

Parodų fotodokumentacijos ir kintantis jų vaidmuo

Jogintė Bučinskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

joginte.bucinskaite@gmail.com

——— Straipsnyje gvildenamas šiuolaikinio meno parodų fotodokumentavimas. Teigiama, kad per pastaruosius kelis dešimtmečius išaugęs parodų atvaizdus skelbiančių internetinių platformų skaičius yra susijęs su pakitusiai legitimavimo mechanizmais, tam tikro, ypač postinternetinio, meno kūrybinėmis strategijomis ir fizinių galerijų vaidmens nuvertėjimu. Aptariant fotografijos kaip ne tik meno kūrinius atspindinčio, bet ir juos steigiančio įrankio svarbą, siekiama parodyti kintančią parodų fotodokumentacijų reikšmę ir šiomis aplinkybėmis vykstantį vizualinės reprezentacijos posūkį, kai iš retrospektyvios ji tampa prospektyvi, t. y. einanti pirma.

Reikšminiai žodžiai: fotodokumentacija, parodos atvaizdai, cirkuliacija, tinklo naujienų mazgai, postinternetinis menas.

Kai 1917 m. Marcelis Duchamp'as Niujorko galerijoje „291“ eksponavo R. Mutt slapyvardžiu pasirašytą pisuarą, jį pamatė vos keletas žmonių. Po kelių dienų *Fontanas* dingo, o pagrindiniu kūrinio originalo buvimą liudijančiu dokumentu tapo galerijos savininko fotografo Alfredo Stieglitzo padaryta nuotrauka. Vėliau su straipsniu ji paskelbta Niujorko dadaistų leistame žurnale *Blind Man* ir pasklido po kitus leidinius¹. Šis atvejis rodo, kad ilgą laiką pasauliniame meno lauke šiam kūriniai atstovavo ne fizinis objektas, bet būtent fotografinė jo reprodukcija ir tuo metu nauja menininko pasiūlyta *readymade* kūrybos samprata.

Nemažai šiuolaikinių menininkų ir teoretikų šį chrestomatinių pavyzdį pasitelkia norėdami atsekti fizinės meno patirties decentralizacijos ištakas ir sklaidos priemonėmis kuriamos meno kūrinio vertės aplinkybes, kūrinii atstovavimo ar atkūrimo (*reenactment*) fotografiniais atvaizdais galimybes. Pasak menininko Setho Price'o, *readymade Fontano* modelis ir jo nuotraukos cirkuliacija įrodė: „tam, kad pamatytum *Fontaną*, dabar nebereikia leistis į piligriminę meno kelionę“². Menininko teigimu, tai reiškia, kad kūrinys nebeužima vienos padėties laike ir erdvėje ir veikia greičiau kaip gestų, pristatymų ir pozicijų palimpsestas. Šie aspektai ypatingą svarbą ima įgyti su mūsų gyvenamąjį metą, anot S. Price'o, apibrėžiančiomis technologijomis, dizainu ir mada bei komercinėmis komunikacijos priemonėmis. Pastarąsias menininkas traktuoja kaip arenas, „kuriose meno kūrinį derėtų suvokti kaip egzistuojantį tarp materialių ir diskursyvių platinimo medijų“³. Kitaip tariant, tobulėjant reproduktivumui, sklaidos ir atkūrimo galimybėmis, aktyvėjant meno rinkai, plečiasi ir meno kūrinii esinių įvairovė. Jie nuolat kuriami ir perkuriami ne tik apmąstant tekstuose, bet ir sparčiai gaminant bei pateikiant jų atvaizdus informacinėse platinimo arenose. Menas neišvengiamai ima veikti tinkliniuose ryšiuose, yra matomas ne tik galerijų erdvėse, bet ir visada pasiekiamas išmaniųjų įrenginių ekranuose.

Tad šiame tekste M. Duchamp'o *Fontano* pavyzdys veikia ne tik kaip pradinės atvaizdų tinklo idėjos meno istorijoje žymeklis, tačiau ir skatina klausti, kas darosi fotografinei meno kūrinii reprezentacijai pakitus vaizdų cirkuliacijos greičiams ir masteliams. A. Stieglitzo nuotrauka dažnu

1 Francis M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York: Readymade Press, 2012, p. 74.

2 Seth Price, *Dispersion*, [interaktyvus], 2002–dabar, p. 14, [žiūrėta 2020-08-08], <http://sethpricestudio.com/writingarchive/DIspersion.pdf>.

3 *Ibid.*, p. 7.

atveju tebėra pirmasis ir vienintelis žiūrovo susidūrimas su *Fontanu*, o ar šiandieninės gyvus apsilankymus parodose gerokai lenkiančios simuliuotos patirtys reprezentacijos krypties nepakeičia iš retrospektyvios į prospektyvią? Jei darome tokią prielaidą, vadinasi, fotografiniai meno kūrinių atvaizdai ir jų cirkuliacija tampa lygiaverčiai fiziniam kūrinių pavidalui, o gal net yra svarbesni ir eina pirma jų. Kitaip tariant, šiame tekste įdomu pažvelgti į technologinės pažangos paveiktą ir pakitusią meno lauko bei kūrinių būklę, kai fizinis kūrinio ar parodos pavidalas dažnai virsta pretekstu fotografinei jos versijai, o pastaroji meno pasaulio apyvartoje neretai dalyvauja aktyviau.

Kelti šiuos klausimus skatina ir per pastaruosius keliolika metų tarptautiniame meno lauke išpopuliarėjusios parodų fotodokumentacijos bei sparčiai daugėjant tokius parodų atvaizdus rodančių platformų. Tad, siekiant patikrinti hipotezę ir pagrįsti fotografinės reprodukcijos bei fizinio meno kūrinio ar parodos originalo rotacijos idėją, tekste bus aptariamasi tokių fotografinių parodų versijų ir specialių platformų atsiradimo priežastys, jų svarba bei įtakos meninėms praktikoms.

Teoriniam straipsnio karkasui pasitelkiama klasikine originalo ir techninės reprodukcijos skirtį apmąstanti Walterio Benjamino esė. Pamatinė teksto prielaida, kad singuliarų, fizinių meno kūrinių / parodų keičia arba papildo fotografinės jų versijos, leidžia į vieną modelį susieti įvairias koncepcijas (fotografinės reprodukcijos, dokumentavimo, cirkuliacionizmo, parodinės kultūros), padedančias artikuliuoti su parodų fotodokumentacijomis ir šiuolaikinio meno kūryba bei vartojimu susijusias problematikas. Taigi, taikant šį modelį, siekiama parodyti opozicijas, atsirandančias tarp pagrindinių W. Benjamino teiginių ir šiuolaikinių autorių – meno istorikų ir teoretikų Davido Joselito, Boriso Groyso, Michaelo Sanchezo, Hito Steyerl studijų. Dėmesys kreipiamas ir į postinternetinio meno atstovų – menininkų ir kuratorių – tekstus, komentarus ir išvalgas, įgalinančias kontekstualizuoti tam tikrus darbe keliamus klausimus: kaip pakitusi meno būklė paveikė meno kūrinio statusą, kokių įtampų kyla tarp meno objekto ir jo dokumentacijos, kaip tinklai tapo kūrybinio mąstymo priemone ir kaip simuliuojama nuotolinė kūrinio patirtis? Nesant išsamių šios problematikos tyrimų

lietuvių kalba, siekiama apžvelgti parodų dokumentavimą tarptautiniu mastu ir įvardyti šių procesų įtaką šiuolaikiniam Lietuvos meno laukui.

Straipsnį sudaro keturios dalys, jose nuosekliai aptariami teoriniai pagrindai, nagrinėjami konkrečių šio teksto temą geriausiai pagrindžiančių ir atskleidžiančių atvejų pavyzdžiai. Aptariamos parodų fotodokumentacijos skelbiančios platformos ir jų veiklos specifika, apibrėžiamos postinternetinio meno ribos ir jo santykis su fotodokumentacijomis, galiausiai gvildinama tokių parodos atvaizdų nulemtas fizinių erdvių nuvertėjimas ir institucinės vertės kūrimo pokyčiai.

Nuo reprodukcijos vietos iki originalo laiko

Dažnai iškilus kopijos ir originalo poliarizacijos klausimams atsi-
gręžiama į W. Benjamino esė *Meno kūrinys techninio jo reprodukvavimo amžiuje*. Joje autorius teigė, jog, viena vertus, galimybė padauginti kūrinių yra technologinis laimėjimas, palyginti su ilgą laiką vyravusiu meno išaukštinimu ir jo vertinimu ritualiniame kontekste. Kita vertus, susidūrimas su kūriniu neišvengiamai priklauso nuo akistatos su originalu „čia ir dabar“. Šias meno kūrinio patyrimo sąlygas, kurias sudaro natūrali jo eksponavimo vieta, laikas ir medžiagiškumas, W. Benjaminas vadina meno kūrinio „aura“⁴. Pasak jo, fotografinio ir kinematografinio reprodukvavimo procese meno kūrinio „aura“ prarandama – kūrinių gaubiančios aplinkybės likviduojamos, ir, užuot buvęs vieninteliu, originaliu kūriniu „čia ir dabar“, jis tampa kopijuojamu masiniais tiražais.

Šią teoriją siejant su teksto problematika, ryškėja, kad konkrečiu laiku ir konkrečioje fizinėje erdvėje veikianti paroda turėtų atstovauti originalui, o tinkle cirkuliuojanti jos fotodokumentacija – „aurą“ praradusiai skaitmeninei reprodukvacijai. Vis dėlto D. Joselitas abejoja, ar XX a. pirmoje pusėje parašyta esė gali paaiškinti vaizdų kūrimą ir platinimą, kai tai perėmė televizija, internetas ar mobilieji telefonai⁵. Jo manymu, „auros“ vietą šiandien pakeičia vaizdų dūzgesys ir „kintantis vaizdų valentingumas, jų arba stebėtojų gebėjimas keisti padėtį“⁶. Tad kuo reprodukvacija labiau migruoja, tuo originalo statusas labiau įtvirtinamas, o naujais kūrinio vertės parametrais tampa tinklo ryšiuose aptinkamas jo greitis, tankumas ir

4 Walter Benjamin, *Nušvitimai*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 216.

5 David Joselit, *After Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013, p. 13.

6 *Ibid.*, p. 50.

mastelis. Šiuolaikinėje kultūroje meno istorikas siūlo visas kūrinio atvaizdo formas laikyti vertingomis ir prisidedančiomis prie bendros kūrinio vertės: „atvaizdo ir per atvaizdą įgyjamą vertę šiandien kuria masinės apyvartos nulemtas prisotinimas – buvimas visur vienu metu, užuot priklausius vienintelei vietai“⁷.

