

tional collaboration and new possibilities were opening little-by-little. The old bohemia and the honed rituals of coffee and Armenian cognac drinking as well as the warm atmosphere of creative soirées were no longer stimulating creativity in the younger generation because an artistic community professing different precepts of activities was forming. After the break of the 1990s, its representatives started travelling, learned the English language and grasped the advantages of the new context quite quickly. However, not all that was happening at the beginning of the previous decade could be called a typical conflict of generations, because not only generations of artists, but also the whole system of the functioning and evaluation of art was changing. The course of the modernisation of a society is quite a complicated and multifaceted process. In Lithuania, like in other post-communist countries, it happened nothing less than asynchronously in various spheres of life. New institutions were forming, which started to support, record and establish the achievements of the new generation; however, the old system of institutionalised art was still functioning along side it. This way some artists who were invited to participate in the most famous exhibitions of the day, and whom represented the country in international biennials, and Lithuanian museums were continuing to buy and exhibit the works of other artists. Foreign art magazines were publishing the works of one group of artists, and the names of completely different artists could be found on the lists of National prizes or fellowships allocated by the Ministry of Culture. The forms of inert thinking and action have survived not only in the official sphere (for instance, State prizes and representation), but also in the areas of art teaching and in the administration of cultural establishments. The cultural press has also split into several wings which constantly ignore each other.

Nothing Accidental

The CAC was founded in 1992. It was one of the very few institutions that turned to the new way and declared openly its attitude towards contemporary art. The CAC did not try to navigate among different values, but fostered the ideas of renovation in art and of international integration. One of the priorities of its activities was the upbringing of the new generation of artists by giving it a possibility to express themselves freely and compete in various contexts. It is this generation that formed after the break of the 1990s, whose work eventually became the main point of departure for the new institution when it was performing its mission in the field of art politics that was being torn apart by various oppositions and contradictions.

An infrastructure favourable to the development of contemporary art still has not formed in Lithuania, but it is unlikely that it is worth waiting longer until new museums receptive to live processes will be founded, and when examples of contemporary art will be discussed at schools. It is equally impossible to live in the state of constant transition, to stay too long in the atmosphere of uncertainty, relative concepts and temporary changes.

The young generation who represented the starting point for *Emission* has become the middle generation today. The initiators have turned into the authorities for new beginners. More and more often, talks about domination can be heard, that the strong positions of older colleagues, especially in the international art scene, block the possibility for the development of free expression and recognition for the younger generation of artists. Gradually, other issues of daily developments in art arise. Thus, there is no time to wait. It is time to make conclusions and provide a possibility for those whose works seem urgent today. During the 15 years of independence, enough valuable material has been gathered, many important and memorable contemporary art projects have been conceived and realised. Some of them have been recorded in this catalogue. Others remain in our memory or are still waiting for their presentation in future episodes of the *Emission* series.

I hope that the first emission of the CAC series will become a solid platform for the generation aspiring for a well deserved recognition.

The *Emission* will be continued.

* The term "emission" as used in the sphere of finance defines a specific identified issue of securities, usually grouped by the same initial sales date.

** Quoted from the exhibition information booklet.

Procesas 2¹ Lolita Jablonskienė

Emisija, infliacija ir cirkuliacija

Projekto pavadinimas „Emisija“ man ne itin patinka. Pirmiausia, jis verčia į šiuolaikinio Lietuvos meno dabartį ir istoriją žvelgti pabréžintai instituciniu požiuriu, jei ne skelbiant instituciją svarbiausių vykusiu ir vykstančiu procesų agentu, tai bent pabréžiant jos ypatingą inicijuojantį ir skatinantį vaidmenį. Be to, dešimtame dešimtmetyje susiformavusiu menininkų kūrybą (net po keliolikos aktyvios veiklos metų) ši metafora tebeilaiko jkalinus naujovių ir kitoniškumo diskurse (žinoma, Lietuvos dailės kontekste). Tokį požiuri, beje, teigia ne tik projekta vykdanti institucija – jų remia ir kartu su šiuolaikinio meno praktika pas mus išsirutuliojusi bei išivyravusi jos apmąstymo kryptis. Turbūt nesuklysius pasakiusi, kad daugiausiai eksplotuojamais tapo pokyčių ir institucinius aspektai². Pastarųjų būklę šiandien galima jvardinti kitu finansų srities terminu – inflaciija. Apie pokyčių retoriką kiek vėliau, pirmiausia – apie institucijas.

Manau, kad pats šiuolaikinio meno atvirumas (akylumas) aplinkai ir socialiniams klausimams skatino ir tebeskatina jo interpretatorius sociologizuoti savuosius požiurius. Institucijos ypatingo dėmesio sulaukė dar ir dėl to, kad fundamentalūs kūrybos pokyčiai prieš dešimtį ar daugiau metų Lietuvoje tebuvo veikiai siekiama ybė, utopinis projektas, o ne akiavaizdi realija. Ne vieno *Emisijoje* dalyvaujančio menininko „portretą jauysteje“ šiandien sunku ir atpažinti. Jų naujausiuų kūrinių, kaip ir nūdienių šiuolaikinio meno procesų turinio, nebuvo galima išpranašauti. Institucinio lauko pertvarka, priešingai, vyko ir tebevyksta gana programozuojamai – tad jų gana patrauklu tyrinėti. Muziejus, šiuolaikinio meno centras, galerija, akademija palaipsniui ima veikti pagal civilizuotose šalyse visuotinai priimtas taisykles. Šiandien institucinius dailės laukas Lietuvoje stabilizavosi ir net įgavo isteblišmento bruožų.

