

„Muziejus“: nuo vaizdų priežiūros prie vaizduotės išlaisvinimo

Reikšminiai žodžiai: muziejus, įdomybių kabinetas, posovietinė atmintis, istorijos reprezentacijos, pokolonializmas

Šios straipsnio išeities taškas yra prielaida, kad modernybėje muziejus susiformavo kaip viena svarbiausių vaizdus kontroliuojančių institucijų. Muziejus kuria ir įteisina vaizdų hierarchijas, lemia vaizdų (ne)matomumą ir priklausymą vienam ar kitam diskursui, tiesiogiai ir netiesiogiai veikia vaizdų interpretacijas. Muziejų, kaip vaizdų kontrolės instituciją, jau keletą dešimtmečių įvairiai komentuoja teoretikai, atstovaujantys vadinamajai muziejų tyrimų (*museum studies*) sričiai¹. Skirtingus šios srities autorius jungia požiūris į muziejų kaip į reikšmingą politinį ir visuomeninį institutą, taip pat ypatingas dėmesys reprezentacijos klausimams – kas ir kaip (muziejiniams) vaizdams priskiria reikšmes, kaip dalinės reikšmės tampa visuotinės arba savaime suprantamos. XX a. 9-ajame dešimtmetyje kultūros ir socialinių mokslų studijose paplitusi „reprezentacijos kritika“ paveikė ir požiūrį į muziejines reprezentacijas, kurios imtos svarstyti per galios, žinojimo gamybos ir platinimo, ideologinės manipuliacijos ir panašių konceptų prizmę².

Dar anksčiau, baigiantis XX a. 7-ajam dešimtmečiui, muziejų kaip svarbią meno sistemos dalį pradėjo kritiškai analizuoti ir šiuolaikiniai

¹ Anglosaksiskame moksle muziejų tyrimų srities formavimosi pradžią žymi 1989 m. išleista britų mokslininko Peterio Vergo sudaryta straipsnių rinktinė „The New Museology“, kurioje muziejus pradėtas nagrinėti ne taikomuoju (pvz., kolekcijų priežiūros ar muziejų valdymo), o politiniu (pvz., muziejaus vaidmens visuomenėje) požiūriu. Žr. *The New Museology*, ed. P. Vero, London, 1989.

² Sh. Macdonald, *Expanding Museum Studies: An Introduction, A Companion to Museum Studies*, ed. Sh. Macdonald, London, 2006, p. 3.

menininkai. Lietuvoje teorinių tekstų – ir originalių, ir verstinių – apie muziejaus instituciją trūksta, tačiau po 1990-ųjų buvo sukurta nemažai meno kūrinių šia tema. Užtenka prisiminti tokius Lietuvos šiuolaikinio meno klasika tapusius darbus kaip Evaldo Janso „Meno morfologija: speciali priemonė aktualumui (namie auginta fantazija), du naminiai gyvuliai, auginti mėsai, riebalams (*Sus domesticus*), daugtaškis prieš ženklą n (vartojamą matematikoje „nežinia kiek“), kasos (supinti kaklaraiščiai)“ (1997) ir „Užkulisiai ir scenos“ (1998), Artūro Railos „Once You Pop, You Can't Stop“ (1997) ir „Roll Over Museum/Live“ (2004), Deimanto Narkevičiaus „Scena“ (2003), parodą menininkų butuose „Butas '99“ (1999, kuratorius Algis Lankelis) ir kt. Šiuose meniniuose projektuose kvestionuojama meno institucijos tapatybė ir jos ribos, institucijai priskiriama meno legitimacijos galia, galop – meno institucijos vieta ir reikšmė visuomenės gyvenime.

Iš tokių kūrinių išsiskiria menininko Dainiaus Liškevičiaus projektas „Muziejus“. Sukurtas kaip meno aspirantūros baigiamasis darbas, pirmą kartą jis buvo pristatytas 2012 m. pavasarį Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje, tų pačių metų rudenį parodytas Šiuolaikinio meno galerijoje Leipcige, o 2013 m. pabaigoje išleistas projekto katalogas su jį lydinčiais teoriniais tekstais³. Iš panašia tema Lietuvoje sukurtų kūrinių Liškevičiaus „Muziejus“ išsiskiria dėl to, kad nukreipia dėmesį nuo specifinės *meno institucijų* problematikos prie bendresnio *muziejaus* diskurso. Šis projektas įdomus ir tuo, kad ne tik netiesiogiai kritikuoja muziejų kaip vaizdų kontrolės vietą, bet ir atveria kitokio, vaizduotę išlaisvinančio muziejaus perspektyvas. Šiame straipsnyje Liškevičiaus „Muziejus“ bus nagrinėjamas kaip produktyvus novatoriškų muziejinės veiklos idėjų pavyzdys. Jis bus analizuojamas muziejinės vaizdų, o kartu ir praeities kontrolės požiūriu, akcentuojant posovietinės atminties kultūrai aktualias idėjas.