Galima sakyti, kad beveik prieš amžių iškeltą W. Benjamino idėją D. Joselitas pastūmėja iki kraštutinio meno kūrinio atvirumo ir prieinamumo. Formuodamas metodologiją, kaip tyrinėti meną tinkliniuose (*network*) ryšiuose, savo knygoje *After Art (Po meno)* jis ieško būdų, kaip tokiomis pakitusiomis aplinkybėmis vertinti meną, atmetant rinkos suteikiamos kainos vertę ir meno istorijos nustatytą svarbą. Šio trečiojo kelio paieškas galima sieti ir su monografijos pavadinimu, kurį autorius aiškina ne kaip meno baigtį⁸, bet kaip jo „tęstinumą ir atgarsį“⁹ anapus meno sistemos ribų, kai menas peržengia originalą apribojantį „čia ir dabar“ ir darosi pasiekiamas „visur ir nuolat“. Iš esmės tai paaiškina ir siekį šiame tekste nustatyti, kokių režimu veikia menas, vis dažniau matomas naršyklės lange. Pasak D. Joselito, jo apibrėžta būklė „po meno“ rodo savotiškos tinklinės logikos apibrėžtį, kurią apibūdina nuorodos, kertančios erdvę, laiką ir žanrus, išsišakojančios įvairiausiais būdais¹⁰. Kitaip tariant, meno vertinimą šio trečiojo kelio ribose lemia jo sugebėjimas prisitaikyti prie tinklų sistemos ir joje veikti.

Pratęsdama D. Joselito mintį apie atvaizdų greitį (*velocity*), intensyvumą ir sklaidą, H. Steyerl teigia, kad tokiomis sąlygomis atsiranda nauja politinės jėgos „aura“, grindžiama ne originalo pastovumu, bet kopijos laikinumu¹¹. Nesunku pastebėti, kad meno kūrinio „aura“, W. Benjamino apibrėžta kaip kultinės vertės kategorija, šiuolaikinėse teorijose slenka kopijos link. Viena vertus, taip tik patvirtinama, kad skirtis tarp šių dviejų polių niekur nedingo, kita vertus, tai skatina permąstyti originalo sąvoką ir pakitusį statusą.

Tokią originalo sampratą praplėtimą siūlo Bruno Latouras bei Adamas Lowesas, savo studijoje tyrinėjantys originalo-kopijos hierarchijos

7 *Ibid.*, p. 16.

8 Svarbu pabrėžti, kad tarp žodžių *post* ir *after* D. Joselitas daro esminį skirtumą. *Post*, jo teigimu, reiškia pabaigą, nutūkumą, o *after* – reprodukavimą ir rekontekstualizavimą.

9 David Joselit, *After Art*, p. 91.

10 *Ibid.*, p. 89.

11 Hito Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux*, [interaktyvus], Journal 10, 2009 lapkritis, [žiūrėta 2020-09-04], <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

pokyčius skaitmeninės reprodukcijos laikais¹². Drašus autorių teiginys, kad kopija kartais gali pranokti originalą, veikia kaip dar vienas straipsnio prielaidą pagrįsti padedantis argumentas. Panašiai kaip ir D. Joselitas, autoriai meno kūrinį laiko ne uždaru ir atskiru dariniu, bet procesų tinklu, kurį apibūdina trajektorijos (*trajectory*) sąvoka. Ši trajektorija apima ne tik originalą, bet ir visas jo reprodukcijas ir sudaro savotišką asambliažą. „Aurą“ autoriai supranta kaip kūrinio versijų palydovę, kurios atsparumą lemia kopijų tankis.

Kad ir koks būtų reprodukcijos mechaniškumo lygis, kai tik produkuojant dingsta ženklus skirtumas tarp „versijos n“ ir „versijos n+1“, ryški riba tarp originalo ir kopijos tampa nebe tokia svarbi, ir aura ima abejoti, kur būtent yra jos namai.¹³

Taigi ryškėja aplinkybės, kai meno kūrinio trajektorija plečiasi, o ja skirtingais greičiais keliaujančios visos jo reprodukcijos veikia kaip papildomi būdai kūrinį išvysti.

Galima sakyti, kad kopijos ir originalo santykius mąstytojai dažniausiai bando nustatyti dviejose koordinacių ašyse – meno kūrinio pasirodymo dažnio ir susisaistymo su konkrečia vieta. Tad įdomu, kad kaip pagrindinę W. Benjamino esė mintį meno istorikas Borisas Groysas iškelia tai, jog techniškai reprodukuojant svarbiausia kopijos ir originalo skirtis visiškai nepriklauso nuo materialaus kūrinio pobūdžio. „Kopija neautentiška ne todėl, kad skiriasi nuo originalo – ji neturi savo tam tikros vietos“¹⁴. Šią topologinę įžvalgą galima siūlyti praplėsti ir iki laiko lygmens, teigiant esą kūrinio originalu tampa tai, ką žiūrovas pamato pirmiau, t. y. ar greičiau kūrinį / parodą gyvai, ar jos fotodokumentą. Svarbu atkreipti dėmesį, kad įvesdamas meno dokumentacijos (*art documentation*) apibrėžimą B. Groysas išskiria dvi jos funkcionavimo kryptis. Viena veikia kaip nuoroda ar priminimas apie laikinai vykusias parodas ar įvykius. Kita nėra nei praeities meno įvykio pristatymas, nei būsimąjo meno kūrinio pažadas, ji yra vienintelė įmanoma „meninės veiklos, kurios negalima reprezentuoti kitaip, nuoroda“¹⁵. Trumpiau tariant,

¹² Bruno Latour, Adam Lowe, „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles“, in: *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, eds. Thomas Bartscherer, Roderick Coover; Chicago, London: The University of Chicago Press, 2011, p. 275–298

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*

meno dokumentacija veikia kaip liudijimas ir kaip meno praktika. Tačiau šiame straipsnyje svarbu kelti klausimą, ar yra tarpiniai arba hibridiniai meno dokumentacijos vaidmenys, ne kuriantys ar atspindintys meną, bet jį steigiantys, pavaduojantys. Remdamasis B. Groyso idėjomis, meno istorikas Danas Karlholmas kaip tik ir siūlo dokumentaciją vertinti kaip priemonę, kuria menas pristato save pasauliui ir kuria prieinamas savo versijas istorijai:

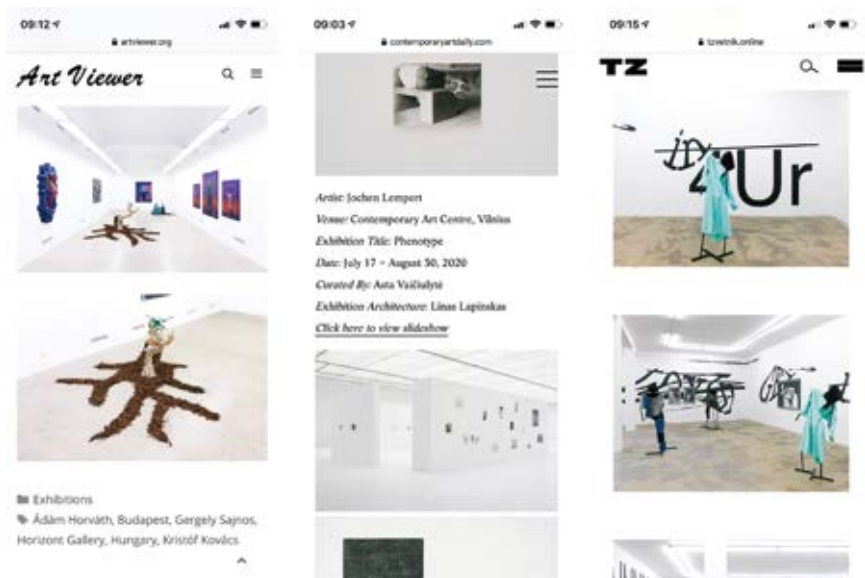
dokumentacija nėra tik po visko einantis meno įvertinimo būdas – veikiau ji pati ir gamina meną, atsižvelgdama į ateičiai kuriamą meno kūrinio istoriją. Anapus atnaujinimų reikalaujančios programinės ir / ar aparatinės įrangos <...> ir meno išnykimo grėsmės aplinkybių, kūrinio gyvavimo trukmės pratęsimas reikalauja išlikimo plano, strategijos, užtikrinančios kūrinių egzistavimą po tiesioginio, grynai vienašalio buvimo.¹⁶

Taigi, apibendrinant galima teigti: parodų fotodokumentacijos ima veikti ne tik kaip čia minėtos „išlikimo strategijos“, bet ir kaip parodų scenarijai, rekonfigūruojantys kopijos ir originalo pozicijas. Galima daryti prielaidą, kad meno atvaizdų kaip kūrinių kopijų statusą ima apibrėžti jų pasklidimo mastelis, t. y. vietos, arenos ir terpės, po kurias jos pasklinda, o originalo sąvoką siūloma teikti laikinei kategorijai, teigiant, kad originalu tampa ta meno kūrinio versija, kuri pamatoma pirma. Nuo šiol „aura“ ne tik migruoja, ji internete kuriama visiškai naujai. Tad kaip pakinta įtampos krūvis tarp tiesioginio ir netiesioginio kūrinio patyrimų, tarp parodos dokumentacijos ir parodos, ypač jei didžiąją jų daugumą šiandien pamatome būtent ekranuose, bus nagrinėjama kituose skyriuose, kur pasitelkti konkretūs parodų dokumentacijų cirkuliavimo pavyzdžiai.

