

Šiuolaikinio meno bienalizacija: interpretacija, kritika, recepcija

Odeta Žukauskienė

Atsižvelgiant į globalaus bienalių tinklo plėtrą, straipsnyje tyrinėjamos šiuolaikinio meno bienalizacijos paskatos, naujos raidos tendencijos ir jų keliami iššūkiai. Siekiama parodyti, kad bienalių bumai susiję su globalizacijos ir kultūrinės pramonės sklaida. Išplėta tarptautinių parodų sistema įtvirtina savo autoritetą, paversdama meną naujovių, aktualijų ir įdomybių įkaitu. Atstovaudamos kultūros pramonės sričiai bienalės kuria pridėtinę vertę kultūrai ir ekonomikai. Šiame procese renginių meninę plotmę užgožia globalios ekonomikos, rinkos dėsniai, įvairios ideologijos, kuratorystės kultas, konkurencingumo ir novatoriškumo siekis. Neigiamas bienalizacijos poveikis – nyksta tikroji meno kritika. Integruodama savyje teoriją ir (ne)kritinę mintį, kiekviena bienalė angažuojasi analitiškai reflektuoti naujausius meno procesus. Vis dėlto intelektualinės manipuliacijos ir viešinimo strategijos nustelbia meno esmės, reiškinių prasmės suvokimą ir kritinę refleksiją. Straipsnyje aptariamas Kauno bienalės pavyzdys atskleidžia, kad bienalizacijos procese meno produktai ir kultūros paslaugos vis labiau praranda specifinius bruožus. Kūrybinis, meninis ir kritinis potencialas pakliūva į minkštojo totalitarizmo gniaužtus.

Pagrindiniai žodžiai: bienalizacija, šiuolaikinis menas, kultūrinė pramonė, kuratorystė, kritika, recepcija

Nuo Venecijos iki Niujorko, nuo Atėnų iki Kairo, nuo Šanchajaus iki Sidnėjaus, nuo Havanos iki Kvandžu šiuolaikinis meno pasaulis gyvena bienalių, trienalių, kvadrienalių, mugių ritmu. Įvairiuose kraštuose viena po kitos dygstančios tarptautinės parodos rezga pasaulinį tinklą, formuoja globalią kartografiją. Ekspansyviame bienalizacijos procese, kai naujų bienalių banga nesulaikomai ritasi į periferijas, o bijodamos prarasti įtaką prestižinės bienalės serga gigantomanija, ryškėja lemtingi pokyčiai ir paradoksai: kultūrinę renginių dimensiją nustelbia sociopolitiniai aspektai, įvykiškumas, festivalinė dvasia, kultūrinės pramonės ir rinkos dėsniai.

Kaip paaiškinti bienalių virusą šiuolaikinėje kultūroje: kuo jis pasižymi, išsiskiria, kokius žiūrovų lūkesčius patenkina, kokią patirtį suteikia? Kai viena bienalė lipa ant kulnų kitai ir kaleidoskopiškai sukasi informacijos apie įvairiausių tarptautinius meno renginius srautas, šmėžuoja jų aprašymai ir vertinimai, kyla daugybė klausimų apie ketinimus, intelektualinius triukus, rinkodaros ir pragmatinius išskaičiavimus. Todėl verta pasidomėti bienalizacijos reiškiniu priežastimis, apmąstant meno statusą augančios kultūrinės pramonės kontekste, svarstant (ne)kritinės interpretacijos ir recepcijos problemas.

Siekdama šių tikslų apžvelgiu bienalių raidos bruožus, remiuosi dailės istorikų ir kritikų požiūriais. Pasak prancūzų meno teoretiko ir kuratoriaus Paulio Ardenne'o¹, „šiuolaikinio meno bienalė kaip reikšmingas kultūros fenomenas nėra įprasta parodos forma. Meno kūriniai, kurių eksponuojama tikra gausybė, kruopščiai atrenkami pagal tam tikrus kriterijus. *Bienalė* nėra vien tik *showroom*. Šis kultūros indikatorius, kurio reikšmė nedrąsu abejoti, dargi yra sociopolitinės kovos įrankis. Kiekviena bienalė užsibrėžia tikslą formuoti požiūrį į meną, atskleidžiant kultūros ir net pasaulio būklę. Taip įtvirtina savo autoritetą, kartais net hegemoniją, vaizdinėje ir konceptualioje plotmėse“ (Ardenne 2011, p. 175). Viešpataujanti vizualinio meno srityje bienalė stiprina savo institucines galias ir taiko korporacinę logiką, kuri gilina tikrojo meno krizę ir atveria prasmės tuštumą ir kuriai negali pasipriešinti nei pavienė kritinė mintis, nei gilesnė šio reiškinių analizė.

Lietuviškoje publicistikoje klastingą bienalių tinklą kritiškai vertino Kęstutis Šapoka, rašęs apie menininko ir kritiko funkcionavimą bienalių erdvėse – maskuojančiose išnaudojimą, paviršutiniškumą ir biurokratiją – individualios pozicijos ir meninės savo veiklos sąskaita (Šapoka 2016, p. 19). Neigiamą požiūrį į bienales ne kartą išreiškė Redas Diržys. Skaidra Trilupaitytė aptarė didžiųjų dailės renginių transformacijas, nubrėždama bienalės tradicijos kaitą, „intelektualinių nuotykių“ paieškas konkuruojančių renginių aplinkoje (Trilupaitytė 2016). Taip pat plačiau nagrinėjo meninės veiklos ir intelektualinės kritikos būklę naujosios kultūrinės pramonės glėbyje (Trilupaitytė 2015). Šiame straipsnyje žvelgiama į bienalizaciją kaip į globalios kultūrinės pramonės suklestėjimą, kuris verčia susimąstyti apie meno sampratos, kritikos, recepcijos kaitą. Taip pat kritiškai analizuojant Kauno bienalės pavyzdį, kuratoriaus strategiją ir jo idėjų raišką.

Bendros bienalizacijos tendencijos

Bienalizacijos procesą grindžia šiuolaikinio meno bienalės, kitaip dar vadinamos kultūros festivaliais. Atskirų meno sričių (grafikos, keramikos, stiklo, tekstilės, tapybos, akvarelės ir t. t.) bienalėse eksponuojami konkrečių meno gildijų atstovų darbai, atskleidžiantys naujus meninius ieškojimus, techninius pasiekimus, estetines savybes. Tad jose ne taip ryškiai atsispindi bienalizacijos principai, nors, kylant tokių tarptautinių parodų bumui, ir čia pastebima bendra tendencija. Vis dėlto kerinčių ir klastingą bienalizacijos logiką formuoja šiuolaikinio meno bienalės, kurios vis mažiau atsto-

¹ Paulis Ardenne'as dėsto šiuolaikinio meno disciplinas Amjeno universitete Prancūzijoje. Jis paskelbė daugybę veikalų, iš kurių paminėtini *L'Art dans son moment politique* („Menas politinėje aki-vaizdoje“, 2000), *Un Art contextuel* („Kontekstinis menas“, 2002), *Extrême: esthétiques de la limite dépassée* („Kraštutinis: peržengtų ribų estetika“ 2006), *Art, le présent: la création plastique au tournant du XXI^e siècle* („Menas, dabartis: vaizdinė kūryba perkopus XXI amžių“, 2009).