O kaip pati šiuolaikinė dailė? Prisiminę dešimto dešimtmečio, taip pat ir pastarojo meto kalbas ir raštus apie ją, įsitikintume, kad vieni dažniausiai čia buvo ir tebéra pokyčių, lūžio, naujovių, įvairių post- reiškinii motyvai, sudarantys nesibaigiančios revoliucijos ir tarsi amžinai jaunos šiuolaikinio meno scenos įspūdį. Kaitos, atsinaujinimo akcentavimas, net savotiškas šios retorikos forsavimas pastaruojuose keliolika metų būdingas ne tik meno ir kultūros lauko aprašymams. Kalbant apie kitas viešojo gyvenimo sritis – politika, ekonomika, jis dar ryškesnis. Jei mene tai galėtume sieti su modernizme išsirutuliojusia ir šiandien vis dar aktualiai avangardo tradicija (pasak Haroldo Rosenbergo, modernizme pats naujumas yra tradicija, *the tradition of the new*³), visuomenės mokslai neretai kalba apie bendresnį reiškinį – *pokyčių ideologiją*, būdingą postkomunistinėms (ir postkoloniniėms) šalims. „Pati socialinė postkomunizmo tikrovė struktūriškai ir instituciškai kinta bei plėtojasi labai menkai. Tikroji ir labiausiai intriguojanti postkomunizmo istorija vyksta kalboje, kurioje naujų idiomų, naujadarų ir apskritai verbalizmo srautu pavidalaus grumiasi tikrovės idealus atspindžiai. Mes stebime ne paties gyvenimo, o jo vizijų tékmę bei dinamizmą. Tiesą pasakius, pati visuomenė ir jos gyvenimas mažai ką domina – aistringiausiai stebima vizijų ir žodžių kova“, – knygoje iškalbinga paantrašte *Kultūra tarp mito ir diskursu rašo Leonidas Donskis*⁴.

Savo straipsnį pradėjau abejone dėl projekto *Emisija* pavadinimo ir todėl, kad Jame taip pat įžvelgiu „vizių ir žodžių kovos“ bei mito konstravimo atspindžius. I 2004 metais ŠMC vykusį šiuolaikinių lietuvių menininkų personalinių parodų seriją norėtusi (ir, manau, reikia) žvelgti ne idealiu perspektyviniu (dar daugiau pokyčių naujuose jaunosis kartos autorijų kūriniuose!), bet realiu retrospektyviniu (per dešimtį metų...) žvilgsniu. Revoliucinių pokyčių, nepažįstamų ir nepripažįstamų naujovių laikas baigësi. Dabar stebime natūralų šiuolaikinio meno raidos procesą. Prieš penkmetį surengtoje parodoje *Lietuvos dailė 1989-1999: dešimt metų*, remiantis charakteringiausiais kūriniais, buvo nužymėtos šios raidos tendencijos. Projekte *Emisija* dalyvauja didžiausią įtaką jai turėjė ir tebeturintys kūrėjai. Abu projektai glaudžiai susiję, papildo vienąs kitą ir byloja apie šiuolaikinio meno idėjų bei jų raiškos Lietuvoje tolimesnę sklidą arba – dar sykį pri- taikius finansų žodyną – cirkuliaciją.

Kartos

Nemanau, kad renkuosi populiaru požiuri, tačiau norečiau pakalbėti apie kartas. Kartų ir jų konfliktų tema tikrai nenuaja, net įkyrėjusi. Pirmiausia todėl, kad jų nuolat vystė lietuvių dailėtyra iki 1990-ųjų. Be to, dešimtame dešimtmetyje Lietuvoje apie tai nuolat kalbėjo ne tik dailininkai, bet ir muzikai, teatralai, literatai, kino kūrėjai (taip pat politikai, verslininkai, mokslinkai, pedagogai...). Dar 1932 metais, nusivylęs savaisiais amžininkais, Josė Ortega y Gassetas rašė, kad vienmis lemta gyventi akumuluojančiose, o kitiems – eliminuojančiose, poleminėse epochose. „Pirmuoju atveju jaunoji karta, solidarizuodamasi su senaja, paklūsta jai: senoji karta vadovauja politikoje, moksle, mene. Tai senosios kartos laikai. Antruoju atveju senieji yra „iššluojami“ jaunuju, nes čia siekiama ne išsaugoti ir sukaupti, o nustumti ir pakeisti. Tai jaunosis kartos – iniciatyvaus amžiaus ir konstruktyvios kovos laikai“⁵. Daugelis pamany, kad šią citatą pasirinkau maištingiemis dešimto dešimtmečio dailės gyvenimo įvykiams iliustruoti. Betgi priešingai – siūlau į XX amžiaus pabaigą pažvelgti ne anuometinio karty konflikto dalyvių, o pačių jauniausiuų nūdienos menininkų akimis; atsakyti išsemtu, neproduktyvus kovos, lūžio aspektu ir vystytį šiuolaikinio meno procesų akumuliacijos, tašos naratyvą. Neseniai (2003 metais) vykusios Latvijos ir Lietuvos šiuolaikinio meno parodos 2 Show kataloge išspaustintame pokalbyje projekto kuratorės pamėgino apčiuopti naujos XXI amžiaus menininkų kartos bruožus. Jos pateikė taikliai praėjusių dešimtmetyjų charakteruojančius raktažodžius (revoliucija, regioniškumas, reprezentatyvumas, didaktiškumas ir kt.), o šiandienos menininkus pavadino kitokiais – tiek Lietuvos, tiek tarptautinio šiuolaikinio meno patirtimi vienodai besiremiančiais, įvairias individualias strategijas „mink-

tai“ plėtojančiais kūrėjais. Čia kartos samprata buvo pasitelkta ne siekiant atskirti ar supriešinti, o norint apjungti, suvienyti.

