

Kuratorius ir menininkas bienalėje: nuo proletaro iki projektaro

Kęstutis Šapoka

Šiame straipsnyje, daugiausiai remiantis olandų sociologo Paskalio Gieleno idėjomis, aptariamas pastarųjų dešimtmečių bienalių bumas, dar vadinamas bienalizacija, Vakarų kultūros įtakos zonose. Bienalė, arba globalus bienalių tinklas, traktuojamas kaip neoliberalaus išnaudojimo – postkapitalistinės, postfordistinės įmonės – atspindys. Bienalėje tarpsta specifinė išsilavinusių biurokratų kasta, vadinama kuratoriais, nuo kurių galų gale ima priklausyti ir menininkai. Tiek kuratoriai, tiek menininkai tokioje sistemoje tampa projektarais, panašiais į proletarus, parduodančius savo darbo jėgą, tik šiuo atveju pririštus prie projektų. Menininkai tampa savotiškais hibridais, atsisakančiais savasties, tačiau tuo pat metu imituojančiais „autentiškumą“. Bienalės varomoji jėga – „geros idėjos“, kurios turi būti inovatyvios ir tuo pat metu pakankamai paviršutiniškos. Apskritai bienalizacija sietina su Vakarų šiuolaikinio meno sistemos biurokratizacija, komercializacija, kitaip sakant, gilia moraline krize.

Pagrindiniai žodžiai: neoliberalizmas, bienalizacija, kuratorius, menininkas, postfordistinė įmonė, meno sistema

Pastaruju metu šiuolaikinio meno bienalė tampa globaliu reiškiniu, labiau priskirtinu rinkodaros, nei meno tradicine prasme, sferai¹. Atrodytų, bienalių bumas primena meno sistemos ir (šiuolaikinio) meno suklestėjimą, tačiau Paskalis Gielenas ragina neskubėti džiaugtis. Bienalė vis labiau tampa multisistema, žaibišku greičiu plintančia po visą pasaulį, kuriai vis daugiau dėmesio skiria politikai, vadybininkai ir rėmėjai, norintys „susidraugauti“ su šiuo renginiu. Ir tai, pasak tyrėjo, verčia abejoti bienale. P. Gielenas į bienalių ir šiuolaikinio meno sistemą žvelgia kaip į neoliberalios sistemos veidrodį. Apskritai bienalių ir šiuolaikinio meno sistema tokia ekspansyvi, kad iš esmės turi įtakos daugumai menininkų ir jų kūrybos aspektų.

Bienalizacijos bumo pradžia galėtume laikyti apytikriai 1989–1990 m., simboliškai tariant, Berlyno sienos griuvimą, totalitarinių režimų, ypač kalbant apie Rytų Europą, Sovietų Sąjungą, žlugimo epochą, kai į „išsikvepiančią“ Vakarų šiuolaikinio meno sistemą ir patį šiuolaikinį meną, galima sakyti, pirmą kartą po XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos plūstelėjo naujos jėgos ir idėjos, ir ši sistema tarsi įgavo antrą

¹ Aptariant pastarųjų dešimtmečių Vakarų Europoje, JAV ir Vakarų kultūros įtakos zonose sparčiai plintančią bienalizaciją, taip vadinamą bienalių bumą, pasitelkiamos olandų kultūros sociologijos profesoriaus Paskalio Gieleno, tyrinėjantčio šiuolaikinio meno sistemą ir bienalių vaidmenį joje, išvalgos.

kvėpavimą. XX a. paskutinis dešimtmetis buvo bienalių sistemos globalėjimo ir ekspansijos laikotarpis.

Antai 1999 metais Europos meno skelbimo fondas (*Foundation European Art Manifestation*) restruktūrizuojamas į Manifestos tarptautinį fondą (*International Foundation Manifesta*, IFM). Vienas svarbiausių institucinių šiuolaikinio meno renginių „Manifesta“ tampa globalėjančia sistema su galingu subteoretiniu ir, žinoma, finansiniu užnugariu, akumuliuojančiu didėjančių grandiozinių parodų skaičių ir neva „atveriančiu dar neatrastus šiuolaikinio meno kelius“ (Vanderlinden, Filipovic, 2005, p. 10). Nuo 2001 m. bendradarbiaujama daugiau kaip su keturiais šimtais „jaunų profesionalų“, atstovaujančių įvairioms Rytų Europos (šiuolaikinio) meno institucijoms. Nuo 2002 m. bendradarbiaujama Europos kultūros komisijos 2000 (*European Commission Culture 2000*) programos kontekste, kuriant „daugialypį teorinį kontekstą“, generuojant „kritinę Manifestos refleksiją“, multifunkcionalią, globalią „eksperimentų“ ir naujų parodų erdvę, plintančią ne tik Rytų Europoje, tačiau ir Rytų, ir Vidurio Azijoje, Afrikoje, Lotynų Amerikoje, kitaip sakant, judant nuo euro-amerikietiškojo prie globalaus modelio.