vauja kultūros ir meno gyvenimui, jose vis daugiau manipuliacijos, politikos, pramogų ir *spektaklio*. Vyksta procesas, kuris atrodo kaip išmani meno mistifikacija, kai skelbiamos idėjos ir naratyvai apriboja tiek menininką, tiek Meną. Panašiai kaip reklamos ir mados pasaulyje, kuriamos ciklų sekos, kurios be perstojo primeta naujoves, užprogramuodamos dinamiškų pokyčių ritmą. Tačiau kitimas vyksta tik dėl kitimo: turiningi diskursai traukiasi, juos keičia „aktualūs“ pranešimai. Daugiau eksponuojama atsitiktinių kūrinių, stokojančių vidinės esmės, gilesnio turinio. Galima pritarti, kad „dabar menas nebeturi transcendentinės dimensijos ir užsiima *bet ko* eskalavimu ties apgaulės riba“ (Lipovetsky 2013, p. 118). Kai meno raiška pasiekia kraštutinį radikalumą, vyksta degradavimo procesas – menas tampa naujovių ir „įdomybių“ įkaitu. Todėl bienalę galima interpretuoti kaip festivalį, kuriame svarbesnis yra pats *dalyvavimo* principas – siekis pritraukti kuo daugiau lengvabūdiško žiūrovų dėmesio, kviečiant aktyviai dalyvauti ir tapti neatsiejama bienalės dalimi. Taip ne tik viliojama publika, bet ir perimamos galios iš kitų kultūros ir meno institucijų (beje, menkliau finansuojamų, prarandančių aukštesnę hierarchinę poziciją ir patrauklaus kultūros židinio statusą).

Nuo 1990 m. įsteigta daugiau kaip šimtas naujų bienalių, pretenduojančių tapti reikšmingais tęstiniais tarptautiniais meno renginiais, kuriuose vis mažiau ir mažiau tikrojo meno ir kultūros (Ardenne, 2003, p. 40). Šis plėtros procesas tęsiasi. Tyrinėtojai atkreipia dėmesį ne tik į augantį bienalių skaičių, bet ir didėjančius jų biudžetus, kurių didžiąją dalį sudaro ne privačių rėmėjų, o valstybinių kultūros rėmimo fondų lėšos (Lim 2007, p. 10).

Vis dėlto bienalių sindromas atspindi mūsų laiko dvasią, primindamas XIX a. salonus, kurie prarado savo išskirtinę reikšmę XX a. pradžioje. Tik pokyčiai vyksta taip, kad bienalės nereprezentuoja tikrojo meno. „Kiekvienos bienalės politika, kurią formuoja organizatoriai, valstybinės institucijos ar privatūs fondai, atsižvelgia į kultūrinius, religinius, politinius, diplomatinus ir finansinius aspektus, susijusius su konkrečiais kontekstais. Tokia politika harmoningai įterpia renginį į aplinką, taip užtikrindama jo tvarumą. Tariamai propaguojant meną, profesionalių menininkų kūryba pristatoma publikai taip, kad parodos atlieptų tuos kultūrinius, finansinius, politinius ir diplomatinus imperatyvus“ (Lim 2007, p. 11). Šitaip menas paverčiamas iliustracija, suvulgarinamas, redukuojamas į patrauklų, intriguojantį ar trikdantį pasakojimą.

Viena su kita konkuruojančios „periferinės“ bienalės meta iššūkį didžiosioms institucijoms (Venecijos bienalė, Kaselio *Documenta*), kurios išlieka pagrindiniais šiuolaikinio meno barometrais. Vis dėlto bienalių gausa pamažu keičia meno trajektorijas, darydama poveikį centrinėms institucijoms: reikšmingiausios pasaulyje parodos, norėdamos išlikti strategiškai svarbios ir globaliai reikšmingos, privers tos reaguoti į šiuos pokyčius, augančią konkurenciją, ieškoti naujų išteklių ir galios formų.

Verta prisiminti, kad Venecijos bienalė buvo pradėta organizuoti 1895 m., siekiant ne tik parodyti Italijos meną, bet ir įveikti ekonominę krizę, pritraukiant į miestą daugiau turistų. Iš pasaulinių pramonės parodų „pasiskolintas“ modelis nuo 1917 m. buvo pradėtas taikyti, pristatant nacionalinius paviljonus. Kiek kitokia buvo vienos didžiausių pasaulyje parodų *Documenta* pradžia. Po karo, 1955 m., ji buvo sumanyta kaip priešprieša nacionalsocialistinėje Vokietijoje organizuotoms meno dienoms ir 1937 m. Miunchene įsteigtai parodai *Entartete Kunst* („Išsigimęs menas“), kurioje buvo niekinami avangardinio meno pavyzdžiai. Netrukus *Documenta* iškilo kaip atgimusios Vokietijos ir naujos europinės kultūrinės erdvės simbolis. Kaselyje surengta pirmoji paroda, kurioje buvo eksponuojamas XX a. menas, ne tik pagerbė deportuotus menininkus ir „sumenkintus“ meno kūrinius, bet ir atvėrė naujas netradicines kūrybos eksponavimo erdves, keičiančias žiūrovo santykį su menu. Nuo 1972 m. rengiama kas penkeri metai, ši paroda – vienas reikšmingiausių šiuolaikinio meno renginių.

Vis dėlto bienalizacijos banga kilo ne tiek dėl šių grandiozinių renginių sėkmės, kiek dėl globalizacijos ir kultūrinės pramonės raidos – kaip būtinybės išryškėti pasauliniame meno žemėlapyje ir kultūros produktams sukurti ekonominio pobūdžio pridėtinę vertę. Taigi bienalizacija yra įtvirtintų modelių (panašiai kaip visame pasaulyje gerai žinomų televizijos šou) sklaida, kuriant pridėtinę vertę kultūrai ir ekonomikai. Tikrai dera pastebėti, kad šiame procese meninę renginių plotmę užgožia pramoninė orientacija, siekianti konkurencingumo, novatoriškumo ir kūrybos sektoriaus plėtros.

Bienalizacijos paskatos

Įkūnijantis globalizmo idėjas bienalizacijos reiškinys sklinda po nuošaliausius pasaulio kampelius, pamažu įsiliejančius į pasaulinių procesų ir informacinių srautų sūkurį. Globalaus pasaulio akistatoje Venecijos bienalės idėja – pristatyti nacionalinius paviljonus, atrodo tarytum anachronizmas: nacionalinis menas jau senokai nebeatstovaujamas, apmąstant pasaulinio meno ir universalios meninės kalbos raidą. Dailės istorikė, tyrinėjusi Venecijos bienalės istoriją bei dabartį ir pati šešerius metus joje reprezentavusi Prancūziją, Marylène Malbert rašo: „Savo kūrinius nacionaliniuose paviljonuose pristatantys menininkai siekia, kad juos perskaitytų visi, todėl renkasi bendras temas ir visiems suprantamus kodus. Štai 2003-ųjų bienalėje:

– *Martinas Kippenbergas, Vokietijos paviljonas*: įgyvendina pasaulinio metro projektą, pagrindinėje ekspozicijoje instaliuojant fiktyvią metro liniją ir sukuriant įsivaizduojamą stotį, aptarnaujančią toli nuo Kanados ir Japonijos esantį užkampį, vadinamą Venecija;



Jaume Plensa, *Together*, 2016. Šv. Jurgio Didžioji bazilika, instaliacijos vaizdas. 56-oji Venecijos meno bienalė. Vilijos Žukauskaitės nuotrauka

bisi išlikusiu nacionalinių paviljonų modeliu, pripažįstant akivaizdžią tiesą, kad dabarties „meno pasaulis gyvena postnacionaliniame amžiuje“ (Barry 2015, p. 106). Nors nesėkmingas mėginimas 2009 m. įkurti Palestinos paviljoną Venecijos bienalėje byloja, jog šiame naujame pasaulyje be sienų ne visi turi vienodas galimybes.

