

# ŠIUOLAIKYBĖS KURAVIMAS: RAIMUNDO MALAŠAUSKO VEIKLA

*Julija Fomina*

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

julija@cac.lt

Straipsnyje, remiantis aktualiuose meno tyrimuose vartojamos šiuolaikybės kategorijos apibrėžimais bei teorinio kuratorystės diskurso išvalgomis, tiriamos vieno žymiausių lietuvių šiuolaikinio meno kuratorių kūrybinės praktikos. Raimundo Malašausko išplėtotą individuali projektų kūrimo metodologija daugeliui jaunosios kartos lietuvių kuratorių ir menininkų tapo šiuolaikinio meno kuravimo etalonu. Jo kuriami projektai konstruoja savitą požiūrį į meną ir meta iššūkį suvokėjams. Analizuojant jo kūrybinę veiklą, atskleidžiama, kaip ir kokias šiuolaikybės kuravimo sampratas jis formuoja.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: šiuolaikybė, temporalumas, kuratorystė, meno laukas, Malašauskas, medija.

Pastarąjį dešimtmetį aktualiuose meno tyrimuose aktyviai vartojama šiuolaikybės kategorija. Ji nurodo į naujausių meno raidos laikotarpį, kuriame išskirtinę vietą užima parodos ir kuratoriaus institucija. Šiuolaikinio meno parodos ne tik pristato naujausias meno tendencijas, bet taip pat yra ir aktyvios produkcijos erdvės, kuriose formuojamos naujos meno ir parodų sampratos, kuriami šiuolaikinio meno suvokimo parametrai. Jų kuratoriai – šiuolaikinio meno lauko ideologai, kartu su menininkais kuriantys šio meno turinį, jo pristatymo būdus ir nustatantys jo suvokimo parametrus.

Malašausko kūrybinės praktikos gali būti laikomos paradigminiu šiuolaikybės kuravimo pavyzdžiu. Jis nuolat eksperimentuoja su parodos medija, išradinėja novatoriškus idėjų komunikavimo metodus, kvestionuoja kuratoriaus ir menininko identitetą, jų veiklos ribas ir tokiu būdu siūlo vis naujus šiuolaikybės pristatymo,

apmąstymo, patyrimo būdus. Jo išplėtotą projektų kūrimo metodologiją vietos meno lauke ir tarptautiniuose mastu tęsia nemažai jaunosios kartos lietuvių kuratorių – Valentinas Klimašauskas, Virginija Januškevičiūtė, Gerda Paliušytė, Monika Lipšic, Auridas Gajauskas ir kiti. Su juo bendradarbiauja daug šiuolaikinių lietuvių menininkų (kurių sąrašas nuolat pildomas) – Darius Mikšys, Juozas Laivys, Gintaras Didžiapetris, Elena Narbutaitė, Liudvikas Buklys, Antanas Gerlikas, Robertas Narkus, Gediminas Akstinas. Įvertinant jo veiklos novatoriškumą ir poveikį šiuolaikinio meno bei kuratorystės raidai, šiame straipsnyje analizuojama Malašausko kūrybinė veikla. Pristačius pagrindinius tarptautiniame meno diskurse vartojamus šiuolaikybės kategorijos parametrus ir kuratorystės praktikų vertinimo dėmenis, tekste atskleidžiama, kaip ir kokias šiuolaikybės kuravimo sampratas formuoja Malašauskas.

Tarptautiniame menotyros diskurse šiuolaikybės (angl. *contemporaneity* arba *the contemporary*) kategorija vartojama nuo XXI a. pradžios ir turi daug reikšmių. Vienu atveju ji referuoja į naujausią meno raidos periodą, kitu – vartojama diskursyviai. Prieš pereinant prie konkrečių kuratorystės praktikų analizės, svarbu išryškinti esminius šios heterogeniškos kategorijos suvokimo aspektus ir pagrindinius bruožus.

Kaip istorinė kategorija šiuolaikybė nurodo į naujausią, tebevykstantį meno raidos periodą, prasidėjusį 1989 metais<sup>1</sup>. 1989-aisiais, griuvus Berlyno sienai, pradėjus irti Sovietų Sąjungai, įvykus riaušėms Tiananmenio aikštėje Pekine, Kinijoje, ir pasauliniu mastu pradėjus žlugti komunistinei santvarkai, prasidėjo naujas istorinis laikotarpis – globalizacijos era. Visi šie įvykiai neatpažįstamai pakeitė ir meno lauko struktūrą. Suirus galingoms supervalstybėms, atsirado nauji geopolitiniai dariniai, pavyzdžiui, Rytų Europa ir Balkanų šalys, kurių menas po 1989-ųjų buvo „atrandamas“ iš naujo, kiek vėliau tokių „atradimų“ žemėlapyje atsirado ir Azijos, Afrikos bei Artimųjų Rytų šalys. Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos miestai nustojo būti pasauliniais meno centrais. Centrų skaičius globaliame pasaulyje ženkliai padidėjo, iš esmės pasikeitė sienų, keliavimo ir globalios ekonomikos charakteris<sup>2</sup>. Meno istorikas Julianas Stallabrassas, apibendrinamas globalizacijos poveikį meno sistemai, taikliai pastebėjo, kad po komunistinio režimo griūties Rytų Europoje meno pasaulis iš tiesų tapo *pasauliu*

(kursyvas – *J. F.*), kurį reikėtų suvokti „ne kaip fiksuotų centrų konsteliaciją, bet labiau kaip seriją srovių nuo vienos vietos prie kitos, lydint būrio privačių lėktuvų“<sup>3</sup>. Šioje citatoje nurodomas ir kitas svarbus šiuolaikybės periodo bruožas – smarkiai padaugėjo privačių šiuolaikinio meno kolekcininkų ir išaugo jų įtaka kūrinių pasiūlai rinkoje<sup>4</sup>. Keliavimas, taip pat dažnai minimas kaip viena pagrindinių šiuolaikybės periodo praktikų, glaudžiai susijęs ir su kitu esminiu šio laikotarpio bruožu – periodinių parodų (bienalių, trienalių ir pan.) pagausėjimu ir jų išplitimu po visą pasaulį. Šių didžiulių globalių parodų kūrimo principai, jų formuojama meno politika ir kiti bienalizacijos poveikiai šiuolaikinio meno lauko raidai tapo savarankišku menotyros tyrimų objektu, o naujų bienalių steigimas įvairiose pasaulio vietose tebevyksta<sup>5</sup>.

- 1 Žr. Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, Nr. 74, p. 67–73; žurnalas *October*, 2009, Nr. 130 – visas numeris skirtas meno istorikų, kritikų ir kuratorių atsakymams į klausimus apie šiuolaikybę; *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*: Parodos katalogas, ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, London: MIT Press, 2013; *Contemporary Art: 1989 to the Present*, ed. by Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013 ir kt.
- 2 Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, „Introduction“, in: *Contemporary Art: 1989 to the Present*, p. 2.

- 3 Julian Stallabrass, „The Fracturing of Globalization“, in: *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, ed. by Jelle Bouwhuis, Rotterdam: NAI Publishers, 2009, p. 65.
- 4 Šiuolaikinio meno kaip finansinių investicijų objekto globaliame meno lauke istorija ir problematika išsamiai aptariama šiose knygose: Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004; Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton: Princeton University Press, 2011.
- 5 Šiuolaikybės laikotarpiu itin išpopuliarėjusioje parodų istorijoje bienalių diskursas užima ypač svarbią vietą. Be tekstų periodinėje spaudoje, išleista keletas antologijų, skirtų bienalių klausimams, pvz: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Elena Filipovic, Barbara van der Linden, Cambridge: The MIT Press, 2005; *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ed. by Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø, Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. 2009 m. Nyderlanduose buvo įsteigta nevyriausybinė pelno nesiekianti meno organizacija „Biennial Foundation“, kurios tikslas – jungti per 150 tuo metu visame pasaulyje egzistavusių meno bienalių į tinklą ir skatinti glaudesnius ryšius tarp jų kūrėjų. Vienas pagrindinių šios organizacijos renginių – kasmetinis tarptautinis bienalių forumas, sukviečiantis šias parodas organizuojančias institucijas ir kuratorius keistis nuomonėmis, idėjomis bei spręsti aktualius bienalių diskurso klausimus. Žr. fondo tinklapi: [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-05], <http://www.biennialfoundation.org>. 2014 m. kovo mėn. tarptautinis simpoziumas „Meno bienalių pakilimai ir nuosmukiai“ (angl. *The Rise and Fall of Art Biennials*) vyko ir Šiuolaikinio meno centre Rygoje, Latvijoje.

