

NESISTEMINIS AVANGARDAS (NAUJOSIOS) STAGNACIJOS LAIKOTARPIO MENE: BENIGNOS KASPARAVIČIŪTĖS KŪRYBOS ATVEJIS

Kęstutis Šapoka

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

LIETUVOS NACIONALINĖ
MARTYNO MAŽVYDO BIBLIOTEKA
Gedimino pr. 51, LT-01504 Vilnius
kestas.sapoka@gmail.com

Straipsnyje aptariamas specifinis Vilniaus šiuolaikinio meno reiškiny, kurį, priklausomai nuo konteksto, galima vadinti keliais vardais – *neotradicionalizmu*, *kritiniu regionalizmu*, *institucine kritika*, *nesisteminiu avangardu*. Šis reiškiny traktuojamas kaip Vilniaus šiuolaikinio meno sistemos (naujosios) stagnacijos, kurios pradžia datuojama maždaug nuo 2005–2006 m., sudėtinė dalis – iš dalies jos išdava, iš dalies – reakcija. Šių dviejų prasminių polių rėmuose aptariamas „revoliucinis“ mūsų šiuolaikinio meno periodas maždaug tarp 1987–1998 m. Jo fone išryškina (daugiausiai Vilniaus) šiuolaikinio meno karta, debiutavusi vadinamuoju „porevoliuciniu“ laikotarpiu (maždaug 1998–2005), ypač akcentuojant tuos ir tas jos atstoves, kuriuos ir kurias sąlygiškai galėtume pavadinti „neotradicionalizmo“, „kritinio regionalizmo“ ar „institucinės kritikos“ atstovais. Pastarųjų fone atskirai aptariama kritinio regionalizmo atstovės – Benignos Kasparavičiūtės – meninė veikla.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: socialinė menotyra, nesisteminis avangardas, kritinis regionalizmas, neotradicionalizmas, tapyba, videoperformansas, interdisciplininis menas, estetinė ideologija, XXI a. Lietuvos menas.

Periodą maždaug nuo 1987 m. iki apytikriai 2000 m. galima būtų pavadinti bendru tarptautinio avangardizmo idėjų (at)gaivinimo sąjūdžiu Lietuvoje. Tiesa, maždaug 1987–1992 m. tarpsnį galima traktuoti kaip spontaniškų avangardizmo proveržių Lietuvoje laikotarpį, tuo tarpu ribą nuo 1992–1993 m. galima vadinti sparčios šiuolaikinio meno procesų recentralizacijos (galios „perkrovimo“ sostinėje) arba institucionalizuoto, *sisteminio „avangardo“* (ir tuo pačiu avangardo neutralizavimo) periodo pradžia.

Tačiau minimą laikotarpį galima sąlygiškai vadinti intensyviu (formaliai) radikalių dailės, vaizduojamojo meno permainų metu. Būtent šiuo periodu susiformavo „šiuolaikinio“ arba „tarpdisciplininio meno“ sąvokos, debiutavo bent kelios meninink(i)ų kartos, kurios tradicines dailės formas transformavo į įvairias, tam laikui alternatyvias išraiškos priemones.

Ideologine prasme tai buvo savotiškas „internacionalinės krypties“ avangardinis sąjūdis, suvokiamas kaip priešprieša sovietmečio oficialiam ir (tariamai neoficialiam) „tyliajam tautiniam“ modernizmui. Galima teigti, kad ir „naujosios“ institucijos (SŠMC ir ŠMC) XX a. 10 deš. save tapatino būtent su šiuo sąjūdžiu arba bent stengėsi kurti besitapatinančių su juo įvaizdį. Šio sąjūdžio pabaigą galėtume sąlygiškai brėžti maždaug tarp 1998 ir 2000 metų. Periodą nuo 2000 iki maždaug iki 2005 m. galima būtų pavadinti Vilniaus šiuolaikinio meno institucinės sistemos galios apogėjumi.

Paprastai mūsų menininkus ir menininkes, debiutavusius maždaug 1987–1998 m. priimta vadinti „pirmąja šiuolaikinio meno karta“. Jei pasigilintume labiau, paaiškėtų, kad daugiau nei dešimties metų laikotarpis įvairialypis, nevienalytis, jį galima skirstyti dar bent į kelis sąlygiškai savarankiškus periodus (pagal menininkų amžių, formalią išraiškos būdų arba institucinę genezę), kai iš tiesų debiutavo dvi ar net trys kartos.

Tačiau šiuo atveju svarbiausia tai, kad visą šį maršą, permainingą laikotarpį galime bendrai pavadinti „revoliuciniu“, taigi turinčiu (bent jau šiandienos akimis) daugiau ar mažiau bendrų socioestetinės pasau-

lėžiūros bruožų. Ko gero, sutartume, kad Gediminas Akstinas, Ramūnas Alminas, Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis (jaun.), Paulius Arlauskas, Aidas Bareikis, Jurga Barilaitė, Ray Bartkus, Darius Bastys, Augustinas Beinaravičius, Konstantinas Bogdanas (jaun.), Andrius Brazys, Arūnas Dikčius, Redas Diržys, Algis Garbačiauskas, Darius Girčys, Henrikas Gulbinas, Vidmantas Ilčiukas, Linas Jablonskis, Vytenis Jankūnas, Audrius Janušonis, Donatas Jankauskas-Duonis, Evaldas Jansas, Ramūnas Jaras, Patricija Jurkšaitytė, Leila Kasputienė, Džiugas Katinas, Žilvinas Kempinas, Aistė Kisarauskaitė, Svajūnas Kižys, Sigitas Krutulys, Algis Lankelis, Linas Liandzbergis, Dainius Liškevičius, Giedrius Jonaitis, Česlovas Lukenskas, Saulius Kuizinas, Gintaras Makarevičius, Ieva Martinaitytė, Saulius Mažylis, Vytautas Mikšionis, Šarūnas Nakas, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Audrius Novickas, Valdas Ozarinskas, Remigijus Pačėsa, Saulius Paukštys, Evaldas Pauza, Auris Radzevičius, Eglė Rakauskaitė, Artūras Raila, Gintautas Trimakas, Sigitas Staniūnas, Gintaras Šeputis, Ignas Šimelis, Mindaugas Šimkus, Antanas Šnaras, Mindaugas Šnipas, Paulius Stanikas, Svajonė Stanikienė, Gediminas Urbonas, Nomedas Urbonienė, Jonas Vaitekūnas, Justinas Vaitekūnas, Kazys Venclovas, Gintaras Zinkevičius, Darius Žiūra, Giedrius Žungaila ir kt., grupės „Postars“, „Žalias lapas“, „Prarastoji karta“, „Doooooris“, „Gerosios blogybės“, „Naujosios komunikacijos mokykla“, „SEL“, „Radio show“, „Akademinio pasiruošimo grupė“ atstovauja skirtingas kartas, tačiau visus juos galima apibūdinti kaip vienijančio „revoliucinio periodo“ atstovus ir atstoves¹.

1 Žinoma, yra ir tokių meninink(i)ų, kuriuos ir kurias dėl įvairių priežasčių sunku aiškiai priskirti kuriai nors kartai. Taip, pvz., yra su Gintaru Znamierowskiu ir Donatu Srogiu, kurių *Lazdynų konceptualizmas*, kultivuotas maždaug 1988–1994 m., į dailėtyrinį akiratį pakliūna tik dabar. Dailėtyrininkas, kuratorius Evaldas Dirgėla sunkiai įspraudžiamas į „kartų“ rėmus. Andrew Miksys, Eglė Paulina Pukytė, Andrius Kviliūnas, Eglė Ridikaitė, Aistė Kirvelytė, Jonas Valatkevičius, Audronė Vaupšienė, Orūnė Morkūnaitė, Rolandas Rimkūnas dėl įvairių priežasčių sunkiau priskiriami vien „revoliucinei“ ar „porevo-

Apskritai šio revoliucinio periodo estetinę pasaulėžiūrą galima charakterizuoti veržlumo, avangardizmo, sumišusio su „modernistiniu patosu“ ir „postmodernistine“ ironija, tarpdiscipliniškumo sąvokomis. Šis periodas visų pirma matomas kaip transformacijų, atsinaujinimo, lūžio, naujovių, multikultūriškumo, „postmodernizmo“ retorikos forsavimo ir pan. nuotaičių metas. Pastarojo laikotarpio dailėyra taip pat nuolat akcentavo ir net forsavo „naujumą“. Kalbant formaliai, minimu keliolikos metų periodu pradėtos vartoti *hepeningo, gatvės meno, akcijų, žemės meno, (video)performansų, objektų, instaliacijų, videomeno, konceptualiojo meno* (vėliau ir *medijų meno*) sąvokos. Šio laikotarpio naujajam menui būdingas patosas, tradicinių išraiškos priemonių griovimo ar bent „demaskavimo“ intencijos, dramatiškumas ir kartu kasdienybės išaukštinimas, vertybinė vertikalė, kurios „apačioje“ retrogradiška dailė, o viršuje – progresyvios „naujovės“, naujasis institucionalizmas (po 1993), t. y. turiniu ir forma orientavimasis į tarptautinę šiuolaikinio meno rinką² (galerijų, bienalių³ tinklą) ir pan.

„Oficialioje“ arba lojalioje SŠMC ir ŠMC instituciniam diskursui dailėtyrinėje „klasifikacijoje“ aptiksime ir „antrosios“ šiuolaikinio meno kartos apibūdinimą⁴. Iš tiesų kalbant apie debiutavusius maždaug 1998–2005 m., galime kalbėti apie trečią ar ketvirtą šiuolaikinio meno kartą, kuri minėtą vertybinę vertikalę patirdė ir stumtelėjo link kontekstinės horizontalės.