Globalizmas ir konkurencinė rinka didžiąsias bienales skatina nuolatos augti, plečiant veiklos geografiją. Štai, pavyzdžiui, 13-osios *Documenta* (2012) parodos vienu metu buvo eksponuojamos skirtinguose žemynuose (Kaselyje, Kabule, Kaire ir Banfe)². Kaip taikliai pastebėjo ilgametis *Documenta* parodų apžvalgininkas Ardenne'as, tai buvo pirmasis kojomis „neapeinamas“ renginys, kurio didžiulė programa iš žiūrovo reikalauja ne tik daug laiko, bet ir finansinių išteklių. Šis daugiapoliškumas yra globalizuoto meno pasaulio padarinys, kuris įdomus tuo, kad „pasauliniame kultūrinės prekybos centre apžvelgti visumą turi galimybę tik vadovai. Paprastas vartotojas, savo ruožtu, turi apsiriboti tik keliais reginiais“ (Ardenne 2013, p. 6).

Menininkai (ypač jaunieji) įtraukiami į intensyvėjančius tarptautinių parodų ciklus, atsitraukiant nuo nacionalinės kultūros ir „savo šaknų“. Kaip atsvara šiam procesui randasi nacionalinę kultūrą reprezentuojančios bienalės (Pekine, Lotynų

– *Michalás Rovneris, Izraelio paviljonas*: pristato visuomenėje gyvenančių individų, redukuotų į ląsteles, mokslinę alegoriją, įkūnytą vizualiniuose motyvuose, kuriuose atsikartoja žmonių siluetai. Tarsi iš paukščio skrydžio į save gali pažvelgti žmonija, neturinti tapatumo, kilmės, religijos;

– *Olafuras Eliassonas, Danijos paviljonas*: nutiesia vizualinį, sensorinį, sonorinį, taktilinį taką per paviljono erdvę, provokuojantį kiekvieno žiūrovo, neatsižvelgiant į jo kilmę, reakciją;

– *Motohiko Odani ir Yutaka Sone, Japonijos paviljonas*: plėtoja metamorfozės temą, pasitelkiant vizualines, taktilines, fizines patirtis, kurios taip pat neturi nieko bendra su nacionaline kultūra“ (Malbert 2006, p. 313).

2015 m. Vokietijos paviljono kuratorė Christine Macel, kaip ir daugelis kitų, ste-

² Daugivietiškumo idėją 2002 m. pasiūlė 11-osios *Documenta* meninis vadovas Okwui Enwezoras, tačiau tada kitose šalyse buvo rengiami tik seminarai, o ne parodos.

Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015. Japonų paviljonas, instaliacijos fragmentas. 56-oji Venecijos meno bienalė. Vilijos Žukauskaitės nuotrauka



Amerikos ir Afrikos šalyse), eksperimentinės, alternatyvios bienalės, kurios pagal žinomumą yra marginalinio pobūdžio. Kai kuriose bienalėse skelbiamos glocalumo idėjos, tarytum užglaistančios imperialistinio diskurso, progreso, naujai kolonizuotų kraštų švietimo idėjas ir kitas hegemonines vizijas³. Periferinių bienalių organizatoriai viliasi, kad glocalumas yra pozityvus globalių procesų perkėlimas į lokalią kultūrą. Tačiau ryškėja paradoksas: regiono savitumą akcentuojančios bienalės dažniausiai taip pat uoliai laikosi pagrindinių (*mainstream*) kriterijų ir tenkina globalius interesus.

Kultūrinė industrija yra kitas rodiklis, atskleidžiantis bienalizacijos pobūdį. Priklausydamos kultūrinės pramonės sričiai, bienalės plėtoja kūrybos ekonomiką: suteikdamos prielaidas pristatyti meno naujoves, teikia pridėtinę vertę kultūrai, skatina ekonomikos augimą, visuomenės užimtumą, ją „moko ir linksmina“ (*Europos Parlamento rezoliucija*, 2008). „Tai yra ne kas kita kaip didžiosios mašinerijos, kitaip saktant, kultūrinės pramonės vykdomas smegenų plovimas, tik šįsyk rafinuotas ir, bent jau iš pažiūros, subtiliai intelektualus. Žvelgiant pro kultūros pramonės prizmę, <...> [bienalės] yra pramoga (*entertainment*), siekianti pritraukti vietos ar pasaulinę publiką, segmentuojant meno realybę taip, kad atrodytų, jog pastaroji yra valdoma ir kontroliuojama. Nors, kaip puikiai žinome, neįmanoma to padaryti dėl jos begalinės įvairovės“ (ten pat, p. 7). Juntamas ir vizualinės kultūros impulsas, kuris reikalauja didesnio meno ir menininko matomumo, prieinamumo, pasiekiamumo, skatindamas įsitraukti ir aktyviau dalyvauti visuotiniame *spektaklyje*.

Kitas svarbus aspektas – kultūrinis turizmas, turintis ekonominę ir pažintinę vertę. Išgarsinta bienalė yra puikus būdas pritraukti turistų, siekiančių ne tik susipažinti su dabarties meno reiškiniiais, bet ir plėsti kultūrinio turizmo sektorių. Šiuo

³ 10-osios Kauno bienalės organizatoriai taip pat inicijavo diskusiją ir išleido leidinį *Šiuolaikinio meno bienalė kaip specifinės vietos atvejis: lokalumas prieš globalumą* (2015).

aspektu žvelgiant, bienalizacija sietina su masine kultūra ir savita meno prieinamumo demokratizacija, „kuri priklauso ne tiek nuo egalitarinės ideologijos, kiek nuo klestinčios vartojimo visuomenės“ (Lipovetsky 2013, p. 112). Kitaip sakant, susisaisto su kultūros ir meno pramone, laisvąja rinka, vartojimo visuomene, kuri remiasi pasiūlos ir paklausos dėsniais. Todėl organizatoriai siūlo, o žiūrovai vartoja, patys vertindami ir pasirinkdami, kas patinka, kas įdomu, kas toleruotina ir kas nepriimtina.

Ir dar viena svarbi bienalių rengimo paskata – politika. Šaltojo karo metais Venecijos meno bienalė reprezentavo tarptautinėje scenoje dominuojančias valstybes; XX a. pabaigoje buvo svarbu pristatyti naująsias Vidurio Rytų, Pietryčių ir Šiaurės Europos šalis; XXI a. pradžioje siekiama atspindėti viso pasaulio daugiapoliškumą. Meninių stilių įvairovė tarytum keičia geografinę įvairovę, kuri sumišusi su politinėmis realijomis (dažniausiai interpretuojamomis su žiniasklaidai būdingu politiniu korektiškumu).

Šiuolaikinio meno paradigma

Tenka pripažinti, kad bienalių ir tarptautinių parodų bumus susijęs su šiuolaikinio meno paradigma, kurią jos formuoja ir įtvirtina. Pasak prancūzų meno sociologės Nathalie Heinich, ši paradigma skatina peržengti meno ribas, jas laužyti, pašalinti bet kokius sociokultūrinius riboženklis, vaikščioti paribiais. Todėl meno kūrinys praranda estetinę, neretai ir fizinę prasmę, tampa savotišku diskursu – įvairiausių idėjų, konceptų, problemų, istorijų, pasakojimų, kontekstų, veiksmy, atoveiksmy ir patirties formų aiškinimu ar tyrimu. Kūrinių formos ir turinys konceptualėja, populiarėja įvairios hibridizacijos, kurioms būdingas efemeriškumas, polinkis dokumentuoti (Heinich 2014, p. 104). 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, gyvenimiškų ar užribio erdvių, ardančių muziejaus sienas, už kurių saugiai jautėsi modernioji dailė. Iš meno arenos išstumiami meno kritikai, nes kūrinio interpretacijai nereikia specialių meno istorijos žinių ar estetiškos pajautos, ant pjedestalo užkeliamas kuratorius arba komisarai, tapę bienalių, mugių, didelių ekspozicijų *veidu*, atsakingu už meno kūrinių režisūrą, koncepciją ar sensacingą idėją bei jos pristatymą publikai. Atitinkamai formuojasi nauji instituciniai dariniai (moduliuojami pagal individų aspiracijas), kurie susiję ne tik su tarptautinių renginių organizavimu, bet ir su rinkos ekonomikos dėsniais, naujomis meno kolekcionavimo formomis, rinkinių sudarymais (ištrinamos ribos tarp vartotojų pasaulio – prekių, t. y. ir paslaugų, ir meno sferos).