Tinklo naujienų mazgai

Dažnesnį susidūrimą su meno kūriniais, o šiame kontekste ir grupinių jų konsteliacijų – parodų – atvaizdais per pastaruosius dešimtmečius paspartino bent kelios technologinės priežastys. Pirma, itin išaugęs tinklo prieinamumas ir mobilieji įrenginiai, gebantys labai kokybiškai atkurti

¹⁶ Dan Karlholm, „On the Historical Representation of Contemporary Art“, in: *Rethinking Time: Essays on History, Memory, and Representation*, sud. Hans Ruin, Andrus Ers, Huddinge: Södertörns högskola, 2011, p. 23.



1.
Interneto puslapių *Contemporary Art Daily*,
Artviewer ir *Tzvetnik* vaizdas telefono ekrane

Phone screenshots of the *Contemporary Art Daily*,
ArtViewer and *Tzvetnik* websites

vaizdinę informaciją, antra, pakitęs šiuolaikinio meno lauko ritmas¹⁷. Pastarąjį neišvengiamai paveikė pirmasis, kai nuolatinis tinklo prieinamumas meno lauką pavertė prieinamu ir pasiekiamu nuolatos, nepaisant anksčiau meno sezonus formavusių įvykių ar dalyvių.

Šiuolaikinio meno ir medijų sampynas tyrinėjantis meno istorikas ir kritikas M. Sanchezas svarsto: anksčiau šio lauko sezoniškumą lemdavo kas kelerius metus vykstančios meno bienalės, metinės meno mugės, kas mėnesį rengiamos parodos ir leidžiami žurnalai, prie kurių cikliško pri-sitaikydavo meno kritikai, o šią sezoninę meno sklaidos būklę į postsezoni-nį informacijos aritmiškumą pakeitė išmanieji telefonai ir tinklo naujienu mazgai (*aggregators*)¹⁸. Aiškindamas šį terminą savo tekstuose D. Joselitas nurodo interneto įmones, kurios renka informaciją apie kitų bendrovių produktus bei paslaugas ir deda į vieną svetainę¹⁹. Abu teoretikai tokiam

¹⁷ Michael Sanchez, „2011: Art and Transmission“, in: *Artforum*, 2013 vasara, p. 297.

¹⁸ Michael Sanchez, „Sezonai retrospektyviai“, pranešimas skaitytas paskaitų cikle *Mąstant apie šiuolaikinį meną*, 2014 04 30, [interaktyvus], Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, [žiūrėta 2020-08-20], <http://thinkingcontemporaryart.lt/the-seasons-in-retrospect/>.

¹⁹ „Aggregator“, in: *Oxford Dictionaries*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-08-27], <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aggregator?q=aggregator>.

naujienu mazgui priskiria ir 2008 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose įsteigtą meno tinklaraštį *Contemporary Art Daily* (toliau – CAD).

Ši daugelyje publikacijų ir kritinių tekstų aptariama platforma neretai tampa pavyzdžiu aptariant meno reprezentavimą internete. Joje eksponuojamos įvairiose pasaulio meno institucijose surengtų parodų fotodokumentacijos (*installation view* arba *installation shots*). Ilgainiui šis internetinis meno naujienu mazgas prisidėjo ne tik prie kūrinių atvaizdų cirkuliacijos ar jų pasiekiamumo permainų, bet ir prie techninio bei estetiško fotodokumentavimo kanono įtvirtinimo, galų gale – sutapo su postinternetinio meno kūrybos piku ir skatino jo strategijas; jos bus aptiriamos kitame skyriuje.

CAD pradėjo kurti tuo metu Čikagos dailės instituto mokykloje studijavęs meno kritikos studentas Forrestas Nashas: jis norėjo praplėsti ribotą prieigą prie pasaulyje kuriamo šiuolaikinio meno ir struktūruoti atliekamą tyrimą. Ilgainiui tai išsivystė į aktyvią, tarptautinių šiuolaikinio meno parodų pulsą atspindinčią atvaizdų saugyklą, turinčią milijoną perkopiančią svetainės lankytojų auditoriją, o 2013 m. kūrėjas jau buvo įtrauktas į įtakingiausių tarptautinio meno lauko dalyvių šimtuką²⁰.

Šiandien aktyviai tebeveikiančioje platformoje kasdien skelbiamos bent kelių tuo metu fiziškai veikiančių parodų fotodokumentacijos, atrinktos iš parodų organizatorių pasiūlymų srauto. Srauto įspūdį sustiprina tekstus nustelbiančių fotografijų publikavimas taip, kad jas net išmaniajame telefone būtų lengva peržiūrėti pirštu slenkant į ekrano apačią arba šoną [1 il.]. Tiesa, teikiami siūlymai turi atitikti technines fotodokumentacijų gaires (pvz., tarp JPG formatu atsiųstų nuotraukų turi būti bendri instaliacijos ir atskirų kūrinių kadrai, videodarbai turi būti pateikiami MP4 arba MOV formatu ir t. t.). Platformos administratoriai pasilieka teisę kriterijų neatitikusių parodų fotodokumentacijų nepublikuoti, o tai rodo, kad turinys griežtai rūšiuojamas ne tik pagal techninę kokybę: veikia ir kuratoriniai atrankos kriterijai.

Ilgainiui ėmė rasti daugiau panašiu CAD principu veikiančių platformų-galerijų: *Contemporaneities* (2009 Vokietijoje), *Ofluxo* (2011 Portugalijoje), *Daily Lazy* (2011 Graikijoje), *AQNB* (2012 Jungtinėje

²⁰ „Power 100“, in: *ArtReview.com*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-08-27], https://artreview.com/power_100/.

Karalystėje), *Kuba Paris* (2013 Vokietijoje), *Artviewer* (2014 Belgijoje), *Footnotes on Art* (2014 Kosove), *Tzvetnik* (2016 Rusijoje), *Blokmagazine* (2018 Lenkijoje) ir kitos. Lietuvoje tokių platformų funkcijas atlieka internetinis šiuolaikinio meno žurnalas *artnews.lt* (2008) ir meno naujienų svetainė anglų kalba *Echo Gone Wrong* (2011).

Svarbu atkreipti dėmesį, kad nuo kitų į internetą persikėlusių lietuviškų kultūros leidinių pastarosios skiriasi išskirtiniu dėmesiu vaizdiniam turiniui. Jis čia suprantamas ne kaip iliustracijos prie reiškinio ar procesus apmaštančių tekstų, bet kaip savarankiškas būdas pasakoti apie meno įvykius, simuliuoti parodines patirtis ir kaupti savotišką Lietuvos šiuolaikinio meno archyvą:

[N]uo pat pradžių orientavomės į specializuotą šiuolaikinio, daugiausia vizualaus, meno žurnalą, taip siekdami jį ne tik analizuoti, bet ir populiarinti. Tad greta jau įprastų parodų apžvalgų ar interviu su kūrėjais pradėjome publikuoti pirmuosius fotoreportažus iš parodų ekspozicijų, tenkindami vis didėjantį vizualinės informacijos poreikį, taip pat kaupdami savotišką šiuolaikinio Lietuvos meno parodų archyvą, kuris jau tapo gana solidus.²¹

Galima teigti, kad 2008 m. verslininko ir kolekcininko Boriso Symulevičiaus iniciatyva su žurnalo redaktore, menininke ir meno kritike Neringa Černiauskaite įkurtas *artnews.lt*, o vėliau ir *Echo Gone Wrong* prisidėjo prie Lietuvoje iki tol tik pavienių institucijų atliekamo ir kaupiamo parodų dokumentacijų archyvo formavimo. Kartu šie internetiniai žurnalai įdiegė parodų komunikavimo ir reprezentavimo vaizdais internete įpročius bei standartus. Iki jų įsikūrimo kultūros leidiniai Lietuvoje aktyviau į tinklą pradėjo kraustyti tik apie 2002-uosius, o jų persikėlimas labiau priminė klonuotų popierinių versijų kūrimą internete. Elektroninės pirmųjų nepriklausomybės metais susikūrusių kultūros leidinių, sakykim, *Šiaurės Atėnų* (leidžiamas nuo 1990 m.) ar *7 meno dienų* (1992), taip pat ilgiau gyvuojančių *Literatūros ir meno* (1946) ir *Nemuno* (1967) versijos buvo *www.culture.lt*²²

21 „Kultūros leidinių redaktoriai: kultūra nėra vargšė, ji ugdo ir lavina, duoda impulsą“, parengė Monika Krikštopaitytė, in: *bernardinai.lt*, [interaktyvus], 2019 07 24, [žiūrėta 2020-09-04], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2019-07-24-kulturos-leidiniu-redaktoriai-kultura-nera-vargse-ji-ugdo-ir-lavina-duoda-impulsa/176717>.

22 „Lietuvos kultūros vartai“, in: *culture.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-09-04], <http://www.culture.lt/>.

platformoje. Lietuvos kultūros vartais pavadinta svetainė veikė kaip gana paprastas informacinis skirstytuvus, pateikiantis naudingų nuorodų tinklelį. Jį galima laikyti minėto tinklo naujienų mazgo prototipu, „surišančiu“ pusiau savarankiškus elementus, gyvuojančius materialiose ar virtualiose plokštumose²³.

Kone tuo pat metu, 2000 m. pradžioje, internete kūrėsi ir *art.scene.lt*, *fluxus.lt*, *d117.lt* ir pan., kurios veikė kaip „kūrybinių bandymų ir meninio darbų rinkinio eksponavimo platformos (giminingos, pavyzdžiui, dabartiniam *Behance*), arba savotiškos internetinės galerijos / parodos“²⁴. Kaip bandymo rengti parodas tinkle pavyzdys galėtų būti ir 2012 m. įkurta virtuali galerija *Katinėlis & Gaidelis* (puslapis nebeaktyvus), kuri, surengusi kelias parodas, vilčių vis dėlto nepateisino²⁵ ir veiklą nutraukė. Turėdamas tikslą atsakyti, kodėl fizinė galerijų erdvė tuo metu nugalėjo bandymus ne tik kurti, bet ir eksponuoti meną tinkle, kultūros tyrinėtojas Jurijus Dobriakovas teigia:

kūrybiniai procesai internete aktyviausiai vyksta savotiško technologinio skurdo sąlygomis. Kai visa interneto infrastruktūra (tinklaraščių šablonai, socialinės sąveikos algoritmai, paieškos mechanizmai) jau yra sukurta ir optimizuota naudoti, nelieka vietos išradimui.²⁶

Artnews.lt susikūrimas sutapo su tuo metu vangiai kitų kultūrinių leidinių Lietuvoje naudojamomis interneto galimybėmis. Nukreipęs dėmesį į vieną šiuolaikinio meno sritį jis išsiskyrė kaip užsienio praktikų pavyzdžiu veikiantis ir naują kritinę bei vizualinę retoriką kuriantis internetinis žurnalas.

