



DAVIDAS JOSELITAS KALBASI SU GREGU LINDQUISTU APIE NAUJAUSIĄ D. JOSELITO KNYGĄ „AFTER ART“

Gregas Lindquistas: taigi, kaip atsirado knyga „After Art“?

Davidas Joselitas: Ji prasidėjo kaip paskaitų serija, kurią skaičiau dirbdamas Kirko Vamedoe profesoriumi Dailės institute Niujorko universitete. Problema, kurią sau išsikėliau, buvo suprasti metodologiją, skirtą tyrinėti meną tinklinių ryšių kontekste. Kas nutinka, kai vaizdai pradeda cirkuliuoti kaip populiacijos, priešingai nei pavieniai kūriniai, ir kaip galima vertinti meno kūrinis kitokiu būdu nei juos vertina, iš vienos pusės, rinka suteikdama jiems kainą, ir iš kitos, tradicinės, meno istorijos perspektyvos suteikdamos meno kūriniui prasmę. Vietoje to, aš norėjau galvoti apie vaizdų grupių elgseną, grupių veiklą ir kaip vaizdų cirkuliacija tampa pačių kūrinių tema.

GL: Ar galima sakyti, kad tavo pagrindinis argumentas yra papildytas ir išplėstas tavo tekste „Painting Beside Itself“ [„October“ Nr. 130, 2009, MIT Press] išdėstytas argumentas?

DJ: Taip. Manau, kad daugeliu atveju savo darbe aš stengiuosi suprasti tinklų formas, kaip jos persmelkia ir susitelkia objektuose. Objektai ir tinklai yra neatskiriami, jie yra įvairiausiai susiję, ir aš norėjau mąstyti, kaip jie susikerta, labai materialiai, skirtingose šiuolaikinio meno praktikose. „Painting Beside Itself“ rašiau apie kone tradiciškiausią meno objektų rūšį, ir kai kas pasakytų, labiausiai rinkos sugadintą, – tapybą. Apie ją kalbėjau svarstydamas, kaip conceptualaus meno nuostatos apie idėjų cirkuliaciją, kūrinio dematerializaciją, ir reikšmės migraciją gali būti sugrąžintos į objektą. Taigi, „After Art“, galima sakyti, yra tam tikras tapybos temų išplėtimas į erdvesnę meno praktikų ekonomiką.

GL: Tu pradėdi „Painting Beside Itself“ Kippenbergerio paveikslų tinklu, esančiu architektūrinės erdvės instaliacijoje. Kur, tavo manymu, ši vaizdų cirkuliacijos idėja įsiterpia į dabartinę meno istoriją?

DJ: Minimalizmas siekė kurti tuščias ar tipologiškas objektų versijas. Taigi, minimalizme pats daiktas ar jo savybės yra mažiau svarbios nei būdai, kuriais jis veikia stebėtoją erdvėje, tuo tarpu tapyba siūlo tam tikrą virtualumą. Ji užima keistą tarpinę poziciją tarp fenomenologinės ir virtualios plotmių.

Septintojo ir aštuntojo dešimtmečio menas ir kritika atskyrė fenomenologinę patirtį nuo virtualumo – dalinai, turbūt, tai buvo atsakas į naujųjų medijų, tokių kaip televizija, išplitimą. Šiame vaizdų prisotintame pasaulyje, kuriame mes dabar gyvename, virtualumas yra fenomenologinis (arba įkūnytas) tokiais būdais, kurių tavo minimi ankstesnės kartos menininkai dar nebuvo pripažinę.

Video menas yra įdomus pavyzdys kaip virtuali monitoriaus erdvė – pavyzdžiui, Joan Jonas ar Vito Acconci, Bruce'o Naumano ir Lyndos Benglis kūryboje – yra perteikta kaip fenomenologinė erdvė pilna priešpriešų. Bet tik gerokai vėliau, devintajame dešimtmetyje, su apropriacijos strategijomis simuliacija įžengia į šiuos fenomenologinius debatus.

GL: Dabartinėje globalizacijos ir tinklų būsenoje fizinis meno kūrinio patyrimas iš tiesų yra decentralizuotas. Tu esi kalbėjęs apie vaizdų cirkuliacijos svarbą Marcelio Duchampo pūsuarui [„Fountain“, 1917]. Ar sutiktum, kad tinklo idėja meno istorijoje gali būti atsekta taip seniai?