Kalbant apie šiandieninį Lietuvos dailės lauką, negalima nepastebėti ir kitos tendencijos – kiekybinio rūšinės šiuolaikinio meno kalbos išplitimo. Instaliacijas, videofilmus, jvairius mišrios sandaros kūrinius dabar kuria ir eksponuoja ne tik „naujosios dailės pionierai“, bet ir apskritai daug jvairių kartų ir specialybų dailininkų. Manau, kad šiuo metu aktualesne nei dešimtame dešimtmetyje iškilusi tradicinės ir naujosios dailės prieštata tampa paties šiuolaikinio meno kūrinių diferenciacijos, išsišluoksninavimo pagal skirtingas kūrybos strategijas ir atitinkamai jų kontekstualaus vertinimo arba (šiai kritikos pasidavimo kuratorystei laikais) atrankos problema. Pabrėžiu: kalbu ne apie kūrinių kokybę ar simbolinę kontekstų hierarchiją – tik apie požiūrių daugybę ir preciziją.

Kartu kaitos naratyvas (ir jų taikaus sambūvio, ir konflikto aplinkybėmis) išties padeda sukurti j gyli ir j plotį nusidriekiančio dailės gyvenimo paveikslą. Tiesa, tą vaizdą jis ir savotiškai uždaro, tarsi jklampina konkretioje vietoje ir laike. Turbūt todėl šis požiūris taip tiko hermetiškai sovietmečio visuomenei: konsolidavo, saugojo ir pančiojo tuo pat metu. Šiandien, kalbėdami apie kartas, mąstome ne tik (dažnai ir ne tiek) apie lokalinę, bet ir tarptautinę meno aplinką. Dešimto dešimtmecio pradžią kartos (kuriems dabar virš trisdešimties) diskursus apskritai paženklinio Douglaso Couplando knyga *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (X karta: pasakojimai akceleruotai kultūrai, 1991). Apie naujos kartos menininkų pasirodymą šiuolaikinio meno aplinkoje tuo metu imta kalbėti ir Rytų Europoje („griuviusių sienų karta“), ir Šiaurės šalyse („Šiaurės stebuklas“), ir Didžiojoje Britanijoje (*britpop*). Knygoje, parodose ir kitaip užfiksuočių ryškėjo jų pasaulėjautai ir meninei praktikai būdingiausi bruožai, ilgainiui tapę lyg ir prekiniai ženklais. Juos patys dažnai prisimename, ypač kalbėdami apie artimiausias, kaimynines šiuolaikinio meno scenas: estų menas išsiskiria performatyvumu (nuo akcijų iki videoperformansų), Lenkijoje daugiau nei dešimtmetį narstomas kūno diskursas (Zbigniewas Libera, Katarzyna Kozyra, Arturas Žmijewskis ir kt.), Šiaurės šalyse – individuo ir (teisingai?) organizuotos visuomenės santykiai (pasak Kim Levin, kova už maksimalią individuo laisvę tvirtame visuomenės glėbyje⁶). To meto Lietuvos šiuolaikinis menas taip pat įgijo būdingą – socialinės dokumentikos – įvaizdį. Tą patvirtino ne viena pastaraisiais metais svetur surengta, dažniausiai užsienio kuratorių sukompaktuota paroda, pavyzdžiu, *Ryšiai su visuomenė Maskvoje*, 2002; *Besikeičianti visuomenė Frankfurte*, 2002; *Visuomeninis instinktas Krokuvoje* 2004 ir kt. „Dešimto dešimtmecio pabaigoje visa [Lietuvos menininkų – L. J.] karta nuo simbolinių įvaizdžių perėjo prie videodokumentikos ir konkretaus socialinio konteksto. Vietinio konteksto, provincijos problemų, nacionalinių ypatumų, istorijos tyrimai ir vertinimas tapo pagrindinėmis Lietuvos meno temomis⁷. Mąstydamas apie dešimto dešimtmecio kartą platesne prasme ir grįždama prie *Emisijos* idėjos, galvoju, ar neverčio šio projekto atverti erdvesniams šiuolaikinio meno kontekstui – prisimenant ir aktyviai pačios institucijos veiklą prodiusujant ar bent realizuojant naujus ne tik Lietuvos, bet ir kitų šalių menininkų kūrinius bei tuo pat metu labiau pabrėžiant atviro lauko, kuriame realiai funkcionaluoja ir pasirinktu projekto dalyvių praktikos, koordinates.

Kažkas atsitikto

Kiekviena karta turi savo muziką. Rengdamas dešimto dešimtmecio Šiaurės menininkų parodą, kuratorius Daidas Elliottas ją pavadino Björk žodžiais – *Organizuojanti laisvę* (2000). Britų dokumentiniame filme *Live Forever* (Gyvenk amžinai, 2002) – grupės *Oasis* (tai jų diskų pavadinimas buvo pritaikytas filmui), *Blur*, menininkas Damienas Hirstas, o taip pat Tony Blairas ir kiti pristatomi kaip *britpop* fenomeną sukūrusi karta. Nors pasirinkau tokį skyrelį pavadinimą, nemanau, kad dešimto dešimtmecio Lietuvos menininkai nuolat klausėsi *Anties*, nors *Ore rašoma*, kad filmas *Kažkas atsitikto* (1986) buvo toks populiarus, jog visos jo kopijos „buvo sunėsiotos į skutus“. Gali būti, kad vienintelis dailininkų ryšys su šiai muzikantais téra dešimto dešimtmecio viduryje neilgai trukęs *Jutempus* ir gitaristo Sniegaius bendrabūvis *Kablyje*. Paprasčiausiai – kai, vengdama įkliuti į „seno ir naujo“ diskurso spąstus, nutariai tiesiog išvardinti kelis mano nuomone svarbius paskutinio dešimtmecio dailės reiškinius (atsispindėjusius ir *Emisijoje*), kaip įvykius, faktus prisiminiau *Kažkas atsitikto*. Taip dainos pavadinimas atsitiktinai (ar neatsitiktinai) sutapo su pasirinktu požiūriu. Tad kas gi atsi- tiko Lietuvos dailės lauke dešimtame dešimtmetyje?