Sakykime, sąlygiškai tai būtų dailės kritikai ir kuratoriai, dalyvavę savo kuruojamuose projektuose ir kaip menininkai Evaldas Dirgėla, Laima Kreivytė,

liucinei“ stovyklai. Redas Diržys neabejotinai priklauso „revoliucinei“ kartai, tačiau didžiausios jėgos, įtaigos jo radikaliai besitransformavusi (kairioji) veikla įgavo būtent XXI a. 1 deš.

- 2 Pvz., JAV lietuvio, fragmentiškai dėščiusio VDA 1990–1992 m., Kęstučio Zapkaus *Gerųjų blogybių* kurso atstovai(-ės), triukšmingai debiutavę 1992 m., netrukus beveik visi emigravo į JAV, Niujorką, stengdamiesi integruotis į tenykštę meno rinką.
- 3 Maždaug 1990-ųjų riba žymėjo ir masinės bienalizacijos Vakarų pasaulyje pradžią.
- 4 Tai suprantama, kadangi šios institucijos šiuolaikinio meno istoriją pradeda nuo savęs ir jų projektuose debiutavusių menininkų.



1. Laura Garbštienė, *Performansas su melodija – leisti voverei sukintis*, video-performansas, 3 min., 2007, LATGA, Vilnius 2013

Laura Garbštienė, *Home version circles with melody - to let a squirrel wander*, video-performance, 3 min., 2007

Laurynas Šeškus, menininkai Kęstutis Andrašiūnas, Jovita Aukštikalnytė, Aurimas Akšys, Tautvydas Bajarkevičius, Vladas Balsys, Loreta Bilinskaitė-Burke, Arturas Bumšteinas, Sigutė Chlebinskaitė, Žilvinas Dobilas, Rokas Dovydenas, Laura Garbštienė, Mindaugas Gapševičius, Ugnius Gelguda, Robertas Griėnas, Arūnas Gudaitis, Karolis Jankus, Agnė Jonkutė, Kristina Inčiūraitė, Benigna Kasparavičiūtė, Ignas Krunglevičius, Juozas Laivys, Žilvinas Landzbergas, Rudolfas Levulis, Mindaugas Lukošaitis, Aurelija Macknytė, Vytautas Michelkevičius, Tomas Martišauskis, Martynas Martišius, Rokas Petruškevičius, Audrius Rugevičius, Jurgita Remeikytė, Gytis Skudžinskas, Ieva Sireikytė, Marius Skudžinskas, Laura Stasiulytė, Alma Skersytė, Irma Stanaitytė, Tadas Šarūnas, Vilma Šileikienė, Modestas Šipila, Mindaugas Tendziagolskis, Darius Vaičekauskas, Marta Vosyliūtė, Antanas Zabelavičius, Jonas Zagorskas, Andrius Zakarauskas, Marius Zavadskis, Linas Žilius, Jonas Žukas, Mirjam Wirz ir kt., grupės, kūrybinės platformos „Involved“, „G-Lab“, „Blizgė“, „Mekusa“, „Flash Institut“, „Cooltūristės“. Tačiau ir šiuo atveju neišvengsime painiavos. Ši „karta“ problemiška kiek kitaip. Jei „revoliucinis“

periodas vienija keletą skirtingų kartų atstovus, tarp kurių amžiaus skirtumas gali stipriai varijuoti, su gimininga estetinė (ar estetinė-ideologine) pasaulėžiūra, tai „porevoliucinį“ periodą atstovaujanti „karta“ kiek vieningesnė amžiaus aspektu, tačiau labiau išblaškyta po skirtingus „periodus“, be to, eklektiškesnė estetinės pasaulėžiūros aspektu.

Kai kurie šios kartos atstovų pradėjo aktyviai reikštis 1995–1999 m., taigi galima sakyti, dar vadinamuoju „revoliuciniu“ periodu ar jo paribuose (pvz., Vilniaus kontekste Dirgėla, Zabieliavičius, Zagorskas, Dovydenas, Andrašiūnas, Gapševičius, Garbštienė ir kt.) ir buvo aktyviausi maždaug iki 2002–2004 m., kai atsirado antroji šios kartos banga. Tuo tarpu kai kurie iš minėtųjų aktyviausių „pirmosios bangos“ atstovų tarsi pasitraukė į antrą planą ar iš viso išnyko iš akiračio. Maža to, kalbant apie „antrąją bangą“ (galima sakyti, kad buvo ir „trečioji banga“ maždaug 2005–2006 m., kurią iš dalies jau galima laikyti kitos, dar jaunesnės ar jauniausios kartos debiutu) galima spekuliatyviai sakyti, kad pastaroji ilgainiui sąlygiškai skilo į dvi – labiau instituciškai legitimuotą ir savotiško, mažiau lepinamo dėmesiu, „rezervo“ – stovyklas.

Ko gero, į „sėkmingųjų“ stovyklą pirmiausia pakliuvo VDA Fotografijos ir medijos meno (tuo metu – Fotografijos ir videomeno) katedros absolventės (pirmoji laida) ir jaunesni šios katedros studentai(-ės) todėl, kad kaip tik kilo analoginių ir skaitmeninių medijų banga ir vis didėjo jų poreikis oficialiuose šiuolaikinio meno projektuose. Antra vertus, šios „bangos“ atstovai ir atstovės, ko gero, labai aiškiai ar kartais net tiesmukai orientavosi į „revoliucinio“ periodo formalius kriterijus, tarsi tęsė „progreso“ liniją.

Tuo tarpu į „juodąją sąrašą“ pakliuvo kai kurie „pirmosios bangos“ (1998–2004) atstovai ir atstovės, taip pat kur kas didesnis procentas „tradicinių“ VDA specialybių atstov(i)ų ir iš dalies besiorientuojančių į interdisciplininę „revoliucinio“ periodo estetiką.

Kai kurie „pirmosios bangos“ atstov(i)ų jau turėjo šiojį tokį (savi)kuravimo ir meninės veiklos stažą,

todėl jiems buvo tiesiog nepriimtini tą pačią kartą atstovaujančių, naujai „iškeptų“ institucinių (turime omenyje, ŠMC) kuratorių „darbo“ ir bendravimo su menininkais būdai, todėl abipusiai santykinai nesusklostė arba net baigėsi didesniais ar mažesniais konfliktais su galios oficiozu.

Tuo tarpu „antrosios bangos“ atstovai(-ės), reprezentuojantys „tradicines“ specialybes, ko gero, tuo metu ne itin tiko oficialiai paklausiam formatui, kadangi jų ryšys su „interdisciplininio revoliucinio“ periodo estetika, pasaulėžiūra, formaliais kodais buvo labiau problemiškas, sunkiau klasifikuojamas, o kartais netgi galėjo atrodyti „reakcingas“. Be to, amžių sandūra VDA žymėjo „tradicinių“ arba iki tol dominavusių, „prestižinių“ (ypač *tapybos*) specialybių saulėlydį, populiarumo mažėjimą, atitinkamai žymiai kuklesnę vietą besiformuojančio mūsų šiuolaikinio meno diskurse. Kaip tik tuo metu oficialiai buvo aktyviai eskluojama „tapybos mirties“ retorika.

2004 m. rengto institucinio projekto 2 *Show*, „oficialiai“ pristačiusio aptariamą „antrosios bangos“ šiuolaikinio meno kartą, kataloge kuratorės bandė apčiuopti bendrus jos bruožus ir pastebėjo, jog to meto jaunųjų kūryba, nepaisant stiprios „revoliucinio“ interdiscipliniškumo įtakos, kartu yra „lengvesnė“, ne tokia dramatiška ir globali, dažnai neformuluojant savo pozicijos arba, kitaip sakant, ją formuluojant ne-deklaratyviai, ironiškai, tarsi „tarp kitko“⁶.

Vis dėlto net šiame kontekste galime (irgi spekuliatyviai) kalbėti apie minėtas dvi stovyklas, kurios išryškėjo kiek vėliau. Įdomu tai, kad oficialiai „sėkmingesnė“ minimos kartos atstovai taip pat kiek prigeso

5 Jei XX a. 10 deš. institucine prasme simbolizavo dinamiką ir daugiau ar mažiau neformalų bendravimą (kai skirtis tarp institucijos (kuratorių) ir menininkų nebuvo labai griežta, tai naujos kuratorių kartos atėjimas maždaug 2000–2002 m. į ŠMC žymėjo labai aiškų posūkį biurokratizmo ir formalaus, grįsto griežta subordinacija, bendravimo link. Kitaip sakant, atstumas tarp menininkų ir institucijos pradėjo sparčiai didėti, nepaisant „betarpiško bendravimo“ regimybės.

6 Žr. plačiau: 2 *Show: Jaunieji menininkai iš Latvijos ir Lietuvos*, Vilnius: ŠMC, 2004, p. 11–19.

maždaug 2006–2007 m., kai dėl įvairių priežasčių tapo labiau matomas vadinamasis „rezervas“. Iš dalies tai susiję su „revoliucinio“ periodo estetikos ir pasaulėžiūros (tęsimo ar kartojimo) savaiminiu atoslūgiu, iš dalies su moraline Vilniaus šiuolaikinio ir dabartinio meno sistemos krize, stagnacija ir savotiškos „reakcijos“ į ją stiprėjimu⁷.

Daugiau nei dešimtmetį didinta tam tikrų Vilniaus institucijų ir apskritai sostinės (dabartinio ir šiuolaikinio) meno sistemos, ypač kalbant apie ŠMC, galia maždaug 2005–2006 m.⁸ jei ne sumažėjo, tai bent patyrė šiokių tokių perturbacijų, sumenko moralinis jos autoritetas, galų gale buvo pasiekta tam tikra genezės riba, kai tapo būtinos rimtos institucinės, biurokratinės permainos. Galima sakyti, kad tai buvo negatyvaus lūžio riba, žyminti sostinės oficialaus šiuolaikinio meno scenoje (*naująją*) stagnaciją arba grįžimą prie, tiesa, šiek tiek modifikuotų, vėlyvojo sovietmečio nomenklatūrizmo „tradicijos“ principų. Sostinės šiuolaikinio meno scenos galią reprezentuojanti institucija – ŠMC – šią ribą optimistiškai įvardija kaip „normalizacijos“ periodo pradžią.

