

DALYVAVIMO KONFLIKTAI: DARIAUS MIKŠIO PROJEKTAS UŽ BALTOS UŽUOLAIDOS

Lina Michelkevičė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

lina.michele@gmail.com

Straipsnyje analizuojama problematika, specifiškai susijusi su dalyvavimo strategijas taikančiomis meno praktikomis: dalyvavimo ir bendradarbiavimo skirtis, autoriaus pozicija ir suverenumas, žiūrovų-dalyvių vaidmuo ir jį grindžiantis sandoris, dvipusė (estetinė ir socialinė) dalyvavimo praktikų prigimtis. Preliminariai apibrėžtos sąvokos pritaikomos atvejo (Dariaus Mikšio projekto *Už baltos užuolaidos*, 2011) analizei, kuri savo ruožtu leidžia pagrįsti teorines sampratas ir kartu atskleisti prieštaravimus bei kvestionuoti išankstines nuostatas, sąlygojusias šio projekto vertinimą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: dalyvavimas, bendradarbiavimas, autorystė, dalyvių sandoris, estetiškas ir socialinis įvykis.

Dalyvavimo praktikas galima pavadinti viena iš šiuolaikinį meną charakterizuojančių tendencijų, įsitvirtinusių tiek, kad pats dalyvavimo (angl. *participation*) terminas tapo perdėtai populiariu ir ne visada pagrįstai vartojamu terminu menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne. Gana įprasta kalbėti apie „dalyvaujimąjį meną“ (angl. *participatory art*) kaip apie tam tikrą žanrą ar judėjimą, net ir aiškiai suvokiant, kad dalyvavimo praktikų skirtingumas, tikslai, kurių jomis siekia menininkai, funkcionavimo kontekstas (meno institucijos ar socialinė sfera) neleidžia išvesti joms visoms bendro vardiklio, priskirti vienam žanrui. Todėl patikimiausias būdas išvengti išankstinių nuostatų ir primetamų dalyvavimo modelių būtų įvairias

dalyvavimo praktikas išanalizuoti ir pagrįsti teoriškai, įvardyti jų skirtumus ir pamatines nuostatas, suvokti, kokiais dalyvių lūkesčiais ir santykiais jos remiasi ar manipuliuoja. Šiuo straipsniu siekiama ne tik pateikti tokios konkrečiau atvejo analizės pavyzdį, bet ir empirine analize pagrįsti preliminariai įvardytus skirtumus tarp bendradarbiavimo ir dalyvavimo, skirtingų dalyvių tipų ir išplėsti keletą pamatinių sąvokų (tokių kaip dalyvių sandoris ir estetiškas bei socialinis įvykis), palengvinančių bet kokio dalyvaujamojo meno projekto analizę.

Nepaisant nevaržomo įsigalėjimo meno diskurse (o gal būtent dėl to), terminai *dalyvaujamas* ar *kolaboracinis* gana dažnai atlieka epitetų vaidmenį, nesigilinant, apie kokį konkrečiai dalyvavimą kalbama ir ką dalyvavimas duoda pačiai kūrinio struktūrai, jo pristatymui ir recepcijai. Nepakankamas preciziškumas vartojant terminus veda į konceptualią painiavą, kai padedamas lygybės ženklas tarp dalyvavimo, kolaboracijos ir kolektyviškumo, o tai savo ruožtu gali baigtis klaidingais kritiniais vertinimais, kai iš meno kūrinio reikalaujama laikytis tam tikrų apriorinių etinių ir struktūrinių nuostatų ar iš anksto apibrėžto „teisingo“ dalyvavimo modelio. Todėl pirmiausia reikėtų atskirti terminus, apibūdinančius vienokį ar kitokį auditorijos vaidmenį meno kūrinyje (visų pirma tokius kaip *dalyvavimas* ir *bendradarbiavimas (kolaboracija)*), sinoniminis jų vartojimas trukdo įvertinti kiekvienos šių strategijų specifiką ir parinkti tinkamus kritikos įrankius. Pavyzdžiui, meno istorikui Christianui Kravagnai terminai *dalyvavimas* ir *kolektyviškumas* (pastarąjį terminą jis vartoja vietoj *bendradarbiavimo*) išreiškia skirtingą santykį su meno kūrinio struktūra bei gamintojo ir gavėjo skirtimi. *Kolektyviškumas*, pasak Kravagnos, įvardija kūrybinį santykį tarp grupės žmonių, kurie iš esmės lygiavertčiai dalyvauja kūrinio sumanyme, gamyboje ir įgyvendinime. Iš principo taip apibrėžtas terminas, mano nuomone, daugiausia gali būti taikomas ilgalaikiams menininkų kolektyvams, kur sąlyginis anonimiškumas bent teoriškai garantuoja lygiavertį dalyvavimą visame kūrybiniame procese, kai tuo tarpu projektinis menininkų ir neprofesionalų ar bendruomenių bendradarbiavimas paprastai apima daug sudėtingesnius profesinius bei socialinius santykius ir autorystės problemas. Vis dėlto reikia pastebėti, kad šis terminas ir ypač epitetas *kolektyvinis* meno diskurse cirkuliuoja pakankamai laisvai, dažnai nereikšdamas nieko daugiau, nei tai, kad meno projektą

įgyvendino keletas žmonių (kūrėjų) drauge. Tuo tarpu *dalyvavimą* Kravagnai apibrėžia skirtis tarp gamintojų ir gavėjų, kai pastarieji dalyvauja meno projekte, atlikdami didelę dalį darbo kurioje nors kūrybinio proceso stadijoje (sumanymo, gamybos ar pristatymo)¹.

Ne visada aišku, kuri sąvoka (dalyvavimo, bendradarbiavimo, kolektyviškumo) galėtų būti skėtinė, leidžianti šnekėti apie platesnį reiškinį ir bendresnes problemas. Štai meno kritikė ir kuratorė Maria Lind teigia, kad bendradarbiavimas, arba kolaboracija, yra atvira sąvoka, apimanti visas kitas – kooperaciją, interakciją, dalyvavimą, kolektyvinį veiksmą, kai tuo tarpu dalyvavimas čia labiau suprantamas kaip veiksmas kažkieno kito sukurtame kontekste, nors ir suteikiantis galimybę daugiau ar mažiau paveikti šį kontekstą². Vis dėlto man atrodo, kad tokia klasifikacija yra ir įžvalgi, bet drauge ir klaidinanti: pasirinkus *bendradarbiavimą* kaip bendrą terminą, automatiškai primetamos bendrumo ir darbo paradigmos, kurias siekiama realizuoti toli gražu ne kiekviename žmones įtraukiančiame projekte. Menininkas ir teoretikas Dave'as Beechas taikliai pastebi, kad klaidinantis dalyvavimo tapatinimas su bendradarbiavimu neretai tampa paskata kritikuoti dalyvaujamuosius kūrinius dėl to, kad išlaikydami skirtį tarp autoriaus ir dalyvių bei jų veiksmų laisvės, jie esą ne keičia, o atkartoja hierarchinę priešpriešą tarp elitinės meno bendruomenės ir likusios visuomenės. Tačiau, kaip pabrėžia Beechas, dalyviai neturi tokių bendraautorystės teisių kūrinio, jo struktūros ir įgyvendinimo atžvilgiu kaip bendradarbiai. Todėl jeigu bendradarbiams akivaizdu reikalauti tam tikros (kūrybinio) lygiateisiškumo etikos, kūrybos laisvės, galų gale – bendraautorystės,