Pirmausia greta atskirų dailės rūsių, pavyzdžiui, tapybos, skulptūros, fotografijos atsirado nerūšinė diskursinė šiuolaikinio meno praktika (*medium-specific* or *discourse-specific* – Halo Fosterio terminai). Tiesa, iš pradžių analizuojant naujają dailę įsitvirtinę po-skulptūrinio, po-tapybinio, po-fotografinio meno įvaizdžiai, nors šiuolaikinis menas nėra kokia tradicinių dailės rūsių mutacija ir neturi būti kokybiskai su jomis lyginamas. Pasak Josepho Kosutho: „Būti menininku šiandien reiškia kvestionuoti meno prigimtį. Jei menininkas kvestionuoja tapybos prigimtį, jis negali kvestionuoti meno prigimties⁸. Dešimto dešimtmecio menininkų karta atmetė meno autonomijos, atsiribojimo nuo kitų žmogaus veiklos sričių sampratai ir pažvelgė į jų kaip į svarbią, glaudžiai ryšiai susijusią šios veiklos dalį. Vadindami jų kūrybą diskursine, pabrėžiame analitinį, kritinį jos pobūdį. Kritinę šiuolaikinio meno strategiją svarbu suprasti teisingai – ne kaip siekiant parodyti tikrovę tokią, kokia jų yra, bei jų demaskuoti (tai ne naujas kritis realizmas!), ir ne kaip norą jų pagerinti (taigi ir ne naujas revoliucinės menas), bet kaip tikrovės matymo ir mąstymo, o taip pat reprezentavimo būdų analizę, ypač tų, kurie dėl jvairių priežasčių funkcionaluoja nekvestionuojami ir yra tapę lyg savaiame suprantamais. Kritinė šiuolaikinio meno strategija – kvestionuojantis ir demistifikuojantis požiūris. Dešimtame dešimtmetyje susiformavęs šiuolaikinis Lietuvos menas kaip tik žvelgia į vietinį Lietuvos visuomenės, kultūros ir meno kontekstą bei čia veikiančias mitologemas. Menininkai itin dažnai pasakoja „mažas“ eilinių žmonių istorijas, savitai atspindinčias universalias „didžiasias“ temas, šias „krašto naujinėnas“ pateikdami kaip pranešimus iš

fronto, o pačią fronto liniją nuolat késindamiesi peržengti. Ribų tarp viešo ir privataus, galios lauko ir iš jo išstumtų teritorijų, taip pat tarp tradicioklų menui priskiriamų bei už šios sferos esančių praktikų patikrinimas ir transgresija – būdingi šiuolaikinio diskursinio meno bruožai.

Kitas svarbus dešimto dešimtmecio įvykis – naujos šiuolaikinio meno vietas – juodosios dėžės – įsitvirtinimas greta baltojo kubo. Filmai, filmai ir dar kartą filmai! – galima sužiūti apie šios kartos lietuvių menininkų kūrinius. Lietuvoje videomeno apraškos pasirodė vėlai – devinto dešimtmecio pabaigoje – ir tuo pat persikelė iš uždaros festivalių bei specialių peržiūrų aplinkos į pagrindinių galerijų erdes. Videoinstaliacijos pastaruoju metu dominuoja ne tik Lietuvos, bet ir tarptautinė meno aplinkoje. Jų paplitimą, be abejio, salygoja ne viena, o visas kompleksas priežasčių: nuo vis didėjančio judančių vaizdų srauto kasdieniniame gyvenime (televizija, internetas, kompiuteriniai žaidimai, mobilios reklamos, masiškas vaizdo bei skaitmeninių fotokamerų ir vaizdo grotuvų taikymas buityje, kt.) taip pat santykinių videofilms sukurti reikalinių priemonių pigumo iki intelektualinių paties šiuolaikinio meno iššukių. Diskusijos videoinstaliacijų populiarumo tema, regis, neišsemiamos⁹, tad, nemégindama atspindėti visų požiūrių, paminėsiu tik keletą šio reiškinio aspektų. Kas vyksta (atsitinka) juodojoje dėžėje? Videofilmas – šiuolaikinio meno priemonė, neturinti tradicinės medžiaginės atramos kaip tapyba ar skulptūra; jis nesprendžia medžiaginių vaizdo sukūrimo problemą (tokių, kaip tapymas dažais ant drobės). Juodojoje dėžėje (deja, deja) néra materialių dailės kūrinių. Paėmę į rankas vaizdo kameras, menininkai iš rūšinės dailės sferos automatiškai peržengia į nerūšinę, diskursinę. Taigi juodoji dėžė yra ir ekspozicijos, ir intelektualinės diskusijos vieta. Iš kino ekrano išsprūdė judantys videovaizdai sukuria realioje trimatėje erdvėje ir konkretių laiku vykstančią aktyvią žiūrovo, erdvės ir kūriniu sąveiką, skirtingą nuo baltajam kubui (ir net kino teatrui) būdingos žiūrovo ir kūriniu atskirumo situacijos. Prie kitų šiuolaikinio meno parametrų videoinstaliacija priduria laiką, o tiksliau – jerdintą laiką. Juodoji dėžė iš esmės koreguoja paties šiuolaikinio meno kūrinio, jo aplinkos bei komunikacijos su žiūrovu sampratas.

Vietoje pabaigos

„Jie [kritikai – L. J.] visada sako, kad naujas menas iš pradžių būna blogas, bet tai ir yra toji rizika bei kančios, kurios veda į šlovę.“

Paklausiau jous, kaip jū galinti sakyti „naujas menas“. „Kaip žinoti, naujas jis ar ne? Naujas menas neatrodė naujas tuomet, kai yra daromas.“

„Žinoma, kad atrodo. Prie jo naujos išvaizdos iš pradžių akys negali priprasti.“

„Ne“, – pasakiau – „tai ne naujas menas. Neįmanoma žinoti, kad jis naujas. Neįmanoma žinoti, kas tai yra. Jis netampa nauju dar kokius dešimt metų, nes tik tada ima atrodyti naujas.“

„Tai kas yra nauja dabar?“ – paklausė ji. Negačėjau nieko sugalvoti ir pasakiau, kad nenoriu įspareigoti.

