

---

# Paribių problema šiuolaikinėje dailėje

---

**Lolita Jablonskienė**

*Kultūros, filosofijos ir  
meno institutas,  
Saltoniškių g. 58,  
LT-2600 Vilnius*

Straipsnyje nagrinėjamos ribos ir paribių sampratos šiuolaikinės dailės teorijoje. Jų horizontalūs ryšiai gretinami su vertikaliu hierarchiniu magistralės ir marginalijos santykiu tradicinės dailės lauke. Šiame kontekste paryškintos ir patikslintos šiuolaikinės dailės reiškinių interpretacijos – pirmiausia tarpdisciplininė kūryba ir vietos specifika ženklinančių kūrinių teritorializavimas „užribyje“. Analizėje remiamasi teoriniu Vakarų XX a. II pusės dailės raidos modeliu, nagrinėjančiu vėlyvojo modernizmo transformaciją į postmodernizmą.

**Raktažodžiai:** riba, paribiai, šiuolaikinė dailė, šiuolaikinės dailės teorija, vėlyvasis modernizmas, postmodernizmas, disciplina, postdisciplininė dailė, vietos specifika ženklinanti dailė

---

Šis pluoštas minčių nėra naujų faktų atvėrimas ar analizė. Priešingai – čia kalbama apie gerai žinomus dalykus ir ištvirtinčius požiūrius. Sugrįžti prie jų paskatino konferencijos „Paribiai. Kita Lietuvos kultūra“ tema, jos brėžiamas problemų laukas ir siekis šiame kontekste paryškinti bei patikslinti kai kurias dabartinės mūsų dailėtyros teorines atramas bei šiuolaikinės dailės interpretacijas.

Dažna nūdienos dailės sklaidos ir jos teorinės artikuliacijos kritika, įtampa tarp tradicinės ir šiuolaikinės dailės laukų ištis verčia susimąstyti apie „naujosios dailės“ ideologijos išaiškinimo būklę Lietuvoje, apie bendrųjų šiuolaikinio meno ir kultūros teorijos instrumentų taikymą bei jų adaptavimą specifinėje vietinėje terpėje. „Stebint XX a. pabaigos meno tendencijas bei sekant platėjantį teorinių komentarų srautą, negalima nutylėti ir globalinio reiškinio – diskursų korupcijos. Neatsakingas mąstymas gimdo neatsakingą kalbėjimą, kuris demoralizuoja visuomenę bei niokoja ir šiaip jau apniokotą fundamentalųjų vertybių erdvę tiek Rytuose, tiek Vakaruose“<sup>1</sup>. Kolegos kritikai<sup>2</sup> teisūs – būtina kritiškai įvertinti Lietuvoje susiklosčiusį ir tebesiklostantį teorinį šiuolaikinės dailės modelį. Tiesa, gal nesuklysciau kiek jiems papriekaištavusi dėl pernelyg svaigaus pasidavimo apskritai *visko* kritikai, tačiau svarbesnė pastaba ir akstinas polemikai – mišri, nevienalytė, fragmentinė dažnos kritikos retorika, sukryžminanti teorinę diskurso dekonstrukciją ir politizuotus teiginius, liudijančius simbolinio kapitalo dalybas meno lauke. Diskutuojant ne tik svarbu preciziškai apsibrėžti teorines prielaidas, bet ir suvokti, kad vienintelio teisingo naratyvo „apie šiuolaikinę dailę“ apskritai nėra. Egzistuoja daug pjūvių, aspek-