- 1 Christian Kravagna, „Working on the Community: Models of Participatory Practice“, in: *The 'do-it-yourself' artwork: Participation from Fluxus to New Media*, ed. Anna Dezeuze, Manchester: University Press, 2010, p. 241.
- 2 Maria Lind, „The Collaborative Turn“, in: *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, eds. Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, Black Dog Publishing, 2007, p. 17.

tai dalyvių ir menininkų santykis gali būti labai įvairių formų: „antropologinis, vadybinis, filantropinis, žurnalistinis, draugingas ir kt.“³. Taigi manau, kad vaisingusia būtų kaip skėtinę sąvoką priimti terminą *dalyvavimas* ta prasme, kuria jį vartoja menotyrininkė Claire Bishop, – aprėpti meninei praktikai, kurios pagrindinė medžiaga yra žmonės⁴. Šis terminas ypač dėkingas lietuvių kalba (ir kai kuriomis germanų kalbomis), nes etimologiškai jis siejasi su žodžiais *dalis* ir *dalytis*, o pastarasis talpina ir bendrumo, ir atskirumo reikšmes – *dalytis* gali reikšti kažką turėti, žinoti, veikti kartu, bet taip pat ir ką nors vientisą išdalyti į atskiras dalis, kai kiekvienas gauna savąją⁵. Todėl terminas *dalyvavimas*, nurodydamas į dalyvių įtraukimą, tuo pačiu numato fundamentalią skirtį tarp kūrėjo ir žiūrovo, autoriaus ir dalyvių, gamintojo ir gavėjo, kuri meno istorijoje yra nuolat permąstoma ir perskirstoma, bet niekada fundamentaliai nepanaikinama.

DALYVIŲ SANDORIS

Kaip pastebi menotyrininkė Anna Dezeuze, dalyvaujantieji kūriniai visada yra paremti numanomu *sandoriu* tarp menininko ir žiūrovo (ar veikiau tiktų sakyti – tarp menininko ir dalyvio)⁶, juk menininkas, kurdamas dalyvavimo aplinką, visada griežčiau ar laisviau apibrėžia galimus dalyvio veiksmus, tiksliau tokių veiksmų lauką. Tačiau čia, skirtingai nei, tarkim, režisieriaus ir aktorių santykiuose, dalyvio veiksmams niekada nėra nuspėjami iki galo. Sandorio (tegu tik numanomo) sąvoka padeda apibendrintai išskirti

- 3 Dave Beech, „Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation“, in: *Searching for Art's New Publics*, ed. Jeni Walwin, Intellect, 2010, p. 26–28.
- 4 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, p. 2.
- 5 Dėkoju prof. dr. Rudi Laermansui už šį pastebėjimą.
- 6 Anna Dezeuze, „An Introduction to ‚do-it-yourself‘ artwork“, in: *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media*, ed. Anna Dezeuze, Manchester: University Press, 2010, p. 14.

keletą šiuolaikiniam menui būdingiausių dalyvavimo ir bendradarbiavimo tipų. Pirmąjį jų, išreiškiantį kraštutinį bendradarbiavimo idealą, galima pavadinti *bendražygių* sandoriu. Bendražygiai įprastai siekia apibrėžto tikslo ir dirba ranka rankon, jie – tai tikrieji kolaboruotojai neutraliaja šio žodžio prasme. Bendražygius siejantis sandoris reikalauja veikti išvien, investuojant į šią bendraveiką ir universalius, ir specializuotus žmogaus gebėjimus. Kolaboracija čia laikoma savaiminiu vaisingumo potencialu (t. y. bendradarbiuojama tikint kolektyvinio darbo pranašumu). Dėl bendražygių „sandoriui“ būdingo horizontalumo jais beveik išimtinai būčiau linkusi vadinti tik menininkų kolektyvus, tačiau bendražygiško tipo santykiai gali susiformuoti ir laikuose, platesnes auditorijas įtraukiančiuose, dažniausiai – meniniam aktyvizmui artimuose projektuose. Kai meno projekte dalyvaujama veikiau kaip tam tikroje menininko sukonstruotoje situacijoje, įgalinant meno kūrinio atsiradimą ar jo visavertį funkcionavimą, vertėtų kalbėti apie *bendrininkus*. Kitaip nei bendražygiai, jie nesiekia bendrų tikslų su menininkais ar projekto iniciatoriais, bet veikdami pastarųjų apibrėžtame kontekste yra pamatinė sąlyga kūriniui atsirasti ar funkcionuoti. Ir nors dauguma bendruomeninio meno teoretikų būtų linkę bendruomenes pastatyti į lygią gretą su jose dirbančiais menininkais, manau, kad ir pernelyg skirtinga socialinė jų padėtis, ir skirtingos intencijos bei tikslai, galiausiai menininkų, kaip projekto autorių, pozicija neleidžia menininkams ir bendruomenėms būti tikraisiais bendražygiais. Trečio tipo dalyviai, *bendrautojai*, veikia kuruotos (ar aproprijuotos) kasdienybės projektuose, kurie įvyksta dalyviams neįpareigotai bendraujant. Pastarieji meno projekte tęsia savo kasdienės praktikas (šnekasi, gamina maistą, valgo, šoka) nesiekdami jokios iš bendradarbiavimo kylančios pridėtinės vertės, kurios tuo tarpu viliasi ir bendražygiai, ir bendrininkus pasitelkiantys menininkai.

Ir bendrininkų, ir bendrautojų atveju paprastai susiduriame su išreikšta autorine valia – menininku,

apibrėžiančiu, ribojančiu, atveriančiu situaciją, kuriančiu ir panaikinančiu elgesio taisykles, duodančiu arba atimančiu veiklos įrankius. Juos siejanti sutartis nėra bendradarbių sandoris griežtąja šio žodžio prasme: hierarchinis santykis ir kolektyvinio dalyvių performanso apibrėžimas čia skiriasi kiekviename projekte. Menininkas čia, vartojant Bishop terminą, išlieka situacijos *suverenas*, net jei ir palieka dalyviams visišką laisvę elgtis jo sukurtame kontekste. Šia prasme menininkas visiškai skiriasi nuo režisieriaus, kuris, nors ir būdamas spektaklio kūrybinės hierarchijos viršūnėje, turi šią poziciją nuolat palaikyti ir įtvirtinti savo darbu, t. y. režisavimu. Tuo tarpu menininko suverenumą jo projekto atžvilgiu išreiškia nebūtinai proceso kontrolė, bet ir tai, kad jis turi neginčijamą teisę sukurti ir paskleisti proceso reprezentacijas meno institucijose⁷. Tačiau tai, kad pirminę situaciją apibrėžia ne kolektyvinė, o autoriaus (menininko) valia, nereiškia, kad dalyviai visada atlieka pasyvesnį vaidmenį nei menininkas. Viena vertus, dalyvis, kaip teigia Dave'as Beechas, paprastai atlieka gana apibrėžtą vaidmenį – nesvarbu, ar išreiškiantį antagonistinius, ar harmoningus santykius, – autorius retai kviečia jį užimti kritinę ar kūrinį griauančią poziciją⁸. Kita vertus, griežtesnis sandoris gali atverti daugiau sąlygų individualioms, autoriaus valiai oponuojančioms ar ją subordinuojančioms dalyvių valioms pasireikšti – sandorio gali būti laikomasi, jis gali būti sulaužomas arba išnaudojamas perdėtai aktyviai. Ar tokia transgresija

7 Suverenaus menininko idėją Claire Bishop iliustruoja Arturo Žmijewskio kūriniu *Oni* (Jie, 2007), kuriame menininkas sukvieta į tapybos pamoką keturias skirtingas grupes: jaunuosius žydus, jaunuosius socialistus, lenkų nacionalistus ir katalikus. Kiekvienos grupės buvo paprašyta nutapyti jų įsitikinimus išreiškiantį paveikslą ir leista joms laisvai sąveikauti komentuojant, kritikuojant, taisant ir net gadinant viena kitos kūrinius. Žmijewskis tik dokumentavo procesą nieko nekomentuodamas, tačiau pagal dokumentaciją sukurtas trumpametražis filmas aiškiai išreiškė jo autorinę nuostatą; Žr. Claire Bishop, Boris Groys, „Bring the Noise“, in: *Tate Etc.*, [interaktyvus], Summer 2009, Issue 16, [žiūrėta 2014-03-01], <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>.