³ *Dainius Liškevičius. Muziejus = Dainius Liškevičius. Museum*, sud. A. Narušytė, D. Liškevičius, Kaunas, 2013. Knygoje publikuota ir pirmoji šio teksto versija, kurioje labiau gilinamasi į Liškevičiaus projekto vertes posovietinės atminties kultūroje, o ne idėjas, kurios būtų aktualios muziejų srities atsinaujinimui, kas yra šio straipsnio objektas.



Dainiaus Liškevičiaus projektas *Muziejus*. 2012. NDG

Liškevičiaus meninį projektą sudaro uždara instaliacija, imituojanti arba simuliuojanti muziejinę ekspoziciją, ką nurodo ir projekto pavadinimas. Ekspoziciją sudaro kelių rūšių eksponatai – sovietinių laikų objektai (knygos, žurnalai, vinilinės plokštelės, telefono aparatas, fotoaparatas ir pan. – įdomu tai, kad beveik visi jie susiję su informacijos perdavimu, įrašymu arba saugojimu), asmeniniai menininko daiktai (vaikystės nuotrauka⁴, moksleivių darbų parodoje gautas diplomas⁵, mamos asmeninių knygų rinkinio fragmentas, kėdė ir kriauklė-peleninė iš vaikystės namų

⁴ Etiketės tekstas: „Psichoterapinis piešimas. Tęstinis projektas. Autoportretas. Fotoateljė nuotrauka, 1977 rugsėjo 1 d.“

⁵ Etiketės tekstas: „Diplomas. 1985. Gautas moksleivių darbų parodoje. III vieta. Tais pačiais metais buvo įvykdytas B. Maigio išpuolis Ermitaže.“

ir pan.) ir Liškevičiaus specialiai šiai instaliacijai ar anksčiau sukurti darbai. Turinio požiūriu menininko įrengta ekspozicija pristato pasakojimą apie tris istorines asmenybes, gyvenusias sovietinėje Lietuvoje – pokario partizaną Antaną Kraujelį, tęsusį asmeninę kovą dar daugiau nei 10 metų po oficialiai pasibaigusio ginkluoto partizaninio pasipriešinimo 1953 m., Romą Kalantą, 1972 m. susideginusį Kauno miesto sode, kad parodytų protestą prieš sovietinį režimą, ir Bronių Maigį, 1985 m. suniokojusį Rembrandto paveikslą „Danaja“ tuometinio Leningrado Ermitaže. Ši istorinį pasakojimą papildė paties Liškevičiaus tapimo ir buvimo menininku istorija.

Meno klasifikacijos požiūriu Liškevičiaus projektas priklauso naujai institucinės kritikos bangai. Ši XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje Vakarų mene susiformavusi kryptis remiasi nuostata, kad muziejus, kaip ir kitos panašios žinojimą gaminančios ir platinančios institucijos, yra galios erdvė. Kaupdamas, klasifikuodamas ir savaip pateikdamas eksponatus, muziejus kuria tam tikrą pasaulio vaizdą, tačiau patį kūrimo veiksmą dažniausiai slepia. Ankstyvieji institucinės kritikos atstovai savo kūriniuose tyrinėjo muziejaus ir apskritai meno sistemos veikimo būdus, siekdami pasipriešinti griežtam meno veikimo instituciniam laukui. Vėlesnė institucinės kritikos banga, Vakaruose pasirodžiusi XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje – 10-ojo dešimtmečio pradžioje, labiau rėmėsi ne muziejaus idėjos ar erdvės dekonstrukcija, o įvairiomis bendradarbiavimo su meno sistema formomis – nuo intervencijų į muziejaus ekspoziciją (pvz., Fredo Wilsono projektas „Mining the Museum“ Baltimorės muziejuje, 1992) iki naujų meno istorijos rašymo projektų (pvz., IRWIN projektas „East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe“, pradėtas 1999) ar alternatyvių institucijų kūrimo (pvz., Gorano Djordjevičiaus „Salon du Fleury“ Niujorke, nuo 1993). Pagrindinis skirtumas tarp dviejų institucinės kritikos bangų – tai, jog antroji praplečia negatyvų kritikos lauką produktyviais pasiūlymais⁶. Dainiaus Liškevičiaus kūrinys „Muziejus“

⁶ Plačiau apie institucinės kritikos kryptį mene iš šiandienos poreikių perspektyvos žr. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, red. G. Raunig ir G. Ray, London, 2009.

atstovauja būtent šiai tendencijai, nes įsiterpia į posovietinės atminties diskursą ir sukelia jame šiekį tokį sąmyšį.