Taigi sparčiai daugėja bienalių, nors reikėtų vartoti šio žodžio vienaskaitą, t. y. daugėja ne bienalių, bet plečiasi viena globali bienalė, nes daugiau ar mažiau atkartojama kelių stambiausių, „motininių“ Europos bienalių logika, formatas, kuriama globali biurokratinė sistema, tarsi remodeliuojant į minkštesnes „kultūrinės“ formas klasikinę eurokolonijinę ideologiją, taikomą „trečiojo pasaulio šalims“.

Globali bienalė, arba jų tinklas, atsiskleidžia kaip monstras, kuris pajungia savo logikai visas mažesnes (nacionalines) meno sistemas, be to, kurioje tarpsta nauja kultūrinių biurokratų kasta – institucinei sistemai lojalūs kuratoriai, kitaip sakant, vadybininkai-tarpininkai, nuo kurių galų gale tampa priklausomi ir menininkai. Tokiu būdu kuriama specifinė, grįsta savitu lojalumu ir išnaudojimu, darbo santykių sistema. Paradoksalu tai, kad daugelis bienalėse dalyvaujančių meninink(i)ų, kuratorių ir kritik(i)ų nestokoja savistabos ir kritinio požiūrio, suprasdami, kad tampa galingos mašinerijos ir hierarchinės piramidės sraigteliais, tačiau, nepaisant to, sutinka būti šios sistemos dalimi netgi perdėm džiugiai, entuziastingai, bet kartu dažnai būdami dvasiškai ir protiškai „pervargę“. Tačiau neverta tuo stebėtis, kadangi tai neoliberalios sistemos veikimo esmė, kuri sėkmingai kurstoma „ambicijų“ ir kurioje be geros dozės cinizmo ir oportunistinio, panašu, neįmanoma funkcionuoti.

Kuratorius kaip „malonumų išjodinėtojas“

Derėtų pabandyti pažvelgti į šios globalios sistemos veikimo mechanizmus ir į tai, kokie specifiniai darbo santykiai joje funkcionuoja. Cinizmas ir oportunizmas dažnai suvokiami kaip individualios ir amoralios kategorijos. Sakome, koks nors žmogus yra

„ciniškas“ ar „oportunistas“. Tačiau šių kategorijų nereikėtų suprasti kaip amoralių tiesiogine žodžio prasme. Jos veikia apibrėžia ne asmenines savybes, o kolektyvinį foną. Cinizmas ir oportunizmas yra globalios visuomenės struktūrinis komponentas, „pamatas, ant kurio stovi pasaulis“, taip pat ir meno sistema, todėl „cinizmas ir oportunizmas yra būtini meno sistemos komponentai“ (Gielen 2009, p. 1, 2).

Filosofas Paolo Virno siūlo minėtas kategorijas suprasti kaip neutralias (Virno 2004, p. 84), sakykime, kaip dabartinio meno sistemos taisyklių žinojimą ir „gebėjimą pagriebti galimybę“ tomis taisyklėmis naudojantis ir jomis manipuliuojant. Menininkai dažnai dalyvauja teminėse ar socialiai angažuotose parodose, skirtose socialiniam aktyvizmui, politinei ar ekologiškai kritikai, kitaip sakant, visam tam, kas vienu ar kitu metu pateikiama kaip „aktuali“. Visa tai vyksta kritinėje ir socialiai angažuotoje atmosferoje. Tačiau jei įdėmiau pasižiūrėtume į kuratorių, menininkų deklaracijas, retoriką ir į jų poelgius, pamatytume, kokia bedugnė žioji tarp kalbų ir darbų. Svarbu, ne kiek iš tikrųjų tam tikras kūrinys kritiškas ar angažuotas, ar priešingai – kokia dvasinga ar progresyvia retorika jis apraizgytas, kaip efektyviai integruojasi į „aktualumo“ konjunktūrą, kitaip sakant, į uždara biurokratinę / komercinę sistemą.

Galime įsivaizduoti romantiką kritiką-idealistą-asketą, kovojantį su neoliberalia meno sistema. Tačiau tai perdėm stiškas ir nebepopularus modelis. Populiariesnis sistemoje nuolat dreifuojantis kuratorius, netgi iš dalies pritariantis kritikui-asketui, vis dėlto veikia panašus ne į jį, o į „malonumų raitelį“ (*the joyful rider*) arba „malonumų išjodinėtoją“, tarsi sistemos aksesuarą, „priedą“² juodais akiniais, elegantiškai prajojantį, praslystantį pro neoliberalios hegemonijos spąstus su stilinga vyno taure rankoje.

