

# Antimuziejus kaip procesuali atmintis: Alytaus avangardizmo atvejis

Kęstutis Šapoka

Straipsnyje aptariami muziejaus sampratos kaitos ypatumai, pradedant muziejų profesionalizacijos procesais XIX a. pabaigoje ir baigiant muziejų emancipacija, įgavusia pagreitį XX a. 7-ojo dešimtmečio antroje pusėje, nuo to laiko vis intensyvėjančia ir patiriančia įvairių transformacijų. Muziejaus sąvoka vis dažniau negatyvia prasme siejama su įvairiausiomis galios, mentalinio išnaudojimo apraiškomis. Vienas iš meno muziejaus diskurso lūžių arba emancipacijos taškų siejamas su 1989–1991 m. sociokultūrinėmis revoliucijomis Vidurio ir Rytų Europoje, griuvus socialistiniams ir komunistiniams režimams. Vis dėlto postsovietinių (muziejų) diskursų demokratizacija iš dalies sutampa su vakarietiškomis tendencijomis, todėl būtina atsižvelgti į daugybę lokalių sociopolitinių, socioistorinių, sociokultūrinių veiksmių. Tai būdinga ir Lietuvai, kurios šiuolaikinio meno genezės ir tariamai naujo muziejų diskurso, įkūnijamo NDG institucijoje, sąveika gana problemiška ir prieštaringa. Tam tikroje genezės stadijose šis institucinis kontekstas tapo autoritariškas, atkartodamas altersovietinius istorinio diskurso formavimo modelius. Kaip hipotetinė atsvara tokiai muziejaus sampratai pateikiamas Alytaus avangardizmo pavyzdys. Tai dvi dešimtys metų trunkanti antiinstitucinė įvairių veiksmų visuma, kurią galima suprasti kaip radikaliai antimuziejinę nuostatą ir tuo pačiu kaip įdomią procesualaus įmuziejimo praktiką.

Pagrindiniai žodžiai: muziejus, muzeologija, galia, institucinė kritika, antimuziejus, procesualumas, atminties dinamika, avangardizmas Alytuje

Muziejus įprasta mums prasme susiformavo kaip modernios istorijos (arba Apšvietos) mitologijos ir ekspansyvaus kolonializmo įamžinimo mišinys, išsiskaidęs į daugybę tos pačios gamtinės, politinės, kultūrinės etc. evoliucijos istorijos pasakojimų. Kunstkamerų, labiau kultūriškai specializuotų salonų ar Tautos namų virtimas muziejais bemaž tiesiogiai sutapo su modernizmo (siaurąja prasme) banga.

Muziejų „profesionalizacija“ prasidėjo XIX a. pabaigoje, kai iškilo nemažai praktinių problemų, susijusių su įvairaus pobūdžio muziejų sujungimo į bendrą naratyvą arba, galima sakyti, mentalitetą, garantuojantį savastį ir pozityvistinę nacionalinį identitetą, poreikiu. Todėl naujosios muziejų koncepcijos buvo stipriai orientuotos į edukaciją. Ši kryptis gavo „muziejų modernizacijos judėjimo“ pavadinimą (Mench 1992).

Antrasis muziejaus sampratos evoliucijos etapas prasidėjo po Antrojo pasaulinio karo, kai muzeologija po truputį įgavo akademinės disciplinos statusą ir pradėta dėstyti universitetuose. Tai buvo susiję su socialinėmis (edukacinėmis) „muziejų

darbo“ sampratos transformacijomis labiau dinamiškos muziejinių objektų reprezentacijos link.

Maždaug XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje prasidėjo kultūrinė revoliucija, arba tikrosios muziejų emancipacijos, „viešųjų erdvių išlaisvinimo“ ir t. t. banga. Iš esmės tai reiškė ir muziejų profesionalizacijos procesus, suformavusius įvairias susijusias disciplinas: konservacijos/restauracijos, edukacijos, registracijos (dokumentacijos), parodų dizaino, viešųjų ryšių, apsaugos. Laisvėjimo procesų kontekste muzeologija pamažu tapo savarankišku diskursu su sava kognityvine orientacija ir metodologija (Mench 1992).

Tuo pačiu metu pradėjo formuotis muziejų teorijos diskursas, kitaip sakant – teorinė muzeologija, taip pat ir kuratoriaus, sujungiančio muzeologinę teoriją su praktika, kreipiančio muziejų administravimą nauja vaga, pareigos. Šie procesai skatino naujų teorinių priėgų ir praktikų atsiradimą, formavo naują muziejų darbuotojų rengimo ir muziejų funkcijų bendrą sampratą. Taip pat prabilta apie unifikuojantį muziejaus pobūdį, pradėjo formuotis ir pirmieji institucinės kritikos menuose ir teoriniuose diskursuose sąjūdžiai.

Kalbant siauresne prasme, tai buvo ir vaizduojamojo meno, konkrečiau – dailės sferos – esminių transformacijų (perėjimu iš modernizmo į postmodernizmą aspektu) laikotarpis, kai formavosi tokios meninės praktikos, kaip, pavyzdžiui, konceptualizmas, minimalizmas, kūrėsi neodadaistiniai bei kitokie judėjimai ir buvo nukreipti į meno kūrinio statuso kaip kultūrinės vertės nominalo kvestionavimą. Vienos esminių šio statuso steigimo ir palaikymo institucijų buvo meno muziejai arba galerijos, kaupiančios modernaus ir šiuolaikinio meno kolekcijas. Todėl kai kurių Vakarų konceptualistų veikla rėmėsi provokatyviomis, dekonstrukcinėmis intervencijomis į muziejines erdves ir prasmes.

1989–1991 m. įvyko dar vienas globalus sociopolitinis ir sociokultūrinis lūžis – iš komunistinio ir socialistinio režimo išsilaisvino kai kurios Vidurio ir Rytų Europos šalys, taip pat daugelis buvusių Sovietų Sąjungos respublikų. Šie geopolitiniai lūžiai išskėlė naujų iššūkių muziejams. Šis periodas dažnai vadinamas „naujosios muzeologijos“ banga, kai pradėti dekonstruoti esminiai Vakarų muziejaus sampratos, istorijos kaip grynai ideologinės reprezentacijos, pamatai. Prabilta apie kultūrinę, rasinę, tautinę, lyties diskriminacijos formas, vešėjusias muziejaus institucijoje. Pirmoji institucinės kritikos, arba kritinio konceptualizmo, banga buvo jau nukenksmintą, įtraukta į institucinius audinius, todėl prireikė kokybiškai naujų kritikos formų ir muziejų funkcijų vertinimo būdų.