DJ: Taip, aš taip manau. *Readymade* strategija yra vienalaikė atkūrimo (*reenactment*) strategijoms (bent jau Duchampo karjeroje), o pastarosios yra susijusios su cirkuliacija. Labai svarbu kalbant apie Duchampą yra tai, kad jis kūrinyje „Large Glass“ atskyrė diagramą, arba kaip aš mėgstu ją vadinti – vaizdinę figūrą, nuo jos diskursyvių reikšmių, pateikdamas pluoštą užrašų, kaip interpretuoti šį itin paslaptinę ir sudėtingą kūrinį. Įdomu tai, kad jis tuos užrašus pavertė kūriniu, tiksliai juos reprodukuodamas darbe „Green Box“. Šie užrašai cirkuliuojo skyrum nuo diagramos, nuo paties „Large Glass“. Įprasta reikšmės meno kūrinyje topografija yra tokia, kad reikšmė atsiduria šalia arba žemiau meno kūrinio. Šiuo atveju, šios reikšmės buvo pateiktos kaip atskiras kūrinys ir šitaip figūra ir diskursas abu gyveno savo gyvenimus, kartais susiduriančius, kartais ne. Tai yra vienas būdų, kuriuo Duchampas fiziškai pademonstravo skirtingas vaizdo ir diskurso cirkuliacijos spartas.

GL: Teisingai, bet, mano nuomone, jis taip pat suprato ir skulptūrą bei objektą, kaip galinčius cirkuliuoti multiplikuotais variantais. Pavyzdžiui, „Bicycle Wheel“, kuris buvo atkurtas keletą kartų.

DJ: Taip, aš manau, kad kartočių (*multiples*) gamyba yra labai įdomi, mažai įsisąmoninta istorija XX a. mene; pavyzdžiui Danielio Spoerri spausdintos replikos, Dieterio Rotho replikos – yra daugybė menininkų, kurie mąstė apie kartotes.

GL: Man taip pat įdomu, kokia šiuolaikine teorija ir filosofija tu domiesi. Buvo išleista „After Art“ apžvalga, kuri teigė, kad tavo knyga buvo atsakas į Bruno Latouro aktorius-tinklo teoriją.

DJ: Latouro asambliažų kaip tinklų, įsitvirtinusių kasdieniauose socialiniuose santykiuose, samprata man buvo labai svarbi. Būdamas kritiku savo darbuose bandžiau atsisakyti reikšmės meno kūrinyje paieškų ir verčiau fiksuoti, kaip atsiranda jungčių pavidalai ar formos. Ir taip pat, kaip perduodami skirtingi masteliai, pavyzdžiui, nuo žymės ant drobės į pasaulį (*globe*). Man atrodo, kad globalizacijos problema iš tiesų yra mastelių nesuderinamumo problema. Tam tikru būdu, tarpinė vieta yra praleista. Mes turime savo mikrokosminį „vietinį“ ir makrokosminį „globalų“, bet kaip jie randa bendrą vietą? Galvojant apie mastelius, Remas Koolhaasas man buvo labai svarbus.

GL: O kaip Jacqueso Ranciere'o idėjos arba Giorgio Agambeno „What is an apparatus?“ Ar netgi Paulio Ricoeuro įtarumo hermeneutika? XXI a. mes esame gerai informuoti apie idėjų konsteliacijas, daugiasluoksnį sąmoningumą ir galios struktūras. Mes itin domimės tuo, kas dedasi už patirties ribų, kas tai bebūtų, įrėmintas poveikslas ar supanti aplinka.

DJ: Taip. Aš baigiu knygą teigdamas, kad meno pasaulis iš tiesų yra aparatas, kuriuo būtent dėl šios priežasties menininkai ir kritikai turėtų naudotis. Bet man artimesnis terminas – „formatas“. Jis siūlo, dėka aliuizijos į skaitmeninį objektą, kad turinys gali būti performatuotas. Turinio formatavimo ypatybės, ne pats turinys, yra svarbiausia meno praktikos dalis.