Pirmojo stiškumas netrukdo antrojo cinizmu atskiestam idealizmui. „Malonumų išjodinėtojo“ situacija, galime sakyti, yra labiau kompleksiška. Globaliame bienalių tinkle dreifuojantis kuratorius (nors jį labiau tiktų vadinti globaliai vaidinančiu *aktoriumi*) yra priklausomas nuo malonumų, kuriuos generuoja neoliberali rinka. Kuratorius griebiasi bet kokios galimybės, progos, jeigu tik jaučia, kad gali pasakyti šį tą kritiško ar įdomesnio. Todėl kuratorius „tuo pat metu yra ir didžiausias oportunistas“ (Gielen 2009, p. 36). Naudinga tampa „mentalinis lankstumas“, gebėjimas prisitaikyti, keisti mąstymą, retoriką, poziciją pagal situaciją.

Globaliai dreifuojantis kuratorius privalo prisitaikyti prie niveliuojančio globalaus aparato, todėl jis priverstas griebtis bet kokios progos, paverčiant bet kurią situaciją *laimėjimo* ↔ *laimėjimo* (*win-win*) modeliu. Tai dvilypė situacija, kai vienu metu reikia atsisakyti pozicijos, tapti bestuburiu, tačiau kartu bandyti išsaugoti bent dalelytę „autentiškumo“.

² *Rider* anglų kalba gali reikšti ir „raitelį“, ir „priedą“, ir „papildymą“.

Menininkas kaip monstras-hibridas

Menininkų, bandančių integruotis į globalų bienalių tinklą, situacija panaši. Pastaruosius dešimtmečius Vakarų šalyse vyksta totali sociopolitinių ir sociokultūrinių sferų hibridizacija, nykstant moderniomis vadinamoms institucijoms. Modernios institucijos buvo grindžiamos vertikalia vertybių sistema ir fiksuotu funkciniu aparatu. Tuo tarpu pastarųjų kelių dešimtmečių procesai, vadinami postkapitalistiniais arba postfordistiniais, rinką sujungė su politika, taip pat ir menu, meną su rinka ir politika. Viskas apskritai tampa „kūrybiška“ ir „kūrybinių industrijų“ dalimi, kartu naikinant „kūrybos“ ir „menininkų“ autonomiją. Ir tai nėra tiesiog neutrali hibridizacija, bet ideologinė hibridizacija, kurią P. Gielenas vadina *ideologiškai represyviu liberalizmu*, kai totalios „laisvės“ ir „kūrybiškumo“ iliuzija maskuoja visais lygmenimis stiprėjančią kontrolę (Gielen 2013).

Menininkas šioje sistemoje taip pat privalo tapti nuolat laviruojančiu hibridu. Kuo „laisvesnė“ erdvė kuriama „kūrybiškumui“ apskritai, tuo labiau savo noru priimama (post)institucinė kontrolė ir griežtos taisyklės, kadangi menininkai presinguojami ir kontroliuojami jau ne kokių nors konkrečių „užsakovų“, bet nematomų gniaužtų – patentų, sutarčių, autorinių teisių, korporacinės bienalių logikos, reitingų, socialinių garantijų specifikos – menininko statuso, valstybinių premijų, specifinės pensijų logikos ir t. t.

Menininko ar meno autonomija apskritai vis labiau manipuluojama kaip reklaminis įvaizdžiu, tuo tarpu kūrybinė veikla vis labiau transformuojama į laisvai samdomą darbą. Laisvai samdomi darbininkai keliauja paskui „projektus“, taigi, tenai, kur yra darbo, ir, kas svarbiausia, nekelia nereikalingų klausimų.

Žinoma, amatininkai / dailininkai / menininkai visais laikais apipavidalindavo galios sistemą, tačiau vargu ar kada nors tokiais mastais ir taip ciniškai buvo manipuluojama „menininko laisvės“ sąvoka. Menininkai, pripratinti prie „meninės autonomijos“, „savęs realizacijos“ iliuzijų ir tariamos laisvės (sistemos viduje), tuo pat metu tampa *ganomais politiniais gyvuliais*³.

P. Gielenas išskiria penkis menininkų tipus, vienaip ar kitaip reaguojančius į postfordistinę sistemą: net 8 proc. menininkų ar „kūrybinių darbuotojų“ (savanoriškai) iškrenta iš sistemos, nes negali joje išgyventi, baigia „menininko“ karjerą ir užsiima kuo kitu. 20 proc. menininkų nebegali likti nepriklausomais, bet jie bando pritaikyti savo gebėjimus taikomojoje srityje – būti kuratoriais, kritikais ir t. t. 28 proc. aktyvių menininkų „plurialistų“ užsiima „autonomiška kūryba“, kita vertus, jie dirba ir komercinio ar taikomojo meno srityje, dažnai reklamos srityje. Tačiau šis menininkų tipas