„Ar nauja yra tai, kas vyko prieš dešimt metų?“

Neblogai pasakyta. Atsakiau: „Gaaaaal.“¹⁰

¹ Šis straipsnis kaip filmo tésinys – naujas, bet susijęs su tuo, ką šiai klausimais esu rašiusi anksčiau.

² Žr.: pvz., AICA Lietuvos sekcijos pirmosios konferencijos medžiagą *Lietuvos dailės kaita 1990-1996: institucinės aspektas*, Vilnius: AICA Lietuvos sekcija, 1997 [paraškinta mano – L. J.].

³ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, London: Paladin, 1970.

⁴ L. Donskis, *Moderniosios šamonės konfigūracijos. Kultūra tarp mito ir diskurso*, Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 238.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 160.

⁶ K. Levin, „Nothing Left to Lose“, in *Organising Freedom. Nordic Art of the '90s*, cat., Stockholm: Moderna Museet, 2000.

⁷ A. Härm, H. Soans, „In My Own Juice“, in *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art*, cat., Tallinn: Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 4.

⁸ Cituojama iš R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson, 1999, p. 10.

⁹ Žr.: pvz., apvalus stalo diskusiją „Projektuojamai vaizdai šiuolaikiniame mene“, in *October*, Spring 2003, p. 104.

¹⁰ The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again), San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1977, p. 179.

Emission, Inflation and Circulation

The title of the project '*Emission*' does not really commend itself to me. First of all, it makes me look at the history and current situation of contemporary Lithuanian art from a markedly institutional point of view; if not proclaiming an institution as the principal agent of the previous and ongoing processes, then at least underlining its particular initiating and stimulating role. Besides, this metaphor is still holding the work of the artists, who matured in the 1990s (after more than 10 years of their active practice), locked (imprisoned) in the discourse of 'new' and 'different' (of course, only in the Lithuanian context). Incidentally, it is not only the commissioning institution that asserts this outlook – it is also supported by local art criticism's main themes which unfolded and became predominant together with the development of contemporary art practices themselves. There's little doubt that 'changes' and 'institutions'² have become the most exploited topics among them. Their state today can be defined by another financial term – inflation.

Undoubtedly, the openness (keenness) of contemporary art to embrace various contexts and social issues stimulated, and is still stimulating, its interpreters to sociologise their approaches. Another reason for institutions to attract particular notice is that 10 years or more ago in Lithuania, profound changes of art itself were more of an aspiration, a utopian project, than an evident reality. Today 'portraits of the *Emission* artists as young men' are often difficult to recognise. It was as impossible to predict the outcome of their latest works as to predict the content of the current processes in contemporary art on the whole. The reconstruction of institutional space, on the contrary, was and is still going on in a predictable way, therefore, it is rather attractive to investigate. Museum, contemporary art centre, gallery, academy start gradually to function, following universally adopted rules. Today, institutional space in Lithuania has stabilised and even acquired some features of the establishment.

And what about contemporary art? The verbal and written sources of the 1990s (as well as the current ones) testify that the most frequently used motifs – that remain popular – were those of changes, breaks, novelties and various 'post-' phenomena: which produce the impression of a non-stop revolution and a kind of eternally young contemporary art scene. Amplifying changes and novelties, even a certain urging of this rhetoric over the course of the last decade is typical not only of descriptions of the arts and culture field; in fact in discussions of other spheres of public life – politics or economics – it is even more pronounced. In art one can associate it with the modernist tradition of the avant-garde (according to Harold Rosenberg, the tradition of the new³), social sciences often speak about a more general phenomenon – the 'ideology of changes' characteristic of post communist (and post colonial) countries. "The post communist social reality structurally and institutionally undergoes changes and expands very poorly. The real and the most intriguing history of post communism takes place in language, where the ideal reflections of reality fight in the form of new idioms, neologisms and floods of verbalisms. It is not the flow and dynamism of life itself but those of visions that we observe. Frankly speaking the society and its life hardly interests anybody – *the fight of visions and words* [my emphasis] is most ardently observed", writes Leonidas Donskis in his book with the telling title: *Culture between Myth and Discourse*.⁴

I started this article expressing doubt about the title of the *Emission* project for one more reason: to my thinking it also reflects the aforementioned "fight of visions and words" and the construction of myth. One should view this series of monographic exhibitions by abandoning an idealistic perspective of discovering even 'more changes in the new works by young artists', but rather from a realistic (retrospective) point-of-view: 'during the 10 years...' The time of revolutionary changes, the unfamiliar and unrecognised novelties has come to an end. Now we are observing a more 'natural' process of contemporary art development. The exhibition *Lithuanian Art 1989-1999: The Ten Years* held five years ago, outlined the main tendencies of this development by featuring the most characteristic art works of the period. The participants in *Emission* are the same artists who had, and still have, the greatest influence. Both exhibitions are interrelated, complement each other and witness the continuing dispersal or – again, using a financial vocabulary – 'circulation' of contemporary art ideas in Lithuania.

Generations

In writing about generations, I am hardly presenting a trend-setting or popular argument. In fact, the topic of generations and generation gap isn't new at all, it's even boring. It was a subject that prevailed in Lithuanian art criticism until 1990. Later on, it wasn't only visual artists but also musicians, theatre, film professionals, writers (as well as politicians, businessmen, scientists, teachers...) that constantly spoke about it. As early as 1932, disappointed with his contemporaries, José Ortega y Gasset wrote that some are destined to live in accumulating and others – in eliminating, polemical epochs. "In the first case, a younger generation, expressing its solidarity with the older one, obeys it: the old generation leads in politics, science and art. These are the times of an older generation. In the second case, the old are 'swept out' by the young due to a tendency not to preserve and accumulate, but to push away and change. These are the times of a go-ahead age and a constructive fight of the younger generation".⁵ One may get the impression that the quotation has been chosen to illustrate the rebellious art events of the last decade. But on the contrary – I suggest to look at the end of the 20th century not through the eyes of the participants of the 1990s conflict of generations but through those of current crop of artists; to push away the exhausted, non-produc-

tive aspect of 'break' and 'conflict' and develop a narrative of accumulation and continuity about contemporary art processes.