8 Dave Beech, *op. cit.*, p. 25.

laikoma nesėkme, dažniausiai priklauso nuo paties menininko pozicijos. Dezeuze pateikia pavyzdį, kaip George'o Brechto parodos *Towards Events* (*Įvykių link*, 1959) nesėkmingas santykis su žiūrovais, kurie vogė ar gadino parodoje esančius objektus, skirtus mainams, paskatino menininką atsisakyti pačios interaktyvaus santykio su žiūrovu formos⁹. Esama ir priešingų pavyzdžių: aprašydama Maskvos grupės *Kolektyvnije dejstvija* (*Коллективные действия*, *Kolektyviniai veiksmai*) akcijas (9 deš.), Claire Bishop perpasakoja grupės teoretiką Andrejų Monastirskį:

Čia jau patys dalyviai turėjo nuspręsti, kas vyks toliau. Aštuoni jų grįžo iš miško ir vėl prisijungė prie organizatorių, du negrįžo ir įsėdo į traukinį atgal į Maskvą. <...> Žinoma, tas gyvas faktas, kad du dalyviai, Nekrasovas ir Žigalovas, negrįžo į grupę, nereiškė, kad darbas nepavyko. Veikia, kaip teigia Monastirskis, parodė, kad dalyviai buvo iš „nemeninės, nedarbinės sukonstruotos erdvės“, kitaip tariant, kasdienės tikrovės, kurioje jie galėjo elgtis pagal savo valią¹⁰.

Taigi dalyvavimo praktikų specifika yra tai, kad jų eigą visuomet veikia ne tik laikinas „estetinis“ sandoris tarp menininkų ir dalyvių ar žiūrovų, bet ir socialiniai elgesio modeliai, įsitikinimai, konvencijos, etinės nuostatos, individo valia – tai, kas reguliuoja bet kokią kasdienį žmonių santykį. Dalyvavimo praktikos nereprodukuoja ar neilustruoja išorinės tikrovės (kaip, tarkim, antropologinę ar liudijimo funkciją atliekantys videomeno kūriniai), bet ją atlieka, sukurdamos ir socialinį (politinį), ir estetinį įvykį, kurie, nors ir labai persipynę, veikia skirtingais režimais. Toks projektas, viena vertus, sukuria situaciją, mezga ryšius, vysto santykius, taip tapdamas nauju socialinio performanso aktu, kita vertus, jis, filosofės Audronės Žukauskaitės žodžiais tariant, „piktinaudžia“ socialine

9 Anna Dezeuze, *op. cit.*, p. 14.

10 Claire Bishop, *Artificial Hells*, p. 159.



1. Dariaus Mikšio projekto *Už baltos užuolaidos* repeticija ir pristatymas Šiuolaikinio meno centre, 2011, nuotrauka iš ŠMC archyvo

Darius Mikšys project *Behind the White Curtain* rehearsal and presentation at the Contemporary Art Centre, 2011

situacija¹¹, ją sukeistindamas, parodijuodamas, imituodamas, aproprijuodamas ar kitaip socialinį performansą paversdamas meniniu performansu. Kiekvienas šių įvykių provokuoja skirtingas auditorijos reakcijas, kurios, viena vertus, gali būti nukreiptos į estetinį „performansą“, kita vertus – į socialinį ar politinį (kaip atitinkamos praktikos dalį).

- 11 Audronė Žukauskaitė savo straipsnyje „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, vartodama Judith Butler sąvokas, teigia, kad performatyvūs meno kūriniai „piktinaudžiauja“ socialinėmis-politinėmis situacijomis: atkuria jas naujame kontekste (t. y. estetiniame) ir kartu dekonstruoja; Audronė Žukauskaitė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sud. Agnė Narušytė, p. 197–200.

AUTORYSTĖ KAIP BENDRININKAVIMAS: PROJEKTAS *UŽ BALTOS UŽUOLAIDOS*

Dalyvavimo praktikos atvejis, kurį toliau analizuosiu, gerai iliustruoja įtampas tarp bendradarbiavimo, dalyvavimo ir autorystės sampratų ir kartu yra pavyzdys, kaip estetiškas sumanymas gali generuoti menininko kontrolei nepavaldų socialinį įvykį, kuris, nepaisant to, gali būti laikomas integralia projekto dalimi. Mikšio projektas *Už baltos užuolaidos* (2011), sukurtas Lietuvos paviljonui 54-ojoje Venecijos bienalėje, yra tarp labiausiai kontroversiškų dalyvaujamųjų projektų Lietuvos meno kontekste greta Nomedos ir Gedimino Urbonų *Pro-testo laboratorijos*. Abiem atvejais kontroversijų priežastimi tapo platus dalyvavimo

užmojis – siekiant įtraukti į projektą daug skirtingoms kartoms ir požiūriams atstovaujančių individų, beveik neįmanoma išvengti konfliktiškumo. Tačiau konfliktas, kuris *Pro-testo laboratorijoje* buvo intencionalus (pati projekto inspiracija buvo neskaidrus, konfliktinis privatizacijos atvejis) ir numatomas, projekte *Už baltos užuolaidos* atsirado kaip netikėtai audringos reakcijos į projekto vystymą padarinys. Ir nors susipriešinimas čia toli gražu neatrodo struktūrinė projekto dalis (konceptijos aprašymas pakankamai neutraliai deklaruoja meno lauko vieningumą¹²), galima teigti, kad jis buvo neišvengiamas dėl projekto savirefleksyvumo – siekio kvestionuoti, ką kultūros lauke reiškia reprezentavimas (valstybės, meno scenos, menininkų bendruomenės).

Projekte dalyvauti buvo kviečiami visi vaizduojamosios srities Lietuvos menininkai, nuo Nepriklausomybės laikotarpio pradžios (1992–2010) gavę Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos skirstomas valstybinės stipendijas kūrėjams. Projekto autoriaus pateiktais duomenimis, vaizduojamojo meno valstybės stipendininkų per beveik 20 metų buvo daugiau kaip 300, o projekte dalyvauti sutiko 173 menininkai. Dalyvaujančiųjų buvo paprašyta patiems išrinkti vieną, jų požiūriu, geriausią savo kūrinį iš to laikotarpio, kuriam buvo skirta stipendija, ir pasiūlyti į šią, anot projekto aprašo, valstybės kuruotą kolekciją¹³. Kaip teigia Mikšys, projektą grindžianti mintis buvo:

valstybės kaip asmens ir kuratoriaus, pasirenkančio menininkus, šiuo atveju – gavusius meno stipendiją, idėj[ą]. Tam tikra virtuali paroda, trunkanti dvidešimt metų, kuri tokiu būdu yra beveik nematoma. Kolekcija ir buvo galimybė pamatyti šio kuratoriaus

12 „Už baltos užuolaidos“ – tai bandymas parodyti simbolinę šiuolaikinės valstybės kuruojamą parodą, ją paverčiant tikra ekspozicija, nacionaliniu archyvu. Tai kolekcija, kurią sudaro menininkų, 1992–2010 m. gavusių Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos valstybinę stipendiją, vaizduojamojo meno kūriniai.“, citata iš projekto pristatymo, [interaktyvus], in: Šiuolaikinio meno centro interneto svetainė, [žiūrėta 2013-12-04], <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/11/4534>.