tu, metodologinių platformų – tai ypatinga daugiasluoksnė dabartinio intelektualinio lauko tvarka, kurios negalima ignoruoti. „Kai skirtingai interpretuojančios bendrijos mėgina viena kitą perrėkti arba nesikalba, jų vietą viešojoje diskusijoje apie šiuolaikinį meną užima reakcingi neišmanėliai (*know-nothings*), siekiantys tik pasmerkti“<sup>3</sup>, – perspėja meno teoretikas Halas Fosteris, skatindamas dialogą. Teorinis šiuolaikinės lietuvių dailės modelis labai jaunas. Jis klostėsi kartu su bręstančiomis vietinės meno praktikos nuostatomis, gal kiek vėlavo ir tebevėluoja, taigi kai kurie jo konstruktai iki šiol nėra preciziškai suformuoti. Galima diskutuoti, ar teorijos problemos susijusios su mokyklos tradiciškumu, ar kyla dėl pačios tradicijos apibendrinimo stokos, ar fundamentalaus išsilavinimo spragų, ar pagaliau – dėl pagreitintos, netolydžios šiuolaikinės lietuvių dailės raidos, bet diskusiją prasminga kreipti cirkuliuojančių interpretacijų teritorializavimo, jų veiksmingumo patikrinimo įvairiuose kontekstuose, o ne viso modelio kritikos vage („...neišvengiamai turės iš esmės keistis šiuolaikinio meno ir diskursų gamybos institucijos...“<sup>4</sup>).

Paribių problema šiuolaikinėje dailėje – vienas iš klausimų, kurie suteikia galimybę įvertinti ištvirtinčius požiūrius. Šioje analizėje remsiuosi teoriniu Vakarų XX a. II pusės dailės raidos modeliu, išryškinančiu poslinkius, vykčius vėlyvojo modernizmo laukui transformuojantis į postmodernistinį. Dešimtąjį dešimtmetį formuojantis naujoms dailės lauko koordinatėms Lietuvoje, itin dažnai buvo ir yra akcentuojama seno ir naujo, vietinio ir internacionalinio konteksto sandūra, tarpdiscipliniškumas bei alternatyvi meno sklaida „užribyje“ (už „baltojo kubo“, t. y.

už kontekstės galerijos erdvės, už institucijų ir centro, pavyzdžiui, sostinės, jėgos laukų). Surengta daug parodų (ir Lietuvoje, ir kitose šalyse, be to, ir centrinėse, ir periferinėse institucijose), kurios įvairiai tematizavo ribas ir paribius. Štai keletas jų pavadinimų, išvardijamų nepaisant renginių chronologijos ir jų simbolinės vertės: „Nepripažįstantys sienų“ (*Grenzgänger*), „Po sienos“ (*After the Wall*), „Riba“ (*Borderline*), „Iš išorės į šalį“ (*From Outside to the Side*), „Išnašos“, „Paralelinės progresijos“, „Neatitinkimai“ (*Misfits*), „Nereikalingi“, „Nežinoma XX a. paskutiniojo dešimtmečio dailė“, „Tarp skulptūros ir objekto lietuviškai“, „Po tapybos“, „Sutemos“ (apie meną tarp šviesos ir tamsos), „Kasdienybės kalba“ (apie meno ir kasdienės terpės sandūrą) ir kt. Šie ir kiti (galbūt ne taip iliustratyviai pavadinti) projektai plėtoja sandūros, ribų pažeidimo, marginalizacijos naratyvus, tačiau atidžiau pažvelgus į tai, kaip faktiškai veikia ir veikia minimos zonos dabartiniame dailės lauke, nesunku įsitikinti, kad tai keblus klausimas. Šio straipsnio pavadinimą išties derėtų suprasti paraidžiui: klausimas apie paribius šiuolaikinėje dailėje ir jos teorijoje yra problemiškas. Ypač jei jį gretiname su įsitvirtinusių šios problemos artikuliuojimu tradicinės dailės kontekste. Nuo seniausių laikų įsigalėjęs skirstymas į laisvuosius ir taikumuosius menus; „aukštąsias“ ir „žemąsias“ jų rūšis, žanrus ir temas; į profesionalią ir neprofesionalią (t. y. savamokslų, mėgėjų, vaikų, ligonių ir kitokių „marginalų“) kūrybą; į centrinę ir periferinę mokyklą, kryptis, sąjūdžius ir pan. Šios schemas tvirtai laikosi dailės istorija, bet ji aktuali ir analizuojant nūdienos dailę. Magistralinių telkinių ir paribių (marginalijų) sistema kuria vertikalią simbolinę tvarką tradiciniame dailės lauke: magistralės, be abejo, yra hierarchijos viršuje, o marginalijos – apačioje. Plečiantis ir gilėjant dailės tyrimams (augant empirinės medžiagos kiekiui ir įvairėjant tyrimo metodams), piramidė auga, plečiasi, klostosi nauji santykiai jos viduje, keičiasi lygsvara. Dailės istorijoje įcentrinės ar centro traukos tendencijos stipresnės nei marginalizacijos (jei tik pastrąja nevodinsime mąstymo konservatyvumo ar prisirišimo prie tradicinių mitologemų). Kalbėdamas apie vertikalius modelius, H. Fosteris taip pat pabrėžia jų diachroniškumą, sklaidą laike ir atkreipia dėmesį į simbolinę modelio tvarką palaikantį kokybės (estetinės, formalios) kriterijų, taikomą naujų reiškinų sugretinimui su jau įteisintais standartais. Šie palyginimai yra veiksmingi dailės lauke, kuriame funkcionuoja tradicinių disciplinų (dailės rūšių, šakų) ir jų telkinių (mokyklų, kryptų) sampratos. Dailėtyroje taikomos tapybiškumo, skulptūriškumo, vienokios ar kitokios mokyklos tradicijos (pvz., koloristinė lietuvių tapybos mokykla), profesionalumo (akademino) ir kt. kategorijos byloja kaip tik apie siekį kokybiškai sugretinti tai, kas nauja ir sena.