Iš tiesų žiūrint formaliai, ŠMC po XX a. 10 deš. „revoliucijų“ XXI a. pradžioje pasiekė galios viršūnę (anot dominuojančios retorikos, nugalėjo „stagnacines jėgas“) ir toliau tiesiog pradėjo „gerai“, „normaliai“ dirbti nebegalvodama apie „priešus“. Kita vertus, pasiekęs tam tikrą „lūžio“ tašką, jei ne teisiškai, tai moraline prasme, ŠMC vadovaujantis elitas, kaip užsibuvęs institucijoje daugiau nei tris kadencijas, turėjo principingai palikti postus ir leisti dirbti kitai

demokratiškai išrinktai komandai. Juk demokratijos garantas – gerai funkcionuojanti institucinė *rotacija*, užtikrinanti ir *idėjų cirkuliaciją*.

Deja, 10 deš. deklaruotas principingumas taip pat pasirodė tik vienu iš tuščių lozungų. Maža to, ŠMC, palaikomas iš SŠMC į ŠDIC mutavusio branduolio, pradėjo akivaizdžiai piktnaudžiauti „nugalėtojo“ statusu, ėmė vis labiau dirbtinai hermetizuotis ir elitizuotis „privilegijuotųjų“ grupelėje. Tai savo ruožtu didino neskaidrumą ir, savaime suprantama, stabdė sostinės šiuolaikinio meno genezės procesus, dirbtinai „išradinėjant“ neva naujus „stilius“ ir toliau paradoksaliai simuliuojant (sovietinio modernizmo dvasia) „progreso procesus“.

Todėl kalbant apie šį periodą ir kontekstą (*naujosios*) stagnacijos sąvoka yra, ko gero, adekvatesnė už *normalizacijos* sąvoką, kadangi pirmoji atspindi bendresnę Vilniaus šiuolaikinio (oficialaus) meno scenos situaciją, o antroji – viso labo paties ŠMC požiūrį į save arba „oficialią“ šios institucijos poziciją. Žinoma, tai požiūrių skirtumų klausimas, bet šiame straipsnyje vartosiu būtent (*naujosios*) stagnacijos terminą.

Nors ir neatgavo Parodų rūmų erdvių po finalinio 2005 m. konflikto su ŠMC, vis dėlto LDS išsikovojo teisę rengti bent po vieną ar du didelius projektus šioje erdvėse, taigi suaktyvėjo ir surengė keletą ambicingų projektų. Nors ŠMC, laimėjęs „kovą“ progreso kocziriu⁹, bandė juo žaisti ir toliau, tačiau pradėjo aiškėti, jog „progreso“ retorika yra tiesiog institucinės demagogijos dalis žaidžiant galios ir prestižo žaidimus.

Kita vertus, galų gale neigiamai atsiliepė ir menininkų „revoliucionierių“ blokavimas VDA katedrose, kadangi pastarieji, be labai retų išimčių, nepateko į šią instituciją. Nors „revoliuciniu“ laikotarpiu stipriai

7 „Natūralu, kad garas buvo nuleistas – po pergalės galima ir atsipūsti. Dabar jau dinamikos stoka centre provokuoja nepasitenkinimą juo ir, tikėkimės, taip pat paskatins dabar jau pagrįstus išcentrinčius judesius.“; Jonas Valatkevičius, „Pokalbis apie užribį“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999*, Vilnius: ŠMC, 1999, p. 48.

8 Ši riba nėra sugalvota atsitiktinai. Formaliai ją „brėžia“ 2005 m. (finalinis) LDS ir ŠMC konfliktas, pirmoji Alytaus meno streiko bienalė, tuo metu įgaunanti pagreitį tiek oficiali, tiek neformali šiuolaikinio meno scena Klaipėdoje, galų gale labiau pastebimas tam tikrų šiuolaikinio meno decentralizacijos procesų ir institucinės kritikos mūsų šiuolaikiniame mene suaktyvėjimas.

9 Žinoma, tradicinė dailė vadinamoju „revoliuciniu“ periodu niekur nebuvo dingusi, ją tebekūrė dauguma dailinink(i)ų. Turimas omenyje tradicinės dailės išstūmimas instituciniu lygmeniu (Vilniaus kontekste) iš pagrindinės parodinės erdvės (Parodų rūmų) ir šios dailės kaip „tikrojo meno“ statuso transformacijos – sąlyginės svarbos – reikšmės sumažėjimas sostinės meno scenoje arba tiksliau – tradicinės dailės išstūmimas iš diskurso XX a. 10 deš. Taigi kalbame ne tiek apie tiesioginį kokios nors dailės formos išnykimą ir atsigavimą, bet apie *statuso* klausimą.

įtakoję daugelį VDA studentų, vis dėlto sovietmečio „tyliojo modernizmo“ estetinė samprata visą „revoliucinį“ periodą VDA dominavo.

Bet kokių atvejų iš dalies ši institucinė situacija akumuliuoja naujos „neotraditionalistų“ bangos kilmą. *Neotraditionalistų* terminą šiuo atveju galima suvokti tiek negatyviai, tiek pozityviai prasmėmis. Visų pirma ši banga (vėl?) išskėlė „revoliucinio“ periodo atstovus(-es), tebekūrusius „tradicinėmis“ priemonėmis. Svarbus ir tas faktas, kad „prisiekę“ interdisciplininkai, pavyzdžiui, Gintaras Makarevičius, Evaldas Jansas ir pan., „oficialiai sugrįžo“ prie, atrodytų, visiems laikams diskredituotos, „numirusios“ tapybos, piešinių, kitaip sakant, „tradicinės“ kūrybos būdų¹⁰.

Taip pat šiuo periodu debiutavo daugybė jaunųjų „infantiliųjų neotraditionalistų“, daugiausia VDA absolventų, kurie iš esmės buvo VDA dominavusių „tyliojo modernizmo“ dėstytojų „produktai“, tačiau nesąmoningai perėmė ir šį tą iš „revoliucinės“ XX a. 10 deš. estetikos. Kodėl būtent „infantilūs“ neotraditionalistai? Todėl, kad jų atveju dominuoja „nesąmoningas“ lygmuo.

Tai reikštų, kad šios debiutantų bangos¹¹ mentalitetas liko „tradicinis“, arba „modernistinis“, tačiau

10 Žinoma, gali būti, kad šios „tradicinės“ kūrybos rūšys kai kuriais atvejais buvo kultivuojamos paraleliai, bet svarbus pats faktas, kad „revoliuciniu“ laikotarpiu buvo viešai ir principingai deklaruojamos interdisciplininės, „naujos“ veiklos rūšys. Susiformavo tam tikrų menininkų kaip principingų videomenininkų, videoperformansistų, tradicinių išraiškos būdų griovėjų įvaizdis. Tuo tarpu minimu (*naujosios stagnacijos* laikotarpiu kai kurie „radikalai“ staiga formaliai atsigręžė į „neotraditionalizmą“. Kitaip sakant, „revoliucinė“ ideologija pamažu tapo nebe tokia madinga ar „aktuali“.

11 Vėlgi kalbame apie statuso ir meninio diskurso aspektus. Kol vadinamosios „moderniosios dailės“, daugiausia tapybos ir skulptūros, iš dalies grafikos, statusas buvo instituciškai (dėstyto prasmė, oficialiose parodose ir dailėtyriniame, dailės kritikos diskursuose) dominuojantis, naujų kartų debiutai buvo traktuojami kaip natūrali lietuviškojo modernizmo tradicijos tęsa, interpretacija ir praturtinimas. 10 deš. sąlygiškai naujoms arba interdisciplininėms meno formoms gerokai iškilbinus minėto statuso institucinę vienvaldystę ir stumtelėjus jo suvokimą link „stagnacijos“ sąvokos, sutraukius tradiciją, debiutuojančių jaunų meninink(i)ų traditionalizmas imtas vertinti prieštarčiau, dažnai net neigiama prasme.

jaunieji kartu, nesigilindami į „interdisciplininės revoliucijos“ estetinę ideologiją, kontekstą, automatiškai paviršutiniškai perėmė kai kuriuos formalius šios estetikos bruožus. Sakykime, išraiškos priemonės tarsi paįvairėjo, bet mentaliteto, ideologijos lygmeniu nebuvo formuluojama sąmoninga pozicija.

Buvo ir trečioji neotraditionalizmo „stovykla“, kokybiškai besiskirianti nuo minėtųjų prieš tai. Iš esmės didžiąja dalimi jai atstovavo minėtas debiutavusiųjų maždaug 1998–2004 m. šiuolaikinio meno atstov(i)ų „rezervas“, kurį sudarė tiek pavieniai „pirmosios“, tiek nemažai „antrosios“ 1998–2006 m. kartos bangų atstov(i)ų, taip pat dalis nepriklausiusių šiam „sąrašui“.

Žinoma, „stovykla“ ją vadinti sunkoka, kadangi kalbame apie tam tikrą skirtingų „(pseudo)individualistų“ grupę, kurią vienija ne tiek bendra estetinė programa, kiek tam tikros aplinkybės:

šiuo atveju reikėtų kalbėti ne apie kokią nors stilių ar „manifestą“, bet apie institucinio konteksto poveikį, kuris tiesiog paryškina tam tikrus labai skirtingų menininkų (anti)kūrybos bruožus, kai kurias giminiskas tendencijas. Ko gero, tai yra specifinis vietos (didžiąja dalimi Vilniaus) ir laiko (sietino su antrąja pastarojo dešimtmečio puse) reiškinys, kuris, tikėtina, pasikeitus kontekstui, prarastų ir minėtus bendrumus.¹²

Taigi šią „stovyklą“, viena vertus, vienijo visų pirma artimas „revoliucinio“ periodo estetinei ideologijai mentalitetas, kita vertus, formaliai kartais ir „neotraditionalizmui“ artimi bruožai. Daugeliui šios „stovyklos“ atstov(i)ų buvo ir išliko natūralios tiek VDA dėstytojų diegto „tyliojo modernizmo“, tiek ir „revoliucinio“ periodo estetinė mąstysena.