13 *Ibid.*

darbą <...>. Tad kolekcija turėjo veikti kaip socialinis veidrodys, atspindintis publikai tai, ko ji kitaip nepastebėtų ar neišvystų apskritai¹⁴.

Vizualiąją projekto formą sudarė: į kolekciją surinktų darbų katalogas (kiekvienam menininkui jame buvo skirta po vieną atvartą autoriaus vardui, darbo pavadinimui ir techniniam aprašui bei kūrinį reprezentuojančiai reprodukcijai); instaliacija Lietuvos paviljone – į dvi dalis balta užuolaida perskirta erdvė, kurios vienoje pusėje lankėsi žiūrovai ir buvo eksponuojami kūriniai, o kita buvo skirta kolekcijos darbų saugyklai; kolektyvinis žiūrovų ir paviljono prižiūrėtojų performansas – apsilankę žiūrovai iš kolekcijos katalogo išsirinkdavo kūrinius, kuriuos jiems iš už baltos užuolaidos atnešdavo ir išeksponuodavo Mikšys ir (ar) kiti paviljono darbuotojai.

Greta šių, oficialiųjų projekto dalių, kurios buvo matomos Venecijos paviljone ir sudarė projekto gaminio etapą (stabilią baigtinę formą, kuri gali būti eksponuojama, reprodukuojama ir reprezentuojama), galima kalbėti ir apie kitas, atsiradusias projekto, kaip veiksmo, etape, – nors neįtrauktos į projekto aprašą ir nebūtinai nujautos, jos, mano požiūriu, buvo integrali projekto dalis labiau nei tiesiog „šalutinis poveikis“. Tai derybų su menininkais, potencialiais projekto dalyviais ir jiems atstovaujančiomis kūrėjų sąjungomis (Lietuvos dailininkų sąjunga ir Lietuvos fotomenininkų sąjunga) procesas; projekto pristatymas ir repeticija ŠMC [1 il.]; diskusija kultūros žiniasklaidoje – dailės kritikų tekstai ir jų komentarai. Šiuos aspektus esu linkusi laikyti sudedamąja dalimi todėl, kad jie atskiria dvi skirtingas reikšmes generuojančias ir skirtingus dalyvius įtraukiančias projekto fazes – „parengiamąją“ fazę Lietuvoje ir „pristatomąją“ fazę Lietuvos paviljone Venecijos bienalėje. Projektas čia funkcionuoja kaip veiksmas (parengiamoji dalis) ir kaip užbaigtas, fiksuotas, autorizuotas, apibrėžtos formos gaminy.

14 „Parinkti pokalbio su Dariumi Mikšiu fragmentai“, red. Michelangelo Corsaro, in: ŠMC interviu, 2011, Nr. 18–19, p. 9.

Projekto pristatymas Venecijoje turėjo labai aiškia ir lakonišką formą [2 il.], kuri parengimo etape nedalyvavusiam žiūrovui negalėjo kelti klausukų vien dėl to, kad jis net ir nežinojo, jog projekte galėtų kažko trūkti (pvz., nesutikusių ar nepakviestų dalyvauti menininkų) – skaičiai projekto apraše nesuteikia nieko daugiau, tik statistinę informaciją. Darbų nešiojimas iš saugyklos čia yra labiau elegantiškas parodos sprendimas – performansas nepalieka neaiškumų ar nežinomųjų, nes norint galima gana greitai perversiti kolekcijos katalogą ir susidaryti aiškų vaizdą, kas „slepiasi“ už baltos užuolaidos. 173 kūriniai bet kuriuo atveju yra gana ribotas kiekis, ir žiūrovai čia ne tiek žaidžia „kuratorius“ (kaip teigiama parodos aprašyme), kiek tiesiog dėlioja, tikėtina, stilistinę ar teminę dėlionę. Todėl Venecijos performanso centrine ašimi ir labiausiai pastebimu dėmeniu tapo ne valstybinės kultūros politikos peripetijos (apie kurias buvo daug diskutuota Lietuvoje), bet pats darbų eksponavimo ir nuolatinio keitimo veiksmas. Tai matyti ir paskaičius recenzijas užsienio spaudoje, pavyzdžiui, Paolos Bommarito recenziją „Politics and poetics of displaying“ („Eksponavimo politika ir poetika“)¹⁵ arba Millie Ross:

darbo pasirinkimo veiksmas sumažina atstumą tarp žiūrovo ir meno kūrinio, paprastai juntamą baltasienėje galerijos erdvėje. <...> Performatyvus aspektas – atranka ir knygos perdavimas, stebėjimas, kaip Mikšys su asistentais kuratoriais, apsimovę baltomis archyvarų pirštinėmis, atneša kiekvieną darbą iš jo vietos už baltos užuolaidos, taip pat teikia malonumą¹⁶.

15 Paola Bommarito, „Politics and Poetics of Displaying. Behind the White Curtain by Darius Mikšys, an unconventional press review“, [interaktyvus], in: *roots-routes.org*, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.roots-routes.org/2012/09/30/8137/>.

16 Millie Ross, „54th Venice Biennale: Behind the White Curtain in the Lithuanian Pavilion“, in: *Jotta*, [interaktyvus], 2011 07 15, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.jotta.com/jotta/article/v2-published/1687/54th-venice-biennale-behind-the-white-curtain-in-lithuanian-pavilion>.



2. Dariaus Mikšio projektas *Už baltos užuolaidos* Lietuvos paviljone Venecijos bienalėje, 2011, nuotrauka iš ŠMC archyvo

Darius Mikšys project *Behind the White Curtain* in the Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale, 2011

Tuo tarpu projekto pristatymas Lietuvoje (ŠMC buvo vykdoma vieša bienalės performanso repeticija, kurios metu taip pat buvo priimami dalyvaujančių menininkų darbai¹⁷) ir su juo susijusios diskusijos sudarė kur kas platesnę ir intensyvesnę *socialinę* Mikšio projekto dalį. Lietuvoje vykusio projekto etapo dalyviai buvo ne tik savo darbus kolekcijai paskolinę menininkai, bet ir tie, kurie – tyliai ar deklaratyviai – atsisakė dalyvauti šiame projekte ir kūrinių nedavė, nors buvo gavę ir kūrė už valstybines stipendijas. Jie sudaro tam tikrą „šešėlinę“ kolekcijos dalį, kuri gali būti numanoma Lietuvoje projektą stebinčio žiūrovo (tokios galimybės neturi Venecijos bienalės lankytojas), tačiau neįgauna medžiaginio pavidalo. Tad galima teigti, kad tikroji *Už baltos užuolaidos*, kaip dalyvaujamojo projekto, kolekcija yra ne ta, kuri buvo pristatyta Venecijai performatyvia ištraukimo iš anapus uždangos forma, bet ta, kurią „mato“ *projektą kritikuojantis* Lietuvos meno lauko dalyvis, aktyviai skaičiuojantis, kas iš stipendiatų sutiko duoti savo kūrinius, kas ne¹⁸,

17 „Dariaus Mikšio projekto „Už baltos užuolaidos“ repeticija ŠMC“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2011 04 13, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.artnews.lt/dariaus-miksio-projekto-uz-baltos-uzuolaidos-repeticija-smc-10557>.