³ Mes turime sovietmečio patirtį, kuri svetima olandų sociologui, kai kuriais aspektais primenančią dabartinį liberalų represyvumą – dalininkui / menininkui suteikiama tiek „kūrybinės laisvės“, kiek jis – lojalus tą „laisvę“ suteikiančiai sistemai, jis – „laisvas“ tiek, kiek jam laisvės suteikia sistema. Iškritimas iš tos „laisvės iliuzijos“ sistemos prilygintinas iškritimui iš „meno“ apskritai.

daugiau ar mažiau atskiria, atribodamas šias veiklas. Jie tai daro, dažniausiai paskirstydami laiką „komercinei veiklai“ ir „autonomiškai kūrybai“. Kitus 8 proc. menininkų galima vadinti „monolitais“, tokie menininkai užsiima tik „autonomiška kūryba“, nenori socializuotis ir kurti „tinklų“. Tiesa, jei neparduoda savo kūrybos, tai vertina kaip nepriklausomybės išsaugojimą, kadangi kūrybos ar kūrinio tikslas nėra tik būti *parduotu*. Be to, yra menininkų, kurie mano, jog kūrybos ir kūrinio „socializavimas“ yra kūrybos ir kūrinio mirtis. Beje, tokių menininkų palaipsniui mažėja. Daugiau kaip 20 proc. menininkų yra tie, kuriuos vadiname „hibridais“. Galime pasitelkti supaprastintą pavyzdį – tokiam menininkui nesvarbu, kaip jo kūryba bus traktuojama – kaip taikomasis, komercinis ar elitinis menas, laikoma socialiai angažuota ar uždara, tai paliekama spręsti publikai, institucijai ar mecenatui. Kitaip sakant, objektas ar kūrinys išlieka tas pats, tik menininkas atsiriboja nuo jo interpretacijų ir kontekstualių funkcijų kūrimo.

Pagrindinė šio menininko „hibrido“ gudrybė (ir silpnybė) yra ta, jog kūrinio „socializavimas“ ir „kontekstualizavimas“ plačiąja prasme jam, iš tiesų, rūpi labiausiai. Abejingumas tėra kaukė. Toks menininkas nuolat susirūpinęs, kad jo kūryba dalyvautų kokiame nors „tinkle“, ir jis būtų matomas. Tai iš dalies artimas *reality show* principas, kurio esmė ne produktas, jo kokybė, prasmė, o menininko ir jo kūrinio *matomumas, dalyvavimas sistemoje*. Būtent tai, jų manymu, sukuria pridėtinę vertę. Ir ši menininkų, pasiruošusių pasinaudoti kiekviena galimybe, grupė greičiausiai ir labiausiai auganti.

Tarp jų išsiskiria viena menininkų hibridų grupė, kurie „hibridizuojasi“ kiek kitaip. Tai vadinamasis *public art, dalyvavimo menas*, darbas su įvairiomis socialinėmis grupėmis ir panašiuose kontekstuose, hibridizaciją suvokiant kaip sąmoningą suartėjimą su viešojo valdymo, politikos sfera, neretai stengiantis išvengti totalizuojančios sistemos, kuriant savas minisistemas.

Tačiau globali bienalių sistema yra tokia visa apimanti, jog ji pasisavina net radikaliausias socialinės ir / ar sisteminės kritikos apraiškas, žaibiškai išsiurbdama iš jų pirmines kritines prasmes. Visa tai greitai pavirsta stilingai apipavidalintu, patogiu, socialiai angažotu *lounge* kampeliu bienalėje – visi pasižiūri kokią nors „kritinę dokumentaciją“, vėliau draugiškai verda sriubą, plovą ar gurkšnoja kokios nors save reklamuojančios firmos paslaugiai pasiūlytą kavą, užsikąsdami pyragėliais.

Gera idėja

Ką tokiomis represinio neoliberalizmo sąlygomis gali pasiūlyti kuratorius? Arba kodėl būtent šis, o ne kitas kuratorius kviečiamas į bienalę? Dėl kokių nors unikalių gebėjimų? Galbūt dėl vardo? Iš dalies ir dėl šių faktorių.

Tikrosios tokios kuratorių dreifavimo ir permanentinio parazitavimo sistemoje priežastys yra labiau efemeriškesnės, rizikingesnės ir sunkiau apibūdinamos. Vienu tokiu kuratorių rinkos elementų – vadinamoji „gera idėja“. Beveik modernistine prasme ją galima suprasti kaip „naują idėją“, kuri įvardijama ir kaip viena bienalės varomųjų jėgų. Net ir labai garsūs kuratoriai veteranai negali sau leisti kartotis. Kartoti(s) leidžiama specifiniais pavieniais atvejais jauniems kuratoriams, kurie karjeros pradžioje laikosi įsikibę kokios nors monolitinės koncepcijos. Toks tęstinumas, kartu patvirtinantis solidų koncepcijos statusą, netgi pageidaujamas.