2001 m. rugsėjo 11 d. įvykiai Niujorke sukėlė globalių pasaulinių sociokultūrinių transformacijų bangą, galutinai diskreditavusią muziejaus ar istorijos sampratą apskritai. Šias sąvokas reikėjo permąstyti globalaus multikultūriškumo, interkultūriškumo, istorijos ir kitų pamatinių kategorijų daugiapoliariškumo kontekste ir bandyti iš esmės reformuoti muziejaus ir bendrai (meno) istorijos sampratą. Viena vertus,

tai buvo būtina, norint įveikti Vakarų kolonijinio mąstymo klišes, sukeliančias aštrių tarpkultūrinių reakcijų, ir išsivaduoti iš totalios autoritarinės *galios* idėjos.

Kita vertus, įtakos turėjo ir totali kultūrinė komercializacija (įsibėgėjusi po 1991 m.), kultūrinių artefaktų, vaizduojamojo meno funkcijų ir statuso dinamiška kaita į meną kaip socialinę sąveiką arba net tiesiog (įpakuotą į rafinuotas sofistines formas) pramogą. Taigi muziejus kaip kultūrinė kategorija privalėjo išvystyti sėkmingos rinkodaros strategijas, globaliai plėsdamas komercinį-biurokratinį aparatą, ypač skatindamas masinės bienalizacijos, kaip vieno iš rinkos aprūpinimo artefaktais ir pridėtinę vertę garantų, procesus.

\* \* \*

Minėtų globalių sociokultūrinių lūžių, emancipacinių transformacijų ir institucinės kritikos kontekste, *vaizduojamojo meno* ir muziejų santykis apibrėžiamas panašiomis kolonijinio, rasistinio ir pan. elitarizmo terminais. Šiuo atveju svarbūs Vakarų kultūros sekuliarizacijos procesai, kuriuose dailės kūrinius kaupiantys muziejai atlieka terapinę ir kartu maskuojamąją autoritarinę funkcijas. Muziejai, kaip šiuolaikinio mentaliteto monumentai, priklauso tai pačiai architektūrinei grupei, kaip ir šventyklos, bažnyčios ar panašūs kulto pastatai. Sekuliarizuotose Vakarų visuomenėse menas tampa religijos pakaitalu, „mistifikuota iškamša“. Galime vaikščioti po baltas sales, kilti į kitus aukštus, grožėtis meno kūrinių ir iš esmės tai yra ritualinis elgesys arba tai, kas iš jo liko sekuliarizuotose Vakarų visuomenėse (Pollock 2007, p. 10).

Tokia maskuojanti ritualizacija buvo visą laiką ideologiškai įkrauta, tiesiog šis aspektas aktyviai pradėtas eksploatuoti *muziejinės emancipacijos* arba *naujosios muzeologijos* sąjūdžio kontekste, ypač po 1991 m.– totalitarinių režimų griūties Rytų Europoje, taip pat Vakaruose galutinai žlugus „šedevro“, meno kūrinių aurai (tai simboliškai siejama ir su Damieno Hirsto kartos iškilimu bei neįtikėtina komercine sėkme pirminėje, t. y. galerijų, rinkoje, o pastaruoju metu ir antrinėje, t. y. aukcionų, rinkoje), ir jos administravimui perėjus į komercinio medijavimo arba įvaizdžio, „brendo“ sferą.

Taigi muziejaus pastatas, kuriame laikomi meno pavyzdžiai, visą laiką atstovavo ideologinei ikonografijai, kuri maskuojama „estetine“ tikrove. Muziejų lankytojai nesąmoningai tikisi patekti į specifinę, ideologiškai atskirtą nuo kasdienybės erdvę, kurioje karaliauja didaktinė estetika arba tariamas „tiesos sakymas“ (Lindauer 2006, p. 213).

Tiesa, istorijos ir gamtos mokslų muziejai lengviau įperša autoritarines „visuomeninių vertybių“ (o iš tikrųjų *galios*) schemas tariamos evoliucinės logikos pagalba, nei akivaizdžiai elitizuotos „aukštojo meno“ galerijos (Jordanova 2006, p. 25). Meno muziejuose ir galerijose žiūrovas *a priori* pastatomas į hierarchiškai žemesnę poziciją, nes menas yra rasine, kultūrine ir (dažniausiai) lyties prasme griežtai apibrėžtas „išrinktųjų“ ir „pašauktųjų“ užsiėmimas. Tokiu būdu modernus muziejus reprezentuoja

rasizmą, seksizmą, europocentrizmą – visa tai, kas sudaro „tikrojo meno“ kanoną. Šis „kanonas“ palaikomas ir formuojamas dirbtinai, norint sukurti terpę, kurioje ne tik tapybos ar skulptūros kūriniai, bet ir materialų pavidalą praradusi „santykių estetika“ atliktų kapitalistinių mainų fetišo, kuriančio heirarchines mentalinio-kultūrinio išnaudojimo piramides, funkcijas. Šiame kontekste vadinamoji totalinė emancipacija, stabilus tradicinius vertybinius orientyrus praradusi sistema tampa itin patogia visuotinės „komunikacijos“ ir visuotinės „laisvės“, kuri iš tiesų slepia totalią komercializaciją, terpę.