Šiuolaikybės laikotarpiu nepaprastai išaugo parodų reikšmė ir pasikeitė jų statusas. Jos tapo ne tik viena pagrindinių naujausio meno reprezentacijos formų, bet ir kūrybine medija, o kuravimas – savarankiška kūrybinė veikla, prilyginama meninei. Nauja kuratorių karta perėmė anksčiau meno kritikų atliktus vaidmenis ir virto šiuolaikinio meno lauko nomadais, besistengiančiais inicijuoti naujas diskusijas ir privirstais judėti vis į naują vietą<sup>6</sup>. Visi šie per gana trumpą laiką įvykę pokyčiai, įskaitant totalinę elektroninės arba skaitmeninės kultūros integraciją ir ekonominio liberalizmo išgalėjimą vizualiųjų menų lauke<sup>7</sup>, leidžia kalbėti apie šiuolaikybę kaip apie kokybiškai naują, globalų meno raidos periodą, o po 1989-ųjų kuriamą meno produkciją, turinčią specifinių bruožų, laikyti šiuolaikiniu menu.

Meno istorikė Claire Bishop, remdamasi kitų teoretikų tyrimais, siūlo į šiuolaikybę žiūrėti diskursyviai. Jos manymu, naudoti šią kategoriją vien periodizacijai nevaisinga, nes toks požiūris aiškina dabartį vien iš jos pačios pozicijų, atspindi tik Vakarų perspektyvą ir neapima globalios įvairovės<sup>8</sup>. Diskursyvaus požiūrio šalininkų nuomone, šiuolaikybę formuoja įvairios esamojo laiko konceptualizavimo praktikos – skirtingi menininkų, kuratorių, institucijų, teoretikų suvokimai to, kas yra „esamojo laiko pristatymo aktas“<sup>9</sup>. Jų svarstymuose Bishop išvelgia dvi pagrindines mąstymo kryptis:

- 6 John Rajchman, „The Contemporary: a New Idea?“, in: *Aesthetics and Contemporary Art*, ed. by Armen Avanessian, Luke Skrebowski, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 136.
- 7 Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, Nr. 74, p. 67.
- 8 Claire Bishop, *Radical Museology*, London: Koenig Books, 2013, p. 6, 16–20. Ji remiasi meno istorikų ir teoretikų Terry'io Smitho, Boriso Groyso, filosofų Giorgio Agambeno, Peterio Osborno šiuolaikybės apmąstymais.
- 9 Boris Groys, „The Topology of Contemporary Art“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham & London: Duke University Press, 2008, p. 71.

šiuolaikybė reiškia arba stagnaciją (pavyzdžiui, pratęsia postistorinę postmodernizmo aklavietę), arba atvirksčiai – postuluoja radikalų atotrūkį nuo postmodernizmo, teigiant daugybinių arba skirtingų temporalumų koezistavimą dabartyje<sup>10</sup>.

Jos nuomone, antroji kryptis produktyvesnė, nes atsiriboja nuo modernizmo istoriškumo, t. y. žvilgsnio į jį kaip į radikalų atotrūkį nuo tradicijų ir judėjimo pirmyn link kažko naujo; ir nuo postmodernizmo istoriškumo, kurį charakterizuoja „šizofreniška“ praeities ir ateities griūtis išplėstoje dabartyje<sup>11</sup>. Tačiau nepakanka vien konstatuoti, kad šiuolaikybė asinchroniška ir joje koezistuoja skirtingi temporalumai, reikia „klausti *kodėl* tam tikri temporalumai atsiranda konkrečiuose meno kūriniuose *specifiniais* istoriniais momentais“<sup>12</sup>. Kitaip tariant, norint paversiti šiuolaikybę ne aprašomąja, o diskursyvia kategorija, galinčia padėti suvokti pačią esamojo laiko struktūrą, reikia analizuoti „socialines, diskursyvias, ekonomines ir politines sąlygas, formuojančias kažką tokio funkcionaliai gyvybingo ir socialiai atpažįstamo, kaip „menas“ esamuju laiku“<sup>13</sup>.

Istorinio ir diskursyvaus požiūrio šalininkai sutaria, kad viena esminių šiuolaikybės ir šiuolaikinio meno charakteristikų – globalumas, tačiau jį vertina kiek skirtingai. Traktuojantys šiuolaikybę kaip istorinį periodą linkę vertinti globalizaciją kaip meno pasaulį jungiantį veiksnį, lokalias įvairių pasaulio vietovių problemas pavertusį visuotinėmis. Šiuolaikybės laikotarpiu kolonialistines konotacijas turinčią sąvoką *pasaulio menas* (angl. *world art*) pamažu keičia samprata *globalus menas*. Pastarasis, anot meno istoriko Hanso Beltingo:

pagal apibrėžimą šiuolaikinis ir savo prigimtimi pokolonijinis; tad valdomas intencijos pakeisti

- 10 Claire Bishop, *op. cit.*, p. 19.
- 11 *Ibid.*, p. 19.
- 12 *Ibid.*, p. 23.
- 13 Miwon Kwon atsakymas į „Questionnaire on ‘The Contemporary’“, in: *October*, 2009, Nr. 130, p. 13.

hegemoniškos modernybės centro ir periferijos schemą, taip pat teigia laisvę nuo istorijos privilegijos<sup>14</sup>.

Globalizacija ne tik iššaukė meno lauko dalyvių mobilumą ir parodų kiekio padidėjimą, bet įgavo ir konkrečią išraišką kūriniuose. Globalizacijos estetikai priskiriami kūriniai savo temomis ir ikonografija kalba apie integraciją į globalų diskursą arba išryškina neigiamus globalizacijos padarinius<sup>15</sup>. Pasak diskursyvaus požiūrio šalininkų, ši estetika būdinga ne vien meno kūriniams, bet ir muziejinių parodų ekspozicijoms. Meno istoriko Terry'io Smitho manymu, globalūs šiuolaikiniai muziejai demonstruoja remodernizacijos instinktą, pristatydami iškiliausius ir savo laiku radikaliausius modernizmo epochos menininkus<sup>16</sup>, o globalizacijos estetikos apraiškos meno kūriniuose – kai kurių menininkų posūkis link vadinamojo retrosensualizmo, – kai kūriniai savo stiliumi ir kuriamu vizualiu išpūdzium atkartoja masinės kultūros pavida-lus, tendencijas ir efektus<sup>17</sup>.

14 Hans Belting, „From World Art to Global Art: View on a New Panorama“, in: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, p. 178.

15 Alexanderio Alberro atsakymas į „Questionnaire on ‘The Contemporary’“, in: *October*, p. 56–57. Globalizacijos estetiką meno istorikas regi, pavyzdžiui, tokiuose kūriniuose: Alan Sekula videodarbe *Fish Story* (1989–1995), tiriančiame uostų ir laivų – kaip globalų pasaulį sujungiančių priemonių – industriją arba Pavelo Brailos kūrinyje *Shoes for Europe* (2002), kuris dokumentuoja, kaip Rytų ir Centrinės Europos geležinkeliuose keičiami bėgiai, pritaikant juos Vakarų Europos traukinių standartams. Kritinio požiūrio į globalizaciją pavyzdžiai, demonstruojantys globaliame pasaulyje tebeegzistuojančias geopolitines kliūtis, – Yto Barrada videofilmas *The Strait Project: A Life Full of Holes* (1998–2004), kuriame tiriama smarkiai patuliuojamo Gibraltaro sąsiaurio kasdienybė, bei Ursulos Biemann video *Performing the Border* (1999), nufilmuotas prie Meksikos ir JAV sienos esančiame miestelyje, kuriame JAV multinacionalinės korporacijos surinkinėja elektroninę ir skaitmeninę techniką.

16 Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 36. Šią tendenciją Smithas pastebi tokių institucijų kaip MoMA ir Dea Beacon veikloje.