Tačiau „gera idėja“ turi būti „pritaikoma“ ir „priimtina“. Tai reiškia, kad idėja nuolat „atsinaujina“ ir susijusi su socialiniu ar geografiniu kontekstu, užsakovo lūkesčiais ir t. t. Tiesiog nukopijuoti vieną idėją iš kokios nors bienalės ir mechaniškai ją perkelti į kitą būtų blogo tono ženklas, reikia atsižvelgti į besikeičiančius kontekstus (Gielen 2010).

„Geros idėjos“ pritaikomumas arba priimtumas yra svarbus ir dar vienu aspektu. „Geros idėjos“ rinkiniui priklauso ir tokios sąvokos kaip „originalumas“, netgi „autentiškumas“. Tačiau reikia turėti omenyje, jog šių sąvokų prasmė yra pakitusi. Laikymasis įsikibus į tikrai autentišką, originalią idėją globalioje bienalių sistemoje gali netgi kenkti. Tai gali būti traktuojama kaip „nelankstumas“ ir „atvirumo trūkumas“. Juk idėjos autentiškumas neišvengiamai veda ir prie tam tikrų etinių principų, tiesiog savo pozicijos laikymosi ir gynimo, o tai globalaus „draugiškumo“ sistemoje, kur viskas vyksta „tarsi sviestu patepta“, gali būti traktuojama kaip „užsispyrimas“ ir „negatyvumas“. Autentiška idėja ar tvirta pozicija suponuoja prasminį pamatą, monolitą, kuris nestabilioje, tokioje, *workshop* sistemoje tampa kliūtimi ir stabdžiu. Galų gale, autentiška idėja ir su ja susiję principai gali būti suprasti kaip „konservatyvumo“ išraiška, nenorint būti lanksčiam.

Taigi bienalių sistemoje cirkuliuoja „autentiškumo“, „originalumo“, „aktualumo“, „inovacijos“ ir panašios sąvokos, iš kurių išplautas aktualus ir įskiepytas priešingas pirminėms prasmės turinys. Taigi „gera idėja“ neturi būti per daug originali ar, gink Dieve, autentiška. Ji turi būti saikingai paviršutiniška, tačiau neleistina, kad būtų atvira nuvalkiota ar tiesiog nukopijuota. „Gera idėja“ turėtų būti inovatyvi, tačiau tuo pat metu priimtina daugumai. „Gera idėja“ turi būti ir maksimaliai oportunistinė, žinoma, suprantant ją neutralia, P. Virno pasiūlyta prasme, kaip potenciali, atvira bet kokiai progai ir prisitaikanti bet kokioje situacijoje. Kitaip sakant, gera idėja yra savotiška „bienalinio kičo“, estetinio ir socio-ideologinio dekoratyvumo išraiška.

Kaip gimsta gera idėja?

Kaip kuratoriai ar menininkai sugeba nuolat gimdyti „geras idėjas“? Štai čia slypi savotiška sisteminė gudrybė, kadangi „gera idėja“ potencialiai jau slypi kiekvienoje

parodoje ar naujoje bienalėje. Kitaip sakant, dažniausiai susidūriame ne tiek su „gera idėja“ tiesiogine žodžio prasme, kiek su joje užkoduotu *pažadu*. Pažado *realizacija*, *įgyvendinimas* – labai jau reliatyvus ir, tiesą sakant, net nebūtinai dalykas. Paprastai, kai bienalių organizatoriai sudaro sutartis su kuratoriais, sutariama ne tiek dėl konkretaus produkto, kiek dėl *potencialaus*, aiškiai neapibrėžto, proceso, idėjos. Galų gale, nėra taip svarbu, koks tas galutinis produktas, ar jis apskritai atsiranda, nes tinkamai administruojamas *pažadas* sukuria bet kokiam produktui, renginiui pridėtinę vertę, kartais pakeisdamas ir patį produktą. *Pažadas* veikia kaip universali valiuta tiek bienalių organizatoriams, kuratoriams, menininkams, tiek žiūrovams, vartotojams. Jeigu *pažado* rinka veikia gerai, visi yra patenkinti.

Menininkai šioje pažado rinkoje taip pat atlieka jiems numatytus vaidmenis, kartu gaudami ir šiokių tokių finansinių dividendų, arba papildomų taškų „CV prestižui“, reitingams atitinkamose duomenų bazėse. Kaip tik tai ir yra postfordistinio dematerializuoto darbo, neoliberalios įmonės arba naujas išnaudojimo modelis.