Galima sakyti, kad įkurta svetainė iš esmės žymi šiuolaikinio meno pristatymo tinkle ir meno kritikos Lietuvoje lūžį. Tam įtakos turėjo ne tik sparti technologijų pažanga, bet ir nauja turinį formavusių menotyrininkų ir teoretikų karta²⁷. Aptardamas tiek *artnews.lt*, tiek *Echo Gone Wrong*

23 David Joselit, „On Aggregators“, in: *October*, 146, 2013 ruduo, p. 10.

24 Jurij Dobriakov, „Lietuvių meno nuotykiškai tinkle“, in: *Dailė*, 2015, Nr. 2, p. 7.

25 „Katinėlis & Gaidelis“ teikia vilčių – tai ne Valdovų rūmai“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2012 05 24, [žiūrėta 2020-09-04], <https://artnews.lt/katinelis-gaidelis-teikia-vilciu-tai-ne-valdovu-rumai-15579>.

26 Jurij Dobriakov, *op. cit.*, p. 7.

27 Kęstutis Šapoka, „Kaip pagauti dailės kritiką? Kelios padrikos mintys apie dailės kritikos funkcijas“, in: *Kultūros barai*, 2015, Nr. 5, p. 32.

projektų reikšmę bendrame Lietuvos dailės kritikos lauke, menotyrininkas Kęstutis Šapoka teigia:

buvo žengti du ideologiškai svarbūs žingsniai – sukurta alternatyvi sistema ir išeita į tarptautinę erdvę. <...> Šie projektai svarbūs ir sėkmingi ne tik vadybos, ideologijos, meno propagavimo atžvilgiu, jie tiesiogiai skatina ir dailės kritikos funkcijų kaitą, alternatyvius kalbėjimo būdus ir (kritinio) teksto pavidalus apskritai.²⁸

Apibendrinant šį skyrių galima teigti, kad tiek CAD, tiek *artnews.lt* ar kiti panašūs projektai, veikdami pagal tinklo naujienų mazgų modelį, savotiškai nusavina meną, įkurdami savitas *online* prieinamas galerijas. Tačiau kartu įgyvendina kažką panašaus į prancūzų rašytojo ir politiko André Malraux *muziejaus be sienų* idėją, kai kūriniai išplėšiami iš originalios jų patyrimo vietos ir reprodukcijomis atveria meną platesnei publikai. Toks atviras parodų viešinimas kuria didesnę meno demokratizavimą bei užkerta kelią vizualinės atminties netvarumui. A. Malraux teiginys, kad „nuo šio šimtmečio meno istorija yra istorija to, kas fotografuojama“²⁹, patvirtina: šiame skyriuje aptartos platformos tampa ir naujais meno istorijos rašymo įrankiais.

Galimybė būti rastam (post)internete

Siekiant aptarti išvardytų platformų ir jose skelbiamų fotodokumentacijų svarbą meninėms praktikoms, ypač postinternetinio meno strategijoms, pažymėtina, kad įsteigtos svetainės ilgainiui ėmė keisti kai kuriuos pavienius tinklalapius, popierinius žurnalus ir prisidėjo formuojant informacinius meno duomenynus, paremtus skaitmeniniais paieškos algoritmais ir ekraninio vaizdo šablonais, pritaikytais mobiliems įrenginiams³⁰. Šią iš galimybės būti surastam ir atpažintam kylančią vertę vaizdų ekonomikoje D. Joselitas vadina paieškos epistemologija (*epistemology of search*): „šiuo metu svarbiau ne naujo turinio kūrimas, bet jo sugražinimas atpažįstamais būdais – pasitelkiant pertvarkymą, fiksavimą, pakartojimą ir dokumentavimą“³¹. Kitaip tariant, vertė perkeliama nuo gamybos iki informacijos dalys, turint galvoje, kad informacija tapo savotišku kapitalu, o vaizdai – šios ekonomikos valiutos vienetais.

28 *Ibid.*, p. 33.

29 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris: Gallimard, 1965, p. 16.

30 David Joselit, *After Art*, p. 12.

31 *Ibid.*, p. 56.

D. Joselito teigimu, minėtą turinio gamybą paieškos epistemologijoje keičia turinio formatavimas (*formatting*): neapdoroti duomenys pradėjo panašėti į gamtos išteklius, pavyzdžiui, anglį, tačiau priešingai nei anglis, kurią reikia išgauti, duomenys dauginasi, tad tik „rasti ar suburti į reikšmingus modelius“³² duomenys tampa prasmingi. Šią procedūrą istorikas ir vadina formatavimu. Toks pokytis rodo perėjimą nuo manipulavimo medžiagomis prie atvaizdų populiacijos valdymo. Tokiomis sąlygomis formatavimas, pasak autoriaus, yra naudingesnis terminas nei medija (*medium*), kuri, priešingai nei formatas (*format*), „negeba sukonfigūruoti duomenų keliais būdais“³³. Medija tėra formatų pogrupis, ne tik nepakankamai lankstus, bet ir apsiribojantis konkrečiomis raiškėmis (tarkim, tapyba ar videomenu) bei singuliariais objektais. O formatas reguliuoja hibridinius darinius, gali veikti skirtingais masteliais ir įgalina meno kūrinis nagrinėti neapsiribojant vien tik fiziniu pagrindu.

Formatai yra dinamiški turinio kaupimo mechanizmai <...> mazginės jungtys ir skirtumais pagrįsti laukai; jie kuria nenusėjamą gausybę trumpalaikių srovių ir įtampų. Tai labiau jėgos konfigūracijos nei pavieniai objektai. Trumpai tariant, formatai sukuria nuorodų ar ryšių modelį.³⁴

Formatą apibūdinęs kaip „jungiamąjį audinį“, D. Joselitas parodo, kad, vaizdams susipynus globaliai, matomi jų gamybos būdai, pastangos, susijusios su jų kūrimu, platinimas ir istorinės sąlygos. Vis dėlto šių mazginių jungimo struktūrų nereikėtų suprasti kaip tiesiogiai atvaizduotų, pavyzdžiui, meno kūrinyje; vaizdai gali likti tokie patys, tačiau, juos dauginant, perkuriant ir jais manipuliuojant, kuriami nauji modeliai, vadinasi, ir naujos prasmės bei vertės. Tai veikia vidinis perėjimo iš vienos būklės į kitą modelis, tam tikru atveju galintis būti labai akivaizdus, o kitu – painus. Tad, anot autoriaus, meno kritiko užduotis yra išsiaiškinti, kaip ir kokius formatus šiandien kuria tokios mazginės jungtys.

Apibendrinant galima teigti, kad formatavimas yra ne tik politinė, bet ir estetinė procedūra, nes tą patį vaizdą galima lengvai pateikti kaip įrodymą, patvirtinantį įvairius ir netgi prieštarigus teiginius. Nustatant formatą,

32 David Joselit, „What to Do with Pictures“, in: *October*, 138, 2011 ruduo, p. 82.

33 *Ibid.*

34 David Joselit, *After Art*, p. 55.

nustatomos ir tam tikros profiliavimo koordinatės, kaip iš neapdorotų duomenų pateikti suprantamą informaciją. Praktiškai šis pokytis apima to paties atvaizdo atkūrimą ir perkėlimą į skirtingas vietas ir laiką. Tad galima sakyti, kad šiame kontekste formatavimo veiksmą atlieka aptartos platformos, o parodos ar pavieniai meno kūriniai, virsdami skaitmeniniais fotografiniais atvaizdais, pakeičia savo būklę iš fiksuotos tik tam tikroje vietoje tam tikru metu į prisitaikančius prie bet kada atliekamų paieškų naršyklėje. Fotografija šiomis aplinkybėmis panaudojama kaip fizinių objektų vertimo įrankis, dėl kurio kūriniai darosi plastiški ir tranzityvūs. Pastarąjį terminą D. Joselitas vartoja kaip geriausiai apibūdinantį dislokuotų ir fragmentuotų meno kūrinių tinklę statusą³⁵. Jo teorijai, kad duomenų valdymo formos ir formatavimas kuria vertę našiau nei patys pavieniai vaizdai, pritaria ir H. Steyerl, siūlydama šių procesų žodynelį papildyti cirkuliacionizmo (*circulationism*) sąvoka:

Cirkuliacionizmas nėra tik atvaizdų kūrimas, veikiau tai apibūdina postprodukciją, paleidimą į apyvartą ir pagreitimą. Svarbiausiais dalykais tampa viešieji atvaizdų ryšiai socialiniuose tinkluose, reklama <...> Tokiais postprodukcijos įrankiais, kaip redagavimas, spalvų korekcija, filtravimas, iškirpimas ir t. t., nesiekama tik reprezentuoti. Jie virto kūrimo priemonėmis, tačiau jais kuriami ne tik atvaizdai, bet ir už jų esantis pasaulis.³⁶

Toks požiūris rodo, kad meno gamyba sunkiai atskiriama nuo meno cirkuliacijos. Abu šie procesai steigia tolygias vertes, o šiame straipsnyje prisideda prie tekste iškelto hipotezės patvirtinimo – fotografinė parodų reprezentacija nebeveikia tik kaip iliustracija ar tarpininkas. Dabar tai viena iš priemonių kurti papildomą parodos versiją skaitmeninėje nenutrūkstančios vaizdų apytakos terpėje. H. Steyerl pateikta sąvoka apibūdina ambivalentiškus sklaidos procesus, vykstančius tiek *online*, tiek *offline*, t. y. ir prisijungus, ir nesant tinklę. Menininkės teigimu, bet koks duomenų rinkinys gali greitai keliauti ir neskaitmeninėmis formomis, o tai iš esmės sutampa ir su postinternetinio meno kūrybos logika, kuriai būdingas mąstymas tinklo būdu, t. y. kai meninėse praktikose atsiskleidžia jau įprastais tapę tinklo procesai – duomenų paieška ir apdorojimas.

