.lt/7md/?st_id=7816.

Kreivytė Laima, „Mis(s)apropriacija“, in: *Kauno meno bienalė TEXTILE 05*: Katalogas, sudarytojos Vita Gelūnienė, Virginija Vitkienė, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, 2005, p. 231.

Kreivytė Laima, „Postidėja“, in: *7 meno dienos*, 2012 07 13, Nr. 28 (996), prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2012-03-09/tarp_disciplinu/postideja.html.

Krikštopaitytė Monika, „Aistringa kančia“, in: *7 meno dienos*, 2008 12 26, Nr. 47 (829), prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2008-12-26/daile_2/aistringa_kancia.html.

Ludavičienė Jurgita, „Kauno tekstilės bienalė: šuolis iš praeities į ateitį“, in: *Dailė 2011/2*, p. 24–31.

Narušytė Agnė, „Tapsmo formos“, in: *7 meno dienos*, 2010 06 11, Nr. 23 (899), prieiga per internetą: http://www.7md.lt/lt/2010-06-11/daile_2/tapsmo_formos.html.

Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, CO: Westview Press, 1988, p. 147–158.

Pollock Griselda, „Feminist Interventions in the Histories of Art“, in: *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, selection and commentary by Eric Fernie, London: Phaidon Press Limited, 1995, p. 296–313.

Spickernagel Ellen, „Istorija ir lytis: feministinis požiūris“, in: *Meno istorijos įvadas*, sudarytojai: Hans Belting [ir kt.], Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 337–357.

ŠMC interviu: *pokalbiai apie meną*, redaktorės Linara Dovydaitytė ir Asta Vaičiulytė, 2010–2011, Nr. 16–17, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.

The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe, edited by B. Vanderlinden, E. Filipovic, Ditzingen: A Roomade Book, 2005.

Stein Judith E., „Collaboration“, in: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by N. Broude and M. Garrard, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 226–245.

Wilding Faith, „The Feminist Art Programs at Fresco and Calarts, 1970–1975“, in: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by N. Broude and M. Garrard, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 32–47.

Women Artists in the 20th and 21st Century, edited by Uta Grosenick, Köln: Tachen, 2001.

Žvilgsnio galia: Katalogas, sudarytoja Ieva Dilytė, Vilnius: Vilniaus dailės muziejus, 2007.

FEMALE REWRITING OF ART HISTORY IN THE CURATING PRACTICE OF LITHUANIA IN THE 21st c.

Virginija Vitkienė

KEYWORDS: feminism, female curator activity, exhibition, art history, rewriting history.

SUMMARY

Displays of feminism in Lithuanian visual arts of the 1990's were rather sparse. Works of art analysing a woman's world and its problems were created and displayed in group and personal exhibitions, though no woman artist or group of artists chose feminism as a long-term conscious or politically minded creative thinking and acting strategy. The works of art with feministic features were often based on the artist's personal story and experience, but didn't raise the essential questions of Western feminism, such as the position of the women-creator, feminine (as opposed to masculine) expression, a critique of the institutional politics of buying, displaying art and cultural export (representing abroad) in gender aspect, the questioning of creating women's image in classical and contemporary art. The position of prominent female artists of the end of 20th c. Eglė Rakauskaitė's, Jurga Barilaitė's, Laisvydė Šalčiūtė's, Violeta Bubelytė's and others was grounded in reflection on personal experience and women's identity: the exploration of birth, puberty, maturity, motherhood and one's own body and allowed to adopt various methods analysing their work. Though feministic theories were

present in the Lithuanian academic art discourse of the 1990's, women artists themselves avoided and even shunned the feministic tag, thus the methods of analysing their work also were indirect. Nevertheless, in the first decade of the 21st c. a regular and conscious feministic reconsideration of art history can be detected. The women artists, with a few exceptions, continued the abstract reflection of femininity, but precise and conscious feminist moves are observed in the curated exhibitions – in the curated museum processes and in projects and initiatives based on strategies prevalent in feministic cooperation. The model of exhibition being grounded in the reconsideration and recycling of art history (the subject of this article) is, in my opinion, one of the most important feminist methods of contemporary art critique. I consider the female curator output as a transformed principle of (re)writing history, which is an inherent continuation of the work by Western feminist art historians of the 1970's and 80's, who through their publications, books, monographs, and albums have placed women artists in the public eye. The difference is that this new (re)writing is happening not in the written texts (two-dimensional space), but in the discourses of exhibitions (three-dimensional exhibition halls and live discussions, where viewers with varied experience meet). Thus the purpose of this article is to reveal feminine strategies of constructing art history through curated feministic exhibitions of the latter decade in Lithuania.

The article reviews projects by curators Laima Kreivytė, Elona Lubytė, Rasa Andriušytė-Žukienė, Ieva Dilytė and group/non-hierarchic curated projects (group *Cooltūristės* and temporary gatherings of artists for a single exhibition) and outlines the three prominent types of Lithuanian feminist curator activity of the beginning of the 21st c.

- 1) the questioning and critique of art history and the principles of its formation and also a declaration of subjectivity (*Last minute excursion into Lithuanian art*, initiated by group *Cooltūristės*, 2010, an excursion conducted by Laima Kreivytė) and one of the Kaunas biannual exhibitions (*RewindHistory*, 2011, curator Rasa Andriušytė-Žukienė);
- 2) the questioning of the stereotypical woman's image in arts, i.e. a critique of the power of gaze (exhibition *The Power of Gaze*, curated by Ieva Dilytė (2007, Vilnius Picture Gallery of Lithuanian Art Museum)

and exhibition *Woman's Time: Sculpture and Film* curated by Elona Lubytė and Laima Kreivytė (2010, National Art Gallery, consultant – Giedrė Jankevičiūtė, documentaries chosen by film historian Živilė Pipinytė);

- 3) the creation/construction of new art history, new art criteria and standards, and new general point of view (Project *Mis(s)appropriation* by group *Cooltūristės*, 2005, presented at the Kaunas biannual exhibition *Textile '05*, and women artists' exhibition *PasiJOS* at the Architects' House in Kaunas in 2008 (both curated by Laima Kreivytė) and women artists' exhibition *PostIdea*, shown at several exhibition spaces in 2012 (Exhibition hall *Titanikas* of Vilnius Academy of Arts / Art Gallery of Vytautas Magnus University in Kaunas / Panevėžys City Gallery).