17 *Ibid.*, p. 197. Jis mini tokius menininkus kaip Jeffą Koonsą, Takeshį Murakamį ir YBA – XX a. 9 deš. pab. Britanijoje iškilusių jaunųjų menininkų kartos atstovus. Ikoninis tokio

Šiuolaikybės kaip diskurso mąstytojai globalumą linkę vertinti kritiškai ir matyti jame ne tik šiuolaikinį meną jungiantį bruožą, bet ir šiuolaikinio meno sąvaybę atskleisti skirtumus tarp esamojo laiko patyrimų įvairiose pasaulio vietovėse. Pasak Smitho, šiuolaikybei būdingi:

akceleracija, buvimas visur tuo pačiu metu ir radikaliai priešingų suvokimų pastovumas, nesuderinami to paties pasaulio matymo ir vertinimo būdai, asinchroniškų temporalumų sutapimas, susidūrimai tarp įvairių kultūrinių ir socialinių daugialypumų – visa tai suplakta tokiais būdais, jog pabrėžia vis didėjančius skirtumus jų viduje ir tarp jų pačių<sup>18</sup>.

Taigi šiuolaikybei būdingas globalumas reiškia, kad šiuolaikinio meno ir kuravimo praktikos įgavo viršnacionalinį charakterį, tad jų suvokimas neribojamas kultūrinių, socialinių ir geopolitinių suvokėjo priklausomybių. Tuo pačiu jos nuolat atveria naujus, nebūtinai tiesiogiai su mūsų patirtimi susijusius esamojo laiko aktualijų pjūvius ir perspektyvas, galinčias keisti išgyvenamo laiko suvokimą. Naudojant šiuolaikybę kaip istorinę kategoriją, gilinamasi į pokyčius meno lauke, tiriama, kokios naujos temos, raiškos priemonės, komunikacijos formos būdingos šiuolaikiniam menui, kuo jos specifinės, palyginus su praėjusiais meno raidos laikotarpiais, ir kokias siūlo dabarties suvokimo gaires. Žvelgiant į šiuolaikybę diskursyviai, tiriama, kaip skirtingose meno lauko praktikose išreiškiama asinchroniškos dabarties idėja.

kūrinio pavyzdys – Damieno Hirsto *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) – natūralaus dydžio ryklio kopija stikliniame akvariume, pribloškianti savo vizualiu efektu.

18 Terry Smith, „Introduction“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham & London: Duke University Press, 2008, p. 8–9.

Kaip jau buvo minėta, šiuolaikybėje ypač išaugo parodų vaidmuo ir reikšmė. Jeigu ikiglobalistiniame pasaulyje jos buvo vien meno reprezentacijos medija, tai šiuolaikybėje tampa ir dinamiška produkcijos vieta. Šiuolaikinio meno parodų kuratoriai neapsiriboję vien sudarytojų vaidmeniu, o tampa aktyviais kūrėjais ir meno procesų ideologais. Jau XX a. 10 deš., besiformuojant akademinėi parodų istorijos tyrimų kryptčiai, meno istorikai teigė, kad parodos, ypač šiuolaikinio meno, „steigia ir administruoja kultūrinės meno reikšmes“<sup>19</sup>. Didėjant kuruojamų parodų skaičiui ir augant jų reikšmei, vis dažniau buvo konstatuojama, kad meno pristatymas vis labiau priklauso nuo kuratorių, kaip niekad ankščiau: „Kuratoriaus balso tekstūra ir tonas, balsai, kuriuos jis kviečia arba neįtraukia, pokalbio, kurį jis inicijuoja, forma – būtini šiuolaikinio meno struktūrai ir jo percepcijai“<sup>20</sup>. Kuratorių indėlis į šiuolaikybės diskurso formavimą ir jo reikšmė meno atsiradimui dar labiau padidėjo tuo pat metu pradėjus intensyviai formuotis kuratorystės diskursui, plėtojamam ne tik parodose, bet ir parodų kūrimo klausimams skirtose konferencijose<sup>21</sup> bei akademinėse kuratorių ruošimo programose<sup>22</sup>. Parodų

kūrėjų sureikšminimas šiuolaikybėje ne kartą buvo ir kritikuotas, klausiant, ar meno pasaulyje dar liko vietos menininkams, kuriuos kuratoriai vis labiau išnaudoja, užsiimdami ne tik jų produkcijos sklaida ir jos vertės kūrimu, bet ir priskirdami sau dalį kūrinių autorystės<sup>23</sup>. Ši polemika remiasi į pamatinį klausimą apie tai, kas turi daugiau teisių reprezentuoti kūrybiškumą, įkūnyti kūrybinę pokyčių jėgą meno lauke. Pasak meno kritiko Jano Verwoerto, šis klausimas negali būti atsakytas, nes sudaro meno lauko formavimosi esmę – tokių simbolinių kovų dėka laukas ir yra konstruojamas<sup>24</sup>. Todėl tiriant šiuolaikinio meno parodas, produktyvesnis kelias – ne tęsti ginčus dėl užimamų pozicijų, o gilintis į kūrybinius jų sudarymo principus. Suvokiant parodą kaip bendrą ir pagrindinį kuratoriaus ir menininko darbo rezultatą, verta klausti, kurie galimi šiuolaikybės kuravimo būdai, kūrybiškai ją pristatantys ir steigiantys šiuolaikinio meno prasmes.

Vienas pagrindinių šiuolaikybės kuravimo bruožų – kūrybiniai parodos medijos bandymai. Intensyvūs eksperimentai su parodos medija globaliu mastu prasidėjo XX a. 10 deš., jas inicijavo nauja kuratorių karta. Tuomet ji kartu su menininkais pradėjo formuoti naują požiūrį į parodas kaip orientuotas į menininkų, kuratorių ir žiūrovų bendradarbiavimą, procesą, diskursyvumą, ir tai buvo pasiekta pirmiausia kūrybiškai naudojant pačią parodos mediją, ieškant

19 „Introduction“, in: *Thinking about Exhibitions*, ed. by Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne, London, New York: Routledge, 1996, p. 1.

20 Michael Brenson, „The Curator’s Moment“, in: *Theory in Contemporary Art since 1945*, ed. by Zoya Kocur, Simon Leung, Oxford: Wiley-Blackwell, 2004, p. 56. Tekstas pirmą kartą publikuotas 1998 m.

21 Intensyviausias tokių konferencijų ir simpoziumų laikotarpis – XX a. 10 deš., nors jos reguliariai ir ne tokiu dideliu mastu rengiamos iki šiol. Kuratorystės diskurso požiūriu šis dešimtmėtis laikomas savireflektyviu, nes tokių renginių dalyviai dažniausiai buvo patys kuratoriai, aptarinėję savo individualias praktikas, pristatinėję vieni kitiems savo projektus, kalbėjo įvairiais su projektų kūrimu susijusiais klausimais ir tuo būdu formavo savo profesinį diskursą ir dokumentavo jį publikacijoje. Daugiau žr. Paul O’Neill, *The Culture(s) of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, p. 9–51.

22 Pirmoji kuratorių rengimo programa „L’Ecole du Magasin“ įsteigta dar 1987 m. Grenoblyje, Prancūzijoje. 1992 m. tokia

programa įsteigta akademinėje mokslo institucijoje – Karališkojoje menų akademijoje Londone. Vėliau jos įsteigtos Amsterdamo („De Appel“, 1994), Niujorko („Bard College Centre for Curatorial Studies“, 1994); Leipcige („Cultures of the Curatorial“ Leipcigo vizualiųjų menų akademijoje, 2009), Ciuriche ir kitur.

23 Būdingas tokios kritikos pavyzdys, sukėlęs didelę kritinę polemiką tarpautiniu mastu, yra Anton Vidokle, „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal*, [interaktyvus], 2010, Nr. 16, [žiūrėta 2014-05-15], <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.