³⁵ David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October*, 130, 2009 ruduo, p. 128.

³⁶ Hito Steyerl, *op. cit.*

Pirmą kartą postinternetinio meno terminą 2006 m. duotame interviu pavartojo amerikiečių menininkė Marisa Olson. Aiškindama asmeninius kūrybinius principus, teigė, kad kompiuterinių technologijų paveiktas menas nebėra griežtai susaistytas su įrenginiais ar buvimu tinkle, greičiau tai interneto įtakų apmąstymas platesnėje populiariojoje kultūroje ir kasdienybės veiklose³⁷. Vėliau šią tendencingai plėtojamą meno srovę aktyviai tyrinėjo daugelis menininkų – Artie Vierkant, Gene’as McHughas, taip pat minėtas Sethas Price’as ir kiti. Įdomu, kad norėdami apibrėžti interneto poveikį kūrybiniam procesui, tiek šią sąvoką, tiek jo apibrėžimą pirmiausia kūrė patys menininkai. Pasak kritikės ir kuratorės Lauren Cornell, sąvoka *post-internet* atsirado kaip pereinamasis terminas, rodantis diskursyvų poslinkį nuo mąstymo „per“ internetą iki platesnio tinklo sistemos įsisavinimo³⁸. Tačiau šio termino blogybė, anot jos, kad jo priešdėlis rodo esminį lūžį, kurio formaliai neįmanoma aptikti, jei mąstysime tik apie internetą. Postinternetas nereiškia interneto eros pabaigos, veikiausiai įrodo *online* režimo logikos perkėlimą į *offline* būklę, ir atvirkščiai.

Kaip mėginimą aiškiau apibrėžti ir kontekstualizuoti postinternetinio meno ribas būtina paminėti UCCA – Ullens šiuolaikinio meno centre Pekine 2014 m. Karen Archey ir Robino Peckhamo kuruotą parodą *Menas po interneto (Art Post-Internet)*. Jos kataloge pateiktas postinternetinio meno apibrėžimas pakankamai tiksliai atskleidžia svarbiausius dalykus:

Šis postinternetinio supratimas rodo ne laiką „po“ interneto, bet internetinę sąmonės būseną – mąstymą tinklo būdu. Meninėje praktikoje postinternetinio kategorija apibūdina meno objektą, sukurtą sąmoningai atsižvelgiant į tinklus, kuriuose jis gyvuoja nuo sumanymo ir sukūrimo iki sklaidos ir suvokimo. Taigi, daugelis čia pristatomų kūrinių pasitelkia vizualią reklamą, grafinio dizaino, nuotraukų bankų, prekių ženklų, parduotuvių erdvių apipavidalinimo ir komercinės programinės įrangos retoriką.³⁹

³⁷ Lauren Cornell, „Net results: Closing the gap between art and life online“, in: *Time Out New York Magazine*, 2006 02 09, p. 69.

³⁸ „Beginnings + Ends“, in: *Frieze*, [interaktyvus], Issue 159, 2013 11 21, [žiūrėta 2020-09-20], <https://www.frieze.com/article/beginnings-ends>.

³⁹ *Art Post-Internet: INFORMATION / DATA*: Parodos gidas, sud. Karen Archey, Robin Peckham, Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, [interaktyvus], 2014, p. 8–9, [žiūrėta 2020-08-20], https://static1.squarespace.com/static/51a6747de4b06440a162a5eb/5ab019a9aa4a99dde60bdd5a/1521490402725/art_post_internet_2+%281%29.pdf.

Tai reiškia, kad esminiu postinternetinio meno kūrybos principu tampa aproprijuoti internete esančius įvaizdžius ar simbolius ir juos paversti (fiziniu) meno objektu. O tai liudija prisitaikymą ir prie galerinės ar parodinių erdvių kultūros. Tokiu būdu postinternetinis menas bando parodyti dingusią perskyrą tarp procesų, vykstančių tinkle ir anapus jo, pavyzdžiui, galerijos erdvėje.

Manoma, kad postinternetinio klimato sąlygomis meno kūrinys lygiavertiškai gyvuoja tiek kaip objektas galerijoje arba muziejuje, tiek kaip atvaizdas ar kita reprezentacijos forma, pasiekama internete ar spausdintuose leidiniuose <...> Objektai, kuriami po interneto, „originalios kopijos“ neturi.⁴⁰

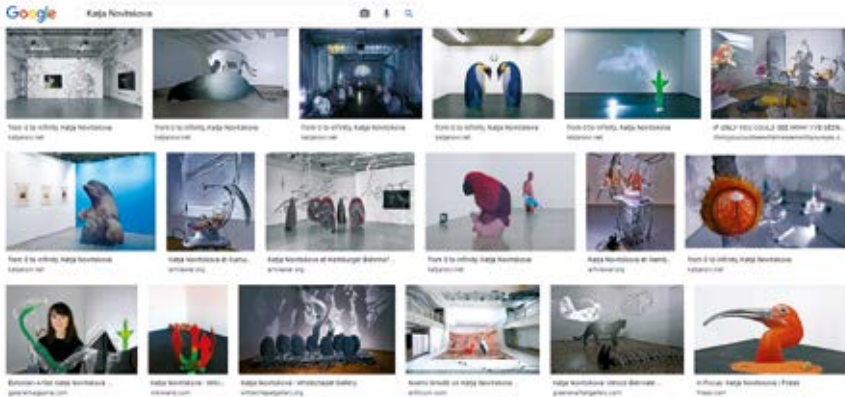
Vis dėlto reikia pridurti, kad postinternetiniam menui svarbu ne tik sukurti internetinio naršymo produktą, bet ir sugrįžti į tinklą. Tą pabrėžia ir kuratorius Brianas Droitcouras: „pati postinternetinio meno specifika orientuojasi į gerai internete atrodančių objektų kūrybą ir postprodukciją: fotografuojama akinamai „baltame kube“, ryškiai apšviečiant lempomis, paskui paryškunami spalvų kontrastai“⁴¹. Ši teiginį reikėtų suprasti kaip tikslingai dėl fotodokumentacijų kuriamo meno apibūdinimą, suponuojantį ir tai, kad dar kūrybiniame procese tokio meno kūrėjai siekia, kad pasisavinti vaizdai ar tinklo elementai ne tik fotogeniškai atrodytų galerinėje erdvėje, bet ir sugrįžtų į *online* būklę.

Kaip chrestomatinis tokių kūrybinių strategijų pavyzdys galėtų būti estų postinternetinio meno kūrėjos Katjos Novitskovos projektai. Juose menininkė internete rastus dvimačius aukštos skiriamosios gebos vaizdus perkelia ant aliuminio plokščių ir paverčia trimačiais skulptūriniais objektais [2 il.].

Taip K. Novitskova ne tik trina skirtį tarp realaus pasaulio ir technologinio jo atvaizdo, bet ir kvestionuoja plokštumos bei gylio sampratą. Galerinėje erdvėje eksponuodama nepriekaištingos kokybės išdidintų gyvūnų, gyvų organizmų ar tinklo sistemos atributų vaizdus, menininkė tarsi prailgina pasirinktų rodyti vaizdų gyvenimo trukmę, o šį ciklą tęsia į

⁴⁰ Artie Vierkant, „The Image Object Post Internet“, [interaktyvus], in: *artievierkant.com*, 2010, p. 5, [žiūrėta 2020-08-15], http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf.

⁴¹ Brian Droitcour, „The Perils of Post-Internet Art“, in: *Art in America*, [interaktyvus], 2014 10 29, [žiūrėta 2020-08-23], <https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040/>.



2.

Katjos Novitskovos kūrinių atvaizdai „Google“ vaizdų paieškoje

Installation views of works by Katja Novitskova in Google Image Search

interneta įkelti lankytojų užfiksuoti parodos atvaizdai ar šiame tekste nagrinėjamos profesionalios parodų fotodokumentacijos. Ši sukurta kilpa, kai iš tinkle rastų vaizdų sukurtos skulptūros vėl tampa skaitmeniniais atvaizdais, atskleidžia ir aptartą originalo ir kopijos problematiką. Tad tiek K. Novitskovos, tiek daugelio kitų postinternetinio meno šalininkų kūryba nebeatsiejama nuo (kūrinių) atvaizdų migravimo tarp fizinių ir virtualių erdvių, kai reprodukuotą kopiją sunku atskirti nuo originalo.

Galima teigti, kad dėl šių aplinkybių menas vis dažniau pradeda kurti ne konkrečioms vietoms ar institucijoms, bet (ir) dėl pogamybinių parodos procesų – fotografinių įrodymų, kurie, kaip ir pirminiai tinkle rasti tokio meno šaltiniai, cirkuliuotų toje pačioje terpėje ir būtų pasiekiami bet kuriuo metu. Tam pritaria ir B. Groysas: „tradicinis menas gamino meno objektus, o šiuolaikinis kuria informaciją apie meno įvykius“⁴². Remiantis šia mintimi, galima daryti prielaidą, jog „gyvų“ parodų organizavimas dažnai būna pretekstas fotografinei jų versijai, kaip ilgaamžiškesnei ir lengviau pasiekiamai jos formai.

Toks požiūris iš esmės būdingas ne tik specifiskam postinternetiniam menui. Jei pastarąjį su fotodokumentacijomis sieja (ir) kūrybinė strategija, tai kitam menui tokie fotografiniai dokumentai pasitarnauja kaip

42 Boris Groys, *op. cit.*, p. 53.

komunikacijos ar archyvavimo priemonė. Daugeliu atvejų tokios priemonės svarbą lemia suvokimas, kad fizinis kūrinio ir parodos pavidas yra apribotas eksponavimo laiko, atlikimo aplinkybių ar nepatvarių, irių medžiagų, o tai negresia virtualiai parodos formai. Nors fotodokumentacijos turi ribotą daugelio meno kūrinų atkūrimo galią (pavyzdžiui, tų, kuriems svarbus gyvas atlikimas), šio reprezentacinio žanro suklestėjimas rodo, kad svarbu jau ne tik informuoti apie vykstančią parodą, bet ir pasirūpinti skaitmenizuotu „pomirtiniu jos gyvenimu“, t. y. kur, kaip ir kokie vaizdai apie ją primins bei kokią vertę jie kurs cirkuliuodami meno atvaizdų saugyklose.