Nenuostabu, kad čia, kaip ir kitur, tirpsta geografinės ribos – pabrėžiamas šiuolaikinio meno tarptautiškumas, diskurso globalumas. Vilione grindžiama ren-

ginių gausa ir parodų intensyvumas reikalauja įtraukti ne tik iškilus, patyrusius ar atsakingus menininkus. „Pirmenybė teikiama jauniems, konkurencingiems ir novatoriškiems, to trokšta ir organizatoriai, automatiškai pasirinkdami nebūtinai konceptualiausias, o daugiau eksperimentines išraiškos formas“ (Rosa 2010, p. 326). Tai skatina formuotis vis naujus transgresijų variantus, transgresijų transgresijas ir, deja, sparčiai stumia subanalėjimo link (d'Allondans 2009). Tokios yra visiško reliatyvizmo pasekmės. Viskas yra menas – seniai tam pritarta, ypač jei už jį sumokama, ir jis patenkina to mokėtojo ego (Thierry 2014). Tačiau vis mažiau turima, ką pasakyti. Nepaisant to, tenka pripažinti, kad mus supančią informaciją ir vaizdų žaismę *gromuliuojantis* dabarties menas, neretai ciniškai arba banaliai interpretuojantis faktus, reiškinius, apnuogina ne kieno nors kito, o mūsų pačių vertybių eroziją, mūsų būtį, esamojo laiko dvasią. Bet gal toks ir yra meno tikslas?

Vis dėlto susižavėjimą naujais reiškiniais ir didžiulėmis parodomis keičia nušyvilimas, nuobodulys. Prieštaringumo priežastys glūdi globaliosios ekonomikos, rinkos dėsnių, įvairių ideologijų valdomuose meno procesuose, kuriuos vis sunkiau sekasi maskuoti kilniadvasiškais, konceptualiais ar kritiškais siekiais. Meno pasaulis susiliejo su ekonomika taip, kad jau atitinka reklaminę formulę „du viename“. Ir taip nutiko anaip tol ne meno naudai. Atsidaro didžiulė parodų industrija, persikėlusį į laisvosios rinkos sferą, kurioje viešpatauja verslumas ir kuratorystės kultas.

Kuratorystės dvasia

Tad pasidomėkime kuratorystės dvasia, sklendančia nuo muziejinių parodų iki verslo renginių ir dar toliau po Interneto platybes, kur įsitvirtina autokuratorystės principai. Veiksmažodis *kuruoti* (lot. *curare* – gydyti, globoti, prižiūrėti) meno pasaulyje įsitvirtino XX a. devintojo dešimtmečio pradžioje, kai išplito performatyvieji menai. Palapsniui jį papildė žodžiai *kuratorius*, *kuravimas*, *kuratorystė*. Žvelgiant į šio termino istoriją, derėtų prisiminti, kad jis gyvavo jau Romos imperijoje, kur kuratoriais buvo vadinami už įvairias viešojo gyvenimo sritis atsakingi biurokratai, prižiūrėtojai, globėjai. Šventojo Rašto laikų Romos prokuratorius Poncijus Pilotas, kaip archetipinė figūra, pasirodo kultinio XX amžiaus Michailo Bulgakovo romane. Tolesnę kuratoriaus funkcijų kaitą savo knygoje, skirtoje kuratorystei, aprašo Davidas Balzeris. Pasak šio kanadiečių žurnalisto ir kritiko, mūsų gyvenime viešpatauja stiprus reklamos, vadybos ir kuratorystės impulsas, glaudžiai susijęs su kapitalizmo principais: „Kuravimo amžiuje įvairios institucijos ir komercijos atstovai, inicijuodami ir organizuodami renginius, ima kliautis kitais, dažnai tam tikrų kvalifikacijų turinčiais ekspertais, kurie sukuria pridėtinę vertę, patraukia publiką ar įsiteikia vartotojams“ (Balzer 2014, p. 8–9).

Kuratorių ir vadybininkų išplėtoti viešieji ryšiai manipuliuoja žmonių grupėmis, įtvirtina tam tikrus požiūrius. Kuratoriai pristato tarptautiniu mastu pripažintas ir reitinguojamas parodas, formuoja diskursus ir / ar juos reprodukuoja. Nenuostabu, kad kai kurie iš jų tapo sėkmingiausiais šiuolaikinės kultūros veikėjais – kuratoriais „žvaigždėmis“, itin produktyviais, nuolat keliaujančiais, flirtuojančiais su žiniasklaida, globalios kultūros take bėgančiais nesibaigiantį maratoną. Išskirtinis jų bruožas – begalinis veiklumas, įteisinantis ir kanonizuojantis pasirinktą veiklos sritį.

Pastebima tendencija, kad „tie patys kuratoriai kviečia tuos pačius menininkus, eksponuojančius tuos pačius kūrinius“ (Lim 2007, p. 3). Taip nutinka, nes žymūs kuratoriai rengia dešimtis tarptautinių parodų, nesivargindami daryti naujos atrankos. Jie pasinaudoja savo populiarumu ir galimybe išgarsinti pažįstamus menininkus (skiriant jiems prizus, padedančius susikrauti matomumo kapitalą). Nesusipratimas kyla ir dėl to, kad kviestiniai kuratoriai nepažįsta vietos menininkų, todėl neretai pasikliauja bienalių organizatoriais, kurie, savo ruožtu, suinteresuoti pristatyti konkrečius kūrinius.

Taip pat pastebima, kad garsūs kuratoriai (René Block, Rosa Martinez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa ir kiti) neturi nuoseklaus požiūrio į dabarties kūrybos vyksmus, nesiteikia pagrįsti kūrinių pasirinkimo kriterijų, rezga miglotus pasakojimus, kurie nepadedą suvokti specifinės meno raidos. Iškalbingas Ardenne'o pastebėjimas: „2009 m. rengiant 53-ąją Venecijos bienalę (*Kuriant pasaulius*) Danielis Birnbaumas (duodamas interviu prancūzų žurnalui *Art press*) sąžiningai prisipažino, kad jis nėra matęs kūrinių, kuriuos siūlė eksponuoti lagūnoje, juo labiau negalėjo paaiškinti, *de facto*, simbolinės jų išraiškos ir poveikio, nes jie ką tik paliko menininkų dirbtuves... Lengvabūdiškumas? Galbūt. Nors tikriausiai tai lemia nuovargis, bienalės kuratoriaus įsipareigojimas greitai ją įvilkti į imperatyvo rūbą, pretenduojantį būti tiesa. Kiekviena bienalė, norėdama išsiskirti, padaryti įspūdį, privalo sukurti vientisą vaizdinį-analitinį modelį, panašų į manifestą, pasižymintį išskirtiniu požiūriu, tik, jei įmanoma, neliečiant ar nekritikuojant paties meno lauko specifikos ir jo prasmės. Kitaip sakant, kiekviena bienalė turi *veidmainiauti*, nesužadinant vertinančios kritikos smalsumo. Maskuojant įsisenėjusią meno bienalių ligą – perdėtą konceptualumą, kuris pamažu įgijo karikatūrinę formą ir visiškai nieko nekonceptualizuoja, išskyrus sukeltą konceptualinę painiavą“ (Ardenne 2011, p. 179).