Kaip būtų galima apibrėžti posovietinės atminties diskursą, susiaurinant jį iki muziejinių sovietinio periodo reprezentacijų? Prieš kelerius metus mano atliktas istorijos muziejų tyrimas parodė, kad Lietuvoje yra gausu didesnių ir mažesnių sovietiniam laikotarpiui skirtų arba jį apimančių istorijos muziejų, tačiau didžioji jų dalis pristato ne sudėtingą sovietinės praeities istoriją, o tiesiog perteikia antisovietinį požiūrį į šią praeitį. Istorijos nebuvimas Lietuvos istorijos muziejuose pasireiškia arba visišku sovietinio periodo *eliminavimu* iš naujausių laikų istorijos ekspozicijų, arba sovietinės praeities *redukavimu* į pasakojimą apie sovietų nusikaltimus ir aukas, arba *atsiribojimu* nuo sovietinės praeities paverčiant ją egzotiška „kito“ istorija. Tie sovietinės istorijos subjektai, pasakojimai ir vaizdai, kurie netelpa į binarines schemas „auka *vs.* nusikaltėlis“, „rezistencija *vs.* represija“, lieka posovietinės atminimo politikos užribyje. Klausimai apie tai, kokia buvo eilinio sovietinio žmogaus kasdienybės aplinka ir gyvenimo stilius, kaip jį veikė ne tik komunistinė propaganda, bet ir industrinio modernizmo ideologija bei utopijos, dažniausiai lieka neatsakyti⁷.

Galima teigti, kad tokį posovietinės atminties būvį lėmė ne tik muziejų siekis reprezentuoti vien herojines figūras ir įvykius (dailės muziejų atveju – šedevrus), bet ir patys moderniosios muziejininkystės principai: *aiškumas*, *racionalumas*, *grynumas*. Modernus muziejus dažnai siejamas su XVIII a. pabaigoje – XIX amžiuje išryškėjusiu modernybės diskursu, Michelio Foucault aprašytu kaip organinė struktūra, kurios visi elementai susiję funkciniais ryšiais⁸. Tapęs svarbia modernios valstybės ir visuomenės gyvenimo dalimi, muziejus išplėtojo tam tikrus objektų klasifikavimo, rūšiavimo ir pateikimo principus. Muziejinius eksponatus pradėta skirstyti pagal rūšis (pvz., tapyba atskirta nuo skulptūros), grupuoti į

⁷ L. Dovydaitytė, Which Communism to Bring to the Museum? A Case of Memory Politics in Lithuania, *Meno istorija ir kritika*, 2010, nr. 6, p. 80–87.

⁸ M. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, London, 1970, p. 218. Iš: E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, 1992, p. 185.

„mokyklas“, „stilius“ ar kitus rišlius pasakojimus, sieti priežastingumo ir tęstinumo ryšiais. Kitaip nei ankstesnėse privačiose kolekcijose, viešuose moderniuose muziejuose išryškėjo erdvių ir funkcijų pasidalijimas: muziejus skilo į publikai neprieinamas saugyklas ir visiems atviras ekspozicijas, parodų turinį pradėjo kurti profesionalai, o žiūrovai tapo gatavo produkto vartotojais⁹.

Aiškumo, racionalumo ir grynumo principais paremtą muziejų daug kas kritikavo. Vieni modernų muziejų vaizdavosi kaip griuvėsių ar net mirties vietą. Štai Theodoras W. Adorno žodį „muziejus“ siejo su žodžiu „mauzoliejus“, teigdamas, kad jie ne tik panašiai skamba – jie abu neutralizuoja kultūrą, t. y. pateikia objektus taip, jog šie netenka gyvybingo ryšio su žiūrovais¹⁰. Kiti, priešingai, į muziejų žvelgė kaip į masinės indoktrinacijos vietą. Eileen Hooper-Greenhill, sekdamą Foucault, modernų muziejų vadina „disciplinuojančiu muziejumi“, kuris ne tik savai rūšiuoja ir tvarko informaciją apie pasaulį, t. y. prižiūri vaizdus, bet ir kontroliuoja publikos protus ar net kuria naują subjektą (pvz., XIX a. atsiradęs nacionalinis muziejus iš prastuomenės turėjo sukurti piliečius, o tame pačiame amžiuje išpopuliarėjusios pasaulinės mugės savo lankytojus vertė moderniais vartotojais)¹¹.

Dainiaus Liškevičiaus sukurtas muziejus arba muziejaus simuliacija yra priešingybė anksčiau įvardytiems modernaus muziejaus / mauzoliejaus bruožams. Menininko sukurta instaliacija labiau primena ne tradicinį modernų muziejų, o modernaus muziejaus prototipą – įdomybių kabinetą (*cabinet of curiosities*), Italijoje vadintą *studiolo*, Prancūzijoje – *cabinet curieux*, germanų šalyse – *Kunst-* arba *Wunderkammer*. Privačios ekspozicijos, demonstruojančios įdomius, retus gamtos ir žmogaus kūrinis, paplito Europoje XVI amžiuje. Kolekcijas pirmiausia ėmė kaupti ir rodyti karališkosios šeimos ir aristokratija, vėliau jos išpopuliarėjo ir tarp turtingų pirklių, mokslininkų, universitetų dėstytojų. Ankstyvieji

⁹ E. Hooper-Greenhill, *The Disciplinary Museum*, E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, 1992, p. 167–190.