18 Komentaruose po Kęstučio Šapokos tekstu interneto kultūros dienraštyje *Artnews.lt* galima rasti pakankamai išsamius

kvestionuojantis kolekcijos sudarymo metodus¹⁹ ar skirstantis dalyvius į kartas ir tipus²⁰. Jeigu pozityvus projekto dalyvis yra panašesnis į neutralų Venecijos žiūrovą, kuris pasitenkindamas tuo, ką mato, nesigilina, ko šioje kolekciijoje trūksta ar kaip ji atrodytų geriau²¹, tai negatyvus projekto dalyvis yra tas, kuris tam tikra prasme nusavina projekto koncepciją tam, kad susikurtų asmeninį tokios esą „valstybės kuruojamos“ kolekcijos vaizdinį. Visos šios projekto sumanymo paskatintos ir pagimdytos įsivaizduojamos meno kolekcijos tampa kritinio dalyvavimo projekte stimulu ir įrankiu.

Galima teigti, kad pagrindinę kontroversiją sukėlė tai, jog Mikšio projektas dalyvauti pakvietė būtent menininkus, o ne su meno scena nesusijusius asmenis ar kitos srities specialistus. Etiniai dalyvių „išnaudojimo“ klausimai čia tampa gerokai aštresni, nes susiduriame ne tiesiog su žmogiškąja medžiaga, bet su autorizuota žmogiškąja medžiaga, tai yra su kitais asmenimis kaip autoriais. Konfliktas išsibėbia iš viso projekto autoriaus santykio su paskirais autoriais – projekto dalyviais, keliant klausimus: kas turi teisę dalyvauti projekte? kas turi teisę būti matomas projekte? kas turi teisę pasirašyti po projektu? ir pan. Pavyzdžiui, Laima Kreivytė kritikavo projektą už tai, kad į jį pakviesti tik vaizduojamojo meno stipendininkai, o ne taikomojo (nežiūrint to, kad, kaip teigia kritikė, Lietuvos

šiuolaikiniame mene dalyvauja daug taikomąsias specialybes baigusią menininkų)²². Projektas buvo kritikuojamas ir už tai, kad paslėpdamas kūrinis už baltos užuolaidos paverčia dalyvaujančius menininkus „statistais“, kurių darbų galbūt niekada neišvys Venecijos žiūrovas²³. Galiausiai buvo nesuprantama, kodėl kūrinyje, kuriame dalyvauja 173 menininkai, yra laikomas autoriniu Mikšio projektu²⁴, teigiama, kad inkorporuodamas kitas autorystes jis pažeidžia autorines menininkų teises²⁵.

Visi šie oponentai pirmiausia kritikuoja ne estetinę projekto formą ir koncepciją, bet etines nuostatas, remdamiesi aukščiau minėta skubota prielaida, kad dalyvavimo strategijas naudojantis meno kūrinys yra *kolaboracinis* projektas, o tai reikštų, kad bendradarbiavimas ir dalyvavimas yra tapačios ir tais pačiais kriterijais vertintinos kūrybinės strategijos. Mikšio projektas esą turėtų pasiūlyti horizontalų bendradarbiavimą (pasidalytas atsakomybes ir ypač teises), lygybę (į

22 Laima Kreivytė, *op. cit.*

23 „Vadovaujantis reklaminiais rinkos principais, padaryta viskas, kad kūrinių niekas nepamatytų. Tai labiausiai ir skaudina didžiąją dalį Lietuvos dailininkų, bet jie nedrįsta prieštarauti, nes žodis „Venecija“ daugeliui yra svajonių viršūnė.“; Redas Diržys, „Kam reikalingas Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje“, in: *Kultūros barai*, 2011, Nr. 3, p. 26.

24 „Paradoksalu tai, kad dalyvavimo ir įtraukimo principais veikiančys projektai vis dar siejami su autoryste, kurios reikšmę tarsi norėtų kvestionuoti – bet to neleidžia rinka ir reklaminės strategijos. Štai ir garbės raštu apdovanotas Lietuvos paviljonas bienalės informacijoje pristatomas kaip Dariaus Mikšio darbas.“; Laima Kreivytė, „Kometa, ryjanti savo uodegą. Sena ir nauja 54-ojoje Venecijos bienalėje“, in: *7 meno dienos*, Nr. 24 (946), 2011 06 17; „Tik, siekiant radikalumo, dar reikėtų išklabinėti vieno menininko individualizmo likutį, jo pavarde žymimą „aš.“; Agnė Narušytė, „Meno įpročių klabinimas. 54-oji Venecijos bienalė“, in: *7 meno dienos*, Nr. 23 (945), 2011 06 10; „Tačiau kas mane verčia kritiškai žvelgti į projektą „Už baltos užuolaidos“? Tai, kad autorius pilnai neišnyksta.“; Jolanta Marčišauskytė-Jurašienė pokalbyje: Eglė Juocevičiūtė, Jolanta Marčišauskytė-Jurašienė, Danutė Gambickaitė, „A Conversation by the White Curtain“, in: *Studija*, 2011, Nr. 3 (78), p. 38.

25 Žr. komentarus po aukščiau minėtu Kęstučio Šapokos tekstu, pvz.: „Tai čia kaip grybai surinkti darbai tampa nauju tarsi meno kūrinium su naujomis autorinėmis teisėmis. Tik bendra autoriai yra mažiau autoriai, o gal ir visai ne bendra autoriai – panašiai kaip grybai.“; Kęstutis Šapoka, *op. cit.*

gavusiųjų stipendijas ir sutikusiąjų dalyvauti palyginimus, taip pat pastebėjimus, kad „garsiausi“ menininkai projekte nedalyvauja, jau mirusių autorių statuso analizavimą; Kęstutis Šapoka, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2011 01 31, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimai-apie-projekta-uz-baltos-uzdangos> -8869.

19 Žr. Laima Kreivytė, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos? Apie Dariaus Mikšio projektą Lietuvos paviljonui Venecijos bienalėje“, in: *7 meno dienos*, Nr. 4 (926), 2011 01 28.

20 Žr. Kęstutis Šapoka, *op. cit.*

21 Toks sudarytos „kolekcijos žiūrovą“ reprezentuojantis tekstas yra Romualdo Rakausko „Fotovi(t)ražai: Už baltos užuolaidos“, kuriame autorius skrupulingai vardija paskirus jam patikusius kolekcijos darbus; in: *Nemunas*, 2011 05 26 – 06 01, Nr. 19–20.

projektą patenka ir yra matomi visi) ir bendraautorystę. Tačiau akivaizdu, kad projekto *Už baltos užuolaidos* dalyviai nėra bendradarbiai pačia griežčiausia prasme, kurią reikėtų naudoti vizualiųjų menų kontekste vengiant aukščiau minėtos painiavos: jų tikslai akivaizdžiai skiriasi nuo paties projekto autoriaus, o projekte jie (jų kūriniai) atlieka gana apibrėžtą vaidmenį. Suteikę dalyvauti projekte, jie tampa ne bendradarbiais (nes iš principo neatlieka projekto vystymo *darbo*), bet projekto *bendrininkais*, prisidedančiais prie to, kad jis įvyktų (įgautų performatyvią ir medžiaginę formą). Todėl projekte dalyvaujantys menininkai išlieka savo kūrinų autoriai (naudojami darbai nėra anoniminiai), tačiau viso projekto suvereno ir reprezentacijos teisė lieka Mikšiui (kuris yra ir autorius greta kitų dalyvių, nes taip pat yra gavęs valstybės stipendiją ir įtraukė stipendijos laikotarpio darbą į „baltos užuolaidos“ kolekciją). Gal todėl projekto rengėjams trikdantis pasirodė Paulinos Eglės Pukytės kūrinio pasiūlymas Venecijos kolekcijai:

ryžausi pasiūlyti šiai kolekcijai savo darbą, sukurtą 2010-aisiais, praėjus dvejiems metams po stipendijos gavimo. Mano kūrinys vadinasi taip: „2011 m. Venecijos bienalės Lietuvos paviljone rodyti tik baltarusio Maximo Tyminko darbą „Penkios lyrinės dainos apie fiziką“, gyvai“. Tai apropiacija-intervencija, kritiškai tirianti atstovavimą, reprezentavimą, menininkų bendruomenės idėją, valstybės ir tautybės, kaip meno ekspozicijos pagrindo, idėją, taip pat istorijos (meno ir ne meno) kūrimą ir interpretavimą. Išėjties taškas: baltarusiai laiko save tikraisiais lietuviais, o istorinę Lietuvos valstybę – savo valstybę²⁶.