Šie prieštaringi (komercinės?) emancipacijos procesai gimdo atitinkamas kritines reakcijas ir transformuoja muziejaus instituciją. „Muziejus“ nebūtinai turi reikšti architektūrinį pastatą ir fiziškai nuo kasdienybės atskirtą erdvę, nes meno sampratos formavimą perima komunikacinės, reprodukcinės technologijos, kurios leidžia sukurti *įsivaizduojamą muziejų*. Svarbu ne tiek sutelkti į vieną pastatą daugybę kultūrinių artefaktų, kiek sukurti tam tikrą medijavimo terpę, kuri masinės komunikacijos eroje gali būti paveikesnė, nei įprastinis muziejus. Tai atspindi dekontekstualizacijos procesus tiek pozityviai, tiek negatyviai prasmėmis. Galų gale norint išvengti visuotinės komercializacijos, prabylama ir apie tai, kad intelektualinė būseną gali būti muziejumi.

\* \* \*

Visa tai, kas buvo anksčiau išdėstyta, iliustruoja Vakarų kultūrinio-muziejinio (anti) progreso modelius, kurie, savaime suprantama, toli gražu netinka buvusio komunistinio Rytų Europos bloko šalims, o ypač Sovietų Sąjungos respublikoms, taip pat ir Lietuvai. Daugelis muzeologijos teoretikų pabrėžia, kad, nepaisant 1989–1991 m. permainų Vidurio ir Rytų Europoje, esminės, giluminės permainos anaipol nėra tokios akivaizdžios. Totalitarinis įšalas ir iš esmės korumpuota sistema taip greitai neišnyksta.

Šį kontekstą papildo vakarietiška (anti)progreso ir emancipacijos sampratos, net jei XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos – 10-ojo dešimtmečio pradžios Rytų Europos (ir Lietuvos) sociokultūrinės revoliucijos ir konkrečiai muziejinių naratyvų virsmas iš dalies sutapo su vakarietiškų transformacijų banga. Todėl, viena vertus, kalbant, pavyzdžiui, apie Lietuvos (konkrečiai meno ir ypač susijusių su postmoderniuoju menu) muziejų diskursą, turime kliautis (ne)vėlavimo, sinchronizacijos ir panašiomis linijinėmis, vienakryptėmis schemomis. Tačiau tuo pat metu, jos nėra adekvачios, nes muziejinio ar kultūrinio mentaliteto genezė postsovietinėse erdvėse vystosi daugiakryptėmis, arba net labiau spiralinėmis, projekcijomis todėl, kad vienu metu egzistuoja ir vieni kitus perdengia, ir veikia tautiniai premodernistiniai, modernistiniai, postmodernistiniai ir, žinoma, giliai įsišakniję specifinio sovietinio modernistinio mentaliteto ir veikimo struktūrų modeliai.

Lietuva, kaip kalbinis-nacionalinis projektas, nuolat kovojantis su išnykimo grėsme, niekada iki galo nepriims destruktinės jos atžvilgiu didžiųjų valstybių globalizacijos ir „emancipacijos“ ideologijos, antra vertus, būdama ES nare ir apskritai

globalizacijos dalimi, turi atsižvelgti į totalinės emancipacijos procesus ir prie jų taisyti. Trečia vertus, šiuos prieštaravimus savitai iškreipia itin stiprūs (post)sovietinių biurokratinių struktūrų recidyvai.

Mūsų muziejinis (arba istorinis-kultūrinis) mentalitetas formuojasi kaip paradoksalus nacionalinės, globalios ir post-, retro- arba pro-sovietinės pasaulėžiūros kokteilis. Todėl, kai kalbame apie neabejotinai ir mums aktualią *galios* ar panašias sąvokas, funkcionuojančias ir kritikuojamas Vakarų (muziejiniuose) diskursuose, turime įsisąmoninti, kad vietiniame kontekste ši sąvoka susijusi su lokaliu kontekstu ir specifinių istorinių situacijų virtine.

\* \* \*

Derėtų trumpai aptarti Vilniaus naujojo meno situaciją po 1991 metų. Nors 9–10-ojo dešimtmečio pradžioje Vilnius nebuvo visų dailės laisvėjimo ir šiuolaikinio meno formavimosi sąjūdžių geografinis ir idėjinis centras (kadangi tai buvo masiniai decentralizuoti sąjūdžiai), jis natūraliai paveldėjo centralizuotą sovietinę institucinę infrastruktūrą, kuri buvo reformuojama, *recentralizuojama* ir kurios įtakos zonose steigėsi sąlygiškai naujos institucijos (1992 m. – Vilniaus šiuolaikinio meno centras, 1993 m. – Sorošo šiuolaikinio meno centras) ir iniciatyvos, turinčios ambicijų formuoti naujos dailės sampratą ir kartu ateityje galbūt įsiterpti, koreguoti ir *muziejinį* diskursą. Taigi nusvėrė ne tiek idėjinis lyderiavimas, kiek sunkiasvorė ir centralizuota institucinė „tradicija“.

Šios institucijos aktyviai ėmėsi kurti naują institucinį „šiuolaikinio meno“ diskursą, kartu kovodamos už išlikimą su kur kas galingesne, inertiška posovietine stagnacine sistema (viena pastarosios personifikacijų greitai tapo Lietuvos dailininkų sąjunga). Šiame straipsnyje nesigilinsime į tos kovos už išlikimą peripetijas. Svarbu yra tai, kad buvo pasiektas muziejinis-institucinis kompromisas 2002 m. (įvertinant ir naujų institucijų indėlį), kai buvo įsteigta Nacionalinės dailės galerija, kol kas neturėjusi patalpų. Šis steiginytis buvo Lietuvos nacionalinio muziejaus padalinys, turėjęs perimti XX a. Lietuvos dailės rinkinius.

Kita vertus, nauja buvo tai, kad ši galerija ėmėsi fragmentiškai kaupti ir vadina mojo mūsų „šiuolaikinio meno“, sukurto 9-ojo dešimtmečio antroje pusėje ir 10-ajame dešimtmetyje, kolekciją. Be to, tam tikra vadovaujančių asmenų dalis institucinių transformacijų dėka „perėjo“ į NDG iš Sorošo šiuolaikinio meno centro (vėliau Šiuolaikinės dailės informacijos centro), tiesiogiai prisidėjęs prie „naujosios dailės“ formų į(si)tvirtinimo 10-ajame dešimtmetyje.