24 Jan Verwoert, „This is Not an Exhibition. On the Practical Ties and Symbolic Differences between the Agency of the Art Institution and the Work of Those on its Outside“, in: *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. Nina Möntmann, London: Black Dog Publishing, 2006, p. 139–140.

būdų, kaip parodų koncepcijų dėka keisti meno kūriniai<sup>25</sup>. Tai patvirtina ir Smithas, sakydamas, kad šiuolaikybėje kuratoriai dažniau kuria parodos formas ir struktūras, priklausomai nuo jų siekiamo tikslo, o ne bandydami įgyvendinti šį tikslą konvencionaliais parodų kūrimo būdais<sup>26</sup>. Inovatyvios parodų kuravimo praktikos nuolat perkuria parodos formatą: ieško naujų kūrinių pristatymo būdų, kvestionuoja įprastus parodų suvokimo parametrus – eksperimentuoja su laiku, erdve ir jų suvokimu. Šių eksperimentų rezultatas – šiuolaikybėje kardinaliai pasikeitusi parodos samprata. Ji tampa:

diagnostine įrankių dėže, aktyviai siekianti organizuoti ryšius, sąsajas ir rodyti neatitikimus tarp įvairių realybių: tarp menininkų, institucijų, disciplinų, žanrų, kartų, procesų, formų, medijų, praktikų. Trumpai tariant – tarp tapatybės ir subjektifikacijos<sup>27</sup>.

Tuo tarpu sėkminga šiuolaikinio meno paroda galima laikyti tą, kurios kuratorius:

nesiekia iliustruoti kuratorių idėjų meno kūriniams <...>, bet vietoj to leidžia apibendrinimui besipriešinančiam meno kūriniui tapti mąstymo apie tai, kas galėtų būti paroda, modeliu<sup>28</sup>.

Apžvelgus kuravimo praktikų istoriją ir kuratorystės reikšmę šiuolaikybės diskurse, galima teigti, kad šiuolaikinio meno parodų kuratorių mąstymo paradigmos formuojasi tolygiai su naujomis meno praktikomis ir turi didelį meno bei jo suvokimo transformavimo potencialą. Dabarties parodų istoriją kuriantys

projektai vertinami ne vien už įžvalgas ar novatoriškas meno praktikų interpretacijas, bet ir už kuratorių idėjų inovatyvumą: jų gebėjimus siūlyti ir plėtoti naujus meno praktikų pristatymo būdus, kurti naujas parodos sampratos reikšmes, eksperimentuoti su parodų struktūromis, kūrinių pateikimo būdais ir parodos percepcija, pačiu kuratoriaus darbo procesu. Malašausko kūrybinė veikla gali būti laikoma vienu iš tokių novatoriškos kuravimo praktikos pavyzdžių ir tipiniu šiuolaikybės kaip istorinio periodo ir diskurso reprezentantu. Jo ankstyviems projektams būdinga naujų menininko ir kuratorių bendradarbiavimo formų paieška bei parodos reprezentacinės funkcijos keitimas performatyvia. Dabartinėje jo veikloje paroda įgyja savarankiškos kūrybinės terpės statusą, o projektai atspindi asinchroniškos dabarties idėjos realizavimo galimybes ir jų ribas.

#### NUO REPREZENTACIJOS

#### LINK PERFORMATYVIO KURATORYSTĖS

Jau nuo pat pirmųjų kuravimo bandymų – 1995 m. kartu su kolege Sandra Skurvidaite surengtos parodos *Dėl grožio* – Malašauskas demonstravo kūrybišką požiūrį į parodų rengimą, reprezentacinį renginį paversdamas bendradarbiavimu su menininkais grįsta struktūra<sup>29</sup>. Pirmoji jo savarankiškai kuruota paroda – tuomet dar jaunos kartos skulptoriaus Donato Jankausko (Duonio) *Retrospektyva*, kuri vyko 1999 m. Šiuolaikinio meno centre (toliau – ŠMC) Vilniuje. Pasak Malašausko, remtasi ironiškos dekonstrukcijos strategija<sup>30</sup>. Ironiškas buvo jau pats parodos pavadinimas, nes įprastai retrospektyvos rengiamos menininkui sulaukus garbaus amžiaus, pripažinimo arba jau po jo mirties. Vietoj tokio tipo parodoms būdingos

25 Paul O'Neill, *op. cit.*, p. 110–129.

26 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International, 2012, p. 210.

27 Terry Smith, „Contemporary Art and Contemporaneity“, in: *Critical Inquiry*, 2006, Nr. 32, p. 694.

28 Elena Filipovic, „What is an exhibition?“, in: *Ten Fundamental Questions of Curating*, ed. by Jens Hoffmann, Milan: Mousse Publishing, 2013, p. 77.

29 Paroda *Dėl grožio* – 3-joji Soroso šiuolaikinio meno centro (toliau – SŠMC) Lietuvoje metinė paroda, kurią pirmą kartą nuo jų rengimo pradžios (1993) kuravo jaunosios kartos menotyrininkai, laimėję parodos rengimo konkursą. Žr. *Dėl grožio*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1995.

30 Parodos *Retrospektyva* anotacija, 1999, ŠMC archyvas.

kruopščios kūrinų atrankos, kurios dėka išryškina-  
mos svarbiausios menininko kūrybinės idėjos ir jų  
raida, šioje buvo rodyta viskas, ką Jankauskas sukū-  
rė 1992–1999 m.: skulptūros, jų projektai, piešiniai ir  
eskizai, komercinių užsakymų eskizai ir nuotraukos,  
taip pat laišakai žmonai, parodų katalogai, spaudos iš-  
karpos, rekomendacijos ir kita „kontekstinė“ medžia-  
ga bei keli nauji kūriniai<sup>31</sup> [1 il.]. Lietuvos parodų isto-  
rijoje ir iki šios parodos buvo precedentų, kai meno  
kūriniu buvo paversta kūrybiškai perkurta kasdienė  
menininko darbo ir gyvenamoji erdvė<sup>32</sup>, o kūrinių su-  
kūrimas konkrečioms parodoms Lietuvos meno lauke  
praktikuojamas jau nuo XX a. 10 deš. pradžios. Tačiau  
*Retrospektyva* žengė tolesnę žingsnį link kūrybinio  
menininko ir kuratoriaus bendradarbiavimo. Čia pati  
jos struktūra ir forma rėmėsi ne išankstine kuratoriaus  
idėja, o vizualizavo menininko mąstymo būdą ir jam  
būdingus kūrybos principus. Žiūrint iš kuratorystės  
diskurso pozicijų, tai buvo novatoriškas pagal orga-  
nizavimo logiką ir sėkmingas bendradarbiavimo pro-  
jektas, plėtęs meno ir parodos sampratą. Žvelgiant iš  
tradicinės, vertinamosios meno kritikos perspektyvos,  
kuratoriaus gestas gali pasirodyti ir įžūlia intervencija  
į menininko kūrybos erdvę. Taip pasirodė meno kri-  
tikui Alfonsui Andriuškevičiui, kurio manymu, Rai-  
mundas Malašauskas privertė Donatą Jankauską „šok-  
ti pagal savo dūdelę“<sup>33</sup>.

Dar vienas svarbus projektas ankstyvoje Malašaus-  
ko kūrybinėje praktikoje, kuriuo jis pratęsė paieškas  
eksperimentinių būdų pristatyti menines idėjas, –  
2000 m. ŠMC įgyvendintas *Paralelinės progresijos*.

31 Donato Jankausko sukurti 3 Mikalojaus Konstantino Čiurlio-  
nio akvarelių perdirbiniai, o šio kompozitoriaus muzikiniai  
kūriniai – 16-ąjį preliudą fortepijonui ir simfonines poemas  
*Miškas ir Jūra* – drum'n'bass stilistika remiksavo Donaldas Ra-  
čys, Darius Plazminas ir Rimas Šapauskas.

32 P.vz., Gedimino Urbono instaliacija *Karnavalo strategija gegu-  
tės lizde*, sukurta 1996 m. vykusiai 4-ajai SŠMC metinei parodai  
*Daugiakalbiai peizažai* (kuratorė – Raminta Jurėnaitė).

33 „Šešios mintys apie mūsų kritiką“, in: Alfonsas Andriuškevi-  
čius, *Lietuvių dailė 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akade-  
mijos leidykla, 2006, p. 226.