Kritinė interpretacija ir recepcija

Koks kritiko, profesionaliai gvildenančio dabarties meno reiškinius, vaidmuo? Kokia jo pozicija kultūrinės pramonės atžvilgiu? Profesionali kritika ir refleksija, grįsta teorinėmis ir istorinėmis žiniomis, pirmiausia turėtų būti neabejinga pačiam menui, kuris iš tiesų gali šaknytis ne tik nacionalinės, bet ir pasaulinės kultūros konteks-

tuose. Kita vertus, vertinti meno procesus ir kūrinius, neatsižvelgiant į įspūdingas viešinimo strategijas, pabrėžiančias išskirtinį jų kūrėjų statusą. Tačiau tokia kritika, kuri remiasi į vertybinius pamatus, nagrinėja ir tiria giliau reiškinių esmę, dabar (kai taip entuziastingai skatinama kultūrinė pramonė) atrodo tarsi regresyvus ar neigiamas dalykas. Tad belieka kelti retorinį klausimą, kokia galėtų būti kultūros reiškinių, priklausančių kultūrinės industrijos sričiai, kritika?

Šiuolaikinio meno bienalė integruoja teoriją ir (ne)kritinę refleksiją. Kiekviena paroda, atskiros jos dalys ir net pavieniai kūriniai apipinami analitiniais, kritiniais, poleminiu pobūdžio rašiniais. Leidžiami koncepcijas įtvirtinantys katalogai, skelbiami straipsniai, organizuojamos diskusijos. Generuojamų idėjų gausa sudaro įspūdį, kad fragmentiški tekstai turi vientisą teorinį, analitinį pagrindą. Todėl bienalės užsibrėžia tikslą ne tik formuoti tam tikrą vizualinį pasakojimą, išskleidžiant ekspozicijos koncepciją, bet ir angažuojasi analitiškai reflektuoti naujausius meno procesus. Kiekviena bienalė, kaip vizualinių kūrinių ir tekstų rinkinys, formuoja tam tikrą intelektualinės pasiūlos modelį, kuris stiprina jos galią ir *autoritetą*. „Regis, sujungdama šiuolaikinių kūrybos ir mąstymo formų pasaulius, šiuolaikinio meno bienalė yra atraminis teorizavimo ir argumentavimo taškas. Bet kaip tik čia slypi klaida. Esminės problemos kyla ne iš pasiūlos (kiekvienas turi teisę formuoti požiūrį), o iš konkurencingos pasiūlos, kurią didina bienalių gausa ir pats meno bienalės modelis, kuris daro vaizdo/teksto refleksiją neproduktyvią“ (ten pat, p. 177–178). Aibė tarpusavyje konkuruojančių koncepcijų iškreipia situaciją: kuria pretenzingų idėjų kakofoniją, taip maskuodama reiškinių prasmę, ji trukdo perprasti dabarties meno procesus, atrasti vertybinius orientyrus, aptikti reiškinių sąryšius, kūrinių paraleles, nusakyti bendresnį prasminių turinį, kontekstą ir žaismus. Kuria beprasmį triukšmą, į kurią paviršutiniškai įtraukiamos socialinės ir politinės aktualijos. Eklektiškumas, nuslydimas banaliai paviršiais, vidinės prieštaros ir sykiu galios demonstravimas – tikra rakštis kritinei minčiai, nerandančiai atspirties taškų. Nors kai „analitika“ ir „kritinių“ tekstų gamyba yra numatyta bienalės biudžete ir integruota į bienalės programą – „tikrosios“ kritikos niekas nepasigenda ir nepageidauja.

Bienalės didžiuojasi lankytojų gausa, gebėjimu pritraukti įvairesnius visuomenės sluoksnius ir taip užsitarnauja pozityvų vertinimą. Tiesa, edukacinio šio kultūros reiškinio poveikio, žinoma, niekas negali išmatuoti, akivaizdu, kad turėdamos ambicingų siekių provokuoti diskusijas apie meno ir kultūros virsmus, bienalės nesukelia rimtesnių debatų.

Tad pozityvūs bienalizacijos kaip kultūrinės pramonės reiškinio aspektai virsta negatyviais paties meno ir kultūros atžvilgiu. Todėl pritariu Ardenne'o minčiai, kad gera meno bienalė iš esmės yra utopija, todėl geresnė blogybė – nedidelė bienalė, nepasiduodanti begalinio plėtimosi manijai (ten pat, p. 182).

Kauno bienalės atvejis

Kauno bienalė, iš tekstilės bienalės išaugusi į šiuolaikinio meno bienalę, yra vienas bienalizacijos pavyzdžių, pretenduojančių tapti *reikšmingu renginiu* Europoje. Pagrindinės 10-osios Kauno bienalės parodos kuratorius – šiuolaikinio pasaulio nomadas, rengiantis vieną tarptautinę parodą po kitos. Meno pasauliui jis žinomas kaip įtakingas kritikas, formavęs šiuolaikinio meno diskursus, paskelbęs knygas „Sąsajų estetika“ (*Esthétique relationnelle*, 1998), „Gyvenimo formos: modernusis menas ir savęs išradimas“ (*Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*, 1999), „Postprodukcija. Kultūra kaip scenarijus: koku būdu menas perprogramuoja šiuolaikinį pasaulį“ (*Postproduction – La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2004), „Šaknyne“ (*The Radicant*, 2009). Buvęs *Tate Britain* nacionalinės galerijos kuratorius, kurį laiką ėjęs pareigas Prancūzijos kultūros ministerijoje, vadovavęs Paryžiaus *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, bendradarbiavęs įsteigiant šiuolaikinio meno centrą *Palais de Tokyo*, kur nuo 1999 iki 2006 m. direktoriavo kartu su Jérôme'u Sansu... Tačiau tai nereiškia, kad jis įgijo kritinę neliečiamybę.

Socialiniai ryšiai, tarpusavio jungtys ir sąsajos, klajūniškumas ir daugialypumas sudaro esminę jo teorinės minties trajektoriją, kuri pristatoma kaip alternatyvus kapitalistinės ekonomikos modelis. Žvelgiant įdėmiau aiškėja, kad reliacinė (sąsajų, dialogų) estetika į meno sferą perkėlė paslaugų sferai ir didiesiems prekybos centrams būdingą suprekintą draugiškumą, pasiūla ir paklausa grindžiamus santykius. Amerikiečių vizualinės kultūros tyrinėtoja Jennifer Stob teigia: „Bourriaud darbų skaitytojai ir stebėtojai turėtų suprasti: nepaisant to, kad menininkai įtraukiami į apjungiančias, konceptualias struktūras, jis yra geriausias ir tipiškiausias savo estetiinių ‚paslaugų tiekėjas‘. Savo paradigmas suvokia kaip kūrybinę intervenciją, meno kūrėjams, žiūrovams ir filosofams duodančią ‚teorinius įrankius‘ ir *kick-start*“ (Stob 2014, p. 25).