Taip 2009 m. duris atvėręs NDG pastatas (rekonstruotas buvęs Revoliucijos muziejus) paradoksaliai simbolizavo „nacionalinį“ projektą pre-modernistinėje XX a. pradžios tautinio atgimimo dvasioje, žinoma, su paveldėta sovietine infrastruktūra ir tuo pačiu tarsi reprezentavo kokybiškai naujas institucines (muziejines) permainas po 1991 metų.

Atrodytų, kad NDG turėjo tapti „atviros visuomenės“ procesams atstovaujančia erdve, tačiau vietinė specifika diktavo savas taisykles. Nepaisant daugybės emancipacinių procesų (vis dar gyvo sovietmečio reminiscencijų fone), NDG modernaus ir šiuolaikinio meno reprezentacijos ypatumai didžiąja dalimi liko priklausomi nuo sovietinės muziejinkystės tradicijos tiek struktūrine, tiek simboline prasmėmis (jei turėsime omeny įsisenėjusią sovietinės nomenklatūros tęsinių, dinastijų vadovaujančiose kultūrinių institucijų, taip pat ir ŠŠMC bei NDG, pozicijose problemą).

Būtent *galios* didinimas, o ne *demokratizacijos* procesų skatinimas mentalinės edukacijos plotmėje galų gale nusvėrė NDG muziejinės politikos gaires.

Įtvirtinus pozicijas ir net „nugalėjus“ institucinį karą, maždaug nuo 2004–2005 m., šiuolaikinį meną reprezentuojantis ŠMC ir iš dalies NDG (kaip įmuziejiantis) tandemas (kalbu ne apie oficialų institucinį lygmenį, kuriame šios institucijos tarsi mažai kuo susijusios, bet apie bendrą neformalų šių institucijų vadovaujančių asmenų ir kai kurių menotyro atstovių grupuotės branduolį) neišvengė sparčios autokratizacijos šalutinio poveikio – hermetiškos grupuotės pradėjo manipuluoti legitimacinės įmuziejimo galios mechanizmais, stabdydamos demokratizacijos procesus. Pradėjo reikštis paradoksali „atviros visuomenės“ arba „naujosios muziejinkystės“, t. y. „šiuolaikinio meno“ kaip „progreso“ forposto, simuliacija, kai išoriškai tarsi kuriamas progresyvus institucinis įvaizdis retrogradiškų, reakcingų visuomeninių nuotaikų, fone. Deja, „šiuolaikinio meno“ reprezentacijos ir įmuziejimo mechanizmų sistemos viduje vėl sparčiai grįžtama prie centralizuotų, autoritariškų, net oligarchinių dailės istorijos vadybos ir vertybinės legitimacijos būdų (taip stengiantis sukurti oficialiai tam tikrų grupuočių kontroliuojamą *įmuziejimo* tranzitą tarp Vilniaus ŠMC ir NDG).

ŠMC ir NDG lokaliu mastu pradėjo kurti naujas dirbtinos (tariamai vertybinės) subordinacijos struktūras ir net jas nuosekliai griežtinti, iš esmės sparčiai grįžtant prie altersovietinės nomenklatūrinės tradicijos. Problema ne vien ta, kad šios institucijos nuosekliai recentralizavo legitimacinę galią, bet, kad, užuot akumulavusios ir demokratizavusios šiuolaikinio meno sceną (tai buvo būdinga ŠMC XX a. 10-ajį dešimtmetį), minimos institucijos dirbtinai savielitizavo mažą biurokratinę grupelę ir keletą lojalių favoritų meninink(i)ų, iš esmės, kaip ir sovietmečiu, ciniškai instrumentalizuodamos ir vulgarizuodamos legitimacinius „įmuziejimo“ mechanizmus iki tiesmukos ir kartu neskaidrios, protekcionistinės vadybos. Tokiu būdu naujosios institucijos ir jų tęsiniai, 10-ajame dešimtmetyje sieti su demokratizacija, „laisvos visuomenės“ kategorijomis, pasiekę tam tikrą galios į(si)teisinimo tašką, ciniškai naudodamiesi susikurtu demokratišku įvaizdžiu, staiga pačias šias sąvokas (ir menininkų kūrybos vertybinės legitimacijos mechanizmus nuo „nieko“ iki „muziejinės vertybės“) pradėjo aktyviai diskredituoti ir kompromituoti (prisiminkime skirtingu laiku Lietuvai Venecijos bienalėje atstovavusių menininkų Deimanto Narkevičiaus ir Dariaus Mikšio „sėkmės istorijas“), labiau centruodamiesi jau ne ties Lietuvos (ar Vilniaus) kultūrinės akumuliacijos problemomis, bet žaisdami tarpusavio galios ir prestižo žaidimus.

Taigi viso to pasekmė – „muziejus“, reprezentuojantis (sovietinio) modernizmo instituciją su visais jai būdingais požymiais, kurie kritikuojami Vakarų naujosios muzeologijos kontekste ir kurie turėjo būti išguiti po 1989–1991 m. „revoliucijų“. Koncentruojamasi architektūriniame vienetė, kuriame statiška nacionalinė kolekcija, beje, labai paveikta sovietinio „nacionalumo“ supratimo, „pasakoja“ vienakryptę „estetinio progreso“ istoriją. Šiuolaikinis menas taip pat „natūraliai“ įjungiamas į bendrą „progreso“ naratyvą, kitaip sakant, tampa bendros ideologinės muziejaus statikos ir prasminės entropijos dalimi.

Instituciniu požiūriu, NDG atstovauja geografinės ir ideologinės galios centralizacijai, sutelkimui ne tik poroje institucijų monopolininkų, tačiau vos kelių žmonių rankose jų viduje. Taigi kuriamas autoritariškos, mumifikuotos istorijos įvaizdis (arba sumaniai tęsiama sovietinė tradicija), tik manipuliuojant išoriškai šiuolaikiškesnėmis formomis ir išnaudojant totalinės ES kultūrinės biurokratizacijos procesus.