Tačiau šios stovyklos „neotraditionalizmas“ specifinis todėl, kad jis nebuvo tiesiog reakcingas „revoliucinio interdiscipliniskumo“ estetikos atžvilgiu ir

12 Kęstutis Šapoka, „Apie metodologinę painiavą ir metodologinį nerimą“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 6, p. 35.

automatiškas „tyliojo modernizmo“ idėjų gaivinimas, tačiau dažnu atveju funkcionavo per vienodai *kritinį atstumą* abiejų estetinių sistemų, stovyklų atžvilgiu iš dalies alternatyvių, paralelinių taktikų pavidalais.

Kalbant tiek apie „revoliucinio interdiscipliniškumo“ periodą, tiek apie jo formalų tęstinumą „porevoliuciniu“ periodu, buvo susiformavę tam tikros paklausios oficialiose Vilniaus ir užsienio šiuolaikinio meno institucijose, bienalių sistemoje „temos“, formalūs kodai, kitaip sakant, atitinkami „socialinės kritikos“, „socialinės dokumentikos“, „kasdienybės estetikos“ pavidalai, kuriais sekant (čia tiktų „aktualumo“ sąvoka¹³) buvo daugiau galimybių išibėgėti oficialiai institucinei karjerai. Tuo tarpu minėtos „stovyklos“ kritinis atstumas arba net „neotradicionalizmas“ daugiau ar mažiau kirtosi su šiomis naujosios šiuolaikinio meno nomenklatūros madomis arba bent jau nebuvo paklausiausiųjų sąrašė.

Minimos „stovyklos“ atveju galime kalbėti apie „neotradicinę“, „retrogradišką“ formą, formuojamą ne pagal „aktualumo“ scenarijų, taip pat ne tradicinių išraiškos formų destrukcijos linkme, kas buvo būdinga, pavyzdžiui, pirmose *Gerųjų blogybių* tapytojų kurso parodose, bet „altertradicijos“ kontekste, kai sunku tiesiogiai nustatyti estetinės ideologijos „kryptį“ – kam vis dėlto labiau „simpatizuoja“ menininkas ar menininkė: „tradicijai“ ar „interdisciplininiam avangardui“? „Stagnacijai“ ar „progresui“?

Taigi svarbu dar kartą pabrėžti, jog daugeliu atvejų kalbame apie sąmoningą poziciją, buvimą *tarp* – aiškios ideologinės pozicijos slėpimą kontekstinių hori-

zontalių sampnyoje, po tariamai retrogradišku formalumu. Taip, pavyzdžiui, atsitiko su Lauros Garbštienės kūryba, kuri formaliai neabejotinai priklausydama „revoliucinio avangardo“ sparnui, vis dėlto konceptualiai kurį laiką atrodė „bekryptė“, „beprasmiška“, tarsi nieko nereiškianti institucinio konteksto „aktualumo“ ar „socialinio angažuotumo“, populiaraus „meninio tyrimo“ schemų kontekstuose. Todėl, pavyzdžiui, instituciniam kontekstui jos videoperformansai atrodė „dar nepakankamai susiformavę“, neturintys aiškesnės estetinės-ideologinės pozicijos. Nors tiesą sakant, tokio įspūdžio kūrimas kaip tik ir buvo nuosekli bei originali Garbštienės socioestetinė taktika. Taip savaime formavosi menininkės „marginalumas“, nors ji pati, ko gero, niekada nesiekė tapti opozicioniere ar institucinio „rezervo“ atstove.

Rokas Dovydenas tam tikru periodu nedeklaratyviai, tarsi natūraliai grįžo prie savo pagrindinės specialybės – keramikos, nors gilesniuose kūrybos lygmenyse išliko „interdisciplininku“. Galima sakyti, kad nuo tam tikro laikotarpio jį labiau domino šios „tradicinės“ medijos rekontekstualizavimas, nei interdisciplininio aktualumo nomenklatūros globaliame kontekste klausimai.

Garsėjęs drastiškais performansais ir analogišku videomenu, pradžioje gal kiek panašiu į Evaldo Janso videofilmus, Jonas Zagorskas ėmė paraleliai gilintis (ir be jokios ironijos) į pastozinės koloristinės lietuvių tapybos subtilybes, o videokūryboje taip pat nukrypo nuo tuo metu „socialinės kritikos“ klišių. Galų gale socioestetinės pozicijos dalimi tapo menininko moto nešokti pagal institucinių kuratorių dūdele, paprastai sakant, stengtis išsaugoti savigarbą tame kontekste, kuriame naujoji institucinė kuratorystė dažnai nuslydavo į profesinį infantilumą, kartu grįstą besąlygiška biurokratine subordinacija. Galima prisiminti, kiek pašaiپیų replikų, kaltinimų „naivumu“ sulaukė nepretenzinga Zagorsko organizuota „akcija“, kurios metu keli menininkai „be kuratorių ir galerijos“ tiesiog išsidėliojo Rotušės aikštėje keletą savo paveikslų. Tačiau

13 Pastaroji yra prieštaringa. Paprastai institucinėje šiuolaikinio meno sistemoje vienokiu ar kitokiu būdu eskaluojamos „aktualumo“ sąvoka ir samprata, į kurią menininkai skatinami orientuotis, siekdami oficialios karjeros. Dėl kokių nors priežasčių nepatekė į „aktualiųjų“ kontekstą ar atsidūrę jo paraštėse paprastai traktuojami kaip nepakankamai „susiformavę“, „neturintys pozicijos“, „atsilikę“ ir pan. menininkai. Kita vertus, jei žiūrėtume ne per institucinius akinius, tai instituciškai generuojamas „aktualumo“ diskursas kaip tik reiškia kūrybinę niveliaciją, savo pozicijos atsisakymą vardan „socialinio užsakymo“. Tokiu atveju galima sakyti, kad tokios sistemos paraštėse atsiduria būtent gambiausieji, originaliausieji, nestandartiniai arba turintys tvirtus estetinius ir moralinius principus menininkai(-ės).

šis elementarus veiksmas kartu apnuogino institucinį kuratorinį pretenzingumą, kai tariamai solidus legitimacinis įvaizdis dažnai dirbtinai kuriamas vien biurokratinių manipuliacijų ir machinacijų dėka¹⁴.

Marta Vosyliūtė kultivavo „pankišką tapybą“ ir atitinkamą problematiką, kurią sunku griežtai priskirti „tradicionalistų“ ar „interdisciplininkų“ stovykloms, nes suproblemino abiejų sistemų estetinius principus, nepalikdama aiškesnio vertybinio orientyro.

Videomenininką, priskirtiną „revoliuciniam“ periodui, Andrių Kviliūną vis dėlto galima vadinti ir „neotradicionalistu“, viena vertus, tiesiogine prasme, nes menininkas po studijų baigimo sugrįžo į gimtąjį Panevėžį. Kita vertus, šis kontekstas įtakojo jo videokūrybą, kuri tarsi nepataiko į „aktualų mainstreamą“, tampa per daug „autistiška“, „tradicioniškai estetiška“, „provinciali“, nors būtent Kviliūno kūrybą, ko gero, galima būtų vadinti tikruoju videomenu.

Galima sakyti, kad latentinės „provincialios“ ar „retrogradiškos“ tam tikrų meninink(i)ų kūrybos savybės sostinės institucinių perturbacijų kontekste (maždaug 2005–2008)¹⁵. susiformavo iš dalies įtako-

jant išorinėms aplinkybėms, iš dalies savarankiškai.

Taip pradėjo formuotis daugiau ar mažiau *sąmoningas (kritinis) regionalizmas*¹⁶, *institucinė* ar *feministinė kritika* (neretai tenka kalbėti apie visų šių sąvokų sampynas) mūsų šiuolaikiniame mene, savaime suprantama, atsižvelgiant ne vien į Vilniaus kontekstą, kurį galima traktuoti tik kaip vieną reiškinio visumos elementą.¹⁷

* * *

Šiame straipsnyje plačiau aptarsiu vienos iš neotradicionalisčių, arba *kritinio regionalizmo*, atstovių – Benignos Kasparavičiūtės – (alter)meninę veiklą.

Kaip jau buvo minėta, „kritinę“ poziciją šiuo atveju reikėtų suprasti ne tiesiogiai interdisciplininio meno „socialinės kritikos“ ir ne „tradicijos griovimo“ kontekste. Taigi kritinė pozicija čia reiškia tam tikrą (ne jausminį, sentimentalų, bet) analitinį atstumą tiek vienos, tiek kitos sistemos atžvilgiu, nesvarbu, kurios stovyklos formali kalba naudojama.

14 „Bendradarbiauti su kuratoriais nebūtinai reiškia tiesiogiai paklusti jų valiai, dažnai tai sunkiau pastebimi dalykai. <...>Pavyzdžiui, kad ir „teminė“ paroda. Temą sumano kuratorius, o menininkai, kad ir kokie saviti būtų, turi kurti „į temą“. <...>aš ir nenoriu pabėgti nuo reguliavimo, tiesiog norėčiau, kad tai, kas mano, man leistų reguliuoti pačiam: kaip, kada ir kur rodau savo darbus, kokias temas pasirenku, kada kuriu, kada patyliu. <...> Beje, kalbant apie kūrinių atranką, man jau seniai neduoda ramybės klausimas – ar kuratoriui pakanka kompetencijos spręsti kad ir apie tapybos darbą? Turiu omeny kuratorių, kuris pats nemoka tapyti, piešti, o tik svarsto, rašo tekstus apie meną. Jo sąlytis su menu tik teorinis <...> drįsčiau teigti, kad kuratorius beveik visais atvejais nepakankamai kompetentingas atrinkinėti kūrinius parodai.“; „Be galerijos, be kuratorių: Joną Zagorską kalbina Kristina Stančienė“, in: *Literatūra ir menas*, 2008 10 10, Nr. 3207, [žiūrėta 2012 12 06], http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3207&kas=spaudai&st_id=13543.