Kaip Bourriaud formavo pastarųjų dešimtmečių meno kritikos žodyną, sąvokų ir metaforų semdamasis iš kultūros istorijos ir diskursyviosios tradicijos, kurdamas neologizmus. Remdamasis tarptautinių situacionistų (*Situationist International*, 1957–1972) idėjomis, jis depolitizavo, atsiejo nuo istorinio konteksto, perdirbo šių kultūrinių ir politinių maištininkų (Guy Debord'o, Raoulo Vaneigeimo, kitų meno grupuočių) mintis, nukreiptas prieš spektaklio visuomenę, prieš sudaiktėjimą ir sušvietimėjimą, nurodydamas tariamą jų tęstinumą kai kurių XX a. pabaigos menininkų kūryboje (taip juos įteisindamas ir išgarsindamas). Iš situacionistų perėmė ir pagrindines sąvokas – reliacinė estetika, postprodukcija, daugiašaknis (*radicant*) kūrinys, daugialypumas ir kaitos trajektorija, – pritaikydamas jas naujojo meno pasaulio poreikiams (ten pat, p. 26–27). Vertindamas situacionistų ir jiems artimų menininkų nonkonformistinės veiklos veiksmingumą, jis klaidingai teigė, esą, viešųjų akcijų rengėjai patys norėjo savo projektus perkelti į meno pasaulį, bet nesugebėjo to padaryti.

Skirtingai negu teigia Bourriaud, situacionistai buvo nusivylę meno pasauliu. Debord'as netikėjo, kad su spektaklio visuomene ir pinigų srautais glaudžiai susijęs meno pasaulis, moralinio stuburo neturintys menininkai ir išsekusios meninės išraiškos formos turi kokių nors galimybių skatinti socialinio atsinaujinimą, stiprinti tarpasmeninius ryšius. Todėl teigė, kad menas turi susilieti su kasdiene veikla. Bourriaud požiūriu, menininkai gali teikti „*estetines paslaugas*“ (ten pat, p. 31), kurdami meninius erdvėlaikius, skatinančius individo ir socialinio ryšius, sanglaudą, suartėjimą, minčių ir prisiminimų sąlyčius. Jis rašo: „Kaip tik toks turi būti šiuolaikinio meno parodos tikslas reprezentacinės komercijos arenoje – kurti laisvas erdves ir laiko tarpus, kurių ritmas priešingas ritmui, struktūruojančiam kasdieninį gyvenimą, taip skatinant tarpžmogišką bendravimą, visai kitoki nei mums primestose komunikacijos zonose“ (Bourriaud, 2002, p. 6). Tačiau ar iš tikrųjų pavyko tai realizuoti? Ar tie erdvėlaikiai radikaliai kitokie, ar jie esmiškai skiriasi nuo kitų standartizuotų komunikacijos erdvių, o kūryba skatina bendravimą ir socialinius ryšius? Nepanašu, kad sustiprėjo tarpasmeninių santykių sfera, padidėjo solidarumas, kad užsimezgė ypatingas ryšys tarp kūrėjų ir stebėtojų, tarp vietos bendruomenės ir eksponuojamų objektų.

Žodžiai (teorijos, parodų anotacijos) itin skiriasi nuo darbų (parodų ir meninės praktikos). Kalbėti apie kokią nors galimybę, pasitelkiant naujas meno priemones kurti alternatyvias bendruomenes ir mąstymo erdves, tiesti solidarumo tiltus, griauti vyraujančių ženklų, prekinio ir komunikacinio pasaulio hegemoniją, jau atrodo neverta. Pasirodo, tai tik tuščia retorika, primenanti politikų šnekas. Išsisėmę atrodo ir kiti Bourriaud knygoje aptarti (situacionistams būdingi) nukrypimo (*dérive*) ir iškreipimo arba apgręžimo (*détournement*) metodai, griauinantys arba demaskuojantys dominuojančius pasakojimus, sukonstruotus vaizdinius, autoritetų sistemas, kasdienesius įpročius, siekiant naujai artikuliuoti esamą situaciją, kurti heterogeninio laiko ir erdvės galimybę.

Kauno bienalės moto – žodis „sujungti“, turintis daugybę konotacijų, susijusių su tinkliniu globaliuoju pasauliu, jau skambėjo ne viename tarptautiniame renginyje. Iš tiesų esame sujungti globalių vaizdų, diskursų, ideologijų, žiniatinklų, dau-



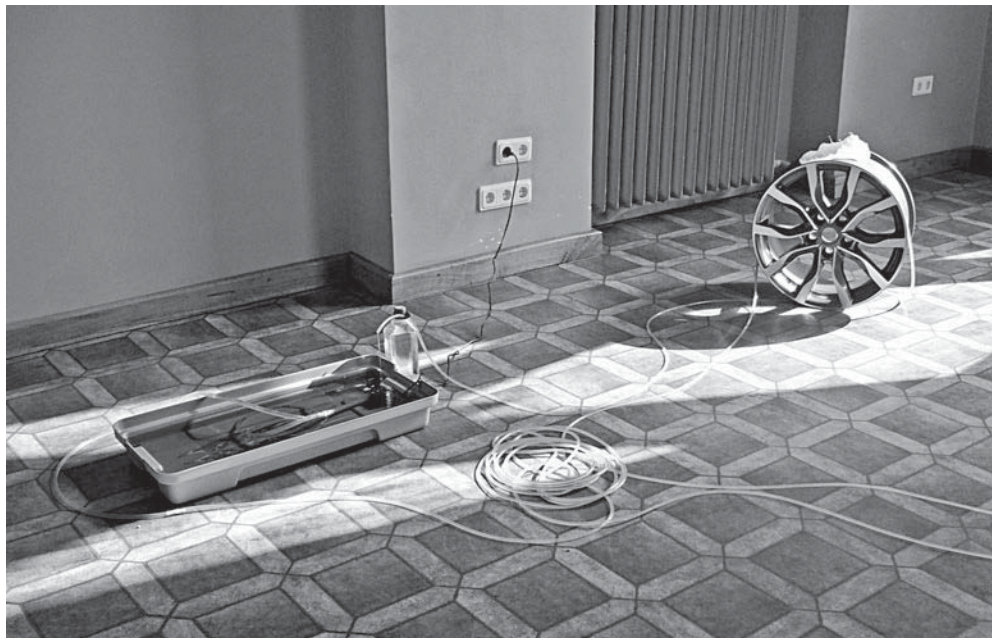
Lothar Hempel, *Baccha Paranoika*, 2009. Kauno centrinis paštas, instaliacijos fragmentas. Kauno bienalė, 2016. Autorės nuotrauka

giašalių bendrovių ir net globalaus pasaulio atminties bankų. Prisijungę ir įjungti į integruotų grandinių ir tinklų sistemą. Komunikacija tapo svarbiausia vertybe. Bet ši komunikacijos era irgi sudaro palankias sąlygas atskirčiai, vienatvei, susvetimėjimui, tuštumai. Knygose „Šaknyė“ (Radican, 2009) ir „Rekonstruota modernybė“ (Altermodern, 2009) Bourriaud teigia, kad postmodernizmas, postkolonializmas, multikultūralizmas ir globalusis nomadizmas intensyviai mezga tinklus, formuoja erdvėlaikį, kuriame iškyla nauji meno pasaulio santykiai, kinta menininko statusas ir kūrybos principai. Menininkas suvokiamas kaip nesustojantis keliautojas, „semionautas“, pasaulinio žiniatinklio analitikas, naujų judėjimo trajektorijų ir netikėtų perspektyvų išradėjas. Pasak Bourriaud, muziejuje, galerijoje ar kitoje erdvėje eksponuojama nomadinio mąstymo kūryba atkleidžia „pozityvią chaoso ir kompleksišku ryšių viziją“, „pozityvią bekryptiškumo patirtį“ (Bourriaud 2009, p. 13).