Žinoma, nereikia to suprasti vien sąmokslų teorijos kontekste, nes tokią politiką, ko gero, nulėmė specifinė Vilniaus 10-ojo dešimtmečio institucinė situacija, priklausoma nuo sunkiasvorės sovietinės infrastruktūros (ir nomenklatūros dinastijų) paveldo, kuris tiesiog vertė orientuotis į vienokius, o ne kitokius veiklos modelius, pavyzdžiui, kurti tokią pačią autoritarišką institucinę jėgą kaip atsvarą.\* Ko gero, specifiniame Vilniaus postsovietiniame instituciniame kontekste kitokie scenarijai tiesiog buvo neįmanomi.

\* \* \*

Taigi kalbėdami apie kitokius scenarijus, pagaliau priartėjome prie mums labiausiai rūpimo – Alytaus avangardizmo reiškinių, kuris įdomus tuo, kad, skaičiuojant nuo 1993 m., taip pat priklausė aptartų situacijų ir virsmų virtinei, ir kartu, nors ir netiesiogiai, gali įsiterpti į „legitimacinio įmuziejimo“ sampratos demokratizacijos diskursą. Kaip? Pabandysiu paaiškinti netrukus.

Alytaus avangardizmą šiuo atveju vertinu ir interpretuoju *retrospektyviai*, t. y. iš šiandienos pozicijų kaip tam tikros *procesualios visumos rezultatą* taip pat, kaip ir, pavyzdžiui, NDG steigtis ir atidarymas 2009 m. simbolizavo tam tikrą jau vykusią sociokultūrinių procesų, galios sąveikų susiliejimo tašką, įsikūnijimą.

Alytaus avangardizmo reiškinyje nebuvo ir nėra tiesiogiai muziejinė ar anti-muziejinė iniciatyva, tačiau hipotetiškai arba simboliškai galėtų iliustruoti ir *lokaliją (anti)muziejinę nuostatą* (vis dėlto paradoksaliai *įmuziejinant* tam tikrą kontekstą), kaip reakciją į Vilniaus (muziejinių) galios centrų genezę, kartu turint omeny ir

---

\* Beje, „atsvaros“ sąvoka šiuo atveju irgi problemiška, nes į čia aptariamus institucinius virsmus galima žiūrėti kiek kitu kampu – ne tiek kaip į „stagnacinių“ ir „naujų progresyvių“ institucijų kovą (tuo labai mėgsta spekuliuoti save progresyviais laikantys ŠMC ir buvusio SŠMC atstovai), kiek kaip į nepastebimą sovietinės nomenklatūros (dinastijų) perėjimą iš vieno institucinių darinių į kitus, simuliuojant „stagnacijos“ ir „progreso“ priešpriešą, retkarčiais įsileidžiant šiek tiek naujų jėgų, išsaugant tas pačias elitines, vadovaujančias savo luomo pozicijas.



anksčiau aptartą bendrą Vakarų muziejinės emancipacijos, arba *naujosios muzeologijos*, kontekstą.

*Tiesės. Pjūvio* atidarymo akcija, 1995. V. V. Stanionio nuotr.

1993 m. alytiškio Redo Diržio, baigusio Talino dailės institutą (beje, kiek vėliau pradėjusio vadovauti Alytaus dailės mokyklai), iniciatyva buvo surengtas pirmasis vienos paros gatvės meno festivalis *Tiesė. Pjūvis*. Festivalį iš dalies finansavo tais pačiais metais įsteigtas Sorošo ŠMC, taigi tai buvo vienas iš bendro to meto dailės (institucinių) transformacijų ir recentralizacijos proceso dalių. Kita vertus, svarbi ir specifinė Alytaus situacija. Miestas tuo metu, beje, kaip ir dabar, neturėjo profesionalios dailės (juo labiau naujų formų) reprezentavimo infrastruktūros. *Tiesės. Pjūvio* renginiai lokalizavosi centrinėje miesto gatvėje ir parke, „kūrinių“ forma akivaizdžiai linko į performansų, hepeningų arba skulptūrinių objektų iš kasdienių, po ranka rastų medžiagų, formatą (Diržys 1994). Ir nors miesto valdžia „festivalių“ iš pradžių sutiko entuziastingai, tačiau perpratusi jo avangardistinį „formatą“, tuojau pat atsiribojo.

Gilėjant santykių krizei su miesto valdžia, vietine dailininkų bendruomene, vis didesnę galią įgaunančiu Sorošo ŠMC (atitinkamai už finansinę paramą reikalaujančiu „teisingo“ naujosios dailės formato), didėjant prarajai tarp festivalio organizatorių kolektyvinio gatvės meno vizijos ir dalyvaujančių menininkų (daugiausiai iš Vilniaus) *elitaristinės* sampratos, nuo 1997 m. festivalis neberengiamas.

Bet kokių atveju, buvo sukurtas (kontr)kultūrinio reiškinio precedentas. Beveik dešimtmetį Diržys ir dar keletas kolegų rengė pavienius, individualius gatvės meno





Demonstracija Pasaulinio psichodarbininkų ir duomenkasių kongreso metu, 2009. Alytaus DAMTP nuotr.

projektus, kurie skleidėsi vėl daugiau mažiau *Tiesės. Pjūvio* lokalizacijos vietose Alytuje ir kartu idėjiškai būrėsi jau aplink Alytaus dailės mokyklą.

Tad vėl reikėtų atkreipti dėmesį į santykius su centro institucijomis. Kaip jau buvo minėta, 2002 m. NDG tapo muziejine institucija (be pastato), nuo 2004–2005 m. pradėjo ryškėti šiuolaikinį meną reprezentuojančių ir įmuziejinančių ŠMC ir NDG „galios konsensusas“. Sukūrus ir įtvirtinus tariamai naują legitimacinę sistemą, kuria vadovaujama ir kuria manipuluojama įmuziejinant 10-ojo dešimtmečio meną – vieniems reiškiniams suteikiant *isteblišmento* regalijas, kitiems, pavyzdžiui, tokiems, kaip *Tiesė. Pjūvis* ir pan., geriausiu atveju centrą mėgdžiojančių (ir, žinoma, nuo jo atsiliekančių „progreso tiesėje“) periferinių marginalijų etiketė. Kita vertus, kai kurie „periferiniai“ reiškiniai apskritai centro ignoruojami. Toku būdu ir dabar tebeformuojamas naujas muziejinis diskursas.