15 Todėl keičiantis situacijai, kai kuriems(-ioms) šios „stovyklos“ atsotvams(-ėms) pamažu populiarėjant, atitinkamai nyksta ir jų kūrybos kritinis, regionalistinis užtaisas, tuo tarpu kai kiti pavieniai menininkai(-ės) bando išlaikyti „kritinį“ atstumą, sąmoningai likdami „marginalais(-ėmis)“, žinoma, kiek tai įmanoma.

16 „Regionalizmo“ ar „kritinio regionalizmo“ terminai dailėtyroje ar architektūros istorijoje ir teorijoje dažnai taikomi apibūdinti įvairiems laikotarpiams ir įvairiai suprantamoms *lokalumo* mene versijoms. Žinoma, šio straipsnio ribose patogiausia šią sąvoką vartoti XX a. Vakarų dailės atveju, turint omeny tarpautinio avangardo (savotiškos globalizacijos bangos) ir įvairių nacionalinių ar lokalių kitomis prasmėmis dailės sąjūdžių sąveikos kontekstą. Paprastai „regionalizmo“ sąvoka vartojama su tam tikru reakciniu, retrogradišku, „provincialiu“ prieskoniu, tačiau šie epitetai nebūtinai turi būti suprantami neigiamai prasme, arba iš viso vartojami moralinių vertinimų plotmėje. Sakyme, tai sąvoka galinti apibūdinti tam tikro meninio reiškinio tam tikras savybes, ypatybes. Šio straipsnio ribose „regionalizmo“ sąvoką spekuliatyviai pasiskolinsiu apibūdinti tam tikriems mūsų (daugiausia Vilniaus) šiuolaikinio meno reiškiniams, apimantiems laikotarpį maždaug nuo 2005 m. iki dabar.

17 Kalbant apie Vilniaus kontekstą svarbus jau minėtas *looser list*, nuo 2005 m. veiklą pradėjusi „Cooltūrisčių“ grupė. Kalbant apie regioninį kontekstą, pirmiausia reikėtų kalbėti apie savitą ir stiprų regionalizmo ir institucinės kritikos atgimimo židinį Alytuje, kurio pagrindinis iniciatorius Redas Diržys, kitaip sakant, nuo 2005 m. kokybiškai transformuotą 1993–1997 m. *Tiesės. Pjūvio* tradiciją *Alytaus meno streiko* bienalių pavidalu. Taip pat paminėtina *Mekusa* veikla Klaipėdoje ir aplinkiniuose rajonuose, maždaug nuo 2005–2006 m. įsibėgėjęs *ŽemAt* projektas Žagarėje, Jonišio r., ir pan.

Iš dalies tokios pozicijos formavimąsi lėmė išorinės aplinkybės, kadangi Kasparavičiūtė, VDA baigusi tuo metu (maždaug 2000–2002) nuosmukį išgyvenančią tapybos specialybę, debiutavo plačiaformate „tapyba“ (ant baltarusiškų klijuočių), kuri nebebuvo populiaru tuometinėse oficialiose šiuolaikinio meno institucijose, tačiau buvo problemiška ir tradicinės lietuviškos tapybos tradicijos atžvilgiu (sakykime, situacija iš dalies buvo panaši į anksčiau debiutavusių tapytojų Eglės Ridikaitės ar Aistės Kirvelytės). Tokį formaliai bei konceptualiai „tarp“ formatą menininkė sąmoningai plėtojo ir tolesnėje savo kūryboje.

Apskritai Kasparavičiūtės menines taktikas galima būtų apibūdinti *analitinio prado*, *simuliacijos* ir *pastišo* sąvokomis, kurių eilės tvarka ar svarba varijuoja. Analitinį pradą galima būtų skelti į dvi dalis: formalųjį, kai kruopščiai išanalizuojama tam tikros plastinės kalbos (tautinės tapybos ar Vilniaus videomeno) tradicija tam, kad ji būtų sąmoningai simuliuojama (ar indiferentiškai preparuojama), ir konceptualųjį, kai bandoma mėgdžioti vieno ar kito konteksto pasaulėžiūrą.

Ko gero, *analitinis pradas*, tačiau ne „meninis tyrimas“, – tai vienas iš esminių menininkės ir kai kurių kitų sąmoningo regionalizmo arba institucinės kritikos atstov(i)ų pozicijos bruožų. Kalbant tiek apie „revoliucinę“, „tarpdisciplininę“, tiek ir apie „tradicionalistų“ stovyklas, besąlygiškai laikomasi vienos arba kitos vertybinės ideologijos, kai (beveik) absoliučia moraline ir ideologine vertybe laikomas „tradicijų griovimas“, „avangardizmas“ arba, priešingai, – „tradicijų saugojimas“, „gynimas“. Tuo tarpu jau ankstyvojoje Kasparavičiūtės kūryboje mezgėsi kiek kitoks, kaip jau buvo minėta, ne vertikalus vertybinis, tačiau horizontalus kontekstinis, net „simuliacinis“ požiūris – menininkė elgėsi tiek su vienos, tiek su kitos stovyklos ideologinėmis pozicijomis (ir formalia kalba) tarsi su medžiaga, kurią galima naudoti sau tinkamu būdu (tai labiau būdinga jaunesnei ir jauniausiai, vadinamajai „neonomenklatūrizmo“ kartai, debiutavusiai po 2006 m.)



2. Benigna Kasparavičiūtė, *Noriu išreikšti save*, video, 13 min., 2006, LATGA, Vilnius 2013

Benigna Kasparavičiūtė, *I want to express myself*, video, 13 min., video still, 2006

Tai pozicija, kiek besiskirianti nuo „revoliucinę“ kartą (ar kartas) ir „tradicionalistus“, arba „tyliusius modernistus“, *jungiančio* formalizmo. Galima sakyti, kad pastarosios stovyklos, nepaisant priešpriešos, savaip akcentavo *formalius* aspektus – „tradicinius“ arba „interdisciplininius“ išraiškos būdus. Kitaip sakant, būtent vienokia ar kitokia formali išraiška lėmė (bent jau XX a. 10 deš.) vertybinį, etinį priklausymą vienai ar kitai „stovyklai“.

Tuo tarpu „kritinio regionalizmo“ atstovai(-ės), ypač Kasparavičiūtė, nuo pat pradžių pradėjo orientuotis į turinio arba, kitaip sakant, subjektyvios, *asmeninės intencijos ir turinio santykį*, kuriame formali apibrėžtys, „retrogradiškumo“ arba „progreso“, „aktualumo“ sampratos neteko vertybiškai lemiamo (vertikalaus) vaidmens (atsiminkime, kad „infantiliųjų neotradicionalistų“ atveju sunku kalbėti apie kokią nors sąmoningą poziciją), vis dėlto dažniau naudojant „tradicinius“ išraiškos būdus¹⁸.

18 „Aktualumas“ – subtili tema, kadangi skirtumas tarp „aktualios“ ir „neaktualios“ vieno ar kito menininko veiklos nėra labai ryškus. Vis dėlto oficialiame instituciniame kontekste egzistuoja tam tikros idėjinio ar formalaus „aktualumo“ mados, kurios, kas be ko, šiek tiek įtakoja net ir tuos, kurie stengia-

Kasparavičiūtė nutraukė „bambagyslę“ su lietuvių tapybos mokykla, dirbdama ant didžiulio formato klijuočių, imituodama neoekspresionizmą ir „psichotinę“ antikompoziciją vienu metu, iš esmės linkdama į antitapybos problematiką. Menininkė tuo pat metu gilinosi į prieškarinį lietuvių plakata, liaudies grafiką, lietuvišką premodernistinį regionalizmą (kai kuriais atvejais net tautinį „provincializmą“), t. y. M. K. Čiurlionio, K. Šimonio simbolizmą, tarpukario Lietuvos taikomojo arba oficialaus tautiškumo stilių etc.

Pamažu neoekspresionistinė „anarchija“ užleido vietą plakato ar atviruko architektonikai, simetrijai, taikomosioms-simbolistinėms struktūroms, žinoma, ir su visomis sąmoningai naudojamomis prieškarinėmis lietuviškomis „naivybėmis“. Maždaug tuo metu (apie 2002) menininkė „atrado“ ginkluotą pokario rezistenciją – partizanų, jų rėmėjų atsiminimus, tokiu būdu „plakatiškasis“ stilius pamažu virto monumentaliam ir performatyvia „tapybos“ serija *Tėvynė* (2002–2007)¹⁹.

si jų išvengti. Kita vertus, kalbant apie „revoliucinį“ periodą svarbus ir dar vienas niuansas. Labiausiai išpopuliarintai ŠMC „kartai“ arba „grupei“ – Urbonams, Railai, Liškevičiui, Makarevičiui, Narkevičiui, Rakauskaitei, Žiūrai ir kt. – būdingas „projektinis“ mąstymas, t. y. siekis nuolat būti „aktualiais“, jautrus reagavimas į institucines madas ir poreikius. Daugumos šių menininkų kūryboje „turinį“ atstoja vienokios ar kitokios institucinės sistemos aktualijos (tai gali būti instaliacijų, videomeno mada arba atitinkamai globaliai vienu ar kitu metu aktualios „temos“). Taip pat pageidautinas dalykas – kūrybos panašumas į garsaus užsienio epigono kūrybą, t. y. *copy-paste* principas. Iš esmės daugiau ar mažiau šiais principais rėmėsi ir aptariamasis 1998–2005 kartos *establishment list* astovai. Todėl jie ir laikytini „revoliucinio“ periodo tęsėjais(-omis). Tuo tarpu kita šios kartos grupė, kurią sąlygiškai įvardijome kaip „kritinio regionalizmo“ atstovus, kiek labiau koncentravosi į subjektyvias, asmeniškąs, nebūtinai sutampančias su oficialaus *mainstream* madomis temas ir formalius išraiškos būdus. Jų kūryboje „aktualumas“ nėra pagrindinė kategorija.