Pukytės kūrinys (nesvarbu, ar jis iš tikrųjų buvo sumanytas jau anksčiau, ar provokatyviai replikuoja paties Mikšio sumanymą) savo forma ir turiniu atrodė ne kaip bendrininko indėlis, bet kaip kolekcijos

konkurentas ar parazitas jos viduje, o įgyvendintas – sunaikintų paties Mikšio projekto medžiaginį pavaldą. Tad nenuostabu, kad jos kūrinį buvo atsakyta įtraukti į kolekciją.

Diskusiją skatinantis autorysčių konfliktas paremtas menininko samprata kaip autonomiško kūrėjo (nenorinčio būti politinio-socialinio proceso, kaip antai valstybinės paramos skirstymo politikos, sudedamąja dalimi – statistiniu vienetu), kurio kūryba esą negali būti sąlygojama tokių menui „išoriškų“ procesų kaip kultūros finansavimas. Tuo tarpu bet kuri kita veikla ar kasdienio kūrybingumo apraiškos suvokiamos kaip tiesiog „palankių“ socialinių aplinkybių padarinys – todėl jokios panašios kontroversijos nekilo, tarkim, dėl to, kad Artūras Raila savo kūrinyje *Roll Over Museum / Live* (2004) panaudojo kitų žmonių tiuninguotus automobilius. Veikiausiai tokių didelių susipriešinimų išvengia ir naiviojo ar neprofesionalaus meno naudojimo šiuolaikiniame mene atvejai, pavyzdžiui, lenkų menininko Paweło Althamerio projektai, kuriuose jis rodo savo mokinių darbus, sukurtus keramikos pamokose kūno ir proto negalę turintiems žmonėms (Grupa Nowolipie). Atrodo, kad kasdienio kūrybiškumo ar naiviojo meno apraiškos gali būti medžiaga profesionalaus menininko kūrybai (be abejo, nurodant dalyvių vardus) – tarsi toks gestas pakylėtų jas į aukštesnį, meno, lygį, tuo tarpu profesionalus menas privalęs išsaugoti savo autonomiją, manant, kad panaudojimas kito menininko projekte pažemintų jį iki neautonomiškos, socialiai sąlygotos kasdienio ar naiviojo kūrybingumo pozicijos. Tačiau žvelgiant iš žiūrovo pozicijos, akivaizdu, kad ir viena, ir kita liktų nepastebėta be projekto autoriaus žvilgsnio: kaip teigia Bishop:

be Althamerio gebėjimo atrinkti darbus ir surasti jų eksponavimo būdus, moliniai daikteliai būtų niekuo neišsiskiriantys: viso labo daugiau ar mažiau išklusių pilių, lėktuvėlių, kalnų ar nefertičių paradų. <...> [projekte jie] sudaro savitą vaizdą, kuris

26 Paulina Pukytė, „Mano kūrinio nepriėmė į Veneciją... Diskriminacijos analizė“, in: *7 meno dienos*, Nr. 932 (10), 2011 03 11.

nenutrūkstamai tęsia visą Althamerio skulptūrinę ir socialinę kūrybą²⁷.

Jeigu Althamerio (panašiai ir Railos) autorinis indėlis yra estetinis žvilgsnis, gebėjimas pamatyti kažką neįprasto savo mokinių darbuose ir suformuoti iš jų tam tikrą estetinį teiginį, tai Mikšio autorystė projekte *Už baltos užuolaidos* yra konceptualus žvilgsnis, gana paprasta forma išryškinantis faktorius, formuojančius kultūros kraštovaizdį posovietinėje valstybėje, neturinčioje nei akivaizdžios meno rinkos, nei aiškios kultūros politikos.

Kitas aspektas, į kurį neatsižvelgiama kritikuojant autorystės primetimą projekte, yra tai, kad meno istorija nuo XX a. paskutiniųjų dešimtmečių yra rašoma ne tik kaip atskirų meno kūrinių, bet ir kaip *projektų* istorija. Anot Bishop:

nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio projektas tapo skėtinu terminu įvairaus tipo menui: kolektyvinei praktikai, savivaldžioms aktyvistų grupėms, transdisciplininiais tyrimams, dalyvaujajam ir socialiai angažuotam menui ir eksperimentiniam kuravimui²⁸.

Inovatyvūs ar gerai kuruojami projektai neretai tampa reikšminga meno istorijos dalimi ne dėl juose eksponuojamų kūrinių, bet kaip konceptuali visuma (nežiūrint to, kad jie kaip visuma nėra išsaugomi ir taip pat negali kaip tokia funkcionuoti meno rinkoje), pavyzdžiui, šveicarų kuratoriaus Haraldo Szeemanno projektai²⁹. Šie kūriniai gali veikti ir atskirai nuo projekto, kaip kad iki jam atsirandant – tiesiog būdami kito projekto dalis jie reikš visai ką kita: kolektyvines

pastangas projekte reprezentuoja ne pati tokių pastangų visuma, bet jas suburianti idėja, kuri Mikšio atveju ir tampa meno kūriniu.

Projektas *Už baltos užuolaidos* visų pirma žaidžia su *reprezentavimo* politika – sukurtas būtent Venecijos bienalei jis tampa komentaru nacionaliniu atstovavimu pagrįstos Bienalės idėjai (kaip įmanoma atstovauti tautai ar valstybei ir jos menui?) ir drauge – valstybių nenuilstamam norui sėkmingai reprezentuoti save per asmenybes, nežiūrint to, kokį turinį ar vertybes jos kuria. Viena vertus, jis iškelia klausimą, koks galėtų būti „objektyvus“ nacionalinio meno ir kultūros politikos reprezentavimas nacionaliniame paviljone³⁰, kita vertus, ką reiškia šios reprezentacijos „gražinimas“ atgal į valstybę, tai yra – ką reiškia būti valstybės atstovu? Dariaus Mikšio projekto sukelta kontroversija užkabina tą pačią temą, tik gerokai intensyviau, kaip ir dešimtmečiu ankstesnis Artūro Railos darbas *Dalyvavimas / Vytautė* (2001): reprezentavimas yra svarbus ne tik valstybei, jis yra svarbus ir reprezentantui, „parsivežančiam“ šį atstovavimą (dalyvavimą) kaip savo veiklos produktą. Gal todėl vienas kritikams nerimą kėlusiu aspektu buvo tai, kad menininkai sutiks dalyvauti šiame projekte kaip progoje „kontrabanda“ įsirašyti Venecijos bienalę į savo kūrybinį CV³¹. Tokia

27 Claire Bishop, „Paweł Althamer / Nowolipie Group“, in: *Double Agent*, Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds., London: ICA, p. 10.

28 Claire Bishop, *Artificial Hells*, p. 194.

29 Ypatingą kuruoto projekto sureikšminimą šiandien rodo, kad ir toks pavyzdys, kaip išgarsėjęs Haraldo Szeemanno apžvalginės konceptualaus meno parodos *When Attitudes Become Form* (1969) atkūrimas 55-ojoje Venecijos bienalėje (2013).