¹⁰ T. W. Adorno, *Valéry Proust Museum*, T. W. Adorno, *Prisms*, Cambridge (MIT), 1997, p. 176.

¹¹ E. Hooper-Greenhill, op. cit.



Dainiaus Liškevičiaus projektas *Muziejus*. 2012. NDG

muziejai atspindėjo savojo laiko prioritetus – renesansinį mokslą vainikavusius gamtos tyrinėjimus, archeologijos tyrinėjimų sustiprintą dėmesį antikos kultūrai, kelionių į „naująjį pasaulį“ išprovokuotą susidomėjimą svetimomis kultūromis, taip pat išaugusį smalsumą artimiausiai, lokaliai aplinkai¹². Nedaugeliui prieinamos privačių kolekcijų ekspozicijos atliko kelias skirtingas funkcijas – ženklino savininko socialinį statusą, nešė ekonominę naudą, teikė intelektualinę pasitenkinimą¹³.

¹² O. Impey ir A. MacGregor, Introduction, *Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, sud. O. Impey, A. MacGregor, Oxford, 1987 (1985), p. 1–3.

¹³ G. l'E. Turner, The Cabinet of Experimental Philosophy, *Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, sud. O. Impey, A. MacGregor, Oxford, 1987 (1985), p. 214.

Svarbiausias XVI–XVII a. privačių kolekcijų bruožas – gamtos ir žmogaus kūrinų suplakimas į vieną, sisteminės klasifikacijos nebuvimas¹⁴. Pačia bendriausia prasme įdomybių kabinetuose galima buvo aptikti tris objektų rūšis – *naturalia* (gamtos objektus), *arteficialia* (žmogaus sukurtus objektus) ir *scientifica* (mokslineis instrumentus, kurie iliustravo pažintinį kolekcijų pagrindą). Į kolekcijas patekdavo daiktai, kurie atitiko bent vieną iš tuometinių „įdomumo“ (*curious*) reikšmių. Įdomybėmis buvo laikomi reti, egzotiški, aukštos kokybės, rafinuoti, stilingi, subtilūs, gražūs, nauji, nefunkcionalūs, ypatingi, keisti, nuostabūs, linksmi, įdomūs, išskirtiniai kūriniai¹⁵. Štai ką galima buvo aptikti XVII a. pradžioje LDK didiko Jonušo Radvilos kunstkameroje – greta didikų ir šventųjų atvaizdų, prabangių daiktų ir mokslo instrumentų čia buvo demonstruojama tai, kas kėlė nuostabą: „indiško paukščio snapas“, „ilgi banginio ūsai“, „akmenys, Dubrovne iš dangaus nukritę“, „gulbė, tupinti ant gaidžio“, „dėžutė, kurioje seni rugiai, Strasbūre iš dangaus iškritę“, „suvyniotas paveikslas, jame valstietis su peiliu, prarytu Karaliaučiuje, ir grandine“, „Tomo Švelgerio, rašančio koja, atvaizdas, užtrauktas ant lentos“ ir t. t.¹⁶

Tai, kas įprasta, į ankstyvasias kolekcijas nepakliūdavo. To priežastis buvo ne tik hierarchinio požiūrio nulemtas žavėjimasis tuo, kas neatitinka normos (pvz., imperinių kelionių pagimdytas „kito“ suegzotinizimas). Įdomybių kabinetai, ženklinę perėjimą nuo teologijos prie mokslo, turėjo išreikšti ir žmogų supančio pasaulio visumą, ir to pasaulio stebuklingumą.

¹⁴ G. Olmi, Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, *Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, sud. O. Impey, A. MacGregor, Oxford, 1987 (1985), p. 5. Baigiantis XVII amžiui ir XVIII amžiuje įdomybių kolekcionieriai ėmė vis labiau specializuotis, smalsuoliai (*curieux*) pradėjo užleisti vietą žinovams (*connoisseurs*). XVIII a. smalsumas vis dar buvo laikomas esmine gamtos ir technikos studijavimo prielaida, tačiau visokiausias įdomybes kolekcijose ėmė keisti rūšių pavyzdžiai. N. Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, 2004, p. 225, 305. Įdomybių kolekcijos, patekusios į viešus muziejus, taip pat pradėtos sistinti ir klasifikuoti pagal naujausius mokslo kriterijus.

¹⁵ N. Kenny, op. cit., p. 169.

¹⁶ A. Paliušytė, 1647 m. Liubčios kunstkameros inventorių, *Menotyra*, 1996, nr. 2, p. 43–63.



Dainiaus Liškevičiaus projektas *Muziejus*. 2012. NDG

mą¹⁷. Taip buvo tenkinamas ir (po)renesansinis pažinimo troškimas, ir nuostaba susidūrus su paslaptimi, nepažinumu.