Institucinė vertė ir fizinės erdvės nuvertėjimas

Svarbu atkreipti dėmesį, kad tiek didesnis tinklo prieinamumas, tiek vis naujos specialios platformos, tiek parodų fotodokumentacijos padarė įtaką fizinių parodinių erdvių politikai. Atvirai galerinę erdvę mėgdžiojantis aptartų platformų dizainas, kai baltame fone publikuojamos aukštos skiriamosios gebos parodų nuotraukos, tokius internetinius puslapius pavertė virtualiais fizinių galerijų pakaitalais. Tai neišvengiamai padarė įtakos ir parodinei kultūrai bei infrastruktūrai. Sakykim, daugelis fizinių galerijų taškinį erdvių apšvietimą į luminescencinį pakeitė vien tam, kad CAD patalpintose nuotraukose baltos galerijos sienos pulsuotų kaip IPS (*in-plane switching*) skystuosius kristalus tolygiai paskirstantys ekranai (dabar naudojama LCD technologija)⁴³. Ėmė rasti parodų fotodokumentacijos srityje besispecializuojančių fotografų ir organizacijų, teikiančių ekspozicijų dokumentavimo paslaugas, rengiančių 3D jų vizualizacijas arba nuomojančių baltą galerinę kubą primenančias erdves, kuriose gali būti atliekamos simuliuotų parodų „fotosesijos“. Tokie lygiagretūs fizinių ir virtualių galerijų pokyčiai bei siekis suvienodinti lankymosi jose patirtis patvirtina parodų postprodukcijos svarbą – kuriama ne tik gyvam susipažinimui su kūrinium, bet ir techniniam žvilgsniui, archyvui, tarptautiniam žiūrovui ir pasauliniam šiuolaikinio meno tinklui.

Vis dėlto svarbu pažymėti, kad tokia parodos abstrakcija siūlo labai savitą selektyvios kameros akies ir spalvų reguliavimo programų sumodeliuotą ekspozicijos matymo rakursą. Pasak N. Černiauskaitės:

43 Michael Sanchez, „2011: Art and Transmission“, p. 295.

pasitelkus sterilius, akinančio ryškumo, iki skausmo didelės raiškos ekspozicijos vaizdus bei ištrynus lankytojų kūnus ar visus šių kūnų pėdsakus, ilgainiui keičiasi ir ekspozicinės erdvės – kiekviena į apyvertą išleista dokumentacija darosi vis vienesnė.⁴⁴

Kuratorė Melanie Bühler šią mintį papildo: pašalinus visus žemiškus, žmogų primenančius, potencialiai nešvarius ir kitaip netobulus kasdienio gyvenimo pėdsakus, šie vaizdai sukuria visiško objektyvumo iliuziją. „Baltojo kubo estetika pavertus išvaizdžia fotografine kompozicija, ji siekia priversti mus patikėti, kad šių retušuotų atvaizdų niekuomet nėra lietiš nė vienas žmogus“⁴⁵. Autorė priduria, kad tokia parodų fotodokumentacijose pasikartojanti estetika kuria savotišką parodų vaizdavimo kanoną, kuris, akivaizdu, prisideda ir prie sėkmingo vaizdų skelbimo tarptautinėse platformose.

Stebint parodų atvaizdų srautą aptartose platformose galima išskirti bent kelis pasikartojančius fotografinio parodos vaizdo kūrimo aspektus:

1) *Vaizdinio pasakojimo kūrimas*. Tai susiję su skelbiamu parodos fotografijų skaičiumi, kai keliolikos ar keliasdešimties fotografijų serija siekiama papasakoti apie parodos visumą ir atskirus kūrinius. Skirtingo stambumo planais sukuriama žvalgymosi po parodą arba įsistebeilijimo į konkretų objektą išpūdis. Laikantis nuoseklumo, vaizdai jungiami į tokią seką, kad kiekvienas naujas rakursas arba paaiškintų prieš tai buvusį vaizdą, arba įvestų naują informaciją apie erdvę, eksponavimo aplinkybes, kūrinių mastelius, sandarą, paviršius, medžiagas, taip kuriant „matymo daugiau“ nei akimis išpūdį. Kompozicijos tokiose fotografijose gana griežtos, nors ir neišvengiama subjektyvaus žaidimo su erdvės ar parodos architektūros ritmika, geometrija, kūrinių formomis, jų santykiais erdvėje.

2) *Fotografio anonimiškumas*. Tai nereiškia autorinio parodų fotografų braižo atsisakymo – veikiausiai susiję su kuriamu išpūdžiu, kad visi parodų atvaizdai atsiranda tarsi mechaniškai, neįsikišant jokiame tarpininkui. Kadangi tokios fotografijos dažnai tarnauja (ir) kaip vizualiniai liudijimai, dokumentai ar faktų įrodymai, joms reikia „neautorinės“ žiūros. Tokia

⁴⁴ Neringa Černiauskaitė, „Konstanet“, in: *Estonian Art*, [interaktyvus], 2017/1, p. 30, [žiūrėta 2020-08-25], https://estinst.ee/wp-content/uploads/2017/04/612_EstonianArt2017-1_web.pdf.

⁴⁵ Melanie Bühler, „In Other Words, Please be True. Photography and Indexicality's Persistent Promise“, in: *Echoing Exhibition Views. Subjectivity in Post Digital Times*, eds. R. practice: Ann Richter & Agnieszka Roguski, Eindhoven: Onomatopoe, 2020, p. 60.

fotografinė kalba primeta labai paprastą parodų matymo būdą bei skaitymo taisykles, kurios kuriamos fotografuojant tarsi iš įprasto akių lygio perspektyvos, turinčios reikšti suvienodintą „taip mato visi“ žvilgsnį. Tokiu būdu fotografinė kalba sunorminama ir dažnai virsta monotoniška.

3) *Subjektivus objektyvumas*. Susijęs su prieš tai aptartu dokumentiniu lūkesčiu į parodas žvelgti „neautoriniu“ žvilgsniu. Tačiau šiomis aplinkybėmis anoniminiai, tariamai objektyvūs dokumentai kuriami itin subjektyviais gestais – pagal nuožiūrą parenkamais rakursais, objektų atranka, nuotraukų redagavimu.

4) *Šviesos ir ryškumo akcentavimas*. Vaizdas tokiose fotografijoje dažniausiai atrodo glotnus, nublizgintas (*slick*), sodrus ir kone sintetinis – tarsi sumodeliuotas kompiuterinės grafikos programa, ypač jei paroda dokumentuojama parodinėje balto kubo scenografijoje. Prie tokio efekto prisideda ne tik aukšta nuotraukų skiriamoji geba, bet ir papildomas spalvų paryškinimas, kontrasto padidinimas, vaizdo paaštrinimas, fotografavimas iš tokių rakursų, kad blizgūs meno kūrinių paviršiai geriau atspindėtų šviesos šaltinius. Tokios akinamai sušviestos parodos ir pereksponuotos jų fotodokumentacijos prisitaiko prie jų peržiūros aplinkybių – šviečiančių išmaniųjų įrenginių ekranų. Tokiu būdu baltas galerinis kubas reaktualizuojamas ne tik kaip patogi scenografija idealizuotiems parodų atvaizdams kurti, bet ir kaip metafora – ne fizinė būtinybė, tačiau būtinas institucinio pripažinimo ženklas.

Institucijos vaidmuo svarbus ir analizuojamų platformų turinio kuravimui. Čia ryškėja keli paradokso. Viena vertus, atsiradus fotostudijų paslaugoms ir galimybei parodų atvaizdus suprogramuoti tiesiai kompiuterio ekrane, fizinės ekspozicijų erdvės tarsi nuvertėja. Kita vertus, minėtomis internetinėms platformoms teikiant parodų fotodokumentacijas būtina nurodyti parodą rengiančią instituciją. Tad kol fizinis parodinių erdvių vaidmuo dėvėsi, simbolinis – auga, ir galima teigti, kad fizinės galerijos vis dažniau veikia kaip diplomatinės priėmimo ir pasitikimo vietos, nei vienintelę galimybę susitikti su menu teikiančios erdvės. Vis dėlto net ir šiomis aplinkybėmis institucijos lieka meno kūrinių vertes steigiančiomis rinkos arbitrėmis. Net jei fotografines parodų versijas galima sukurti ir anapus

parodinių erdvių, jos ne visuomet bus veiksnios be institucinio tų erdvių statuso. Vadinasi, institucinis galerijų ar parodinių erdvių krūvis dažnai būna vienas iš atrankos rodiklių, pagal kuriuos internetinių platformų administratoriai rūšiuoja vaizdus. Taigi ir fotografijos neveikia tik kaip neutralūs ir savarankiški dariniai, tai – instituciškai įkrautos savireprezentacijos priemonės, dalyvaujančios įsitinkinant ne tik menininkams, bet ir galerijoms.

Vis dėlto nustačius šią institucijų ir nuo jų dažnai priklausomų fotodokumentacijų tarpusavio priklausomybę ėmė rasti šią sistemą kritikuojantys projektai. Viena vertus, siekta parodyti, kad parodos kuriamos tik dėl fotodokumentacijų, todėl visiškai nebesvarbu, kur jos rengiamos. Pavyzdžiui, internetą kaip pagrindinę platformą, kurioje matomas menas, tyrinėjantis kūrybinis duetas *New Scenario* (Paulas Barschas ir Tilmanas Hornigas) iš Vokietijos parodas rengė ir žmogaus kūno ertmėse, ir dinozaurų parke, ir limuzine, o jas apžiūrėti galima tik dokumentacijų pavidalu. Tokiu pačiu principu amerikiečiai Loney Abrams ir Johny Stanishas viešosiose erdvėse parodas eksponuodavo tiek, kiek užtrukdavo jas nufotografuoti. Vėliau gyvenamojo namo Bruklino kieme esančiame garaže menininkai įrengė mažą parodų erdvę *Hotel Art Pavilion*, kurioje parodas rodo balto kubo estetikoje, o ekspozicijų nuotraukas vėliau paskleidžia internete. Joshua Citarellos projektas *Compression Artifacts* taip pat parodė, kad standartizuotas parodos baltame kube nuotraukas galima sukurti net miške. Niujorko užmiestyje įrengęs laikiną baltų sienų ir šviesą sklaidančių lempų apšviestą stendą, menininkas instaliavo kelių kūrėjų darbus, o galutinį parodos vaizdą sukūrė kompiuterine redagavimo programa. Kompiuteriu suformuodamas kur kas didesnę erdvę ir kūrinius perkabindamas, jis pasiūlė bent kelias vaizdines tos pačios parodos versijas, kartu parodė, kad fizinės galerijos gali tapti tik scenografija fotografiniams ar suprogramuotiems vaizdams.