1. Donato Jankausko (Duonio) parodos *Retrospektyva*  
Šiuolaikinio meno centre fragmentas, 1999,  
nuotrauka iš ŠMC archyvo

A fragment of Donatas Jankauskas' (Duonis) exhibition  
*Retrospective* at the Contemporary Art Centre, 1999

*Padaryti ir nepadaryti darbai*. Jis pasižymėjo netiesi-  
ne, daugiakrypte struktūra, buvo grįstas bendradar-  
biavimu tarp kuratorių, menininko ir institucijos bei  
skatino interaktyvų santykį su žiūrovais. Projektas  
vyko ŠMC rūsių salėje kiek ilgiau nei mėnesį, tuo  
metu kas savaitę keitėsi jo turinys – buvo pristatoma  
vieno iš projekte dalyvavusių jaunų Vilniaus meninin-  
kų kūryba<sup>34</sup>, tiksliau tariant – įvairūs meninių idėjų  
bei kūrybos procesų pristatymo ir apmąstymo varian-  
tai (videoinstaliacijos, peržiūros, pristatymai, pokal-  
biai ir pan.). Vietoj baigtinio reprezentacijos tikslo čia  
buvo iškelta procesualumo idėja, siūlomi nauji būdai  
suvokti šiuolaikinį meną, o institucija virto dinamiš-  
ka struktūra. *Paralelinės progresijos* kūrė alternatyvius  
meno pristatymo būdus, siūlė menu laikyti meninin-  
kų dar „nepatikrintas“ idėjas ir jų realizavimo formų  
paiešką. Malašauskas šiame projekte tapo ne tik pro-  
cesų iniciatoriumi, bet ir meno kūrinių bendraautoriumi,  
aktyviai dalyvaujančiu jų atsiradimo ir vertės kūrimo  
procesuose. Projekto prasmės skleidėsi ne tik žiūrovų  
akivaizdoje renginių metu, bet ir kultūrinės spaudos

34 Projekte dalyvavo (chronologine tvarka): Darius Mikšys, Dai-  
nius Liškevičius, Aurelija Maknytė, Galmantas Sasnauskas,  
Alma Skersytė ir Gintaras Makarevičius.

puslapiuose<sup>35</sup>, tad Malašauskas sukūrė vieningą meninių idėjų sklaidos platformą, kuri taip pat keitė kuratoriaus ir meno institucijos sampratą. Projekto ašimi tapusi kuratoriaus pasiūlyta paralelumo sąvoka, žyminti „šalutinės temos vystymąsi šalia pagrindinės“<sup>36</sup>, reiškė alternatyvą įprastoms reprezentacinėms struktūroms, o kuratorius čia veikė kaip dvigubas agentas – ir atstovavo instituciją, ir viešai kvestionavo jos formuojamą meno politiką.

*Paralelinių progresijų* metu kitose ŠMC salėse vyko Lietuvos dailininkų sąjungos (toliau – LDS) inicijuota vaizduojamosios ir taikomosios dailės paroda *Tradicija ir ateitis* (kuratorės – Ieva Kuizininė, Elona Lubytė). Joje buvo pristatyti 1997–2000 m. sukurti šiai organizacijai priklausančių menininkų kūriniai, kurių didesnė dalis buvo atrinkta konkurso būdu, o kitus pateikė kuratorių asmeniškai pakviesti menininkai. Paroda buvo sumanyta kaip alternatyva prieš metus ŠMC surengtai apžvalginėi parodai *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, sukėlusiai daug pasipiktinimo vietos meno lauke dėl subjektyvaus kuratorių žvilgsnio, išskirtinio dėmesio naujoms meno praktikoms ir nepakankamos tradicinio meno rūšių reprezentacijos. Nors paroda ir turėjo tapti atsvara, tačiau tik dar labiau įtvirtino apžvalginėms LDS parodoms būdingą nekonceptualų, nekritišką, visą apimančią žvilgsnį į šiuolaikinį meną kaip į tradicinių dailės šakų vykdumus formalius eksperimentus. Kaip pastebėjo menotyrininkė Agnė Narušytė, kūriniai šioje parodoje

buvo „sustingę kiekvienas savo dabartyje – asmeniniai menininkų ieškojimai ir atradimai neveikia nei vienas kito, nei aplinkos“<sup>37</sup>. Savo recenziją pavadinusi „Formalininės progresijos“ ji priešpriešino gyvo meno proceso, vykusio žiūrovų akivaizdoje *Paralelinėse progresijose*, ir laike sustingusio, nesiekiančio dialogo su aplinka meno reprezentaciją tradicinėse apžvalginėse parodose.

Minėti Malašausko kuruoti projektai byloja apie laipsnišką parodos virsmą diskursyvia platforma, o kuratorystės – performatyvia, steigiamąją prasmę ir vertę turinčia veikla. Kaip buvo minėta, tokie parodos ir kuratorystės sampratų pokyčiai XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje vyko tarptautiniu mastu. Lietuvos kontekste jie žymėjo lokalių meno procesų sinchronizaciją su globaliu šiuolaikinio meno diskursu ir brėžė naujas šiuolaikinio meno suvokimo ir vertinimo perspektyvas. Jankausko parodos struktūra ir jos turinys plėtė šiuolaikinio meno parodos sampratą ir formavo meną bei gyvenimą jungiančią dialoginę struktūrą pagal menininkui būdingą mąstymą. *Paralelinės progresijos* kūrė menininkų ir kuratoriaus balsų polilogą, orientuotą į naujų meno sampratų steigimą, naujų būdų joms pristatyti kūrimą ir tuo pačiu įkūnijo simbolinę ŠMC bei šios institucijos atstovaujimų meninių idėjų ir procesualumo pergalę prieš nekūrybiškai pristatomus tradicinio meno pavidalus.

Performatyvios kuratorystės strategijas Malašauskas savo kūrybinėje praktikoje plėtoja ir toliau, kurdamas skirtingų formatų renginius. 2003 m. ŠMC vyko jo ir Kęstučio Kuizino kuruotas projektas *24/7: Wilno-Nueva York (visą parą)*, paremtas dalyvavimo paradigma. Nepaisant įvairias socialiai angažuoto meno praktikas pristačiusios ekspozicijos ir vykusių interaktyvių renginių<sup>38</sup>, Lietuvos menotyrininkai projektą sutiko gana kritiškai, pabrėždami, kad jis ne tiek kvietė

35 Susirašinėjimas su Aurelija Maknyte: „Paralelinės progresijos“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 13, p. 7; *Literatūra ir menas*, 2000 10 27, p. 8; Almos Skersytės fotografijų serija: „Vasaros įspūdžiai“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 27, p. 8; pokalbis su Galmantu Sasnausku: „Viso pasaulio negana?“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 20, Nr. 38, p. 7; interviu su Dariumi Mikšiu: „Ar verta realizuoti idėją?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 10 21, p. 6; Gintaro Makarevičiaus ir Dainiaus Liškevičiaus pokalbis: „Dainiaus Liškevičius ir Gintaras Makarevičius. Pirma kasetė“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 06, Nr. 36, p. 7; „Antra kasetė“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 11 10, p. 9; *Literatūra ir menas*, 2000 11 17, p. 9.

36 Projekto *Paralelinės progresijos* pristatymas ŠMC interneto svetainėje, [interaktyvi], 2001, [žiūrėta 2014-05-10], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/00/1582>.

37 Agnė Narušytė, „Formalininės progresijos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 11 04, p. 6.

38 Projekto menininkų ir renginių sąrašą galima rasti ŠMC interneto svetainėje, [interaktyvi], [žiūrėta 2014-02-14], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/03/1468>.



dalyvauti, kiek konstatavo patį dalyvavimo faktą<sup>39</sup>. Tokia kritika gana dažnai lydi šiuolaikinio meno projektus, kurie deklaruoja atvirumą ir siūlo žiūrovams įsitraukti į meno procesus, tapti aktyviais jų dalyviais, nors realiai šis dalyvavimas nekeičia projekto struktūros ar rezultatų ir žiūrovai geriausiu atveju smagiai praleidžia laiką. Dalyvavimas tampa parodos formą ir turinį grindžiančia kategorija, kurią kuratoriai ir institucijos neretai naudoja ne dėl jos socialinio potencialo, o plėsdami šiuolaikybės kuravimo būdų spektrą. 24/7 atveju kvietimas dalyvauti taip pat buvo kuratorinis eksperimentas, tačiau reikia prisiminti, kad dalyvaujamas menas ir performatyvos kuravimo praktikos tuometiniame globalaus meno lauke buvo naujiena<sup>40</sup>. Tad šį projektą galima laikyti svarbiu aktualias