Žinoma, vadinamoji *laimėjimo* ↔ *laimėjimo* (*win-win*) schema taip pat tėra labiau iliuzija, nei iš tiesų egzistuojantis dalykas, tiesiog sudedamoji *pažado* rinkos reklamos dalis. Kalbant tiek apie kuratorius, tiek apie menininkus bienalių sistemoje, pasiūla visada didesnė nei paklausa, o vadinamasis bienalių pasaulis „remiasi skausminga partitimi, kai laimi tik vienetai, o dauguma lieka be nieko, tik su potencialia galimybe – nestabilia ir laikina – patekti į „projektą“ (Szreder 2015, p. 186).

Jei institucijos kuratorius ar tas pavienes „žvaigždes“, kurios jau išsitarnavę daugiau ar mažiau stabilų statusą, galima vadinti *sisteminės konjunktūros atstovais* ir *atstovėmis*, daugelį laisvai samdomų kuratorių ir menininkų, genamų *pažado* propagandos, galima vadinti *projektarais*. Jie panašūs į *proletarus*, nes privalo parduoti savo darbo jėgą, tik šiuo atveju turi įdarbinti „geras idėjas“. Tačiau jas įdarbinti įmanoma tik tam tikroje sistemoje ir tik laikinai – *projektų* pavidalu (ten pat, p. 186).

Be to, ir tie pavieniai „laimėtojai“ – labiau reklaminis triukas. Vadinamieji „laimėtojai“, nesvarbu kuratoriai ar menininkai, veikia dėl įvaizdžio, nei dėl apčiuopiamos „naudos“, t. y. kokios nors efemeriškos vietos kokiame nors „reitinge“, turi juk su kaupti atidirbti sistemai, lojalumo vardan aukodami paskutinius savigarbos ir tapatumo likučius. Vadinamasis „laimėtojas“ taip pat jaučiasi nesaugiai, nes bet kada gali nusiristi nuo „garbės pakylės“, tapti nebemadingu. Todėl nuolat reikia būti matomam.

(Vakarų) bienalė tampa „fabriku“, postinstitucija, kurioje buvę kuratoriai ir menininkai tariamai suburžuazėja dėka „individualizacijos“, „derutinizacijos“, darbo valandų lankstumo, „intelektinio gebėjimų“ svarbos, tokiu būdu pasisavindama, uzurpuodama visus įmanomus produkto ir apskritai prasmės gamybos lygmenis. „Kūrybinės industrijos“, arba „visuotinio kūrybiškumo“ iliuzija, užgožia išnaudojimo totalumą. Žinoma, tai nereiškia, kad tradicinis rutininis darbas gamyklose išnyksta. Jis tiesiog perkeliamas į mažiau išsivysčiusias pasaulio šalis.

Darbo dematerializacijos procesai išsivysčiusiose Vakarų šalyse tampa ryškesni jau XX a. 8-jame dešimtmetyje, maždaug tuo metu pastebimas ir kuratoriaus vaidmens meno sistemoje augimas.

Postinstitucija ir flirtavimas su Deleuze'u

Dar viena bienalių ir šiuolaikinių kuratorių/meninink(i)ų funkcinė klišė yra „kolektavimas su Deleuze'u“. Bienalių rinkoje bent jau pastaruosius dešimt metų buvo populiarūs „rizomos“, „nomadiškumo“, „nehierarchinių organizacijos santykių“ ir panašios sąvokos.

Institucija (bienalė yra tarsi megainstitucija) balansuoja tarp inovacijos ir konservacijos. Tradicinis muziejus ir meno institucija visų pirma orientuoti į istoriškumą arba konservavimą – tiek savo kaip institucijos istorijos, tiek istorijos plačiąja prasme. Tradicinė meno institucija, t. y. muziejus, išlaiko gana griežtą pozicijų hierarchiją ir su atitinkama funkcinė struktūra. Dauguma (bent jau Europos muziejų) patvirtina šitą modelį – fiksuotos darbo valandos, gana aiški ir padalinta ūkio dalies, edukacijos, ryšių su visuomene, vadybos ir t. t. struktūra, taip pat akivaizdus fokusavimasis į „materialumą“ (kolekciją ar meno kūrinius).

Vis dėlto muziejaus santykis su kolektyvine atmintimi problematiškas, kadangi muziejus tarsi užima privilegijuotą poziciją „prisiminimo ir užmiršimo“ procese, kartu didindamas savo statuso svorį. Tačiau kartu formuojasi ir institucijos „dingumo“ nepageidaujama inercija. Bandoma tos inercijos išvengti, deklaruojant inovatyvumą ir „naujas idėjas“. Tačiau institucijų inercija per stipri, todėl „inovacijos“ tampa per lėtos ir sunkiasvorės. Štai čia iškyla naujoji neoliberali bienalė, lanksčiau reaguojanti į kontekstinius pasikeitimus ir sumaniau manipuluojanti prasmių gaminimo, taip pat manipuliavimo savo „statusu“, mechanizmais.