Kaip tik 2005 m. Alytaus avangardizmo iniciatorius, reaguodamas į sostinės altersovietinius (vertybinės) centralizacijos procesus, organizavo Alytaus meno streiko bienalę, principingai atsiribodamas nuo menininkų iš sostinės. Taip savikuravimo principu organizuota bienalė „išskėlė“ sostinės galios centrų gigantomaniją (sostinėje tuo pat metu taip pat organizuojamos pompastiškos bienalės, trienalės ir t. t.) ir parodijavo visuotinę bienalizaciją. 2007 m. bienalė pakartota, atidavus jos kuravimą į jaunimo, baigusio Alytaus dailės mokyklą, rankas. Kviečiami menininkai iš įvairių šalių, nepakliūnantys į oficialaus *isteblišmento* sąrašus (kurie rašytine ar labiau neformalia forma egzistuoja galios institucijų tinkluose), oponuojant „rimtajai kultūrai“, kuriai

atstovauja sostinės galios institucijos: „Rimtoji kultūra“ – tai niekas kitas, kaip hegemono primestas produktas, kurio jums visiškai nereikia, bet, jo neįsigijus, jūsų statusas bus žemesnis (Diržys 2007, p. 74). Bienalės vyko viešose miesto erdvėse, tarsi „uždengdamos“ ir iš naujo reaktualizuodamos *Tiesės. Pjūvio* reiškinių, pasitelkdamos ir tarptautinį kontekstą ir veikdamos ne „periferijos“, bet ironiškai „centro“ lygmenyje.

Galų gale 2009 m. oficialiai atidaryta Nacionalinė dailės galerija, tuo tarpu Alytaus meno streiko bienalė reorganizuota į Pasaulinį psichodarbininkų ir duomenkasių kongresą – savaitę trunkantį dehierarchizuotą renginį, kuriame atsisakyta „parodos“ formato ir bendrų „meno“ apibrėžčių, susitelkiant ties įvairiomis saviorganizacinės veiklos formomis, demonstracijomis, eitynėmis miesto gatvėmis, seminarais, laisvos formos pranešimais, diskusijomis ir t. t.

\* \* \*

Galime sakyti, kad šiame simboliniame taške susikryžiuo, išryškėjo ir atsispindėjo susijusių ir kartu skirtingų procesualių kontekstų ideologinės nuostatos.

Apibendrinant galima sakyti, kad muziejus tapo istorijos įvaizdžio kūrėju. Jį galima suvokti ne kaip vietą, kurioje mumifikuojamos prasmės ideologinio, kultūrinio etc. totalitarizmo ar autoritarizmo aspektu, bet kaip būdą pozityviai destabilizuoti prasmes, sugriauti dirbtinas hierarchijas, demokratizuoti ir paversti kūrybiškos sąveikos terpe. Muziejaus sąvoką galima vartoti ne vien siaurąja žodžio prasme, bet ir kaip platesnes funkcijas atliekančių institucijų, pavyzdžiui, šiuolaikinio meno centrų, net didžiųjų bienalių, tinklą, tiesiogiai darantį įtaką daugelio muziejų politikai.

Šiuo atveju Alytaus avangardizmas sietinas su panašia antimuziejaus koncepcija\* – kaip dalyvavimo ir komunikacijos erdve, kurioje stengiamasi panaikinti (kiek tai įmanoma) ribą tarp „atlikėjų“ ir „žiūrovų“, „kuratorių“ ir „kuruojamųjų“, „ekspertų“ ir „neišmanėlių“, galų gale „ekspонатų“ arba „vertybių“ ir „jas kontempliuojančiųjų“. Alytaus „antimuziejinės“ veiklos formos apibūdinamos *gatvės, procesualumo, performatyvumo, prasmų destabilizavimo, efemerškumo, antielitarizmo, anti-objektiškumo* sąvokomis, priešingomis modernaus muziejaus apibrėžtims.

Kaip priešpriešą aukštojo meno, šedevro arba aukštosios kultūros muziejuje reprezentacijai galima suprasti ir nuo 2009 m. semantinį prasmų „proletarinimą“ Alytaus avangardizmo kontekste save identifikuojant nebe kaip dailininkus, menininkus, o kaip *duomenkasių, psichodarbininkus*. Taigi stengiamasi išvengti institucijos, prodiuserio, kuratoriaus diktato ir kurti savireguliuojančią minisistemą. Šiuo požiūriu ypač palankus internetinis tinklas, kuris mažina hierarchiją tarp centro ir periferijos. Instituciniai įmuziejinantys Vilniaus centrai, žinoma, naudodamiesi savo galia,

\* *Antimuziejaus* sąvoka dažnai vartojama psichopatologinio meno, *raw, outsider, art brut* meno muziejams arba klubams-galerijoms-muziejams psichiatrinų klinikų ribose apibūdinti. Šiuo atveju kryptama į muziejinės formas, tačiau paradoksalus, prieštaringas tokios meno, veiklos pobūdis tarsi reikalauja priešdėlio „anti“.

gali stengtis tokius reiškinius išlaikyti centro-periferijos, progreso-vėlavimo schemos ribose, tačiau tai žymiai sunkiau padaryti laisvos informacijos cirkuliacijos internetiniame tinkle kontekste. Juo labiau kad tokie alterkultūriniai, kontrkultūriniai ar kontrmuziejiniai savireguliaciniai sąjūdžiai į internetinį tinklą perkelia didesnę savo veiklos dalį. Tokiu atveju kultūrinis didžiųjų (galerinių, muziejinių) centrų ir tokių alternatyvių sąjūdžių poveikis, bent jau tinklo lygmenyje, dehierarchizuojamas.

Tokiais atvejais, kaip Alytaus avangardizmo, peraugusio į kontrkultūrinę aktyvizmą, susikoncentruojama ne į „estetinę“ problematiką, o į politiškai suvokiamas mentalumo transformacijas, suprantamas, iš dalies reaktualizuojant radikalių XX a. pirmosios pusės avangardinių judėjimų idėjas (Expósito 2009, p. 145). Veikiama tarp to, kas nėra griežtai meniška, ir to, kas vadinama hierarchine sistema, kilusia iš pasenusios „meno kūrinio“ apibrėžties. Tai yra veikla, paremta kooperacijos principais, keičiant pavidalus ir dalijantis įvairiomis užduotimis, pabrėžiant jos pritaikomumo, komunikacijos ir kritikos funkcijas.