Svarbu paminėti, kad įdomybių kultūros pagrindą sudarė ne nuostabą kėlę daiktai, o tam tikras simetriškas ryšys tarp įdomaus objekto ir smalsaus subjekto¹⁸. Krzysztof Pomianas įdomybes pirmiausia apibrėžia kaip troškimą ir aistrą – „troškimas išvysti, suprasti arba įsigyti retus, naujus, paslaptinius ar išskirtinius daiktus, kitaip tariant, tuos daiktus, kurie dėl ypatingų savo sąsajų su visuma ilgainiui leidžia ją pasiekti“¹⁹. Ne kolekcijos daiktai, o kolekcionierius yra centrinė šios kultūros figūra. Štai

¹⁷ N. Kenny, op. cit., p. 165.

¹⁸ N. Kenny, op. cit., p. 170.

¹⁹ K. Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, Cambridge, 1990, p. 58–59. Cit. iš A. Shelton, *Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorpora-*

pagal klasikinį Samuelio Quicchebergo apibrėžimą karališkoji kunkstka-mera suvokiama kaip mikrokosmosas, besisukantis aplink karaliaus figūrą²⁰. Įdomybių kabinetai taip pat tapo erdviniu būdu suvokti ir pasakoti istoriją. Čia istorija buvo pateikiama kaip įdomių fragmentų kolekcija, o ne kaip vienas tęstinis naratyvas. Neilas Kenny's išskiria du tokio istorijos pasakojimo būdo tikslus. Viena vertus, neįprastas fragmentas leido vaizduotės keliais nusikelti į kitus laikus ir kitas vietas. Antra vertus, nuostabą žadinanti detalė buvo tiesiausias kelias sudominti kabineto lankytoją ir užmegzti su juo pokalbį²¹.

Liškevičiaus „Muziejuje“, skirtame sovietmečio istorijai, galima atpažinti bent keletą įdomybių kabineto struktūros ypatumų. Panašiai kaip ir minėtos privačios kolekcijos, „Muziejus“ – individualų autoriaus skonį ir poreikius atspindintis daiktų ir meno kūrinių rinkinys. Neįpareigotas perteikti „objektyvų“ pasakojimą apie praeitį, menininkas eksponuoja savo turimus, paveldėtus, rastus, įsigytus, pasiskolintus ir sukurtus objektus, palydėdamas juos asmeninėmis istorijomis ar pastabomis. Kitaip nei modernus muziejus, kurį XIX amžiaus istorizmas (utopiškai) siekė paversti pačios Istorijos sukurtu „muziejumi be autoriaus“²², Liškevičiaus „Muziejus“ yra programiškai autorinis, subjektyvus kūrinys apie praeitį.

Vis dėlto ši praeitis, kaip ir priklauso viešoms istorijos reprezentacijoms, gali būti atpažinta ir patirta kaip bendra, kolektyvinė praeitis. Tam pasitarnauja menininko kruopščiai atrinkti daiktai, kurie ekspozicijoje tampa vaizdingomis kasdienės aplinkos ir kultūros detalėmis, emociškai nukeliančiomis į praėjusį laiką. Žiūrovą įsitraukti į kelionę laiku skatina ir galimybė liesti, tyrinėti, vartyti kai kuriuos eksponatus, kitaip nei įprastoje muziejaus ekspozicijoje. Šia prasme „Muziejus“ įkū-

tion of the New World, *The Cultures of Collecting*, sud. John Elsner, Roger Cardinal, London, 1997, p. 181.

²⁰ Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones*, 1565. Iš: J. Menzhausen, Elector Augustus' Kunstkammer: An Analysis of the Inventor of 1587, *Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, sud. O. Impey, A. MacGregor, Oxford, 1987 (1985), p. 73.

²¹ N. Kenny, op. cit., p. 261.

²² S. Bann, The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display, *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, sud. Andrew McClellan, London, 2003, p. 123.



Dainiaus Liškevičiaus projektas *Muziejus*. 2012. NDG

nija ankstyvąją įdomybių kabineto, kaip studijos, – tyrimui, eksperimentavimui ir apmąstymui skirtos erdvės, – idėją. Žiūrovo įtraukimui ne mažiau svarbus yra Liškevičiaus pasirinktas būdas pasakoti apie praėjusį, istorinį laiką. Viena vertus, ekspozicijoje pristatomi istoriniai faktai ir asmenybės nuolat siejami su asmenine menininko, gimusio ir brendusio sovietmečiu, biografija. Įdomybių kabinetų katalogai taip pat dažnai pristatydavo objektus per kolekcionieriaus gyvenimo prizmę – juose galima aptikti ne vien atribucinius faktus, bet ir detales apie savininko ryšį su daiktu, pastarojo keliamas asociacijas arba vertinimą²³. Kita vertus, praeitis Liškevičiaus „Muziejuje“ sudabartinama, suaktualinama, soviet-

²³ S. Bann, op. cit. p. 123.

mečio istorijai skirtus eksponatus gretinant su šiandienine menininko kūryba. Pavyzdžiui, atsidūrę šalia pasakojimų apie asmenybes, siejamas su pasipriešinimu sovietinei sistemai, tokie kūriniai kaip videoperformansas „Kliksas“ (2001)²⁴ arba „Delfino piešinys. Piešė delfinas Glorija, Lietuvos jūrų muziejus“ (2008)²⁵ verčia naujai apmąstyti svarbių XX a. idėjų, tokių kaip nacionalizmas, likimą posovietinėje tikrovėje. Būtent šie autorinio pasakojimo apie kolektyvinę praeitį principai, atrodo, gali atgaivinti egzistencinį ir dalyvaujamąjį aspektus, kurie, pasak Stepheno Banno, buvo būdingi istoriniam įdomybių kabinetui ir kurių labiausiai trūksta šiandieniniam, moderniam muziejui²⁶.