Šiuolaikinės dailės laukas – taip pat griežtai organizuota sistema, tačiau čia įprasta kalbėti ne apie vertikalius, o apie sinchroninius horizontalius ryšius. Vėlyvajame modernizme popartas sujaukė tradicinę „aukštųjų“ ir „žemųjų“ vertybių hierarchiją, minimalizmas perkėlė dėmesį nuo kokybinių materialaus objekto savybių prie jo kontekstualaus suvokimo (čia ir dabar), o konceptualizmas vaizdą pakeitė tekstu. Paradoksalu, tačiau irstant tradicinei magistralių ir marginalijų santykių struktūrai „ribos ir paribių“ leksika neišnyko ir šiuolaikinės dailės teorijoje tebėra plačiai paplitusi. Dar daugiau – neretai atrodo, kad susidarė tam tikras ribų perteklius, tarsi veiktų savotiškas „paribių sindromas“ ar virusas. Tai pastebėjo ir tarptautinės parodos „Manifesta 3“ (2000 m., Ljubliana) kuratoriai (Francesco Bonami, Ole Boumanas, Marija Hlavajova, Kathrin Rhomberg), pavadinę savo projektą „Ribos sindromas. Gynybos energijos“ (*Borderline Syndrome. Energies of Defence*). Postmoderniojoje kultūroje ir mene iš tiesų sunku rasti sritį, kuri nebūtų užsikrėtusi paribių virusu: mutacijos, hibridizacija, fragmentacija, decentralizacija, deterritorializacija, transgresija, tarpdiscipliniškumas, multikultūriškumas, *Kito* diskursas ir panašios sampratos be atvangos atakuoja tradicines stabilias reikšmes ir normas<sup>5</sup>. Klasikinė pasaulėvoka gerbė ribas, nes jos kūrė tvarką, modernistinis avangardas ribas laužė, o šiandien tarsi klostosi nauja – paribių – tvarka, arba kultūros laukas, susidedantis vien tik iš paribių. Ar iš tiesų taip yra?