Bienalėje naikinamos griežtos ribos tarp darbo pasidalijimo, koncentruojamasi į paslankų darbo grafiką ir laikinus kontraktus. Bienalė nekritiškai perkelia nomadiškumo „romantiką“ į takų tinklą. Štai čia, išoriškai supriešinant save muziejui arba „modernistiniam“ institucijos tipui, ir tampa naudingas minėtas Deleuze'o sąvokų rinkinys (taip pat galimi papildantys ir / ar daugiau mažiau savarankiški Derrida, Rancière'o, Žižeko ir kitų populiarių filosofų sąvokų rinkiniai). Žinoma, susiduriame ne tiek su adekvačia metodologine diskusija, sąvokinio arsenalo analize, tačiau, pavadinkime, tiesiog su deleuze'išku (ar koku kitu) žargonu, sukuriančiu sistemoje nerasytas bendravimo taisykles ir ritualus.

Tokio žargonu vartojimas jokių būdu nereiškia, kad Deleuze'ą, Rancière'ą, Žižeką ar Meillassoux tą žargoną vartojantieji iš tiesų skaitė, kad juo labiau suprato ir kad tos idėjos iš tikrųjų kuratoriams ar menininkams aktualios. Tos sąvokos, tiesa, ateidamos iš pavienių žinovų, specialistų, pasklinda sistemoje, tačiau žinojimo lygmenyje

paprastai cirkuliuoja gana paviršutiniškai. Tačiau paradoksas tas, jog viena iš šio paviršutiniško žargono funkcijų – kaip tik ir yra maskuoti sistemos paviršutiniškumą, savitiksle biurokratiją, taip pat apipavidalinti, suteikti solidumo „geroms idėjoms“ ir „aktualumui“.

Panašus kokeravimas dažnai vyksta ir sisteminėje dailės kritikoje, taigi lojaliame bienalei teoriniame-propagandiniame diskurse (nes tikra kritinė refleksija iš bienalės sistemos palaiptinui pašalinama), kai nuolatos operuojama Deleuze'o, Guattari, Benjamino, Merleau-Ponty, Lacano ir kitomis pavardėmis, citatomis, tačiau tai nėra būtinas „išryškinti“, „preparuoti“ tiriamą, interpretuojamą objektą / reiškinį metodologinis žingsnis, veikiau jau paties teksto (ir rašančiojo) savilegitimacinis veiksmas (Elkins 2003, p. 24), siekiant solidesnį įvaizdžio ir kartu rimtesnio, labiau „akademini“ propagandinio turinio įpakavimo.

Galų gale – šizofreniškas geismas ir psychopatija

Eilinius bienalės lankytojus atakuoja „struktūrinė amnezija“, taip pat lokalaus konteksto neigimas ir, galų gale, paviršutiniškumas, susijęs su koncentracijos, susikaupimo stygiumi. „Bienalė, arba teisingiau būtų sakyti, bienalių bumas, nebepalieka vietos istoriškumui <...>, kuris paprastai yra muziejaus prerogatyva“ (Gielen 2009, p. 1, 2).

Bienalės perša struktūrinę amneziją ir totalų paviršutiniškumą. „Tokios kūrybos suvokimas reikalauja ne aštraus žvilgsnio į eksponuojamus objektus, o gebėjimo praskleisti už jų slypinčių idėjų užkulsius. Viešpataujantioms instaliacijoms ir performatyvioms formoms ieškoma naujos eksponavimo aplinkos, kasdieniškų ar užribio erdvių, ardančių muziejaus sienas, už kurių saugiai jautėsi modernioji dailė. Iš meno arenos stumiami meno kritikai, nes kūrinio interpretacijai nereikia specialių meno istorijos žinių ar estetiškos pajautos, ant pjeđestalo užkeliamas kuratorius arba komisaras, tapęs bienalių, mugių, didelių ekspozicijų veidu, atsakingu už meno kūrinių režisūrą, koncepciją ar sensingą idėją ir jos pristatymą publikai. <...> tai skatina rasti vis naujus transgresijų variantus, transgresijų transgresijas ir, deja, sparčiai stumia subanalėjimo link. Tokios yra visiško reliatyvizmo pasekmės. Viskas yra menas – seniai tam pritarta, ypač jei už jį sumokama ir jis patenkina to mokėtojo ego⁴. Tačiau vis mažiau ką turima pasakyti“ (Žukauskienė 2015, p. 28).