Formatas juda nuo medijos lygio į pasaulio lygį, kurio praktiškai neįmanoma konceptualizuoti, juda per įvairias medžiagas, sluoksnius ir klodus. Mūsų meno koncepcija turi visa tai apimti. Štai čia Latouras tampa labai svarbus. Vietoj to, kad mąstyti apie šiuos dalykus kaip apie gigantiškus vienetus, kas yra neaprepiama ir neįmanoma, jis mąsto apie materialias jungtis – ryšius tarp skirtingų mastelių, susijungimo momentus. Čia, manau, meno praktikos net labai formaliame lygmenyje gali parodyti šiuos beprotiškus susijungimus tarp mastelių. Mes turime pripažinti ir kruopšiai apsvarstyti tai, jog menininkas nėra tik bejėgis veikėjas šiame aparate, žinomame meno pasaulio vardu.

GL: Man įdomūs pavyzdžiai, kuriuos pateikei knygoje. Alexas Baconas šio žurnalo [„The Brooklyn Rail“] 2012 m. gruodžio numeryje publikavo tekstą apie diagnostinę esė. Jis teigė, kad kritikas turi įgyti šiek tiek istorinės distancijos, kad įvertintų visą perspektyvą. Galbūt meno kūrinys, kuris geriausiai pailiustruotų kai kurias tavo gryninamas idėjas, dar net nebuvo sukurtas ar nėra laikomas menu.

DJ: Taip, arba aš nežinau apie jį! Nors įgijau meno istoriko išsilavinimą, pirmiausia aš buvau kritikas ir dabar apie savo darbą, ypač dirbant su šiuolaikiniu menu, galvoju meno kritikos kontekste. Tai nereiškia, kad istorinis griežtumas neturėtų būti pasitelkiamas siekiant tikslo, bet kritika vis dėlto yra orientuota į ateitį. Ji yra siūlanti tiek pat, kiek diagnozuojanti. Istorikas dažnai nesiūlo strategijų, o kritikas sūlo. Visada yra savotiška įtampa, kai kažką siūlai kaip svarbų, mat remiesi diagnozėmis to, ką matei pastaruoju metu. Iš tiesų, idėjos, apie kurias rašau, kyla iš mano patirties žiūrint į daugybę meno kūrinių.

GL: Žiūrint, o ne ateinant su idėja ir bandant rasti šią idėją iliustruojančius pavyzdžius.

DJ: Tiesa. Tačiau faktas, jog neįmanoma visuomet sekti viso plataus lauko, netgi Niujorke, jau nekalbant apie visą pasaulį. Iki tam tikro lygio pavyzdžiai visada yra oportunistiniai: dalykai, kuriuos galiu matyti ir aiškiai apmąstyti. Bet tai yra labai sudėtinga etinė ir filosofinė problema – kas yra pavyzdinis? Tai viena iš svarbiausių problemų bandant svarstyti globalizacijos klausimus ir, manau, si užčiuopiama mano idėja. Bet beveik kiekviena knyga apie šiuolaikinį meną turi susitaikyti su tuo, kad reikia rinktis X versus Y. Ir ar tai yra tiesiog oportunizmas? Ar tai yra tik efektas lyginimo, kuo mano kelionės maršrutas galėjo būti priešpastačius jį su kažkieno kito?

Taigi, tai yra nepatogi situacija, ir tam, kad prieiti išvados šiame plačiame lauke, mūsų darbas turi tapti vis labiau tiesiogiai arba netiesiogiai kolaboracinis ir paremtas tikrai puikiais kitų darbais, kurie vykdė savo veiklą įvairiose konkrečiose srityse skirtinguose pasaulio regionuose, kurių aš, pavyzdžiui, niekada taip gerai nežinosiu kaip kai kurių Niujorko vietų. Ir aš niekada nežinosiu Niujorko meno scenos taip gerai kaip kuratorius, kuris praleidžia visą savo gyvenimą į darbo laiką bendraudamas su meninkais akis į akį.

GL: Taigi, kaip tu galvojai apie pavyzdžius bandydamas suderinti idėjas ir konceptus su jų įvaizdinimu ir konceptualizavimu?

DJ: Aš manau, tai yra panašu į cikliškumą, kai pradėdi pastebėti tam tikrus pasikartojimus, besiremdamas savo plačia žiūrėjimo patirtimi, ir kai gali pamatyti tas pačias pasikartojančias strategijas, net nebūtinai kiekvieną prisimenant mačius anksčiau. Bet tai pradeda pasireikšti kaip pasikartojimai. Ir tada, kai tai tampa sąmoningas, tu ieškai menininkų, kurie geriausiai atitinka tą pasikartojimų šabloną. Kitais žodžiais tariant, surandi pavyzdį.

GL: Galbūt pavyzdžiai egzistuoja mūsų asmeninėse išsisklaidžiusių tinklų patyrimuose?