Panašiai kaip įdomybių kabinetai, sudaryti iš įvairiausių smalsumų ir nuostabų keliančių objektų, Liškevičiaus „Muziejus“ pateikia eklektišką, hibridišką, tinkliškais ryšiais skirtingus objektus susiejantį pasaulio vaizdą. Įdomybių kabinetas, kurį gal tiksliau būtų laikyti ne modernaus muziejaus prototipu, o priešingybe, atliepia Foucault apibūdintą epistemologinę struktūrą, kuri remiasi analogijomis ir „panašumais“²⁷. Kaip teigia Michelle Henning, įdomybių kabinetas siūlo požiūrių, interpretacijų ir pasakojimų daugybiškumą, pliuralumą, t. y. nehierarchišką, decentralizuotą informacijos organizavimo ir sisteminimo principą²⁸. Ką toks mąstymo principas reikštų muziejuje? Smalsumas ir nuostaba, sudarantys įdomybių kabineto kolekcionavimo pagrindą, leidžia ir skatina netikėtas skirtingų objektų sandūras ir jų išprovokuotus prieštaravimus, kontroversijas, kurių modernus muziejus vengia arba kuriuos slepia²⁹. Štai sovietinės (trauminės) praeities reprezentacijai Liškevičius renkasi

²⁴ Performanso metu menininkas išsitepa veidą šokoladu, jį vėliau nusivalo į fone kabančią Lietuvos valstybinę vėliavą. Kūrinio pavadinimas pasiskolintas iš sovietinių laikų animacinio filmuko „Mes ieškome Juodulio“ (juodulys – rusų k. „kliksa“). Tarp filmuko herojų patiriamų nuotykių – ir susitikimas su juodaodžiu. Plačiau žr. D. Liškevičius, Kūrinių perskaitymo schema, *Dainius Liškevičius. Muziejus = Dainius Liškevičius. Museum*, sud. A. Narušytė, D. Liškevičius, Kaunas, 2013, p. 202–205.

²⁵ Delfino sukurtame piešinyje galima atpažinti lietuvišką trispalvę. Plačiau žr. *Dainius Liškevičius. Muziejus*, op. cit., p. 198.

²⁶ S. Bann, op. cit. p. 123.

²⁷ M. Foucault, op. cit., p. 18–37. Iš: E. Hooper-Greenhill, op. cit., p. 105–132.

²⁸ M. Henning, *Museums, Media, and Cultural Theory*, Maidenhead, New York, 2006, p. 149.

²⁹ M. Henning, op. cit., p. 144.

„neaiškus“, ribines asmenybes: Antanas Kraujelis paskutinius 10 metų praleido slapstydamasis požeminėse slėptuvėse ir tęsdamas aiškiai beviltišką, šiandien prieštaringai vertinamą kovą³⁰; Romo Kalantos susideginimo aktą ne kartą buvo mėginta vertinti psichiatrijos požiūriu, o Broniaus Maigio vandalizmo aktas taip ir buvo įvertintas, jis buvo sumintas ir priverstinai gydytas, nors kituose kontekstuose šis išpuolis buvo įvardytas politiškai motyvuotu veiksmu. Antra, menininko sukurtas pasakojimas apie sovietinę praeitį nėra nei gryna istorija, nei vien autobiografinis kūrinys – čia programiškai sujungiami individuali ir kolektyvinė atmintis per vieną centrinę kūrybingumo ir laisvės temą. Taip pat reikėtų atkreipti dėmesį į šio pseudomuziejaus formos negrynumą, kuris labiausiai išryškėja per sprendimą jungti dokumentiką (tai, kas tikra) su fikcija (tai, kas išgalvota). „Muziejuje“ eksponuojama 2010 m. menininko iš Broniaus Maigio nupirktą audiokasetę su Hitlerio kalbos įrašų kelia ne mažiau klausimų nei menininko piešiniai, vaizduojantys išgalvotą Broniaus Maigio ir Jeano-Paulio Sartre'o susitikimą šiam 1965 m. lankantis sovietinėje Lietuvoje.