30 Nacionalinio reprezentavimo principu paremta bienalė, kaip ir kiti taip funkcionuojantys renginiai (pvz., Olimpiada), gali tapti įrankiu valstybingumui patvirtinti. Pz., tų pačių 2011 m. Venecijos bienalėje Italijos paviljono paroda buvo skirta 150 metų Italijos valstybingumo jubiliejui, kuriam kuratorius Vittorio Sgarbi pakvietė Italijos intelektualus pasiūlyti po jiems įdomų meno kūrinių (susidarė ekspozicija iš kelių šimtų darbų). Apie Venecijos bienalę rašę lietuvių kritikai pastebėjo tam tikrą koncepcinį italų ir lietuvių paviljonų artimumą, ir tuo pačiu – Mikšio projekto pranašumą formos atžvilgiu: „Šitokio kiekio nelygiaverčių meno kūrinių akivaizdoje instinktyviai imi ilgėtis *baltos užuolaidos*.“; Elona Lubytė, „Šiuolaikinis menas abipus *baltos užuolaidos*. 54-ajai Venecijos bienalei pasibaigus“, in: *Naujasis Židinys-Aidai*, 2011, Nr. 8, p. 534; taip pat žr. Agnė Narušytė, *op. cit.*

Kita vertus, gana įprasta ir tai, kad nacionaliniai bienalės paviljonai (kur kas laisviau nei tokie sporto renginiai kaip Olimpiada) demonstruoja globalistinį požiūrį, kviesdami užsienio kuratorius ir menininkus atlikti „valstybės reprezentacijos“ funkciją.

31 Pz.: „Šis projektas kaip reta sujungia menininkų bendruomenę. Atsirado reali galimybė parodyti savo darbą Venecijos

kritika reprezentaciją supranta kaip lošimą, kuriam kiekviena pusė (atstovaujamoji ir atstovaujančioji) stengiasi tam tikra prasme „apmauti“ viena kitą ir pasiimti kuo didesnę simbolinio pelno dalį: valstybė, institucija ar projekto autorius stengiasi pasinaudoti reprezentantais, kad kuo efektyviau, pigiau ir gudriau formuotų savo įvaizdį, reprezentantai naudojami valstybe, institucija ar projektu, kuriems jie atstovauja, tam, kad praturtintų, galbūt nepelnytai, savo biografiją. Kita vertus, reprezentavimo svarumas veikia ne tik sutikusius dalyvauti projekte, bet ir atsisakiusius ar jį kritikuojančius: nuogaštaujama, kad dėl to, jog projekte nedalyvauja garsesni šiuolaikiniai menininkai ar jaunesni kūrėjai, pasauliui bus pristatytas provincialis, šiuolaikinio meno standartų neatitinkantis turinys³² – taip reprezentaciją suvokiant ne kaip visų reikalą (į ką apeliuoja Mikšio beveik „tiesioginės demokratijos“ principą atitinkanti idėja), bet kaip kuruotiną procesą, kuriam reikia išrinktųjų.

Mikšio idėja iš principo siūlo apibrėžti valstybės kultūrą ne per konkrečius išskirtinius reprezentantus (tarkim, paskirus menininkus, kurie atstovauja valstybei Venecijos bienalėje, ar tuos, kurie už išskirtinius pasiekimus gauna valstybines premijas – kultūros ar mokslo), bet per tokių kultūrinių pastangų sumą,

bienalėje – ar bent jau nuvežti jį ten. Net jei niekas jo neišsirinėtų kataloge, galima juk pačiam nuvažiuoti ir pasižiūrėti – užsidėti simbolinį plusą.“; Laima Kreivyte, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos?“, „faktas, kad kūrinyse pragulės užkištą stelažę ir dailininkas kažkokio Mikšio projekte, geriausiu atveju, atliks statistinio vieneto, blogiausiu – klouno vaidmenį, neatgrasė nuo tvirto pasiryžimo į savo CV įsirašyti VENECIJOS BIENALĖ!“; Kęstutis Šapoka, *op. cit.*

32 Žr. komentarus po aukščiau minėtu Kęstučio Šapokos straipsniu (cituojuant, kur reikia, sudėti diakritiniai ženklai – *L. M.*): „Tataigis, ir šiuokart komisaras zuikinas kelia sijosą lietuviškai dailėi ir demonstuoja kosmopolitinės dailės pasaulei tautišką provincialaus turgelio asortimentą.“; „Oi patikėkit, iš šalies tikrai kitaip atrodom. Štai ir pamatysim į kokius „uzbonus ir tuštybes“ LRKM investavo lėšas 10 metų. Nes LT stipendijų atrankos komisijoje – apskiautėję „mėgėjai“ su visa sistema, atsilikusia nuo savęs pačios.“; komentarai, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.artnews.lt/subjektivyvus-pastebejimais-apie-projekta-uz-baltos-uzdangos>–8869.

kurią šiuo atveju išreiškia valstybės finansuojamų menininkų kūriniai (turint omenyje tai, kad stipendijos skiriamos ne už pasiekimus, bet iš anksto, iki įgyvendinant projektus). Kita vertus, tokia mintis tuo pačiu yra iliuzinė, nes ji pati, kaip idėja, reikalauja reprezentavimo (autorias), ką pripažįsta ir Mikšys:

Kurį laiką, trumpai, galvojau išimti savo pavardę iš katalogo. Ji ir taip buvo kolofone, tad nebuvo jokio reikalo tituliniam puslapyje užrašyti „Dariaus Mikšio projektas“. Mano nuomone, būdama mažiau asmeniška, knyga ateityje taptų universalesniu informacijos šaltiniu. Tačiau sutinku, kad parodos atveju yra geriau, kuomet ji vienaip ar kitaip yra atstovaujama³³.

Autorinis atstovavimas būtent ir apsaugo projektą nuo taip trokštamo „universalumo“ iliuzijos ar pretenzijos į objektyvią kultūros politikos ataskaitą. Mano požiūriu, projektas į valstybinę politiką nurodo ne tariama kultūros visumos reprodukcija (kolekcijos katalogu), bet monotonišku, kartotiniu kūrinių išnešimo performansu, atkartojančiu kasmetinį Kultūros ministerijos gestą – stipendijų kūrėjams paskirstymą. Abiem atvejais vienas ar kitas menininkas anksčiau ar vėliau yra ištraukiamas į šviesą: dažniausiai tai yra tik laiko, o ne „kuratorinės“ strategijos klausimas (valstybiniai sprendimai čia yra ne ką mažiau atsitiktiniai, nei nuolat kintančios Venecijos auditorijos), tad kuravimo terminas projekto *Už baltos užuolaidos* aprašyme priskirtas valstybei ar žiūrovui, yra labiau taktinė gudrybė nei nuoširdus teiginys.

Be abejo, Mikšio projekto atliekama kartotė, kitaip nei Kultūros ministerijos, yra simuliacinė, neturinti jokių tikrų pasekmių – tai, ar menininko kūrinyse išnešamas, ar pasilieka anapus užuolaidos, nedaro jam jokio poveikio (taigi susiduriame su piktnaudžiavimu politinėmis strategijomis, apie kurį šnekėjo Žukauskaitė). Tarp tų, kurie išnešami, ir tų, kurie pasilieka,

33 „Parinkti pokalbio su Dariumi Mikšiu fragmentai“, p. 11.