Not so long ago (in 2003), the curators of the exhibition *2 Show: Young Art from Latvia and Lithuania*, groped at the features of the new – 21st century artists' generation. In the round table discussion published in the exhibition catalogue they applied a number of key words, aptly characterising the preceding decade (revolutionary, regionalist, representative, didactic, to name a few) and spoke about the new artists as different – referring equally to local and international contemporary art contexts, developing various 'soft' individual strategies. Here the notion of generation was chosen not in order to separate or oppose but with the aim of uniting, linking together.

Thinking about the field of Lithuanian art now, one cannot also help noticing another tendency – a quantitative increase of art works using contemporary art language. Object installations, videos, various mixed media works are produced and exhibited today not only by the 'pioneers of the new art' but also by artists of different generations and disciplinary backgrounds. At present, the opposition (born in the 1990s) between 'traditional' and new art is becoming more a political problem, a reflection of ongoing power struggles. Not less important, however, is to pick up a certain new grouping in the field of contemporary art, its layering according to different artists' strategies and to estimate it or (in the times of criticism yielding to curatorial practices) select from it – accordingly. It's not the quality of artworks or a symbolic hierarchy of contexts that I write about – only a variety of possible approaches and the precision in naming them.

The narrative of the shift of generations (both under conditions of their peaceful coexistence and conflict) helps to create a picture of united art life spreading in width and depth – though it fixes the image in a specific time and place. It might be the reason why this description was so well suited to the hermetic Soviet society: consolidated, protected and chained at the same time. Today, speaking about generations, we think not only (often not as much) about a local but also international art environment. It was Douglas Coupland's book *Generation X: Tales for Accelerated Culture* (1991) that opened the discourse of a new generation (those in their 30s now) in the early 1990s. The emergence of the new generation of contemporary artists was discussed simultaneously in Eastern Europe ("after the wall" generation), the Nordic countries ("Nordic miracle"), Great Britain (Britpop) and elsewhere too. The typical features of their world-view and art practice, portrayed in books, exhibitions and otherwise gradually became 'brands'. We often refer to them ourselves, particularly in writing about contemporary art from neighbouring countries: Estonian art, many say, is mainly performative (actions, video performances, etc.); in Poland over the period of more than 10 years the deconstruction of the body discourse was predominant (Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski and others); Nordic artists seem preoccupied with the relationship of an individual and (rightly?) organised society (or as Kim Levin once put it – "a struggle to negotiate individual freedom within the embrace of society"⁶). Lithuanian artists of the period also acquired a characteristic image as social documentarists. This view was consolidated by a number of recent Lithuanian exhibitions, mostly compiled by foreign curators, for example: *Public Relations* in Moscow (2002), *Changing Society* in Frankfurt/Main (2002), *Social Instinct in Lithuanian Art* in Krakow (2004) and others. "At the end of the nineties the whole generation [of Lithuanian artists] made a shift towards the documentary video format focusing on a concrete social context rather than on symbolic imagery. Investigation and revaluation of the local context, research on rural areas, of national character and local history are key subjects in Lithuanian art now".⁷

Viewing the generation of the 1990s in this wider context and returning once again to the scheme of *Emission*, I wonder whether it would have been worthwhile opening this project to a more spacious contextual reading of contemporary art – recollecting the active work of the institution itself in producing or at least materialising new works not only by Lithuanian but also foreign artists, and at the same time laying a stronger emphasis on the open international field of contemporary art in which the practices of the participating Lithuanian artists also function.

Something Happened

Each generation has its own music. When preparing a major exhibition of 1990s' Nordic contemporary artists' works, the curator David Elliot titled it after Björk, *Organising Freedom* (2000). The British documentary *Live Forever* (2002) introduced *Oasis* (the title of their third album was adopted for the film), *Blur*, Damien Hirst as well as Tony Blair and others as the generation which gave birth to the 'Britpop' phenomenon. Despite the seemingly similar choice for the title of this section, I do not believe that Lithuanian artists of the 1990s predominantly listened to *Antis*⁸, though the Lithuanian internet magazine of the new culture *Ore* writes that their film *Something Happened* (1986) was so popular that all its copies "were worn to shreds". Possibly the only link of the artists with these musicians was the short-lived co-existence of *Jutempus* (an interdisciplinary art projects' initiative) and the guitar player Sniegus in *Kabrys* (club / project space in central Vilnius) in the mid-1990s. Attempting to avoid the trap of the 'old and new' discourse I'll simply enumerate some of the more outstanding phenomena of the last decade (also reflected in the *Emission* project). The title of the song accidentally (or not quite) coincided with my chosen strategy for expression – what happened to Lithuanian art in the 1990s?

Initially, post disciplinary art practices (according to Hal Foster, discourse-specific, as opposed to medium-

specific, art) emerged alongside traditional disciplines of art, like painting, sculpture or photography. And local art critics began to construct images of 'post' sculpture, 'post' painting, 'post' photography along with it (though contemporary art is not necessarily a mutation of traditional art disciplines nor should it be qualitatively compared with them). As Joseph Kosuth put it, "being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art".⁹ The 1990s' artist generation rejected the autonomy of art and its disassociation from other spheres of human activity. When marking their work as discourse-specific, we amplify its analytical and critical character. The critical strategies of contemporary art should, however, be understood not as an attempt to show reality as it is, to denounce it (we are not speaking about new critical realism) or as a wish to improve it (nor about new revolutionary art) but as an analysis of modes of thinking and representing reality, particularly those which for various reasons are perceived as self-evident and function without question. These critical strategies are representative of a questioning and demystifying outlook. Contemporary Lithuanian artists of the 1990s apply this analysis to the local Lithuanian context and as a means for the deconstruction of its mythologies. They often narrate 'small' stories, enclosing universal 'big' histories in them and present these 'local news' as 'breaking news from the front line,' that one constantly attempts to transgress. Testing and transgressing boundaries – between public and private, spaces of power and territories marginalised by them, as well as practices traditionally attributed to art and those functioning beyond this sphere – are characteristic features of discourse-specific art.