Ką suteikia toks hibridiškumą manifestuojantis Dainiaus Liškevičiaus kūrinys posovietiniam atminties diskursui? Pirmiausia pojūtį, kad sovietinė praeitis buvo iš esmės ambivalentiška. Pokolonializmo teoretikas Homi K. Bhabha yra teigęs, jog perdėm aiškus skirstymas į „mes“ ir „jie“, „kolonistas“ ir „kolonizuotasis“ ateina iš paties kolonializmo – tai jo galia yra pagrįsta griežta opozicija tarp „aš“ ir „kitas“, „civilizuotas centras“ ir „laukinė periferija“. O kolonijinė kultūra iš tiesų yra veikiau ambivalentiška, nes kolonistas su kolonizuotuoju veikia vienas kitą. Bhabhos pavyzdys toks – ne tik kolonistas verčia pavergtąjį perimti, imituoti imperinės kultūros modelius, bet ir kolonizuotasis savo pamėgdžiojančia veikla (mimikrija – maskuotė, apsimetimas kitu) keičia, iškraipo primestos kultūros pamatus³¹. Liškevičiaus pavyzdys galėtų būti toks – patys kolonisto represijos, cenzūros veiksmai kūrė pasipriešinimo erdvę. Juk ne kas kita, o sovietinės valdžios pastangos nusišlėpti, nutylė-

³⁰ Pvz., žr. M. Pocius, *Kita mėnulio pusė. Lietuvos partizanų kova su kolaboravimu 1944–1953 metais*, Vilnius, 2009.

³¹ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Amsterdam, New York, 2004 (1994), p. 121–131.

ti Broniaus Maigio vandalizmo aktą pavertė Maigį herojumi. Taigi sovietinė praeitis Liškevičiaus „Muziejuje“ apmąstoma kitaip nei įprasta posovietinės atminties diskurse – ji dviprasmiška, maišanti kategorijas, trinant ribas.

Jau minėta, kad modernus muziejus, pasakodamas istoriją, vengia prieštaraivimų arba juos slepia. Įrenginėjant Liškevičiaus instaliaciją Nacionalinėje dailės galerijoje taip pat buvo susidurta su šia modernaus muziejaus savybe. Abiejų pusių (muziejaus ir menininko) sutarimu buvo nuspręsta atsisakyti kontroversiškos medžiagos ir keletą kūrinių perkelti į „mažiau suinteresuotą erdvę“ Šiuolaikinio meno centre. Tarp jų pateko ir videofilmas „Kodėl“ (2011), kuriame panaudota medžiaga iš televizijos laidos. Nedideliame laidos fragmente muziejininkas Romualdas Budrys, dabar vadovaujantis Lietuvos dailės muziejui, o kartu ir jam priklausanti Nacionalinei dailės galerijai, neigiamai vertina 1985 m. įvykdytą B. Maigio aktą³².

Vis dėlto ne šis gana įprastas menininko ir muziejaus, kaip galios institucijos, santykiams epizodas geriausiai iliustruoja Liškevičiaus „Muziejaus“ siūlomas korekcijas modernaus muziejaus paradigmai. Menininko sukurtos ir muziejuje rodomos instaliacijos turinys išryškino tuos sovietmečio dailės istorijos momentus, kurių modernus muziejus, šiuo atveju nuolatinės Nacionalinės dailės galerijos ekspozicija, išvengė. Galerijos vestibulyje įkurta menininko ekspozicija pristato tris „revoliucines“ asmenybes, gyvenusias sovietinėje Lietuvoje – pokario partizaną, paskutinius 10 metų praleidusį po žeme, 1972 m. dėl protesto susideginusį jaunolį ir 1985 m. Ermitažo muziejuje Rembrandto paveikslą suniokojusį vyrą. Menininko valia politiniai šių istorinių asmenybių veiksmai pateikiami tarsi meniniai gestai, siejant juos su tokiomis XX a. antrosios pusės meno formomis kaip *underground art*, performansas ir *art destruction*. Paplitusios ne tik Vakaruose, bet ir daugelyje Rytų Europos šalių, Lietuvoje šios meno formos beveik neplėtotos. Norint tuo įsitikinti, pakanka apžiūrėti Nacionalinės dailės galerijos antrame aukšte įkurtą nuolatinę ekspoziciją, skirtą XX a. dailei. Tad galima sakyti, kad Liškevičius sukūrė

³² Plačiau žr. *Dainius Liškevičius. Muziejus*, op. cit., p. 203.



Dainiaus Liškevičiaus projektas *Muziejus*. 2012. NDG

muziejų tam, ko nebuvo, t. y. ko nebuvo sovietmečio Lietuvos dailėje. Modernus muziejus (NDG nuolatinė ekspozicija) per vaizdų kontrolę pateikia nekontroversišką sovietmečio dailės istorijos versiją, kurioje nėra apmąstyta plyšio, trūkumo, stokos problema, o menininko sukurtas „Muziejus“ veikiau išlaisvina vaizduotę ir leidžia diskutuoti tomis temomis, kurios vienareikšmio atsakymo neturi. Pasak M. Henning, tyrinėjančios įdomybių kabineto idėjos atgimimą šiuolaikinėje kultūroje, vienas svarbiausių kabineto ideologijos privalumų – tai galimybė susidurti su tuo, kas baugina. Įdomybių kabineto pagrindą sudarantis smalsumo, žinių troškimo malonumas yra susijęs su gebėjimu atsikratyti saugaus „aš“, išlaisvinti vaizduotę ir užmegzti ryšį su tuo, kas nežinoma, keista

arba baugina³³. Trauminė sovietmečio praeitis dažnai atrodo kaip tolsantis, vieniems egzotiškas, kitiems bauginantis žmonių likimų, daiktų ir prisiminimų pasaulis, kurį norint suprasti turbūt verta pasitelkti ir vaizduotės išlaisvinimo, ne vien vaizdų kontrolės būdus.