Kita vertus, tokie projektai buvo bandymas parodyti, kad jei parodos dažniausiai apžiūrimos internete, tuomet organizuoti jas fiziškai apskritai nebetenka prasmės. Prie tokių virtualių galerijų-projektų galima priskirti 2010 m. kinų kilmės menininko Timuro Si-Qino įkurtą *Crystal Gallery* arba estų Eppo Ōlekōrso ir Keiu Krikmann įsteigtą galeriją *Kons-tanet*, kuri veikė dviem režimais: kaip internetinė ir fizinė kelių kvadratinių

metrų erdvė Talino centre. *Konstanet* kuratoriai kviesdavo jaunos menininkus išbandyti tokios ribotos (fizinės) ir begalinės (internetinės) erdvių ribas.

Nepaisant šių alternatyvių erdvių steigimo ar jų eliminavimo projektų, galerijų ir menininkų siekis būti matomiems ir pakliūti į parodų atvaizdų srautą tarptautinėse platformose, būti jose surastiems ir archyvuojamiems liudija ir labai svarbią legitimavimo kaitą. Tai, kalbėdamas apie meno sezoniškumo pokyčius, pastebi ir M. Sanchezas. Jo teigimu, kad „menas nuo šiol aptinkamas ne bienalėse, mugėse ar žurnaluose, o telefone“⁴⁶, pirmiausia reiškia šiuolaikinio meno lauko sezoniškumo griūtį. Iš daugiau ar mažiau ritmiško pulsavimo pastarasis virsta nenutrūkstamu, sparčiu ir bet kada nuotoliniu būdu pasiekiamu srautu. Šį procesą galima pavadinti realiu laiku vykstančiu pasaulinės meno sistemos monitoringu – sistemingu parodų atvaizdų stebėjimu, rinkimu, paieška ir tendencijų numatymu. Tokiu būdu sutrumpėjus meno atvaizdų sklaidos grandinei, vyksta ir vertinimo mechanizmo kaita:

Legitimavimą, atliekamą tam tikrų institucijų ar vertintojų, dabar keičia paprasto matomumo procesas, kurį, aplenkdamas spaudos kanalus ir gremėzdžiškas laiko dvasią bandančias pristatyti parodas, atlieka medijų aparatas.⁴⁷

Tad galima teigti, kad dalį vertinimo ir įteisinimo funkcijų kurudamos savo turinį perima ir tokios platformos kaip CAD.

Dėl šių kintančių vertinimo ir pripažinimo sąlygų pasikeičia ir vaizdinės reprezentacijos statusas, išauga techniškai kokybiškos fotografijos kaip dokumento svarba. Tikėtina, šie procesai ilgainiui turės įtakos ir meno kritikai, mat jau dabar galerijos ar menininko specialiai ekranui suproduisuotas parodos vaizdas ima varžytis ne tik su parodų anotacijomis, bet ir su tekstinėmis vertintojų refleksijomis, kurios neretai stokoja tų operatyvumo savybių, kurias turi lengvai tinkle cirkuliuojantys atvaizdai.

Vaizdų cirkuliacijai perduota legitimavimo estafetė galėtų paaishkinti ir aktyviai CAD veiklos modelį perėmusių platformų kūrimosi priežastį – naujas meno įgalinimo būdas skatina kurtis vis daugiau ir naujų šią funkciją teikti norinčių aparatų. Vis dėlto pažymėtina, kad įsikūrusios kaip

⁴⁶ Michael Sanchez, „2011: Art and Transmission“, p. 297.

⁴⁷ *Ibid.*

alternatyva viena kitai arba aptarnavusios tam tikro regiono meno scenas, ilgainiui šios platformos, tiksliau – jų vykdoma atranka, ima panašėti. Posing link savitos estetikos neišvengiamai ima reikšti ir vaizdo infliaciją, mat griežtus fiksavimo ir atrankos rodiklius turintis atitiktis atvaizdas netenka išskirtinumo ir tampa tik duomenis reiškiančiu ženklu. Medijų kritikas Aleksanderis R. Galloway'us tai aiškina kaip „visuomenės pokytį nuo būsenos, kai vaizdų įvairovę gamino pavienės mašinos, į būseną, kai tuos pačius vaizdus gamina daugybė mašinų“⁴⁸. Pasak teoretiko, nors apie vaizdus kalbame kaip apie galingus, jų gausa neišvengiamai sukelia infliaciją ir vietą užleidžia informacijai, tinklams ir algoritmams.

D. Joselitas taip pat kelia tokių naujienų mazgų nekritiškos pozicijos klausimą. Anot jo, minėta turinio atranka ima nepaisyti savotiškų šiuolaikinio meno tarmių ir žvilgsnį sutelkia į „pasaulinį meną“:

pasaulinis menas labai dažnai reiškia ne ką kita, kaip muziejus, bienales ar kitokią kultūros infrastruktūrą, kurią įrengė vietos elitas, siekiantis užsitikrinti pasaulinį išitvirtinimą. Šios šiuolaikinio meno anklavos dažnai turi mažai ką bendro su vietinio meno praktikomis, negalinčiomis peržengti globalaus tarptautinio stiliaus slenksčio, kuriam būdinga savita Vakarų mokyklose išmokta retorika.⁴⁹

Taigi, skelbiamus asinchroniškus (šiuo atveju tai reiškia iš įvairių pasaulio vietų kilusius) vienetus tokios platformos sutelkia juos į regimai nuoseklią, nuo heterogeniškų vietinių kontekstų tarsi nepriklausomą struktūrą. Tokiu būdu vadinamieji meno tinklo naujienų mazgai vienu metu ir steigia ypatumus niveliuojančią estetinę retoriką, ir įveda homogeniškos atrankos strategiją. Trumpiau tariant, tokį „pasaulinio meno“ kanoną įvedusios platformos stengiasi jį kuo labiau palaikyti, o parodos – jį atitikti.

To pavyzdys galėtų būti ispanų menininkės Cristinos Garrido projektas *#JWIITMTESDSA? (Just What Is It That Makes Today's Exhibitions So Different, So Appealing?) (Kas gi šiandienines parodas daro tokias išskirtines, tokias patrauklias?)*. 2011–2015 m. menininkė peržiūrėjo daugiau nei 2500 parodų nuotraukų, publikuotų meno tinklaraščiuose, galerijų tinklapiuose ir jų socialinių medijų paskyrose. Siekdama atsakyti

⁴⁸ Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity Press, 2012, p. 91.

⁴⁹ David Joselitis, „On Aggregators“, p. 12.

į klausimą, kokius kriterijus meno kūrinys ir paroda šiandien turi atitikti, kad sulauktų pasisekimo tarptautinėje meno scenoje (tarp kurių ir internetinės parodų dokumentacijų platformos), šiuos vaizdus sukatalogavo į 21 kategoriją. Galima sakyti, išryškinti pasikartojantys motyvai, objektai, medžiagos ir formos galėtų leisti išsamiau apibūdinti ir D. Joselito pasauliniu pavadintą meno kanoną.

Taigi, remiantis menininkės atliktu tyrimu, šiuolaikinio meno parodose tada (2011–2015) kartojosi šie dalykai: paukščiai, buteliai, ant sienų kabančios drobės, kartoninės dėžutės, apskritimai ir sferos, klasikinės antikos elementai, suglamžyti ir sulankstyti daiktai ant grindų, ventiliatoriai, tinkleliai, monolitai, augalai, kvadratinės formos, uolienos, kilimai, seni televizoriai, stovai su pakabintais elementais, į sienas atremti objektai, vertikaliai kabančios vėliavos, objektai ant ratukų, medinės konstrukcijos⁵⁰.

Ir nors šis bandymas rasti bendrus kūrybinius vardiklius remiasi tik vizualiniu parodų turinio nagrinėjimu, tai iš esmės atitinka ir pagrindinę šiame tekste tyrinėjamų fotodokumentacijų paskirtį – susiaurinti parodų patirtį iki estetinio išpūdžio. Būtent jį, sutirštindama savo tyrimo rezultatus, C. Garrido paverčia nauja instaliacija, susidedančia iš katalogizuotų objektų ir medžiagų koliažo.

Atskleidusi motyvų ir elementų kartojimąsi parodose, ji nustatė dar vieną parodų fotodokumentacijoms ir jose vaizduojamam menui būdingą ypatumą. Cirkuliacijoje dalyvaujantys parodų atvaizdai, kartu ir naujos pagal juos rengiamos parodos neišvengiamai paklūsta memų (internete platinamų komišku kultūrinių informacijos vienetų – nuotraukų ar piešinių su tekstu) kūrimo logikai. Apie tai kalbėdamas M. Sanchezas remiasi evoliucinės biologijos tyrinėtojo Richardo Dawkinso aiškinimu, kad memas yra kultūroje lengvai kaip virusas sklindantis ir mėgdžiojamas elgesys, idėjos ar stilius, kuriuos, skirtingai nei genų genetikos moksle, ne siekiama tikslingai nukopijuoti, o veikiau atvirkščiai – užgrobtą pradinę versiją sąmoningai keisti; tai iš esmės būdinga ir apropiacinei ar net *readymade* kūrybos metodikai.