Tačiau iš kur tiek pozityvumo? Kyla įtarimas, kad jį lemia meno pasaulio kredito sutartys, globaliu mastu nustatančios kūrybos ir vartojimo sąlygas. Ne tik kuratoriai, bet ir menininkai yra supančioti, konceptualiai bei formaliai priklausomi nuo globalaus kapitalizmo. Menininkai tapo taikiai koegzistuojančiais dalyviais, savotiškais „klastotojais, manipuliuojančiais formomis ir vaizdais, perimtais iš kasdieninio visuomenės gyvenimo, besilaikančiais jo konvencijų ir sykiu pasinaudojančiais savo išskirtinumu“ (Stob 2014, p. 40).

Kaip 2013 m. parodoje „Istorijos angelas“ (*L'Ange de l'histoire*), surengtoje *Palais des Beaux-Arts* Paryžiuje, ar 2014 m. Taipėjaus bienalėje, taip ir Kaune Bourriaud interpretuoja Benjamino idėjas. Pagrindinė paroda pavadinta „Gijos: fantasmagorijos apie atstumą“. Fantasmagorijos tema Vakarų kultūroje sustiprėjo kartu su narkotinės ekstazės, hašišo ir opijaus sukeltomis vizijomis. Dabar jas produkuoja hipervizuali šiuolaikinių elektroninių medijų kultūra, kurianti „opiumą“ masėms. Šiuolaikinis menas tarsi pretenduoja į hašišui alternatyvų poveikį, siūlydamas svaiginančius regėjimus, kurie sužadina skirtingus sąmonės lygmenis, nepaprastas laiko ir erdvės dimensijas, sapnų iliuzijas, vaiduokliškus kerus. Galima viso to aptikti su praeities patirtimi ir ateitimi siejamose menininkų utopijose, kurios eksponuojamos senuosiuose Kauno Pašto rūmuose.

Benjamino požiūriu, pasaulinės (pramonės) parodos atveria fantasmagoriją, „į kurią, trokšdamas prasiblaškyti, pasineria žmogus. Pakylėdama jį iki prekės lygmens, pramogų pramonė palengvina troškimų išsipildymą. Žmogus leidžiasi jos manipuluojamas, mėgaudamasis savo ir kitų susvetimėjimu“ (Benjamin 2005, p. 250). Šį principą perima ir tarptautinės meno parodos. Todėl jose kuriamos erdvės ir laiko fantasmagorijos yra apgaulingas žaidimas, kūrybą paverčiantis plataus vartojimo preke, veikiančia kaip dvasinis narkotikas. Parodoje išskiriama atstumo fantasmagorija. Ką galima būtų apie ją pasakyti? Ji tarsi išreiškia esamojo laiko sumaištį, apima laiko ir erdvės, keliavimo, naršymo, prisijungimo, buvimo visur ir niekur fantasma-



gorijas, iliuziškas vizijas. Tačiau iš esmės iliustruoja dabarties hiperrealumą ir nepaliečia žmogiškosios esmės.

Stipriausią išpūdį bienalės programoje daro Felikso Vizbaro suprojektuoti Pašto rūmai, kurie, kaip to ir siekė Bourriaud, atlieka *ready made* vaidmenį. Šis tarpukario architektūros etalonas, modernumo ir tautiškumo derinys, sukaupęs kolektyvinės sąmonės patirtį, pranoksta architektūrinį objektą ir dviejuose aukštuose vykstančią menininkų vaiduoklių medžioklę. Todėl parodos lankytojų akys krypta į architektūros detales, interjero erdvę ir už lango atsiveriančius miesto vaizdus. Paroda tampa šydu, pro kurį žvelgiant pastatas, miestas, kasdienybė ir mūsų gyvenimas atrodo kaip fantasmagorija. Atgyja atmintyje įsitvirtinę vaizdiniai, išsiligtas ryšys su istorine praeitimi ir anksčiau sąmonės nefiksuoti prisiminimai. Po kiek laiko išnyra ir tikrovė, išsivadavusi iš melagingos vaizdinių sąmonės. Gal tai ir yra didžiausias parodos nuopelnas?

Tikriausiai šiam išpūdžiui pasiekti būtų užtekę vien apsilankymo šiame pastate ir galbūt dar Julijono Urbono „Dvejojančių durų“ (2015)? Ši interaktyvi garso instaliacija, girgždinanti ir varstanti duris (jose įmontuota speciali elektronika), iš tiesų turi poetiškų ir vaiduoklišku galių. Menininko ir dizainerio meno projekto „Kalbančios durys“ (2009) atbalsis Kauno centriniame pašte leidžia ne tik įsiklausyti į pastato aimanas ir garsias durų dejonas, bet ir patirti šiuolaikinės sistemos, kurioje gyvename fantomišką racionalumą, socialinių veiksmų mechanizmą, emocinę tuštumą, apatišką abejingumą, absurdo dvelksmą.

Pakui Hardware, *Crave that Mineral*, 2015. Kauno centrinis paštas, instaliacijos fragmentas. Kauno bienalė, 2016. Autorės nuotrauka

Kalbėti apie kitus kūrinius ir juos aprašinėti neverta, nes, nepaisant pabrėžiamos gijų temos, vienos naratyvinės linijos nėra, kiekviena salė Paveikslų ir Žilinsko galerijose, kiekvienas pašto „kabinetas“ yra tarsi atskiras parduotuvės skyrius, turintis ir bendrumų, ir skirtumų. Neturint ką išskirtinio apie juos pasakyti, tektų kartoti bienalės kataloguose išdėstytas idėjas ir kurti pasakojimą apie pasakojimus.

Telekomunikacijų ir ateities technologijų temos plačiau neplėtosiu, nes ją gražiai apibendrina Bourriaud ištraukta žymaus vokiečių meno istoriko Aby Warburgo citata, kad telegrafas, apskritai visos telekomunikacijos ir aparatai griaua kosmosą, prasmų sistemas, mitų, gilių emocijų, aistrų, iracionalių tikėjimų pasaulį, gyvybiškai svarbų žmogiškumui. Taikli Benjaminio įžvalga, kad jos naikina mūsų pačių sprendimus, atima laiką, prasmės nuovoką ir pavergia dėmesį, nors visi jomis naudojamės, žavimės, jų trokštame. Vis dėlto menas negali atsiriboti nuo naujų technologijų ir komunikacijos sistemų. Netgi priešingai – turi vis labiau su jomis draugauti ir konkuruoti nelygioje kovoje.

Apibendrinant galima sakyti, kad menas perėjo į „nusiginklavimo“ etapą: jis nei maištauja, nei siunčia kokią nors žinią, nei nori pasakyti ką nors esminga. Šiuo atžvilgiu neišsiskiria ir aptartoji bienalė, mėginanti paliesti žiūrovus magiška lazdele ir nugramzdinti intensyvesnių vizualinių ar akustinių įspūdžių sraute. Esama šiek tiek specialiųjų efektų, grotesko, žaismės, poetikos, kritikos, analizės, refleksijos apie savo veiklą, iliuzijų magijos, mokslinės fantastikos, brutalumo, politikos. Panašiai kaip televizijos laidose ar internetinėje žiniasklaidoje. Nėra didelių pretenzijų į prasmę ar savitą turinį. 10-ąją Kauno bienalę apibūdinčiau britų kultūros teoretiko Davido Cunninghamo žodžiais: „Prekės ženklas neišvengiamai veikia stipriau nei pardudamas produktas“ (Cunningham 2010, p. 124). Bienalės reklama ir išskirtinis dėmesys kuratoriui Bourriaud rodo, kaip mus veikia garsenybės kultas ir vilionė. Nors sykiu ištinka dar didesnis nusivylimas, keliantis slogutį.