19 Čia reikia šiokiu tokio kontekstinio paaiškinimo. 2002–2003 m. buvo ribinis laikotarpis, kai pokario laisvės gynėjų tema dar tebebuvo gana marginali ir vertinama kontroversiškai, tačiau visuomenėje jautėsi pirmieji platesnio susidomėjimo požymiai. Į tai reikia atsižvelgti šiandiniame kontekste, kai partizaninis karas (ir panašios skaudžios tautai temos) subanalinos ar netampa komerciniu popkultūros įvaizdžiu, madinga dailinink(i)ų, popgrupių, dizainerių etikete – paklausiu įvaizdžiu ir tuo pačiu sparčiai nuvertėja etiškai, infantili-

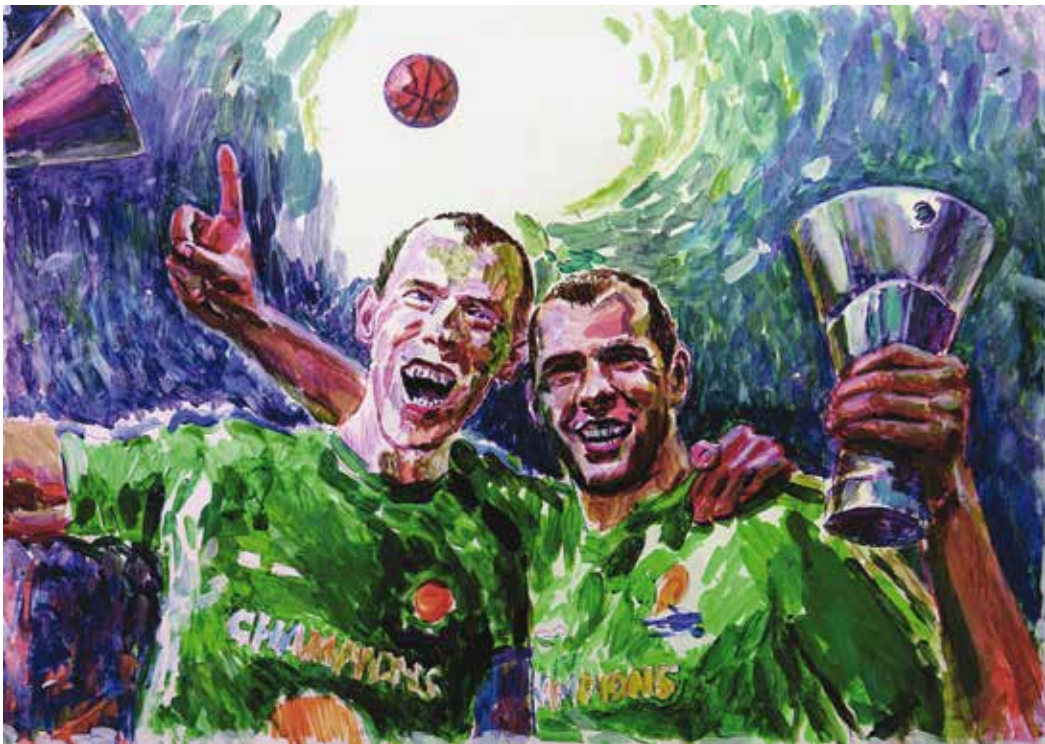
Tokia „regionalistinė“ (paradoksaliai netgi „elitistinė“) pozicija, galutinai susiformavusi maždaug 2006–2007 m., tam tikra prasme įtakojo ir estetinę menininkės ideologiją plačiąja prasme. Kasparavičiūtės kūryba pradėjo koncentruotis į tai, kas vadinama „lokalia meno sistema“.

Ši „posūki“ žymi Kasparavičiūtės 2006 m. sukurtas pseudokumentinis videofilmas *Noriu išreikšti save*. Formaliai menininkė skolinasi televizinės dokumentikos *Menininkų portretai* klišes, dėliodama iš jų videopastišą. Tuo tarpu konceptualiai į šiuos formalius rėmus įvelka „infantiliųjų neotraditionalistų“ (didžiąja dalimi kalbame apie Vilniaus kontekstą), galima sakyti, savo bendraamžių tiek dailininkų, tiek kai kurių dailėtyrininkų pasisakymų spaudoje „perlus“.

Kasparavičiūtė kruopščiai išrankioja šios retorikos „perliukus“ (jos nuomone, banaliausias, patetiškiausias ištarmes, klišes) ir įdeda juos į filmo herojės, kurią ji pati ir „vaidina“, lūpas (beje, filmo pabaigoje yra išnašos, kuriose nurodoma, kas cituojama). Citatų suma vėl virsta visuma – iš pirmo žvilgsnio rišliu, logišku ir dvasingu monologu. Taigi gilinamasi į konkretų, lokalų naujųjų infantilų tapyboje kontekstą, kurį menininkė betarpiškai pažįsta iš studijų VDA Tapybos katedroje. Galima sakyti, kad preparavimui ji renka si kontekstą, beveik tiesiogiai įsiterpanti į jos pačios gyvenimiškąją audinį. Filmu „perskaitymas“ priklauso nuo žiūrovo santykio, t. y. amžiaus, išsilavinimo, pasaulėžiūros, kitaip sakant, kontekstinės padėties. Beje, filme tampa svarbi ir pačios dailininkės apranga, akse-suarų detalės, kitos kontekstinės užuominos.

Kitame didesniame menininkės cikle *Krepšinio pasaulyje*, atliktame akrilu ant popieriaus ir drobės, taip pat manipuluojama „globaliu“ paviršiumi ir „lokalium“ kontekstualumu, besislepiančiu giliau. Ciklas iš pažiūros koncentruojasi ties tariamai aktualia – „krepšinio religijos“ – tema, tačiau iš tiesų gilesniame formaliame ir idėjos lygmenyje Kasparavičiūtei labiau rūpi lietu-

zuojama. Todėl reiktų atkreipti dėmesį į kiek skirtingus laikmečio kontekstus.



3. Benigna Kasparavičiūtė, *Valios triumfas*,
akrilas ant popieriaus, 2009, LATGA, Vilnius 2013

Benigna Kasparavičiūtė, *Triumph of strong will*,
acrylic on paper, 2009

viškos sovietinės modernistinės tapybos kontekstas, santykis būtent su šia sfera, jos kodais ir klišėmis. Maža to, tą santykį jį formuoja per simuliacinę konkretaus tos tradicijos atstovo – Vlodo Karatajaus – tapybos prizmę.

Jei sporto ikonas išgrynintume ir sudėtume savitą galeriją, pamatytume, kad dominuoja psichofiziologiškai ribinės būsenos, tarsi *barokiška, batalinių scenų* ikonografija, patosas, visų pirma apeliuojantis į tam tikrą dieviškumo lygmenį (prisiminkime antikinę Olimpą ir sportinių olimpiadų retorikos tradiciją) arba bent jau mažų mažiausiai *herojinę* erdvę. Matome, kad ši ikonografija yra ne tiek tiesmukai dokumentinė, kiek kurianti įvaizdį, netgi klastojanti.

Sportininkų grimasos nurodo į ypatingas, nekasdienes, labai įtemptas situacijas, dažniausiai reiškiančias paprastiems mirtingiesiems neprieinamas,

nepatiriamas, psichofiziologine prasme net „transcendentines“ būsenas. Įvaizdžio kūrimo problematika Kasparavičiūtei tampa atspirties tašku. Užfiksuoti „ribinės“ būsenos sportininkai ištraukiami iš aktualaus konteksto (toku atveju stipriai išryškinamas absurdiškasis lygmuo, nes keistos grimasos, nenatūralūs judesiai be konteksto arba „fono“ tampa psichofiziologinių patologijų rinkiniais) ir įkeliami į sovietmečio modernistinės tapybos terpę, kalbant konkrečiau – Vlodo Karatajaus tapybos sistemą. Ji patogi todėl, kad pastarasis *Ars* tradiciją per Antano Gudaičio tapybos prizmę redukavo į logišką sovietinio lietuviško (komercinio) kolorizmo sistemą arba nesunkiai atpažįstamus ir iš koduojamus schemų rinkinius.

Kasparavičiūtė renkasi dvi taktikas: kuria krepšinininkų ciklo dalį pasitelkdama „giluminę simuliaciją“ – nuosekliai studijuoja Karatajaus formalios kalbos



4. Benigna Kasparavičiūtė, *Aš esu tapyba*, video, 18 min., 2010

Benigna Kasparavičiūtė, *I am a painting*, video, 18 min., 2010

sistemą (būdingus spalvinius derinius, potėpių dinamiką, kompozicijos architektoniką ir pan.) ir vienu atveju, kiek modifikavusi, pritaiko ją krepšininkų atvaizdams, o kitu – tiesiog naudojasi konkrečiais Karatajaus kūriniais (daugiausia peizažais) kaip rekontekstualizuotu fonu krepšininkams.

Tokioje alteranalitinėje sistemoje karatajiška tapybinė sistema atsiskleidžia kaip funkcionuojanti panašiais į sporto ar bet kurios kitos komercinės-ideologinės ikonografinės industrijos dėsniais.