Another important phenomenon of the 1990s is the emergence of a new space for contemporary art – a black box inside a white cube. "Video, video, video" – might be the slogan of the Lithuanian nineties. Video art reached us late – in the end of the 1980s – and right away moved from the limiting environment of festivals and screenings to the exhibition spaces of the main galleries. Video installations are currently among the most popular forms of contemporary art internationally. Their expansion has been conditioned by a whole set of premises: from the growing stream of moving images in everyday life (TV, internet, computer games, moving ads, mass usage of video and digital photo cameras, video and DVD players in private space, etc.), relative cheapness of the production of video, to the intellectual challenges of contemporary art itself. Discussions on the subject of the popularity of video installations seem to be inexhaustible¹⁰, therefore I will make no attempt to cover all the bases and mention only a few aspects of this phenomenon. In contrast to painting or sculpture, video, as a contemporary art medium, doesn't have a 'traditional' material support, and it doesn't present any material problems within its image (such as planar canvas painting). Thus the black box contains no material art object (alas, alas!). In fact, as soon as an artist grabs a video camera she or he immediately passes from the space of medium-specific art to discourse-specific practice. Therefore the black box is both a place for exhibition and intellectual debate. Breaking from the 'traditional' cinema screen, videos create in a real time and three-dimensional space an active interrelation between the viewer, space and work, different from the situation of separation typical of a cinema theatre and the white cube. Installation adds time to other parameters of contemporary art, to be more exact, spatialised time. The black box essentially affects the concept of an art work, its environment (context) and communication with a viewer.

Instead of a Conclusion

"They [art critics] always say new art is bad for a while, and that's the risk – that's the pain you have to have for fame."

I asked her how she could say "new art". "How do you know if it's new or not? New art's never new when it's done."

"Oh yes it is. It has a new look that your eyes can't adjust to at first."

..."No," I said. "It's not new art. You don't know it's new. You don't know what it is. It doesn't become new until about ten years later, because then it looks new."

"So what's new right now?" she asked. I couldn't think of anything so I said I didn't want to commit myself.

"Is what's new now what happened ten years ago?"

That was pretty smart. I said, "MMmmmmaybe".¹¹

¹ This article alludes to an episodic movie – it is new, but closely related to earlier essays I have written on the subject. See for example: L. Jablonskienė, "Fragments of the Decade", in *Lithuanian Art 1989-1999: The Ten Years*, cat., Vilnius: CAC, 1999, p. 15-19.

² See the book of articles of the first conference of the Lithuanian section of AICA: *Lietuvos dailės kaita 1990-1996: institucinių aspektas*, Vilnius: AICA Lietuvos sekcija, 1997. (*Changes in Lithuanian Art 1990-1996: Institutional Aspect* [my emphasis]).

³ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, London: Paladin, 1970.

⁴ L. Donskis, *Moderniosios sūmonės konfigūracijos. Kultūra tarp mito ir diskurso*, Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 238.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 160.

⁶ K. Levin, "Nothing Left to Lose", in *Organising Freedom. Nordic Art of the '90s*, cat., Stockholm: Moderna Museet, 2000, p. 23.

⁷ A. Härm, H. Soans, "In My Own Juice", in *In My Own Juice. Contemporary Lithuanian Art*, cat., Tallinn: Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, p. 4.

⁸ Lithuanian rock band, most active in the late 1980s and early 1990s, see: www.antis.lt.

⁹ Quoted from R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson, 1999, p. 10.

¹⁰ See for example a round table "Projected Images in Contemporary Art", in *October*, Spring 2003.

¹¹ A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1977, p. 179.

Šiuolaikinis Lietuvos menas: temos ir technologijos

Erika Grigoravičienė

Jaunųjų dailininkų parodos aptarime 1976-aisiais kalbėdamas apie turinio svarbą tapyboje Alfonsas Andriuškevičius pastebėjo, jog daugumos kūrėjų santykiai su pasauliu nėra itin įdomūs, intensyvūs ir kompleksūs. „Mes sergame vėžiu, mes bijome mirties, mes pakliūvam į avarijas, mes apgauna moterys, mes jas apgaunam – visur vyksta dramos, ir to viso dramatiškesnio santykio su pasauliu aš pasigedau“¹. Pasaulis, kritiko nuomone, esas įdomus, veikiau neįdomus žmogus, t.y. pats dailininkas, ir reikia ieškoti būdų, kaip ugdyti jo menką asmenybę, nors visuomeninėmis priemonėmis čia gal ir sunku ką pakeisti². Formalaus menininko santykio su pasauliu tradicija siekia bent jau tarpukari, kuomet dailės ikonografija nebuvo turtinga, o menininkų siekiai, pasak kairuolio Petro Cvirkos, netikėjusio, kad tapybos tema gali būti pati tapyba, apsiriboję silke, obuolio ar be nosies ir ausų piliečiu³. Taigi, kadaise visuomenė teko ugdyti menininką, o štai dešimto dešimtmečio karta, regis, turi ambicijų ugdyti visuomenę – jiems lyg ir būdingas socialinis angažuotumas, posūkis iš medijų srities į diskursų sritį, kritinis audiovizualių pranešimų pobūdis. Tačiau ar tikrai dabarties menininkų kūryba nebėturi silkės ir obuolio prieskonio? Kodėl šiuolaikinis Lietuvos menas tokis homogeniškas, jei pasaulis šiandien gal net tapo įdomesnis? Kokios temos ir technologijos vyrauja šiuolaikiame mene? Ar technologijos taip pat tampa kūrinių tema, o gal temos virsta technologijomis?