Išvados

Bienalizacijos paradoksalumas sietinas su globalizmo ir kultūrinės pramonės struktūromis, užsimojusiomis užvaldyti meno ir kultūros gyvenimą. Dviprasmiškumą lemia nepaliaujama šio sektoriaus plėtra, apimanti vis didesnę kultūros plotmę. Viešinimosi strategijos, reklama ir rinkos dėsningumai nustelbia realius meno reiškinius ir kritinę refleksiją. Bienalių prestižas ir plėtra palieka pėdsaką kultūroje: didžiųjų renginių kontekste kiti įvykiai ir procesai nublanksta, atrodo nematomi, todėl nereikšmingi.

Bienalizacija ne tik „subienalina“, bet ir subanalina meną, diegdama paprastą, malonų santykį su menu. Naujovių besivaikantys kuratoriai ir jų produkuojami diskursai iškraipo pačią Meno ir kūrybingumo sampratą. „Viskas yra nauja. Menas yra rinkodara. Menas yra komedija.“ Tokiais teiginiais pasitinka žiūrovus trečioji Niu-

jorko trienalė *Surround Audience* (New Museum, 2015), kaip ir daugelis kitų, skirta apmąstyti skaitmeninio pasaulio ir virtualios realybės sukeltus pokyčius. Vis dėlto menininkai ir kritikai, interpretuodami šią ir kitas temas, suvokia, kad meno praktika susilieja su pramone ir pramogų sritimi, todėl nestokodami savistabos parodijuoja, tyčiojasi, ironizuoja, juokiasi ir juokina kitus (Wilson 2015, p. 140). Vis dėlto tokia bienalizacijos atveriamą meno perspektyvą nėra juokinga.

Žinoma, bienalizacijos procesą galima vertinti pozityviai kaip kultūrinės pramonės ir kultūros ekonomikos sritį. Tik dera turėti omenyje, kad remiantis Europos Sąjungos konvencijoje nurodytu kultūros pramonės apibrėžimu, kultūros produktai neturėtų tapti paprastomis prekėmis ir manipuliacijos objektais. Tačiau bienalizacijos procese kaip tik išryškėja, kad meno produktai ir kultūros paslaugos vis labiau praranda specifinius bruožus. Kūrybinis, meninis ir kritinis potencialas pakliūva į minkštojo totalitarizmo gniaužtus.

Literatūra

- d'Allondans, Alban Goduel. 2009. La substitution des lois du marché aux critères esthétiques dans l'art contemporain spéculatif, *Réseau de Recherche sur l'Innovation*, Nr. 9. Prieiga per internetą: <http://rrifr.univ-littoral.fr/wp-content/uploads/2009/06/doc-9-1.pdf> [žiūrėta 2015 10 13].
- Ardenne, Paul. 2003. L'Art mis aux normes par ses biennales, *Art press*, Nr. 291, juin, p. 40–44.
- Ardenne, Paul. 2011. La Biennale d'art contemporain: un événement culturel de moins en moins culturel, et de moins en moins événementiel, in *Le Syndrome de Venise: la biennalisation de l'art contemporain*, *Figures de l'art*, Nr. 20. Pau: PUPPA, p. 175–182.
- Ardenne, Paul. 2013. Générosité ambiguë et pulvérisation de la culture, *Inter: art actuel*, Nr. 113, hiver, p. 61–65. Prieiga per internetą: <https://paulardenne.files.wordpress.com/2012/08/documenta-13-texte-paul-ardenne.pdf>, p. 1–8 [žiūrėta 2016 02 29].
- Balzer, David. 2014. *Curationism: How Curating Took over the World and Everything Else*. Toronto: Coach House Book.
- Barry, Robert. 2015. Although Transnationalism Seems to Be one of the Essential Qualities of Contemporary Art, Why Is it that One of its Biggest Showcases Insists on National Representation?, *Art Review*, May, Vol. 67, Nr. 4, p. 106–111.
- Benjamin, Walter. 2005. *Nušvitimai*. Iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus. Vilnius: Vaga.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon-Quetigny: les presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Altermodern*. London: Tate Publishing.
- Cunningham, David. 2010. Returns of the Modern: Nicolas Bourriaud, 'Altermodern', *Journal of Visual Culture*, Nr. 9(1), p. 121–129.
- Europos Parlamento rezoliucija dėl kultūros pramonės Europoje, 2008. Prieiga per internetą: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2008-0123+0+DOC+XML+V0//LT> [žiūrėta 2016 02 25].
- Guihut, Thierry. 2014. Que restera-t-il de l'art contemporain? Nathalie Heinich: Le Paradigme de l'art contemporain, *Culture*, Nr. 19, mai. Prieiga per internetą: <http://www.contrepoints>.

- org/2014/05/19/166425-que-restera-t-il-de-lart-contemporain-nathalie-heinich-le-paradigme-de-lart-contemporain [žiūrėta 2016 02 29].
- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Lim In-Young. 2007. Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005, *Marges 05, L'exposition sous toutes ses formes*, p. 9–21.
- Lipovetsky, Gilles. 2013. *Tuštumos era*. Esė apie šiuolaikinį individualizmą. Iš prancūzų kalbos vertė Elena Belskytė. Vilnius: Mintis.
- Malbert, Marylène. 2006. Mettre le monde dans une halle. In *Atlas et les territoires du regard. La géographie de l'histoire de l'art (XIX^e-XX^e siècles)*. Sous la direction de Marina Vanci-Perahim. Paris: Publications de la Sorbonne, p. 291–300.
- Rosa, Hartmut. 2010. *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris: Éditions la Découverte.
- Stob, Jennifer. 2014. The Paradigms of Nicolas Bourriaud: Situationists as Vanishing Point, *Evental Aesthetics* 2, Nr. 4, p. 23–54. Prieiga per internetą: <http://eventalaesthetics.net/poverty-and-asceticism-vol-2-no-4-2014/jennifer-stob-paradigms-of-nicolas-bourriaud/> [žiūrėta 2015-10-10].
- Šapoka, Kęstutis. 2016. Kuratorius ir menininkas – nuo proletaro iki projektaro, *Kultūros barai*, Nr. 1, p. 14–19.
- Trilupaitytė, Skaidra. 2015. Lietuviškoji bienalizacija tarp Vilniaus ir Kauno: nuo respublikinių parodų iki nežabotos vaizduotės nuotykių, in: *Šiuolaikinio meno bienalė kaip specifinės vietos atvejis: lokalumas prieš globalumą* [10-osios Kauno bienalės leidinys]. Sud. Daiva Citvarienė. Kaunas: Kauno bienalė, p. 70–74.
- Trilupaitytė, Skaidra. 2016. *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*. Vilnius: Demos.
- Wilson, Siona. 2015. Triennial: Surround Audience, *Art Review*, May, Vol. 67, Nr. 4, p. 140–141.

The Biennialization of Contemporary Art: Interpretation, Criticism, Reception

Summary

Key words: biennialization, contemporary art, cultural industry, curationism, criticism, reception

Considering the development of the global network of biennials, the article explores the trends and challenges of the biennialization of contemporary art. The aim of the article is to reveal that biennial boom is associated with globalization and the dissemination of cultural industry. The functioning of the series of international exhibitions expands its sphere of authority, making art dependent on innovations, actualities and curiosities. Representing the field of cultural industries biennials generate the added value for culture and economy. In this process, the artistic dimension is overshadowed by the patterns of global economy and marketing, various ideologies, curatorial cult, competitiveness and innovativeness. One of the negative effects of biennialization is the decline of the professional art criticism. Through the integration of the theory and (un)critical mind, each biennial is engaging itself in the analytical reflection of the latest art processes. However, intellectual manipulations, publicity and promotion strategies obscure the essence of art, the sense of cultural phenomena and critical reflection. The article discusses the example of the Kaunas Biennial, which exposes that in the process of the biennialization the products of arts and cultural services increasingly lose their specific features. Creative, artistic and critical potential falls into the grip of soft totalitarianism.