39 Filozofės Audronės Žukauskaitės manymu, komunikacija parodoje ne vyko, o buvo tik konstatuojama; daugelio kūrinių idėjos jai pasirodė mokslinės ir teorinės, nereikalaujančios vizualios išraiškos, o menininkų veiksmai neproduktyvūs, nes jie tik iliustravo teorijas arba reprezentavo menamus įvykius, bet ne sąveikavo su žiūrovais. Žr. „Komunikacija meno ir komunikacijos tema: visą savaitę dvidešimt keturias valandas per parą“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 10 03, p. 10. Su Žukauskaitės nuomone sutiko ir jos pašnekovai, taip pat svarstę kūrinių ir žiūrovų komunikacijos sunkumus, įvykių reprezentaciją *post factum* ir pan. Panašią nuostatą išsakė ir kita recenzentė, aprašydama videodarbus skirtą salę, kurioje „daug visko“, bet „visa tai eina į tave, kalba tau, važiuoja pro tave... Tik vargu, ar tu tikrai jiems rūpi...“; Aistė Virbickaitė, „Visa para – dar ne amžinybė...“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 09 26, p. 10. Menotyrininkė Birutė Pankūnaitė, dalyvavusi „16 Beaver group“ organizuotoje diskusijoje, kai vyko tiesioginė transliacija iš Niujorko ir turėjo užsimegztį dialogą tarp publikos ir grupės dalyvių, pastebėjo, kad „žvilgsnio skiriamos grupės liko priešingose ekrano pusėse“, o visame projekte ji išvelgė Vilniaus subordinaciją Niujorko atžvilgiu, kuri, pasak jos, „visam projektui suteikė specifinį sinkopinį ritmą“; Birutė Pankūnaitė, „Milesas Davisas ir kiti“, in: *7 meno dienos*, 2003 09 19, p. 1, 8.

40 2003 m. Venecijos bienalėje vyko kuratoriaus Hanso Ulricho Obristo, meno istorikės Molly Nesbit ir menininko Rikrito Tiravanijos inicijuotas projektas *Utopijos stotis*. Jo metu vyko diskusijos, performansai ir kiti meno įvykiai bei eksponuota daugiau nei 100 menininkų sukurtų plakatų, o vėliau diskusyvos projekto veiklos (paskaitos ir pan.) prasitęsė Miunchene. Kiek ankščiau, 1998 m., prancūzų kuratorius Nicolas Bourriaud išleido teorinę studiją apie reliacinę estetiką – naujas, sparčiai populiarėjančias šiuolaikinio meno kūrimo praktikas, kai menininkai parodose pradėjo kurti ir inscenizuoti įvairias

meno ir parodų kūrimo tendencijas pristačiusiu įvykiu, kuris taip pat sustiprino kuratoriaus ir institucijos kaip eksperimentuoti nebijančių meno lauko agentų reputaciją. Be to, Malašausko kūrybinėje praktikoje šis projektas užtvirtino performatyvių strategijų kaip kūrybiško ir žaismingo projektų kūrimo būdo naudojimą šiuolaikybės diskurso kūrimui.

## PARODA KAIP KURATORIAUS KŪRYBINĖ MEDIJA

Jeigu aukščiau aptartuose projektuose regimas perėjimas nuo parodos kaip šiuolaikybės reprezentuojančios link jos pavidalus steigiančios struktūros, tai dabartinėje Malašausko veikloje paroda tampa savarankiška kūrybine medija. Tai meno sistemos viduje esanti kūrybinė terpė, turinti savitą organizacinę logiką, kurią apsprendžia meno kūriniai ir mąstymo apie juos procesai. Kadangi kuravimas prilyginamas kūrybai, neturinčiai analogų dabartyje, projektai tampa meno kūrinių, vis labiau mįslingais ir sunkiai iššifruojamais. Jų prasmės gali išaiškėti ne žvelgiant į juos iš kritinės distancijos, o sekant kuratoriaus ir menininkų mąstymo vingius arba pasikliaujant savo nuojautomis leidžiantis į subjektyvių patyrimų labirintą. Vis dėlto žvelgiant į šią terpę, galima išskirti keletą Malašauskui būdingų parodų kūrimo metodų.

Vienas iš tokių metodų – parodos pavidalų kūrimas, remiantis ne tiek meno proceso fiksavimu ar apibendrinimais (kas labiau būdinga suvokiant šiuolaikybę kaip istorinį periodą), o meninių idėjų, nuojautų, kūrinių nuorodų spiečiais, kurie apsprendžia projekto turinį, formą, kuratoriaus vartojamą komunikacijos retoriką. Tokia išėities pozicija būdinga šiuolaikybės, kaip dabarties pristatymo akto, sampratai. Kuratorius šiame procese pasiūlo tik pirminį kūrybinį impulsą, mąstymo trajektoriją, kurią toliau kartu su juo plėtoja

bendravimo situacijas, įtraukiančias žiūrovus. Žr. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.

pasirinkti menininkai. Taip paroda kuriasi tarsi savaime, kaip gyvas ir augantis organizmas, kuriantis iš anksto nenumatytus savo paties raidos variantus. Be abejo, šis procesas vis tiek apspręstas menininkų, tampančių parodos kūrėjo bendraminčiais ir bendraautorais, atranka ir apribotas fizinių bei kitų parodos organizavimo galimybių. Tačiau iškėlus nežinomybę kaip vieną esminių kūrimo prielaidų, tokia strategija visada pasiteisina. Projektas įkūnija bendrą kūrybinį mąstymą ir gali įgauti bet kokią išraišką: būti paroda, pokalbiu, laišku, holograma, gėrimų kokteiliu, garso takeliu ir t. t. Forma tampa turiniu, ir atvirkščiai, o pagrindiniu kokybės kriterijumi – mąstymo originalumas, idealiu atveju skatinantis keisti mąstymo apie meną ir jo suvokimo įpročius. Žiūrovams belieka pasikliauti tekstinėmis užuominomis, taip pat būti gerai susipažinusiame su menininkų ir kuratoriaus kūrybos bruožais arba fenomenologiškai patirti parodą ir atsiverti nežinomybei<sup>41</sup>.

Tokio kuratorinio mąstymo precedentas – Malašausko 2005 m. ko-kuruota IX Baltijos tarptautinio meno trienalė *BMW*<sup>42</sup>. Ją sudarė keli paraleliniai projektai: paroda ŠMC erdvėse, 5 leidinių rinkinys *Black Box* (Juodoji dėžė), projekto komunikacija (skirtingi menininkų ir kuratorių rašyti naujienlaiškiai, ne pasakoję apie projektą, o įvairiais būdais kūrę apie jį gaudus) bei vos 33 valandas trukusi paroda Londono šiuolaikinio meno institute. Projektas kuratorių buvo įvardytas kaip „šizošou“, „projektu-mašina“, kuris gali „gaminti specifinius ryšius ir specifinius kuratorius.

41 Skirtingus būdus suvokti ir patirti R. Malašausko sukurtas parodas iliustruoja šie tekstai: 2013 m. „Lisson“ galerijoje Londone vykusios parodos *Fusiform Gyros* recenzija, kurioje autorė bandė kliautis parodos anotacija ir conceptualizuoti vizualius savo įspūdžius ir išgyvenimus: Paulina Eglė Pukytė, „Pažadėtasis menas“, in: *7 meno dienos* [interaktyvus], 2013 09 20 [žiūrėta 2014-03-15], <http://www.7md.lt/daile/2013-09-20/Pazadėtasis-menas>; ir parodos *Fotofinišas*, 2011 m. vykusios ŠMC, recenzija, kurioje autorė parodą aptaria ne iš kritinės distancijos, o įsivaizduodama save parodos kaip kūrinio viduje. Žr. Monika Lipšic, „Ranka Hologramoje“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2012, Nr. 3, p. 6.

42 Kartu su Raimundu Malašausku šią parodą kuravo Sofia Hernández Chong Cuy ir Alexis Vaillant.

<...> kurios dalimi tampa, ir ji tave transformuoja“<sup>43</sup>, o jo kūrimo būdas kaip „Drakulos strategija“ – „nenoras būti permatomu, išviešintu ir kategorizuotu. Kai pritaikai ją parodų kūrimui, <...> gauni prieštaravimą. Mes pasinaudojome šiuo prieštaravimu kaip prielaida ir pasidalijom ja su 50 menininkų, kurie dirba panašiai strategijų arba dominančių temų požiūriu“<sup>44</sup>. Transformacinis projekto potencialas visgi liko utopiniu kuratorių siekiu. Nepalikę žiūrovams jokių užuominų pačioje parodoje, kaip ją suvokti, kuratoriai tik suezino vietos meno žiūrovus. Recenzantai prilygino trienalės ekspoziciją „internetinės paieškos „Google“ turiniui“<sup>45</sup> ir kaltino kuratorius sąmoningai atribojant parodos kūrinius nuo potencialių suvokėjų auditorijos<sup>46</sup>. Šiuolaikybės kuravimo požiūriu *BMW* demonstravo unikalų eksperimentą su parodos sudarymo principais ir jos turiniu. Ji siūlė mąstyti apie meną kaip apie šešėlinę realaus pasaulio sferą, dalyvauti mistiniame šou, kurio taisyklės gali paašškėti ilgainiui perprantant meninę logiką ir jai pasiduodant.