Vadinasi, meno sistema plačiąja prasme tampa savotišku savitabos aparatu, autopoetiškai reguliuojančiu vaizdus ir anksčiau išvardytas

⁵⁰ Apie Cristinos Garrido projektą #JWIITMTESDSA?, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-09-25], <https://cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA>.

kategorijas, kurios kinta ir rotuojasi – tai priklauso nuo naujų medžiagų, tendencijų ir kitų susikirtimų. Šitai galėtų atsakyti ir į C. Garrido išsikeltą klausimą apie sėkmę meno lauke – kuo daugiau kūrinyms ar jo atvaizdas perima ir apropijuoja anksčiau sukurtų kūrinių ar eksponuotų parodų bruožų, t. y. tampa memiškas, tuo labiau auga ir jo populiarumas bei sėkmė. M. Sanchezas teigia, kad šis procesas liudija momentinį grįžtamąjį ryšį ir sukuria veiksmingą sistemą, kurioje visa informacija apie meną beveik iš karto virsta būsimų darbų kūrimo strategijomis⁵¹. Taigi, net jei parodų fotodokumentacijos kaip techninės reprodukcijos ir atsiejamos nuo W. Benjamino apibrėžto „aurinio kūrinio būties būdo“, tačiau tinklinis jų susisaistymas su nauja institucine legitimavimo sistema, cirkuliaciniais procesais ir pastangas atitikti „pasaulinio meno“ kanoną liudija visai naują kulto santykių modelį.

Išvados

Tokiomis sąlygomis, kai parodų atvaizdai ekranuose mus pasiekia didesniais kiekiais ir greičiau, nei apsilankoma parodose gyvai, fotodokumentacijos darosi vienu iš pagrindinių tokios simuliuojamos patirties įrankių ir sklaidos būdų. Parodų fotografijos, paprastai veikusios kaip dokumentai, pritaikyti retrospektyviam žvilgsniui, pavyzdžiui, asmeniniam menininko ar institucijos archyvui, po parodos leidžiamam katalogui, šiandien pradeda veikti prospektyviai – fizinėms parodoms neretai užbėgdamos už akių. Kitaip tariant, naršyklių ekranuose pasirodantys pirmiau už apsilankymą parodoje arba būdami vienintelė galimybė kūrinius išvysti nuotoliniu būdu, tokie parodų atvaizdai savo techninės reprodukcijos statusą gali lengvai keisti. Fotografijos šiuo atveju ne tik atsto(vau)ja ekspozicijos visumai, bet ir ją steigia. Taigi, iš vienos pusės, parodų fotodokumentacijos yra lygiai tokios pat svarbios, o kartais net svarbesnės už fizinę ekspoziciją.

Technologinė pažanga ir aktyviai besikuriančios parodų distribucijos platformos sudaro galimybę kaupti šiuolaikinio meno atvaizdų duomenyną. Jame fotografiniai parodų pavidalai eksponuojami, archyvuojami, formatuojami, o svarbiausia – dalyvauja vaizdams cirkuliuojant ir juos įteisinant. Sutrumpėjęs sklaidos grandinei šią vertinimo ir validacijos funkciją vadinamieji tinklo naujienų mazgai perima iš tam tikrų žurnalų ir kitų meno

51 Michael Sanchez, „2011: Art and Transmission“, p. 300.

ekosistemos dalyvių. Atvaizdus paversdami į skaitmeninius paieškos algoritmams pavaldžius duomenis bei teikdami naują tarptautinio įsitinklinimo modelį tokie agregatoriai kuria ne tik savitą parodų dokumentavimo, bet ir „pasaulinio meno“ kanoną, kuriam būdingi iš parodos (fotodokumentacijos) į parodą (fotodokumentaciją) keliaujantys motyvai ir estetika.

Iš kitos pusės, taip atsiranda naujas, šiuolaikinio meno atvaizdų cirkuliacija pagrįstas rituališkumas. Nurodydamos, kaip parodos turi atrodyti ekrane, tokios dokumentacijas skelbiančios platformos įpareigoja kurti ne konkrečioms ekspozicinėms vietoms, bet kokybiškiems fotografiniams liudijimams, kuriuose kartotūsi įsteigta estetika. Tokiu būdu kuriama savita, tinklo sąlygomis veikianti šiuolaikinio meno vaizduotė, kurioje meno kūriniai gyvuoja ne fiziniu pavidalu, bet kaip informaciniai duomenys. Naująją meno vertę konstruoja jo prieinamumas internete, kur fotodokumentacijos pradeda veikti kaip institucinės ar kūrybinės simuliacijos, deleguojamos atstovauti naujoms įteisinimo procedūroms.

Gauta ——— 2020 11 29

Literatūra

- Art Post-Internet: INFORMATION / DATA:* Parodos gidas, sud. Karen Archey, Robin Peckham, Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, 2014.
- „Beginnings + Ends“, in: *Frieze*, [interaktyvus], Issue 159, 2013 11 21, [žiūrėta 2020-09-20], <https://www.frieze.com/article/beginnings-ends>.
- Benjamin Walter, *Nušvitimai*, iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005.
- Bühler Melanie, „In Other Words, Please be True. Photography and Indexicality’s Persistent Promise“, in: *Echoing Exhibition Views. Subjectivity in Post Digital Times*, eds. A. R. practice: Ann Richter & Agnieszka Roguski, Eindhoven: Onomatopee, 2020.
- Cornell Lauren, „Net results: Closing the gap between art and life online“, in: *Time Out New York Magazine*, 2006 02 09.
- Černiauskaitė Neringa, „Konstanet“, in: *Estonian Art*, 2017/1, p. 30–32.
- Dobriakov Jurij, „Lietuvių meno nuotykių tinkle“, in: *Dailė*, 2015, Nr. 2.
- Droitcour Brian, „The Perils of Post-Internet Art“, in: *Art in America*, 2014 10 29.
- Galloway Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge: Polity Press, 2012.
- Groys Boris, *Art Power*, Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Joselit David, *After Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013.
- Joselit David, „On Aggregators“, in: *October*, 146, 2013 ruduo, p. 3–18.
- Joselit David, „Painting Beside Itself“, in: *October*, 130, 2009 ruduo, p. 125–134.
- Joselit David, „What to Do with Pictures“, in: *October*, 138, 2011, p. 81–94.
- Karlholm Dan, „On the Historical Representation of Contemporary Art“, in: *Rethinking Time: Essays on History, Memory, and Representation*, sud. Hans Ruin, Andrus Ers, Huddinge: Södertörns högskola, 2011.
- „Katinėlis & Gaidelis“ teikia vilčių – tai ne Valdovų rūmai“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2012 05 24, [žiūrėta 2020-09-04], <https://artnews.lt/katinelis-gaidelis-teikia-vilciu-tai-ne-valdovu-rumai-15579>.
- „Kultūros leidinių redaktoriai: kultūra nėra vargšė, ji ugdo ir lavina, duoda impulsą“, parengė Monika Krikštopaitytė, in: *bernardinai.lt*, [interaktyvus], 2019 07 24, [žiūrėta 2020-09-12], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2019-07-24-kulturos-leidiniu-redaktoriai-kultura-nera-vargse-ji-ugdo-ir-lavina-duoda-impulsa/176717>.
- Latour Bruno, Lowe Adam, „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles“, in: *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, eds. Thomas Bartscherer, Roderick Coover, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2011, p. 275–298; juodraštinė versija „The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles“ publikuota internete, [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2020-09-17], <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>.
- „Lietuvos kultūros vartai“, in: *culture.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-09-04], <http://www.culture.lt/>.
- Marlaux André, *Le musée imaginaire*, Paris: Gallimard, 1965.
- Naumann Francis M., *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York: Ready-made Press, 2012.
- „Power 100“, in: *ArtReview.com*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-08-27], https://artreview.com/power_100/.
- Price Seth, *Dispersion*, [interaktyvus], 2002–dabar, [žiūrėta 2020-08-08], <http://sethpricestudio.com/writingarchive/DIspersion.pdf>.
- Sanchez Michael, „Sezonai retrospektyviai“, pranešimas skaitytas paskaitų cikle *Mąstant apie šiuolaikinių meną*, [interaktyvus], 2014 04 30, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, [žiūrėta 2020-08-20], <http://thinkingcontemporaryart.lt/the-seasons-in-retrospect/>.
- Sanchez Michael, „2011: Art and Transmission“, in: *Artforum*, 2013 vasara, p. 295–301.
- Steyerl Hito, „Too Much World: is the Internet Dead?“, in: *e-flux*, [interaktyvus], Journal 49, 2013 lapkritis, [žiūrėta 2020-08-20], <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>.
- Šapoka Kęstutis, „Kaip pagauti dailės kritiką? Kelios padrikos mintys apie dailės kritikos funkcijas“, in: *Kultūros barai*, 2015, Nr. 5.
- Vierkant Artie, „The Image Object Post-Internet“, in: *artievierkant.com*, [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2020-08-15], http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf.

Summary

The Phenomenon and Changing Role of Installation Views

Jogintė Bučinskaitė

Keywords: photodocumentation, installation view, circulation, aggregators, post-internet art.

The article analyses the phenomenon of installation views (also known as installation shots) of contemporary art exhibitions, focusing on their changing role and influences on artistic practices. The text aims to expose the documentation conventions and reconfigured aesthetic parameters shaped by the virtual international gallery platforms such as *Contemporary Art Daily*, *Artviewer*, *Tzvetnik*, *Footnotes on Art* and *Daily Lazy*, as well as the Lithuanian *artnews.lt* and *Echo Gone Wrong* (in English), which have gained popularity in the recent decades. The article not only discusses the possibilities of photographic reenactment of an artwork or an exhibition, but also links these trends to post-internet art, influenced by the circulation of digital images.

This kind of art is often created not for physical spaces, but rather for online platforms, which imitate the white gallery cube, while artistic work is increasingly obliged to be photogenic. The noticeable direct correlation between these processes testifies to the fact that post-internet art and related art streams are essentially created for online post-production only, while the emergence of works in the physical gallery space is often just a pretext for their conversion into digital photographic evidence. In this way, the direction of representation also changes from retrospective to prospective.

The article approaches photographic installation views as equivalent digital versions of exhibitions, which are often more active than physical ones in the art world's transactions. The online circulation of such exhibition images generates a new value of artworks and takes part in the altered legitimation processes. The evident depreciation of physical exhibition spaces points to a

new relationship between the copy and the original, now based on time rather than a concrete location, and prompting a conclusion that the original version of an artwork or an exhibition is the one which the viewer encounters first. In these circumstances, the article seeks to expose a paradoxical process when the reproduction, which once liberated an artwork from a ritualistic context, and its active circulation produce a new cult model based on the aspiration to match the new “global art” canon shaped by international platforms, and to be visible and searchable online.