Kyla natūralus klausimas, kaip menininko kūrinys įgyvendintos muziejinių praeities reprezentacijų idėjos galėtų būti pritaikytos, panaudotos „tikrų“ muziejų ekspozicijose? Ar vaizduotės išlaisvinimas vaizdų kontrolės sąskaita yra įmanomas tik laikinuose kūrybiniuose sumanymuose, ar vis dėlto gali būti įtrauktas į autoritetingu žinojimu ir ekspertiniu vertinimu paremtų institucijų darbotvarkę? Kokios priemonės galėtų padėti grąžinti „egzistencinį ir dalyvaujamąjį“ aspektą į muziejinių ekspozicijų kūrimą, prezentaciją ir recepciją? Pasaulinėje šiuolaikinių muziejų praktikoje galima aptikti bent keletą veiklos formų, kuriomis tarsi atgaivinamas seniesiems įdomybių kabinetams būdingas subjektyvumas, interaktyvumas, heterogeniškumas. Tai gali būti *ko-kuruotos ekspozicijos*, kai paroda iš dalies arba visiškai yra kuriama ne muziejaus profesionalų, o gyvų praeities liudytojų arba paveldėtojų, t. y. tiesiog visuomenės narių arba jų grupių; *virtualus muziejus*, veikiantis kaip vartotojų valdoma internetinė platforma, kurios turinys yra kuriamas kolektyviai, o internetui būdingos hipertekstinės nuorodos primena heterogenišką įdomybių kabineto struktūrą; *atvirų fondų sistema*, atverianti tamsiuosius muziejaus „užkulisius“ ir leidžianti bet kuriam vartotojui tapti muziejinio produkto kūrėju³⁴. Šios Lietuvoje kol kas menkai taikomos muziejinės veiklos formos galėtų padėti sumažinti institucijos kontrolės vaidmenį ir atsiverti vaizduotę išlaisvinančiam požiūriui, nuomonių, interpretacijų daugybiškumui.

³³ M. Henning, op. cit., p. 154.

³⁴ Plačiau apie šias muziejinės veiklos formas jas supančiame muziejų komunikacijos kaitos kontekste žr. L. Dovydaitytė, Komunikacijos samprata muziejuose: dialogo link, *Meno istorija ir kritika*, 2013, nr. 9, p. 152–159.

Lina ra Dovydaitytė

Museum: From Image Control to Liberation of Imagination

Summary

The museum is an important institution of modernity which continually exercises control over images. The museum creates and legitimates hierarchies of images, determines their (in)visibility and place within discourses, it has a direct and indirect influence on how we perceive images. For several decades, artists associated with so called institutional critique have analyzed in what ways the museum as a space of power was producing and disseminating knowledge about the world. This article is focused on an art project *Museum* by Lithuanian artist Dainius Liškevičius, premiered at the National Gallery of Art in Vilnius in spring 2012. The project consists of a museum-like space with an exposition presenting three historical figures, famous for their anti-Soviet protest, and the artist's own life and career. Being a part of institutional critique *Museum* differs from the classics of this trend in its relation to the institution: rather than critically deconstructing the idea or a space of museum, the project joins the museum discourse with new ideas. The article researches the project in the light of post-Soviet memory culture.

After 1989 the museum has been playing a significant role in post-Soviet memory culture. Representations of the Soviet past are quite numerous in Lithuanian museums. However, most of them represent an anti-Soviet attitude towards the past rather than a complex history of life and culture under the Soviet regime. The absence of history manifests itself either by reducing the historical narrative to a story of communist crimes and their victims, or by distancing the spectator from the Soviet past by turning it into an exotic story of the 'Other'. This situation may be due not only to the memory politics in today's Lithuania, but also to the modern notion of the museum founded on 'clarity', 'rationality' and 'purity'. Liškevičius' project proposes a different model of the museum drawing rather upon the pre-modern cabinet of curiosity. Its heroes are obscure and controversial, individual memories connect to collective history, real facts and fiction intertwine. Subjective, interactive and heterogeneous nature of *Museum* reminds of cabinets in the 16th and 17th centuries, where various objects were assembled and exhibited in order to arouse human curiosity. Curiosity hence is understood as a powerful tool to encourage, rather than conceal, contradictions about the past and also as a possibility to draw nearer to what is considered to be remote, strange or even scary. Taking a post-colonial stance the article discusses how these hybrid ways of representation may serve the liberation of imagination in the museum and how it may impact on ways we deal with the traumatic (Soviet) past.