Socialinės grupės. Fabriko darbininkai, duobkasiai, giminės, provincijos miestelio gyventojai, reiveriai, baikeriai, ultradešinieji nacionalistai, bedarbiai, automobilių tiuningo meistrai, moterys, feministės, psichiatrai, banko tarnautojos, narkomanai, kaimynai, menininko draugai, valkatos, gatvės muzikantai, turgaus prekeivai, senyvo amžiaus žmonės, maisto pirkėjai, ankštai gyvenantys, praeiviai – bet kas, kas sutinka arba netgi kategoriskai nesutinka, galiapti šiuolaikinio meno kūrinio „objektu“. Menininkai vaizduoja savo iniciatyva susibūrusias subkultūrines bendruomenes arba konkretioje fizinėje terpėje besitirančius marginalus, bet dažniau jie įkūnija jsivaizduojamas bendruomenes – patys jas sukurdami *flesh mob* principu, pristatydami gyvai arba reprezentuodami medijoje. Pavieniai protagonistai – tėvas, motinos senelis, žmonos tėvas, skulptorius, geto pabėgėlė – taip pat priklauso aiškioms sociokultūrinėms grupėms. Menininkai prisiėda prie socialinės reprezentacijos skliaudos – pagelbėja vienai ar kitai grupei jsivaizduoti save pačią ir suvokti kaip kultūriškai koduotą ir reikšmingą, bet vis dėlto jų reprezentacijos politika nevirsta identiteto politikos reprezentacija. Tarpusavyje nekomunikuojanti medių bendruomenė nedaug skiriasi nuo panoptikono ar modernybei būdingos ir atsiradus fotografijai suklastėjusios rasių, charakterio tipų, socialinių sluoksnių klasifikacijos pavyzdžio. Antropologiniams rūšių tyrimams artimas grupių vaizdavimas gresia tapti diskriminacijos aktu, o pastangos to išvengti skatina ir menininko socialinės komunikacijos, ir vaizdavimo technologijų tobulėjimą. Tačiau ar menininkams rūpi demaskuoti ir dekonstruoti identiteto konstravimo, diskriminacijos ir represijos mechanizmus? Ar jie davauja visuomeninėse iniciatyvose, judėjimuose, juolab – juos steigia? Ar kritikuoja valstybinę socialinę politiką, tendencingą vidutinio sluoksnio – pagrindinio kultūros ir meno vartotojo – eliminavimą? Ar bent vieną šiuolaikinį Lietuvos menininką būtų galima pavadinti visuomeniniu politiniu aktyvistu?

Struktūrinė prievara. Viena iš šiuolaikinio meno užduočių – priešintis galios santykiais grįstoms diskursyvioms formacijoms ir rutininiems praktikoms, pažeisti sistemos arba, žaidžiant pagal taisykles, jas keisti, ardyti iš vidaus. Acetonas, grybai, kiaulės, plunksnos, kanapės, medus, šokoladas, taukai, kūnas, kraujas, išmatos buvo maišto ir transgresijos manifestacijos. Šiandien vaizduojamas valgymas ir gėrimas, apsipirkimas, meistravimas, besikartojančios šeimos šventės, vaikų žaidimai, sujaukti patalai priklauso nominaliai nesvarbių ir nereikšmingų kasdienybės sferai, kuri XX a. kairiosiose kritinėse teorijose taip pat apibūdinta kaip vyraujančioms ideologijoms besipriešinanti žmonių saviraškos sritis. Kasdienė rutina, pati turėjusi transgresijos konotaciją, šiandien ją bemaž sunaikino⁴. Kasdienybės vaizdavimas, žinoma, nėra beprasmis. Painus santykis tarp vaidybos ir gyvenimo skatinų giliau patyrinėti performatyvią kasdienių ritualų funkciją. Taipogi klaustina, ar privatumo viešinimas, turis daug bendra su neva išnykusiu istorijos fenomenu, yra prievaros ar išsilaisvinimo aktas? Skėčiai, supermarketės apsaugantys nuo stebėjimo kamery, moters balso „atkūrimas“, nenorintys filmuoti žmonės – tai vizualių technologijų ir skopinio režimo kritikos užuominos, slepiantios visuomenės išlaisvinimo pažadą. Tačiau kadangi struktūrinės prievaros mechanizmų auka dažniausiai jaučiasi esas pats menininkas, beužgimstančią ideologijų kritiką ištinka transgresijos likimas – ji apsiriboa produktuviu meno institucijų kritika. Kritikuodami ŠMC kaip *instituciją* būtent menininkai ir suteikė jam institucijos statusą, kad galėtų oponuoti „neinstitucinei veiklai“ ir atakuoti šūkiais *Roll Over Museum*. Menui šiandien kaip niekad būdingas jvairiausios elgesio scenarijų, instrukcijų, mąstymo/veiklos supermodelių ir ideologijos mašinų konstravimas, kultūriškų erdvų, teritorijų racionalizavimas ir pajungimas hierarchijai⁵. Ar meno darymas reflektuoojamas kaip struktūrinės prievaros, galios santykiių efektas? Ar kūrėjai jaučiasi atsakingi prieš užsiaugintą publiką? Ar suvokia, kad išbandymas šiuolaikiniu menu yra stiprus kultūrinis visuomenės sukrėtimas?

Multikultūriskumas. Kelionės, migracija, nomadizmas, kitataučiai Lietuvoje – taip pat dažnos šiuolaikinio meno temos. Militarizuotos Kauno audinių fabriko darbininkų skarelės tampa figūrine nuoroda į musulmonių čadras. Kartais net pakvimpia Rytais⁶. Multikultūrskumo pamokas Lietuvos menininkai visų pirmą gavo reziduodami Europos kūrybos centruose ir dalyvaudami tarptautiniuose projektuose. Tarptautinę pub-