Tokios saviorganizacinės mobilios praktikos stengiasi „išvengti“ ne pačios muziejinės institucijos, tačiau suardyti tam tikrus jos veikimo principus, paremtus galia, valdžia ir vienakrypčio istorinio naratyvo autoritarizmu. Taigi kai kurie menininkai, siekiantys veiklos politizacijos ir norėdami bent simboliškai ištrūkti iš užburto institucinio rato, stengiasi veikti viešajame sektoriuje, kurti savas veiklos formas, miniinstitucijas, komunas arba „griauti sistemą iš vidaus“, veikiant institucinės legitimacijos ribose. Reaguodamos į šiuos procesus institucijos monopolininkės taip pat kuria „laisvas komunikacines erdves“, tačiau menininkų saviorganizacijos atvejais tose komunikacinėse terpėse iš tiesų yra mažiau hierarchinių struktūrų.

Kaip jau buvo minėta, Alytaus atveju „pasitarnavo“ ir atitinkamos infrastruktūros, vietinio šiuolaikinio meno centro ar bent parodų rūmų, nebuvimas. Tokios institucijos neišvengiamai tampa lokaliais galios centrais. Alytaus (gatvės) avangardizmas (iš esmės daugiausia Diržio kaip iniciatoriaus veikla) beveik dvidešimtmetį ideologiškai rėmėsi būtent tokios galios institucijos nebuvimu\* ir net iš dalies pastangomis savo veiklos neinstitutionalizuoti, neįmuziejinti.

\* \* \*

---

\* Pavyzdžiui, sunkiasvorę Vilniaus institucinę tradiciją iliustruoja ir Modernaus meno centro steigties istorija. Ryškėjant vis akivaizdesnei moralinei NDG krizei, formuojasi progresyvesnės alternatyvos, tačiau nejučia perimama postsovietinės galios infrastruktūra. MMC steigiamas beveik veidrodiniu NDG principu (tiek iš dalies kolekcijų formavimo, tiek sovietinės nomenklatūros vadovaujančiuose postuose tęsiniais, tiek nacionalinio statuso įteisinimu, galų gale net galerijos pastato šalia NDG (galimomis) statybomis. Teoriškai MMC deklaruoja priešingas NDG altersovietiniam autoritarizmui, demokratizacijos, naujosios muzeologijos idėjas, tačiau jos kol kas deklaruojamos *avansu*, iš esmės (bent kol kas) formaliai kartojant sunkiasvorių NDG struktūrinius modelius. Kita vertus, MMC atveju jaučiamos kur kas didesnės pastangos demokratizuotis viešųjų ryšių, komunikaciniame ir net kolekcijos kaupimo lygmenyje.



Taigi apibendrinant reikėtų atsakyti į paskutinį klausimą – jei Alytaus avangardizmas *a priori* buvo ir yra plačiąja prasme antimuziejinių praktikų visuma, kokiū būdu ją galime suvokti kaip paradoksaliai *muziejinę* visumą?

Iš tiesų tai – savotiškų institucinės kritikos praktikų (vi)suma, kuri susideda iš įvairių gatvės meno, performansų projektų, „kongresų“, kurie nepalieka istorijai meno kūrinų, kitaip sakant – artefaktų, kuriuos galima būtų fetišizuoti ir paversti mainų objektais. Vis dėlto šios avangardinės iniciatyvos visą laiką buvo lokalizuojamos bemaž jau nustatytose Alytaus vietose ir dailės mokykloje, jungiamos giminingos antiinstitucinės idėjos. Be to, reikia atkreipti dėmesį į tai, kad kalbame ne apie tradiciniu tapusio „festivalio“ kartojimą, o apie įvairių iniciatyvų visumą, skirtingu laiku.

Žinoma, Vilniaus šiuolaikinį meną reprezentavusios „naujosios“ institucijos taip pat mėgsta spekuliuoti „nepageidaujamųjų“, „kovojančiųjų už šiuolaikinio meno išlikimą“ įvaizdžiu, tačiau Alytaus avangardizmo atveju kalbame apie artimesnę tikram užribiui situaciją, kai iniciatyvos įgyvendinamos savikuravimo principu, yra tarsi sveltikūnis lokaliame Alytaus viešajame kultūros diskurse ir kartu centralizuotos monopolijos kontekste. Vilniaus naujųjų institucijų griežtai hierarchiniu autoritariniu požiūriu šios avangardistinės iniciatyvos yra „niekas“. Geriausiu atveju, jos įgauna

Gegužės 1-osios demonstracija prie Alytaus dailės mokyklos, 2012. Alytaus DAMTP nuotr.

„marginalijos“ statusą ir hipotetinę galimybę dalyvauti galios monopolistų projekte „papildo“ teisėmis.

Tokiame kontekste „periferinis reiškinys“ (jei jam iš viso priskiriamos „reiškinio“ apibrėžtys) gali iš dalies tapti vertybinės legitimacijos objektu, jei besąlygiškai priima „galios muziejaus“ taisykles – sutinka būti „periferine marginalija“, pripažįstant „fundamentalių verčių“ generacijos teises vienam ar keliems monopolininkams.

Taigi kalbame apie tokią ideologiškai įkrautą visumą, kuri lokalizuodamasi tam tikrose Alytaus vietose ir įvairiais pavidalais besitęsdamą beveik dvidešimtmetį, formuoja (anti)muziejinį ir idėjiškai decentralizuojantį *reiškinį*, kuris skleidžiasi ne muziejuje kaip institucionalizuotame pastate su fetišizuotais artefaktais, bet spaudos archyvuose, išlikusiuose kataloguose, asmeniniuose video ar fotoarchyvuose, internetiniame tinkle (kalbant apie dabartį) tekstų ir vaizdų pavidalu. Kalbant dar platesne prasme – bendrai veikiant Lietuvos šiuolaikinio meno praktikas ir diskursą (juk šis tekstas taip prisideda prie Alytaus avangardizmo įmuziejinimo) ir galų gale latentiškai egzistuojant šių praktikų dalyvių, žiūrovų subjektyvioje ar kolektyvinėje atmintyje. Muziejaus idėja gali lokalizuotis subjektyvioje sąmonėje ar viešajame atminties diskurse, atmintyje ar tiesiogiai atgaivinus kurį nors iš išvardytų įsivaizduojamo muziejaus sandų.