Krepšininkų portretai netiesiogiai, tačiau gana aiškiai apeliuoja į garsųjį portretinį Karatajaus palikimą (pvz., *Antano Gudaičio portretas* (1958), *Dailėtyrininkų Budrių dvigubas portretas* (1964), *Aloyzo Stasiulevičiaus portretas* (1962), *Kazimiero Morkūno portretas* (1967), *Konstantino Bogdano portretas* (1968), *Algimanto ir Vytauto Nasvyčių portretas* (1976), *Gedimino Jokūbonio portretas* (1982), *Didžiojo Tėvynės karo dalyvio gydytojo M. Zako portretas* (1985), *Janinos ir Adolfo Šleževičių portretas* (2000), *Lietuvos prezidento Smetonos portretas* (2001), *Lomanų šeima* (2002), *Sigito Petkevičiaus portretas* (2004) etc.). Tokiu būdu tarsi natūraliai įterptos viena į kitą šios sistemos kartu išryškina viena

kitos klišės (nors Kasparavičiūtei labiau rūpi sovietinės Lietuvos modernistinės tapybos socioideologiniai veikimo mechanizmai), apnuogina „griaučius“. Sukerjami du iš pažiūros niekuo nesusiję ikonografiniai lygmenys, kurie, pasirodo, paradoksaliai giminingi, nes didžiąja dalimi funkcionuoja komercinėse-ideologinėse įvaizdžio konstravimo sistemose.

Paminėtinas Kasparavičiūtės 2010 m. sukurtas videofilmas, arba greičiau videoperformansas, *Aš esu tapyba*, kuris tęsia minėtus įvaizdžio, nemaža dalimi paremtus autobiografiniu kontekstu, menininko statuso, lokalių meno sistemų preparavimo leitmotyvus. Čia visų pirma pasitelkiama nebe dokumentinio filmo, bet tarsi reportažo iš parodos atidarymo forma. Be to, yra kur kas daugiau dalyvių. Dailininkę atstovauja, t. y. vaidina, kitas asmuo, o pati Kasparavičiūtė pasirodo retkarčiais fone kaip atsitiktinis parodos atidarymo lankytojas. Formaliai menininkė vėl atrenka tam tikras daugiau ar mažiau objektyviai gana kvailas, absurdiškas, patetiškas citatas (tik šį kartą daugiausia vienos garsios menotyrininkės tekstų ištraukas iš Lietuvos tapybai skirto albumo), suklijuoja iš jų tariamai rišlų tekstą, kurį išsako „parodos atidaryme“ (jo simuliacijoje) dalyvaujantieji – dailėtyrininkas, dailininkė, žiūrovai. Atidarymas vyksta nuošalesniame valstybinės institucijos koridoriuje, oficialiai nederinus su valdžia, bet kai kurių atsitiktinių darbuotojų ar net tos institucijos valdžios atstovų suprantamas kaip „tikras“, kadangi panašaus pobūdžio ir lygio parodų atidarymai tenai ne naujiena. Ant sienų kabo tam tikri artefaktai, kurie atstovauja tapybą. Vyksta kontekstinė mimikrija tiek tiesiogiai, tiek (vėliau) „videoperformanso“ pavidalu, kurią vėlgi galima suprasti, „skaityti“ skirtingai, priklausomai nuo konteksto ir žiūrovo nuostatų.

Šiuo atveju svarbūs dar du estetiniai-ideologiniai aspektai. Viena vertus, taip elgdamasi Kasparavičiūtė artėja prie „nulinės medijos“, t. y. formaliai maksimalaus banalumo arba estetinio „neiškaitomumo“. Žinoma, ne tiesiog „darant blogai“, bet pamažu analitiškai artėdama prie „prasto padarymo“ ar „banalumo“

esmės. Ideologine prasme toks pozicijos maskavimas, simuliacija reiškia, kad menininkė po truputį (žinoma, sąmoningai) tapatinasi su patyčių, ironizavimo, pastišo objektais. Kitaip sakant, tiesiogiai kritinė ir ironizuojanti pozicija pamažu transformuojasi į paradoksišią mimikriją, kurioje parodijos elementas, žinoma, yra svarbus ar net svarbiausias, tačiau jo deklaratyvumas aptirpdomas, išsiskaido formaliuose lygmenyse, tampa ne taip akivaizdus.

Tokį „medijos“ ir „pozicijos“ redukavimą į „nulinį lygmenį“, kai medija formaliai netenka jokios prasmės, galime suvokti vėlgi lygindami kad ir su „revoliuciniu interdisciplininiu menu“. Jei pasitelktume XX a. 10 deš. antros pusės ir XXI a. 1 deš. pirmos pusės garsiausių performatyvaus videoatstov(i)ų (pvz., Evaldo Janso, Gintaro Makarevičiaus, Deimanto Narkevičiaus, Eglės Rakauskaitės, Dariaus Žiūros ir kt.) kūrinius, pamatytume, kad Kasparavičiūtės videodarbu atveju (kaip ir kai kuriuose Jono Zagorsko, Lauros Garbštienės video ar kino kūriniuose) akivaizdžiai trūksta formalaus (socioestetinio) kryptingumo. Videomedija ir kūnas šiuo atveju iš pažiūros socioestetiškai yra entropiški. Žinoma, kalbame tiesiog apie kitokį ir kitokios pozicijos deklaratavimą nei „revoliucinių interdisciplininkų“ atveju, nors vartojama, atrodytų, ta pati formali kalba.

Susidaro įspūdis, jog Kasparavičiūtės „videoperformansuose“ trūktų paties performanso, turinyje – turinio, pozicijoje – pozicijos, galų gale medijoje – pačios medijos. Arba priešingai, pozicija išreiškiama taip tiesmukai ir pabrėžtinai banaliai, kad tampa pozicijos parodija, ir vėlgi estetinis medijos lygmuo redukuojamas iki nulio. Kasparavičiūtės, kai kuriuose Zagorsko ar Garbštienės „videokūriniuose“ kur kas daugiau apsimetinėjimo „naiviais“, klišių, „lėkštumo“, „bekryptiškumo“, „tuščios medijos“, be to, dažnai juntamas kritinis prieskonis *pačios* medijos atžvilgiu, tam tikra nihilistinė intencija *a priori* paties kūrinio, savęs atžvilgiu.

Tuo tarpu „revoliucinio“ periodo (ir Kasparavičiūtės kartos „institucinio establishmento“ atstovų) kūryboje interdiscipliniškumas, naujosios medijos reprezentuoja



5. Benigna Kasparavičiūtė, *Tapybos* parodos atidarymo akimirka, 2013 01 11

Benigna Kasparavičiūtė, Opening of the exhibition *Painting*, 2013 01 11

beveik nekvestionuojamą kritinį įrankį *kitos*, t. y. „retrogradiškos“, „tradicinės“, socioestetinės sistemos atžvilgiu. Tuo tarpu abejonė pačia savimi mažai tikėtina.

Minėtas analitinis kasimasis iki kokios nors lokalių socioestetinės sistemos prasminio branduolio, esminių principų juos šaltakraujiškai „atkartojant“, ryškiai atsiskleidžia naujausiame Kasparavičiūtės projekte *Tapyba*. Šį kartą menininkė, ko gero, nuosekliausiai imasi kontekstinės mimikrijos taktikos, dirbdama ne tik simuliaciniame formaliame, bet ir kontekstiniame arba savitai suvokiamame *įvietintos instaliacijos* kontekste. Kasparavičiūtė nuosekliai gilinasi į kontekstą, kurį sąlygiškai įvardija „plenerinės tapybos“ terminu. Pastarasis jai reiškia ne tiek „tapyimą gamtoje“, kiek specifinės tapybos subkultūrą, kurią Lietuvoje paprastai sudaro „marginalios“, komercinės, pusiau mėgėjiškos ar tiesiog diletantiškos (turinio ir/ar formos prasmėmis) tapybos lygmuo. Maža to, atstovaujantiems šiai subkultūrai labai dažnai būdingas itin aukštas savo kūrybos vertinimas ir pretenzijos į labai giliai egzistencines, dvasines, „filosofines“ prasmes ir potekstes. Ne paslaptis, kad ši subkultūra dažniausiai skleidžiasi įvairių „plenerinių“ stovyklų metu.



6. Benigna Kasparavičiūtė, *Senamiesčio dvasia*,
mišri technika ant drobės, 45×25, 2012, LATGA, Vilnius 2013

Benigna Kasparavičiūtė, *Old town spirit*,
mixed media on canvas, 45×25, 2012

Kasparavičiūtė pati sau įvardija šį kontekstą kaip subkultūrą, kurią (ar kurios kūrybą) galima tyrinėti kaip savo ideologiją ir formalius dėsnius turinčią sistemą. Tokiu būdu menininkė ne tiesiog parodijuoja šį kontekstą „prastai tapydama“, tačiau imasi kur kas sudėtingesnės (ir psichologine prasme pavojingos) užduoties – atkartoti, simuliuoti šį socioestetinį kontekstą, remiantis objektyviais tą „sistemą“, jos mąstyseną apibūdinančiais, reprezentuojančiais dėsniais, elementais. Menininkė profesionaliai stengiasi atkurti ir sukurti diletantiško ir pretenzingo alterestetinio konteksto pavidalus.

Šia prasme ji sąmoningai renkasi Marijos ir Jurgio Šlapelių muziejų, t. y. tas muziejaus erdves, kurios paprastai funkcionuoja kaip minėtos „plenerinės“ arba iš dalies „marginalinės“ tapybos subkultūros parodų galerija. Svarbi ne tik galerijos „energetika“ ir atitinkama publika, tačiau ir labai eklektiškos patalpos, ypač netinkančios „normalioms parodoms“ – nuo mediniais balkiais „papuostų“ patalpų iki viduramžiškų rūšių. Taigi Kasparavičiūtė priartėja prie tokios kontekstinės mimikrijos ribos, ties kuria, nežinant konteksto, jau sunku vienareikšmiškai pasakyti – parodija tai ar nuoširdus diletantizmas.