Be to, bienalės reiškinį struktūruoja šizofreniškas susidvejinimas. Viena vertus, kuratoriai ir menininkai stengiasi adaptuotis prie niveliuojančio „globalaus“ stiliaus ir meninių praktikų suvienodėjimo, „gerų idėjų“ lėkštumo, kūrybinės rutinizacijos ir

⁴ Thierry Guihut. Que restera-t-il de l'art contemporain ? Nathalie Heinich: Le Paradigme de l'art contemporain. *Contrepoints: Journal libéral d'actualité en ligne. Culture*, 19 mai 2014. Prieiga per internetą: <http://www.contrepoints.org/2014/05/19/166425-que-restera-t-il-de-lart-contemporain-nathalie-heinich-le-paradigme-de-lart-con-temporain> [žiūrėta 2015 12 23].

išnaudojimo stiprėjimo sistemoje, kuri vis dėlto paradoksaliai deklaruoja „individualizaciją“, „derutinizaciją“ ir „kūrybos laisvę“. Svarbi tampa ne tiek pati kūryba, kiek matomumas sistemoje ir įtikinamas tam tikro vaidmens atlikimas.

Tokiu būdu susidaro keistoka situacija, kai postinstituciniame mobilume, horizontaliame atvirume, keistumo ir inovacijų apoteozėje jaučiamas ir lokalumo, istorinės logikos ilgesys. Susiformuoja susidvejinimas tarp „postinstitucijos“ ir „klasikinės“, arba modernios, institucijos, „autentiškos“ idėjos originalumo ir kartu banalumo sampratų, kai antivertybinė horizontalė prieštarauja vertybinei vertikalei. Ir šios priešpriešos, ko gero, neįmanoma išspręsti. Kaip jau buvo minėta, kad ir kaip aktyviai (meta)institucija propaguoatų „dehierarchizaciją“, „dematerializaciją“ ir „horizontalumą“, ji pati išlieka istoriška, siekianti dominuoti ir išsaugoti (maskuojamą) hierarchijos vertikalę. „Nomadinis“ ar „reliacinis“ žargonas kartu maskuoja institucijų elitarizmą ir modernistinę hierarchinę vertikalę – kad ir kiek sistema „dematerializuotų“ viską aplinkui, savęs ji nei dematerializuoja, nei dekonstruoja, nei savimi apskritai abejoja, visada siekdama išlikti atviros ar užmaskuotos išnaudojimo piramidės viršuje, išnaudoti kitus ir didinti ideologinę, komercinę ekspansiją.

Apskritai paėmus, pastarųjų dešimtmečių bienalių bumą galima vertinti kaip Vakarų šiuolaikinio meno (sistemos) krizę, kai besipučiantis komercinis ir biurokratinis aparatas imituoja paviršinį „klestėjimą“, kartu maskuodamas totalų subanalėjimą ir prasmės stygių.

Literatūra

- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Gielen, Pascal. 2009. The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour. In: *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, Nr. 16, p. 1, 2. Prieiga per internetą: <http://www.deburen.eu/uploads/documents/The%20Biennial%20a%20Post-Institution%20for%20Immaterial%20Labor.pdf> [žiūrėta 2015 12 17].
- Gielen, Pascal. 2009. *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Formalism*. Amsterdam: Valiz.
- Gielen, Pascal. 2010. Transdisciplinary Lectures: Pascal Gielen and Michael Hardt | The New School. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=HbnlG5QkkEg> [žiūrėta 2015 12 26].
- Gielen, Pacal. 2013. The Artist as Hybrid Monster. In: *Incubate Conference*. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=pYT7XGwRQCA> [žiūrėta 2015 12 26].
- Szreder, Kuba. *How to Radicalize a Mouse? Notes on Radical Opportunism*. Prieiga per internetą: http://transformativeartproduction.net/wp-content/uploads/2015/07/szreder_notes_on_radical_opportunism.pdf [žiūrėta 2015 12 24].
- Vanderlinden, Barbara; Filipovic, Elena (ed.). 2005. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. A Romade Book.
- Virno, Paolo. 2004. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles, New York: Semiotext(e).

Žukauskienė, Odeta. 2015. Didelis vardas + mažos gudrybės = šiuolaikinio meno bienalė. In: *Kultūros barai*, Nr. 10, p. 27–32.

Curator and Artist in Biennial's System: from Proletarian to Projectarian

Summary

Key words: neoliberalism, biennialisation, curator, artist, postfordist enterprise, system of art

This article is concerned with the phenomenon of biennialisation in the fields of the influence of the Western culture in last two or three decades. This article refers to the research into the aforementioned phenomenon conducted by a Dutch cultural sociologist Pascal Gielen who perceives a global network of the biennials as the reflection of the post capitalistic enterprise with specific labour relations, or the reflection of neoliberal exploitation in general. The specific bureaucratic caste named curators developed and prospered in this global institutionalized network. Finally, artists are also made dependent on curators' and biennial's system as such. Compared to proletarians selling their labour, the curators and artists have become *projectarians*. Nonetheless, they are chained to the system of the biennial *projects*. "The good idea" is one of the basic driving forces of the biennial as it is based on the market of ambitions and the paradoxical commercial logic of "the promise". Broadly speaking, the phenomenon of biennialisation could be seen as the symbol of total bureaucratisation, commercialisation and the result of the profound moral crisis of the institutionalized system of the contemporary Western art.