Pozityviausia šio įsivaizduojamo muziejaus savybė yra ta, kad tokiu būdu stengiamasi išvengti meno kūrinio arba meno objekto fetišizavimo, kuris savo ruožtu veda prie prasminės entropijos ir suvokimo statikos post- ir pro-sovietinės galios institucijų kontekste. Alytaus avangardizmo atveju nuolat stengiamasi išvengti muziejaus apibrėžčių, todėl „menamas antimuziejus“ yra mentaliai dinamiškas, nuolat prasmiškai kintantis, atsinaujinantis, besitransformuojantis ir neleidžiantis ar bent bandantis neleisti formuotis hierarchinei piramidei (bent intencijų lygmenyje). Iš esmės Alytaus avangardizmo atvejis simbolizuoja ne tiek konkrečiai „muziejaus“, kiek tam tikros *atminties rūšies konstravimo procesą*, kuris suvokiamas politiškai – siejamas ne tiek su estetinė problematika, kiek su jos reprezentacijos galios institucijose (taip pat ir muziejuose) klausimais.

Kadangi muziejai Naujaisiais laikais, pavyzdžiui, XIX a., simbolizavo „didžių senovę“, įkurdintą būtent „idealoje“ erdvėje, tuometiniai dailininkai rado būdų, kaip ištrinti ribas tarp salonų ir muziejų, „sekdami“ senovės meistrus ir motyvais, skiepydami šiuolaikines (tuometines) dailės formas į besiformuojantį bendrą muziejinį naratyvą ir kartu paradoksaliai didindami takoskyrą tarp muziejinių vertybių ir šiuolaikinio (tuometinio) meno sampratų (Belting 2001, p. 98–99), kurios akivaizdžiai išsiskyrė XIX a. pabaigoje – XX a. pirmoje pusėje, radikalizuojant abiejų stovyklų „mumifikuojančią“ ir „avangardinę“, „griaunančią“ funkcijas (formuojamas menininko laisvės mitas), kurios tuo pat metu vieną kitą akumuliuoja.

Iš esmės ir Alytaus avangardizmo genezė remiasi, viena vertus, panašiomis avangardinėmis intencijomis, reversiniu arba antiįmuziejinimo principu, kita vertus, tuo

pačiu paradoksaliai kuriama procesualios performatyvios atminties terpė, arba tam tikro lokalaus erdvėlaikio idėja. *Muziejaus idėjos diskreditavimas, tarsi permanentinis griovimas ir fetišizuoti nesiekiantis procesualumas, šiuo atveju, kaip vienas įdomiausių ir unikalių avangardizmo precedentų Lietuvoje pastaruoju dvidešimtmečiu, tampa kartu ir naujos, save reaktualizuojančios tam tikruose (kolektyvinės) atminties lygmenyse, muziejaus idėjos terpe, paradoksalaus įmuziejimo varikliu.*

### Literatūra

- Belting, Hans. 2001. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.
- Diržys, Redas. 2007. Kvietimas į Alytaus meno steiko bienalę. In: *Alytaus bienalė 2: tarptautinio eksperimentinio meno festivalis*. Alytus: Sambūris „Erdvės“.
- Diržys, Redas. 1994. *Tiesė. Pjūvis (93), Tiesė. Pjūvis 2'(94) = Straight. Section*. Alytus.
- Expósito, Marcelo. 2009. Inside and Outside the Art Institution: Self-Valorization and Montage in Contemporary Art. In: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Ed. by G. Raunig and G. Ray. London: May Fly Books, p. 141–153.
- Jordanova, Ludmilla. 1989. Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums. In: *The New Museology*. Ed. by Peter Vergo. London: Reaktion Books, p. 22–40.
- Lindauer, Margaret. 2006. The Critical Museum Visitor. In: *New Museum Theory and Practice*. Marstine, J. ed. Oxford: Blackwell Publishing, p. 205–213.
- Mensch, Peter van. 1992. *Towards a Methodology of Museology* (PhD thesis, University of Zagreb) Prieiga internetu: [http://www.muzeologie.net/downloads/mat\\_lit/mensch\\_phd.pdf](http://www.muzeologie.net/downloads/mat_lit/mensch_phd.pdf) [žiūrėta 2012 06 15]
- Pollock, Griselda. 2007. Un-Framing the Modern: Critical Space Public Possibility. In: *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*. Ed. by G. Pollock and J. Zemanns. Boston and Oxford: Blackwell Publishing.

## Anti-Museum as a Processual Memory: Avant-garde Case of Alytus

### *Summary*

**Keywords:** museum, museology, institutional power, institutional criticism, antimuseum, process, memory dynamics, avant-garde movement in Alytus

The paper discusses briefly the main notion of museum in XIX and XX centuries and concentrates on the cycles of radical changes (emancipation processes) of museum and institution notions in the sixties and seventies. The years of 1989–1991 mark a new decisive *turning-point* in contemporary museology and institutional criticism history. It was crucial for many countries of the Middle and East Europe, including Lithuania. However, changing processes have some specific features in these areas. In some cases the institutional changes were not as deep as we might have expected. Therefore, the article defines museum theory by deconstructing the notion of authenticity and discussing issues of framing in Lithuanian context. In this context the article notes the crucial role of avant-garde artists (after 1991) have been playing in the deconstruction of the post-Soviet cultural mentality and in the (apparent) development of new museum theory. With the help of the case of avant-garde movement in Alytus the article shows an example of the specific practice of institutional criticism as radical rethinking of local and global notions of museum. The movement in Alytus explores the importance of specific anti-museum or processual cultural anarchy strategies for increasing the dynamics of socio-cultural memory generating the new concept of museum in a paradoxical way.