Tačiau reikia pabrėžti, jog šiuo atveju Kasparavičiūtės taktika paradoksaliai artima kai kurioms jauniausios arba „neonomenklatūrizmo“ kartos kūrybinėms tendencijoms. Menininkė eksponuoja, maksimaliai suintensyvina formalios plastinės kalbos klišes, priveda pačią „mediją“ iki tokios ribos, kurioje ji tarsi anuliuoja pati save. Tai niekaip nesusiję su „tapybos mirties“ retorika, tiesiog menininkės „egzistencinė ir kontekstinė mimikrija“ paverčia paradoksalia reprezentacijos sąvoką. Diskursinė kūrybinių plotmė Kasparavičiūtės kūryboje užima lygiavertę poziciją. Tiesa, menininkė ryškiai išskiria tariamai lokali ir retrogradiška formali kalba ir pabrėžtinai „reprezentacijos“ demonstravimas, suteikiantis jos „idėjų dizainui“ savitą „marginalinę“ maskuotę, galinčią atrodyti radikaliu svetimkūniu, „neonomenklatūrizmo“, dažniausiai pabrėžtinai besiorientuojančio į internacionalinę institucinę rinką, todėl gana konvencionalaus ir nuspėjamo, fone.

Taigi galima sakyti, kad daugelis Kasparavičiūtės kūrybos aspektų susiję ir su *etine* ar *idealistine pasitraukimo, nedalyvavimo* pozicija platesne prasme, peržengiančia vien formalią, stilistinę problematiką. Ši „kritinio regionalizmo“ pozicija kai kuriomis prasmėmis iš dalies chronologiškai ir konceptualiai artima reiškiniui, pavyzdžiui, Rusijoje vadinamam „nesisteminiu avangardu“²⁰ – besistengiančiu išsivaduoti iš

²⁰ Nesisteminio avangardo neoficialiu manifestu galėtų būti 2010 m. viešai spaudoje ir internetinėje erdvėje paskelbtas

administracinės kontrolės (pavyzdžiui, iš priverstinių „CV pildymo“ lenktynių). Taip pat avangardo „iš apačios“ atstovai atsisako karjerizmo ir pripažinimo sistemos viduje (kuris gali reikštis, pavyzdžiui, nuolatiniu citavimu sistemai pavaldžiam diskurse, dalyvavimu prestižinėse parodose, bienalėse ir t. t.): „išvengiant išankstinių predispozicijų ir reitingų, įprastų oficialioje pasaulinėje meninėje sistemoje.“²¹

Tiesa, reikia atsižvelgti į lokalius „regionalizmo“ aspektus, pavyzdžiui, „simuliacijas, paradoksalią plagiarizmą, pabrėžtiną nereprezentatyvumą, (savi)parodijas, (pseudo)dokumentalumą, subjektyvumą ir (pseudo)tradicionalizmą. Be to, tai ne tiek formalistinė pozicija, kiek savita egzistencinė laikysena, kylanti iš amžių sandūros Šiuolaikinio meno situacijos ir įtakojanči naujojo dešimtmečio mentalines struktūras.“²² Nesisteminio, arba regionalistinio, avangardo židiniai Lietuvoje turi savitų bruožų.

Jei vienas aktyviausių Lietuvoje šio nesisteminio avangardo proveržių Alytuje (jau) pasižymi savomis lanksčiomis anarchizmą kultūros terpėje propaguojančiomis institucijomis, (jau ir tarptautinėmis) saviorganizacijos formomis, Klaipėdoje veikia kaip tiesiogiai oponuojanti oficialiam *establishmentui* (pvz., KKKC įtakai) hermetiška grupuotė, kituose regionuose veikia kaip internetinės bendruomenės, tai Vilniuje „kritinio regionalizmo“ ar „nesisteminiam avangardui“ artimos formos (tarp jų ir Kasparavičiūtės altermeninė veikla) paradoksaliai reiškiasi dažniau

Alytaus psicho[dvasios]darbininkų Viešas atsisakymas priimti dešimtmečio meno žvaigždės statusą, reaguojant į Vilniaus ŠMC gilėjančią moralinę krizę ir jos išdavą – oficialinę projektą Lietuvos dailė: 2000–2010., pvz., „Viešas atsisakymas priimti dešimtmečio meno žvaigždės statusą“, in: 7 meno dienos, 2010 05 14, Nr. 19(895), [žiūrėta 2012 12 08], http://archyvas.7md.lt/lt/2010-05-14/daile_2/viesas_atsisakymas_priimti_desimtmečio_meno_zvaigzdes_statusa.html.

21 Дмитрий Голыно-Вольфсон, „После нулевых: эпоха внесистемного авангарда“, in: *Московский художественный журнал / Moscow Art Magazine*, 2012, Nr. 82), p. 84.

22 Кястутис Шапока, „Операция «Ы», или Литовское искусство сквозь нулевые“, in: *Московский художественный журнал / Moscow Art Magazine*, 2012, Nr. 83, p. 73.

kaip savita *individualizmo*, lokalumo ir „estetinio provincialumo“ (Kasparavičiūtės atveju kaip netiesioginės priešpriešos „kritiniam turizmui“, „rezidenciniam nomadizmui“ ir „vorkšopiniam bendrabūviui“) forma, neretai siekis „iškristi iš diskurso“ (tiek komercinės-institucinės rinkos, tiek „nepriklausomo kairiojo aktyvizmo“), reakcingas (arba simuliacinis) grįžimas prie „altermodernistinės“ pasaulėžiūros, „tradicinių“ arba profanuotų interdisciplininių išraiškos būdų, t. y. „nulinės medijos“, kultivavimas, „estetinės iškamšos“ logika, tariamas lėkštumas, klišių gausa ir pan.²³

* * *

Taigi šiame straipsnyje aptartas specifinis Vilniaus šiuolaikinio meno reiškiny, apimantis periodą maždaug nuo 2005 m. iki dabar, kuris iš dalies yra (naujosios) institucinės stagnacijos išdava, kita vertus, reakcija į minėtą kontekstą. Šio socioestetinio ir socioinstitucinio konteksto fone buvo išryškinta (daugiausia Vilniaus) šiuolaikinį meną atstovaujančios kartos, debiutavusios maždaug 1998–2005 m., dalis, kurios individualistinę (alter)meninę veiklą galima būtų sąlygiškai apibūdinti *neotradicionalizmo, kritinio regionalizmo, institucinės, feministinės kritikos, nesisteminio avangardo* sąvokomis, kartais jas suvokiant kaip bendrą reiškinį, prasminę, pasaulėžiūros visumą, kartais kaip atskirus, savitais bruožais, specifika ir laikinumu pasižyminčius reiškinius. Šios kartos dalies fone buvo išryškinta ir aptarta menininkės Benignos Kasparavičiūtės (alter)meninė veikla. Ji yra viena nuosekliausių sąmoningo kritinio regionalizmo atstovių, savitai reaguojanti į (naujosios) stagnacijos reiškinį ir netgi besiemianti iš jo kūrybinių idėjų.

Gauta 2013-03-14

23 Plačiau žr. „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, įsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: LTMKS, p. 24–25.

LITERATŪRA

- 2 Show: *Jaunieji menininkai iš Latvijos ir Lietuvos*, Vilnius: ŠMC, 2004, p. 11–19.
- Голынкин-Вольфсон Дмитрий, „После нулевых: эпоха внесистемного авангарда“, in: *Московский художественный журнал / Moscow Art Magazine*, 2012, Nr. 82, p. 84.
- Michelkevičius Vytautas, Šapoka Kęstutis „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, įsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: LTMKS, 2011.
- Šapoka Kęstutis, „Apie metodologinę painiavą ir metodologinį nerimą“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 6, p. 35.
- Шапока Кястутис, „Операция «ы», или Литовское искусство сквозь нулевые“, in: *Московский художественный журнал / Moscow Art Magazine*, 2012, Nr. 83, p. 73.
- Valatkevičius Jonas, „Pokalbis apie užribį“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999*, Vilnius: ŠMC, 1999, p. 48.

INTERNETINĖS PRIEIGOS

- „Be galerijos, be kuratorių: Joną Zagorską kalbina Kristina Stančienė“, in: *Literatūra ir menas*, 2008 10 10, Nr. 3207, [žiūrėta 2012 12 06], http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3207&kas=spaudai&st_id=13543.
- „Viešas atsisakymas priimti dešimtmečio meno žvaigždės statusą“, in: *7 meno dienos*, 2010 05 14, Nr. 19(895), [žiūrėta 2012 12 08], http://archyvas.7md.lt/lt/2010-05-14/daile_2/viesas_atsisakymas_priimti_desimtmečio_meno_zvaigzdes_statusa.html.

AN UNSYSTEMATIC AVANT-GARDE IN THE ART OF THE PERIOD OF (NEW) STAGNATION: THE CASE OF THE ARTWORK OF BENIGNA KASPARAVIČIŪTĖ

Kęstutis Šapoka

KEYWORDS: non-systemic avant-garde, critical regionalism, neo-traditionalism, painting, video-performance, interdisciplinary art, ideology of aesthetics, 21st century Lithuanian contemporary art.

SUMMARY

The article discusses a specific phenomenon of the Contemporary Art of Vilnius, which, depending on the context, can be dubbed several names – *neo-traditionalism*, *critical regionalism*, *institutional critique*, *unsystematic avant-garde*. This phenomenon is interpreted as a component – partly a sequel, partly – a reaction to the (new) stagnation of the Contemporary Art system of Vilnius the beginning of which dates from about 2005–2006. Within the framework of these two semantic poles, the “revolutionary” period of our contemporary art from approximately 1987 to 1998 is discussed. Against its background, the modern art generation (mostly of Vilnius) that debuted in a so-called “post-revolutionary” period (about 1998–2005) is highlighted, with particular emphasis on those who may be relatively described as representatives of “neo-traditionalism”, “critical regionalism” or “institutional critique”. Against the background of the latter, the artistic activities of a representative of critical regionalism – Benigna Kasparavičiūtė are separately discussed. Many aspects of the artwork of Kasparavičiūtė are associated with both an *ethical* or *idealistic* position of *withdrawal*, *non-participation* in a broader sense, beyond mere formal, stylistic problems. This position of “critical regionalism” to some extent is chronologically and conceptually close to the phenomenon, for example, in Russian it is called “non-systemic” avant-garde – attempting to break free from administrative control (for example, from a forced race of “CV filling”).