Dar vienas Malašausko „išrastas“ šiuolaikybės kuravimo būdas – kai parodos kūrimas remiasi paradoksalium praeities įvykiu ar asmenybe. Tokio projekto pavyzdys – *Sculpture of the Space Age* (2009, David Roberts Art Foundation, Londonas) – grupinė paroda, kurios pavadinimas minimas 1984 m. rašytojo Jameso Grahamo Ballardo apsakyme, užsimenant, kad ji galbūt vyko „Serpentine“ galerijoje Londone, nors greičiausiai buvo tiesiog išgalvota rašytojo. Malašauskas kartu su menininkais<sup>47</sup> sukūrė pavidalą šiai pamirštai ir galbūt niekad neegzistavusiai parodai. Panašiu principu

43 Dovilė Tumpytė, „BMW / Juodosios rinkos pasaulių strategijos: pastangos suprasti“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 35–36.

44 Adam Carr, „Questions and answers united with Raimundas Malasauskas“, in: *Uovo*, 2008, Nr. 16, p. 43.

45 Monika Krikštopaitytė, „BMW“ nesiekia būti suprastas“, in: *7 meno dienos*, 2005 09 30, p. 9.

46 Praėjus kiek daugiau nei savaitę po parodos atidarymo, ŠMC netrūko atsižvelgti į šią kritiką: salėse atsirado kūrinių aprašymai, vyko ekskursijos su Malašausku.

47 Parodoje dalyvavo Gintaras Didžiapetris, Ryanas Ganderis, Mario Garcia Torresas ir Rosalind Nashashibi.

buvo kurti projektai *The Clifford Irving Show* (2009) ir *John Fare Show* (2009). Jų atskaitos taškas – pusiau fiktyvios arba visiškai fiktyvios personalijos. Cliffordas Irvingas – amerikiečių rašytojas, 1972 m. parašęs fiktyvią aviatoriaus ir režisieriaus Howardo Hugheso biografiją, ir išaiškėjęs apgaulei, pasodintas į kalėjimą. Johnas Fare – fiktyvus performansų kūrėjas, kuris pagal legendą scenoje stebint publikai amputuodavo savo kūno dalis, kol galiausiai viešai nenusižudė žiūrovų akivaizdoje. Šios ekscentriškos ir mįslingos asmenybės tampa pretekstais atsigręžti į praeitį ir ją kūrybiškai perkurti, „pripildyti“ ją naujomis reikšmėmis, o projektai įkūnija skirtingų laikų koegzistavimo dabartyje idėją.

Šiuolaikybei būdingą asinchroniškų temporalumų susidūrimą demonstruoja ir Malašausko sukurtos hologramos, 2011 m. rodytos parodoje *Fotofinišas* ŠMC [2 il.]. Jos buvo pagrindinė raiškos priemonė, jungusi parodos turinį ir formą. Kuratorius čia atliko menininko vaidmenį, jo atvaizdą galima matyti vienoje iš hologramų, kitose užfiksuoti likę parodos dalyviai bei pats hologramų kūrimo procesas. Hologramos medija leidžia pavaizduoti kelis skirtingu metu vykusius įvykius vienoje plokštumoje, taigi kone tiesiogine prasme – temporalumų persipynimą dabartiniu momentu. Pasak filosofo Kristupo Saboliaus:

šiuo projektu kvestionuojami trys esminiai Vakarų filosofijos „tiesos“ principai – neprieštaravimo, individualizacijos ir priežastingumo. Hologramose „prieš tai“ ir „po to“ užsikloja vienas ant kito, o skirtybės koegzistuoja, leisdamos objektui būti ir tokiam, koks jis buvo, ir tokiam, koks jis yra. Laiko tėkmė sutraukia kaitos gamą į vieną materijos būvį, tad praeitis tampa dabarties forma. <...> čia vaizduotė, veikdama kaip technika ir atrasdama save technikoje, apčiuopia pačią temporalinio spektralumo šerdį – mes regime tai, ko negalime suvokti, regime pačią išikūnijusią skirtį, regime tapatybę išsiskleidusį *différance*<sup>48</sup>.

48 Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 147–148.



2. Raimundo Malašausko parodos *Fotofinišas* Šiuolaikinio meno centre fragmentas, 2011, Gintauto Trimako nuotrauka, 1/8 sp., autoriaus nuosavybė, LATGA, Vilnius, 2015.

A fragment of Raimundas Malašauskas' exhibition *Photo Finish* at the Contemporary Art Centre, 2011

Ši įžvalga, apibendrinanti filosofinius projekto dėmenis ir išreiškianti šiuolaikybės kaip skirtingų temporalumų koegzistavimo dabartyje idėją, kartu siūlo tokius kūrybinius eksperimentus vertinti nebe meno lauko, o filosofijos kontekste ir suvokti kaip aktyvuojančius žiūrovų vaizduotę. Šiuolaikinio meno lauke šis kuravimo eksperimentas rodo, kaip paroda virsta meno kūriniu, kurio interpretacijos kone neįmanomos nesuvokus pirminės kuratoriaus-menininko intencijos. Supratus intenciją, žiūrovui reikia suformuoti subjektyvią poziciją: leisti vedamam kūrinio diskursui ir vertinti, ar/kaip sumanymą pavyko realizuoti; bandyti kritiškai vertinti ir konceptualizuoti tai, ką patyrei ir supratai, arba patirti parodą fenomenologiniu būdu.

Malašausko kuruotas bendras Lietuvos ir Kipro paviljonas 56-ojoje Venecijos bienalėje pavadinimu *O\_o* fokusavo dėmesį į fenomenologinius kūrybos patyrimo aspektus ir rėmėsi parodos kaip kolektyviai išgyvenamos fikcijos idėja. Paviljono ekspozicijai buvo pasirinktas netipinis Venecijos kontekstui modernizmo architektūros pastatas – sporto salė. Pagrindinėje jos aikštelėje, įrėmintoje žiūrovų tribūnų, skirtingų įėjimų, laiptų ir krepšinio lankų, eksponuoti įvairiausi

meniniai projektai ir kūriniai – nuo paskutiniojo garsaus tapytojo Kazio Varnelio drobės iki amerikiečių menininkų dueto Dexterio Sinisterio sukonstruoto elektroninio laikrodžio, kuriame vietoj laiko mirksėjo projekto pavadinimas. Paviljono ekspoziciją buvo siūloma patirti dviem būdais: keliaujant trumpuoju maršrutu iškart į sporto salę arba leidžiantis į kelionę ilgais laiptų ir koridorių (kuriuose taip pat eksponuoti kūriniai) labirintais iki šios salės. Ekspoziciją aplankiusi Bishop labai taikliai reziumavo Malašauskui būdingus šiuolaikybės kuravimo principus:

jo parodos linkusios būti trofėjų medžioklės, kelavimo laiku ir konspiracijos teorijų kombinacija. Jei gu nuspręsite žaisti žaidimą, paviljonas tampa ilgai trunkančia dėlionė. <...> Organizacinis principas, be abejo, nepaaiškės, tačiau paroda ims atskleisti labiau materialų charakterį kaip nesusijusių periferinių patirčių visuma<sup>49</sup>.

Mokslininkė recenziją užbaigia klausimu: „Ar kuratoriams užtenka kurti nuotaikas, užuot kūrus argumentus?“<sup>50</sup>. Šis klausimas, nusakantis dabartinės Malašausko kūrybinės veiklos ašį, domina ne tik jo veiklos tyrinėtojus, bet ir daugelį jaunų kuratorių, plėtojančių jam artimas šiuolaikybės kuravimo strategijas.