DJ: Tiesa. Aš bandžiau galvoti, kodėl mes turime kūrinius, kurie atrodo būtent taip? Manau, kad tik interpretuojant, tarkim, Sherrie Levine kūrinį – tinklėjų identišku, įrėmintų atviruoju kaip faktos reprodukcijos alegoriją, mes nepaliečiamas vaizdo pasirodymo esamuoju laiku – nėra, kad kurtokijos iš tiesų indukuoja tam tikrą gyvybingumą, kuris yra susietas su atlikimu, kai turime žiūrėti daug kartų į „tą patį“ vaizdą; tuo tarpu, sugrįžtant prie mūsų diskusijos apie fenomenologiją, patirtis visada skirtinga.

Kai tu kažką kartoji, tuo pasakai, jog vaizdo turinys yra mažiau svarbus nei jo formulavimas. Kaip prieinama prie tokio teiginio apie vaizdo gyvybingumą? Ogi per kartojimo formas ir atkūrimą (*reenactment*), tačiau didelė dalis diskurso aplink serijinį, ar taip vadinamą apropriacinį meną, siejasi su Walterio Benjamino kartojimo kaip pasaulio žavesio praradimo samprata.

GL: Kaip tai?

DJ: Na, kad mechaninė reprodukcija naikina aurą, pavyzdžiui. Tuo tarpu, priešingai, tam tikrais atvejais, pasikartojimas kaip tik sukuria aurą akumuliuodamas, paversdamas vietą savotišku tikslu.

Taigi, aš susidomėjau kokybėmis (kurios ne visada turi ką nors bendro su estetika per se) tokiomis kaip greitis, tankumas, mastelis – dalykais, kurie susiję su kiekybe ir kaip ta kiekybė sukuria poslinkius kokybėje.

GL: Kur šis tekstas tave atvedė, ką tu veiki šiuo metu?

DJ: Aš galvoju apie postkolonialistines teorijas ir bandau suprasti globalumą svarstant jo netolygumus, ir kaip galima teorizuoti skirtingas jungčių spartas, kaip modernizacija, vystymasis, ir šiuolaikinis menas veikia vienas kitą skirtingose chronologijose skirtingose pasaulio vietose. Kartais šiuolaikinis menas importuojamas perdėm išpūstas, bet tai visai nereiškia, kad jis negeras. Taigi, aš galvoju, kaip rašyti apie pakartojimą ar serijškumą globaliu mastu. Ir galvoju pradėti projektą apie spektaklį, kuris liestų kaupimo, akumuliacinio formų klausimus kiekvitos, saugojimo, nei tai darė Debordas ir jo sekėjai. Dabar domiuosi reikėjams pelsno, bet didžioji dalis to, ką jie saugo yra viešai nepasiekiamo. Man muziejai nesiekia pelno, bet didžioji dalis to, ką jie saugo yra viešai nepasiekiamo. Man smalsu išsiaiškinti, kiek muziejų yra subsidijuojami, pavyzdžiui, Niujorko, lyginant su pinigų kiekiu, išleistų visuomenės gerovei, pavyzdžiui, socialinių būstų statybai. Turiu omeny, ar meno pasaulis iš tiesų daro žalą?

GL: Ir kam iš tiesų menas tarnauja visuomenėje?

DJ: Taip, bet kalbant apie meno kūrinius, aš taip pat noriu galvoti apie skirtingus intervencijos mastus. Menas yra kuklesnis nei kitos socialinės ar politinės išraiškos formos, kaip tarkim, „Occupy“ judėjimas. Tačiau būdamas santūresnis, meno kūrinys turi ilgą gyvenimo trukmę ir teorijoje jis gali gyvuoti amžinai. Apie tai reikia pagalvoti šiek tiek atidžiau, nes meno kūriniai ne visais atvejais sugėba įsitraukti į kasdienius politikos ir ekonomikos reikalus, kurie turi trumpalaikį horizontą. Ar mes turime apleisti meno kaip politinio atsivavimo sampratą, ar verčiau, vėlgį, iš naujo jį permastyti turint omeny šiuos skirtingus mastelius ir cirkuliacijos galimybes?

Iš anglų kalbos vertė: E. G.

Parengė: I. P. B.

Publikuota: artnews.lt

Parengta pagal: „David Joselit with Greg Lindquist“, *The Brooklyn Rail*, liepos 3, 2013