čia nėra jokio esminio skirtumo (tai, reikia manyti, nepaveikia nei jų socialinės ar finansinės padėties, nei kūrybinės karjeros). Kita vertus, ar simuliacija nėra būdinga ir valstybinei rėmimo politikai, kurioje, kaip teigia kritikai, visi dalija visiems po truputį³⁴, kad sukurtų minėtą universalumo iliuziją ir išvengtų reikalavimo atstovauti savo pozicijai? Projekto *Už baltos užuolaidos* pristatymo forma šios politikos nei kritikuoja, nei jai pritaria, nei ironizuoja – ir toks pozicijos trūkumas, be abejo, yra silpnoji jo, kaip autorinio projekto, vieta. Vis dėlto būdamas drauge ir socialinis įvykis, jis sugeba generuoti tokias kritines reakcijas, nebūtinai priklausančias nuo savo, kaip estetinio performanso, pasisekimo ar nesėkmės.

Gauta 2014 07 14

LITERATŪRA

- Beech Dave, „Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation“, in: *Searching for Art's New Publics*, ed. by Jeni Walwin, Intellect, 2010, p. 26–28.
- Bishop Claire, „Paweł Althamer / Nowolipie Group“, in: *Double Agent*, Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds., London: ICA, 2008, p. 18–21.
- Bishop Claire, Boris Groys, „Bring the Noise“, in: *Tate Etc.*, [interaktyvus], Summer 2009, Issue 16, [žiūrėta 2009-10-01], <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>.
- Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
- Dezeuze Anna, „An Introduction to ‚do-it-yourself‘ artwork“, in: *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media*, ed. by Anna Dezeuze, Manchester: University Press, 2010, p. 1–21.
- Kravagna Christian, „Working on the Community: Models of Participatory Practice“, in: *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media*, ed. by Anna Dezeuze, Manchester: University Press, 2010, p. 240–256.
- Lind Maria, „The Collaborative Turn“, in: *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, eds., Black Dog Publishing, 2007, p. 15–31.
- 34 Žr. Algis Lankelis pokalbyje: Auridas Gajauskas, Algis Lankelis, „Pokalbis su Algiu Lankeliu apie kasdienybę, politiką ir meną, kurį verta remti“, in: *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 30–31.
- Žukauskaitė Audronė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sud. Agnė Narušytė, p. 195–203.

ŠALTINIAI

- Bommarito Paola, „Politics and Poetics of Displaying. Behind the White Curtain by Darius Mikšys, an unconventional press review“, in: *roots-routes.org*, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.roots-routes.org/2012/09/30/8137/>.
- „Dariaus Mikšio projekto „Už baltos užuolaidos“ repeticija ŠMC“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2011 04 13, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.artnews.lt/dariaus-miksio-projekto-„uz-baltos-uzuolaidos“-repeticija-smc-10557>.
- Diržys Redas, „Kam reikalingas Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje“, in: *Kultūros barai*, 2011, Nr. 3, p. 26–28.
- Gajauskas Auridas, Lankelis Algis, „Pokalbis su Algiu Lankeliu apie kasdienybę, politiką ir meną, kurį verta remti“, in: *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 29–32.
- Juocevičiūtė Eglė, Marčišauskytė-Jurašienė Jolanta, Gambickaitė Danutė, „A Conversation by the White Curtain“, in: *Studija*, 2011, Nr. 3 (78), p. 36–39.
- Kreivytė Laima, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos? Apie Dariaus Mikšio projektą Lietuvos paviljonui Venecijos bienalėje“, in: *7 meno dienos*, Nr. 4 (926), 2011 01 28.
- Kreivytė Laima, „Kometa, ryjanti savo uodegą. Sena ir nauja 54-ojoje Venecijos bienalėje“, in: *7 meno dienos*, Nr. 24 (946), 2011 06 17.
- Lubytė Elona, „Šiuolaikinis menas abipus baltos užuolaidos. 54-ajai Venecijos bienalei pasibaigus“, in: *Naujasis Židinyš-Aidai*, 2011, Nr. 8, p. 528–537.
- „Lietuvos paviljonas 54-oje Venecijos bienalėje“, in: *cac.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-04], <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/11/4534>.
- Narušytė Agnė, „Meno įpročių klabinimas“, in: *7 meno dienos*, Nr. 23 (945), 2011 06 10.
- „Parinkti pokalbio su Dariumi Mikšiu fragmentai“, red. Corsaro Michelangelo, in: *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 8–11.
- Pukytė Paulina, „Mano kūrinio nepriėmė į Veneciją... Diskriminacijos analizė“, in: *7 meno dienos*, Nr. 932 (10), 2011 03 11.
- Rakauskas Romualdas, „Fotovi(t)ražai: Už baltos užuolaidos“, in: *Nemunas*, Nr. 19–20., 2011 05 26 – 06 01
- Ross Millie, „54th Venice Biennale: Behind the White Curtain in the Lithuanian Pavilion“, in: *Jotta*, [interaktyvus], 2011 07 15, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.jotta.com/jotta/article/v2-published/1687/54th-venice-biennale-behind-the-white-curtain-in-lithuanian-pavilion>.
- Šapoka Kęstutis, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2011 01 31, [žiūrėta 2013-12-05], <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimais-apie-projekta-„uz-baltos-uzdangos“-8869>.

CONFLICTS OF PARTICIPATION:
DARIUS MIKŠYS PROJECT
BEHIND THE WHITE CURTAIN

Lina Michelkevičė

KEYWORDS: participation, collaboration, authorship, contract between participants, aesthetic and social event.

SUMMARY

The article analyses the problems of participatory practices in contemporary art, which stem from poorly developed concepts, namely: what are the participants of an art project, what role do they play, and what is their relation to the artist. There is an ungrounded inclination in the art discourse to equate participation, collaboration, and collective work, and this may lead to an incorrect assessment when demands are raised for an artwork to adhere to certain a priori ethical and structural presumptions or a “correct” model of participation. Whereas, as the artist and art critic Dave Beech stresses, participants, as opposed to collaborators, don’t obtain the co-authors’ rights in regard to an artwork’s structure and implementation. The term ‘participation’, indicating the involvement of participants, also foresees a fundamental division between creator and spectator, author and participants, producer and consumer; this division is constantly reconsidered and redefined in art history, but never fully removed.

Participatory artworks are always based on an implicit *contract* between the artist and the participant, since the artist outlines, in a looser or stricter way, the possible actions of the participants or, more precisely, the field of their actions. The outstanding feature of these practices is that their process is influenced not only by a temporary “aesthetic” contract between the artist and participants, but also by models of social behaviour, attitudes, conventions, ethical presumptions, individual will – everything that regulates any mundane relation between

people. Participatory practices thus do not reproduce or illustrate outer reality but perform it by creating both a social (political) and an aesthetic event, which, although intertwined, operate in different regimes.

When analysing Darius Mikšys’ project *Behind the White Curtain* (2011), it is imperative to discuss its aesthetic and social parts, even though the latter may have not been projected or foreseen – i.e. negotiations with artists, the rehearsal of the project, and relating discussions. One can maintain that the main controversy was caused by the fact that Mikšys’ project invited artists as authors, and not persons, unrelated to the art scene, or professionals in other fields. The abundant criticism aimed at the project was mainly based on the hurried presumption that an artwork, employing participatory strategies, is a *collaborative* project. However, the artists agreed to participate in this project not as collaborators (since they didn’t perform the *labour* of the project development), but as *accomplices*, assisting the project in acquiring its performative and material form. The conflict between authorships here was based on the presumption of an artist as an autonomous creator. It seems that everyday creativity or displays of naïve art can be used as material for a professional artist’s practice, whereas professional art must remain autonomous, presuming that its usage in another artist’s project would lower it to the position of non-autonomous, socially determined everyday or naïve creativity. Though, from the spectator’s point of view it is clear that it is the author’s attention which bestows value on the collection of artworks by participating artists. Thus, Mikšys’ authorship here is a conceptual gesture, which in a rather simple form highlights factors that condition the cultural landscape in a post-Soviet state.