## IŠVADOS

Malašausko kūrybinės praktikos formuoja diskursyvų požiūrį į šiuolaikybę kaip į esamojo laiko pristatymo aktą. Nuolat keliaudamas ir veikdamas globaliu mastu, jis inicijuoja kūrybinius dialogus su menininkais ir savo projektais siūlo auditorijai pasinerti į kolektyvinę fikciją. Jis kuria projektus remdamasis meninėmis idėjomis, paradoksaliais praeities įvykiais ar asmenybėmis, jungia parodos formą ir turinį į nedalomą visumą, kvestionuoja linijinę laiko sampratą ir viename

projekte kūrybiškai jungia kelis istorinius laikus – taip įgyvendindamas asinchroniškos dabarties idėją. Tokie kuravimo būdai reprezentuoja šiuolaikybei būdingus eksperimentus su parodos medija, kurie formuoja naujausios meno produkcijos suvokimo ir vertinimo kontekstus, steigia naujas meno ir kuratorystės sampratas. Tačiau norint tinkamai įvertinti šiuos eksperimentus, reikia ne žvelgti į juos iš kritinės distancijos, o įsitraukti į kuratoriaus plėtojamą diskursą, sekti jo ir menininkų mąstymo trajektorijomis ir leisti į subjektyvių patyrimų įgijimo kelionę.

Gauta 2014 11 11

## ŠALTINIAI

- „Antra kasetė“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 11 10; *Literatūra ir menas*, 2000 11 17 (tęsinys).
- „Ar verta realizuoti idėją?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 10 21.
- Bishop Claire, „Now You See It“, in: *Artforum*, 2013, September Issue, p. 319.
- Carr Adam, „Questions and answers united with Raimundas Malasauskas“, in: *Uovo*, 2008, Nr. 16, p. 37–47.
- Dėl grožio*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1995.
- „Dainius Liškevičius ir Gintaras Makarevičius. Pirmą kasetę“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 06.
- Donato Jankausko personalinės parodos *Retrospektyva* anotacija, in: ŠMC archyvas.
- „Komunikacija meno ir komunikacijos tema: visą savaitę dvidešimt keturias valandas per parą“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 10 03.
- Krikštopaitytė Monika, „BMW“ nesiekia būti suprastas“, in: *7 meno dienos*, 2005 09 30.
- Narušytė Agnė, „Formalinių progresijos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 11 04.
- Pankūnaitė Birutė, „Milesas Davisas ir kiti“, in: *7 meno dienos*, 2003 09 19.
- „Paralelinės progresijos“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 13; *Literatūra ir menas*, 2000 10 27 (tęsinys).
- Parodos *Retrospektyva* anotacija, 1999, in: ŠMC archyvas.
- Tarptautinio bienalių fondo tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-05], <http://www.biennialfoundation.org>.
- Tumpytė Dovilė, „BMW / Juodosios rinkos pasaulių strategijos: pastangos suprasti“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 35–36.
- „Vasaros įspūdžiai“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 27.
- Virbickaitė Aistė, „Visa para – dar ne amžinybė...“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 09 26.
- „Viso pasaulio negana?“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 20.

49 Claire Bishop, „Now You See It“, in: *Artforum*, 2013, September Issue, p. 319.

50 *Ibid.*, p. 319.

- Alberro Alexander, „Periodizing Contemporary Art“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, Nr. 74, p. 67–73.
- Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Bishop Claire, *Radical Museology*, London: Koenig Books, 2013.
- Brenson Michael, „The Curator’s Moment“, in: *Theory in Contemporary Art since 1945*, ed. by Zoya Kocur, Simon Leung, Oxford: Wiley-Blackwell, 2004, p. 55–68.
- Contemporary Art: 1989 to the Present*, ed. by Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- Filipovic Elena, „What is an exhibition?“, in: *Ten Fundamental Questions of Curating*, ed. by Jens Hoffmann, Milan: Mousse Publishing, 2013, p. 73–81.
- Horowitz Noah, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton: Princeton University Press, 2011.
- October, 2009, Nr. 130: Questionnaire on „The Contemporary“.
- Rajchman John, „The Contemporary: a New Idea?“, in: *Aesthetics and Contemporary Art*, ed. by Armen Avanesian, Luke Skrebowski, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 125–144.
- Saboliū Kristupas, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
- Smith Terry, „Contemporary Art and Contemporaneity“, in: *Critical Inquiry*, 2006, Nr. 32, p. 681–707.
- Stallabrass Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Stallabrass Julian, „The Fracturing of Globalization“, in: *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, ed. by Jelle Bouwhuis, Rotterdam: NAI Publishers, 2009, p. 65–74.
- The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds: Parodos katalogas*, ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, London: MIT Press, 2013.
- The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ed. by Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebo, Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Elena Filipovic, Barbara van der Linden, Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Thinking about Exhibitions*, ed. by Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne, London, New York: Routledge, 1996.
- „Šešios mintys apie mūsų kritiką“, in: Alfonsas Andriūškevičius, *Lietuvių dailė 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 227–232.
- Verwoert Jan, „This is Not an Exhibition. On the Practical Ties and Symbolic Differences between the Agency of the Art Institution and the Work of Those on its Outside“, in: *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. Nina Möntmann, London: Black Dog Publishing, 2006, p. 132–142.
- Vidokle Anton, „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal* [interaktyvus], 2010, Nr. 16, [žiūrėta 2014-05-15], <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.

## CURATING CONTEMPORANEITY: RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS’ PRACTICE

Julija Fomina

KEYWORDS: contemporaneity, temporality, curating, field of art, Malašauskas, media.

### SUMMARY

The article examines the creative practices of one of the most famous Lithuanian curators of contemporary art. Employing the definitions of contemporaneity and insights from theoretical curatorial discourse, the paper aims to define how and what notions of contemporaneity Raimundas Malašauskas constructs in his exhibitions.

In the current art discourse the notion of contemporaneity is used as a historical and discursive category. As a historical category, it marks the most recent, still continuing period of art history which started in 1989. Following the collapse of communism on a global scale, the new historical period started – the age of globalisation. During this period the structure of the field of art, mechanisms of art production, dissemination and creation of value have changed beyond recognition; the role and status of exhibition have also significantly changed. Exhibition has become the primary form of representation of the most recent art and a creative media in its own right, while curating has acquired a status of independent creative practice equated to artistic activities. The new generation of curators took over the art critics’ role and became nomads of the contemporary art field, striving to initiate new discussions and forces to constantly move to new places.

Proponents of the discursive view on contemporaneity claim that this category should not be used solely for periodisation as that way it represents only the Western point of view and does not embrace the global variety of art. According to them, contemporaneity is discursive – it is shaped by different practices of conceptualising the present time – various understanding of the “acts of presenting the present” (Boris Groys). The supporters of the opinion of contemporaneity as a discourse tend to think that contemporary art combines different temporalities,

and the aim of the researchers is to reveal them and thus understand the structure of the present time.

Projects constructing the exhibition history of contemporaneity are valued not only for innovative interpretations of art practices, but also for curatorial innovations: the abilities of curators to introduce and develop new ways of presenting the artistic practices, expand the notion of exhibition, experiment with its structure, perception, and the curatorial process itself. Raimundas Malašauskas' creative activities could be considered as an example of innovative curatorial practice and a typical representative of contemporaneity as historical period and discourse. In his early projects he actively searched for new forms of collaboration with artists; representative function of his exhibitions gradually shifted to the performative. In his most recent practice an exhibition acquired the status of an independent creative media and the projects indicate the possibilities and boundaries of the idea of asynchronous contemporaneity.

Raimundas Malašauskas' practices shape the discursive view of contemporaneity as the act of presenting the present. Constantly travelling and working on a global scale, he initiates creative dialogues with artists, while his exhibitions offer a chance to delve into the collective fiction. He creates projects using as a springboard artistic ideas, paradox events and personalities of the past, unites the form and contents of the exhibition into an indivisible entity, questions the linear notion of time and joins together different historical time periods in a single project – thus implementing the idea of asynchronous present time. Such curatorial strategies experiment with the media of exhibition, create a context of understanding and evaluating the recent artistic production, they establish new notions of art and curatorship. However, to assess these experiments appropriately, one needs not to see them from a critical distance, but to get involved in the discourse developed by the curator, to follow the trajectories of the artist's and curator's thinking process and start the journey of acquiring subjective experiences.