Šiuolaikinės dailės lauke paribiai veikia kitaip nei iki postmodernizmo. Horizontalioje struktūroje, kur ryšiai įgauna ne piramidės, o veikiau tinklo pavidalą, įsivaizduojamų sandūrų, ribų išties daugiau nei tradiciniame vertikaliame modelyje. Bet čia nebevyrauja hierarchinę tvarką užtikrinantis kokybės matas. H. Fosteris, cituodamas garsiąją Donaldo Judd'o frazė „meno kūrinys turi būti tik įdomus“, mąsto, kad normatyvinę kokybės sampratą šiuolaikiniame mene pakeičia domesys, susidomėjimas (*interest*). Kad paaiškintų jo veikimo principą, teoretikas pasitelkia šiuolaikinės dailės ir jos teorijos palyginimą su etnografija. Menininkas ir žiūrovas susidomi nauja teritorija (problema), įžengia į ją kaip etnografas į nepažįstamą kultūrą, išmoksta jos kalbą, sukuria ir pristato projektą ir juda toliau – į kitą naują teritoriją, kur šis ciklas vėl pasikartoja. „Paribių sindromą“ šiuolaikinės dailės lauke sukuria pats judėjimas horizontale ir – kas ypač svarbu – tradicinės disciplinos sampratos revizija. Straipsnyje „Periferija kaip centro funkcija arba prarasto naujumo beiškant“ Virginijus Kinčinitis teigia, kad ribos reikšmė postmodernizme išlieka: „Nematoma ir neįveikiama riba išryškėja tik ją įveikiant, todėl kultūrą pirmiausia konstruoja ši riba. Tačiau kultūra pati ir skatina šios ribos peržengimą. Taigi vertybinė riba neišnyksta, o

priešingai, kaip tik dar labiau sustiprėja, ir jokia inovacija nepajėgi sunaikinti šio kultūros hierarchijos mechanizmo“<sup>6</sup>. Toks požiūris pateisinamas kultūros normatyvumo kritikos požiūriu, tačiau jis tikslintinas kitu – pačios šiuolaikinės kūrybos strategijos išaiškinimo atžvilgiu. Kalbėdamas apie seno ir naujo skirtumus centro ir periferijos santykių kontekste, V. Kinčinitis remiasi kokybiniu palyginimu: „Kiekvienas kultūrinis veiksmas atliekamas pripažintų, centre egzistuojančių kultūrinių vertybių fone ir veiksmo vertė nustatoma iš jo santykio su šia sistema“<sup>7</sup>, tačiau horizontaliai pasklidusiam šiuolaikinės dailės lauke sunku ar net neįmanoma apčiuopti centrą ir sukonstruoti palyginimo su juo modelį.

Pokyčiai, vykę Lietuvos dailėje 10-ojo dešimtmečio pradžioje, lėmė sinchronišką įvairių strategijų apėmimą (tiek praktikoje, tiek teorijoje) – tad įvairūs nūdienės dailės reiškiniai neišvengiamai pakibo mišrių interpretacijų erdvėje, taip pat ir požiūris į ribų bei paribių funkcionavimą meno lauke. Panagrinėkime lietuvių dailėtyroje išvirtinusių tarpdisciplinškumo sampratą. Birutė Pankūnaitė teisingai pastebėjo, kad šis plačiai taikomas terminas Lietuvoje pirmiausia atliko „ideologinio pažangos sinonimo vaidmenį“<sup>8</sup>, kitaip tariant, padėjo legitimuotis įvairioms naujoms šiuolaikinio meno apraiškoms (pvz., video menui, instaliacijai) bei jų sukūrimo technikoms. Staigus raidos lūžis lėmė šiuolaikinės Lietuvos dailės modelio susiformavimą dviejų skirtingų kūrybos strategijų – disciplininės ir postdisciplininės – sandūroje. Čia nebuvo nuoseklaus perėjimo, kurį kitur sukūrė vėlyvojo modernizmo kryptys, kritiškai įvertinusios modernistinės dailės kriterijus (pvz., Clemento Greenbergo įtvirtintą „grynos tapybos“ sampratą). Analizuojant „naująją dailę“ Lietuvoje, netruko išvirtinti paribių įvaizdį konstruojančios postskulptūrinės, potapybinės, pofotografinės kūrybos versijos. B. Pankūnaitė rašo: „Pirmos dešimtmečio pusės intriga ir sudarė vienos kategorijos mutacija į kitą“<sup>9</sup>. Žvelgiant iš Vakarų XX a. II pusės dailės raidos perspektyvos, šiuolaikinė dailė nėra tradicinių disciplinų, rūšių mutacija ir neturėtų būti kokybiškai su jomis palyginama, nes yra kitokio – postdisciplininio – pobūdžio. Šį klausimą nagrinėjusi Rosalind Krauss cituoja Josephą Kosuth'ą: „Būti menininku šiandien reiškia kvestionuoti meno prigimtį. Jei menininkas kvestionuoja tapybos prigimtį, jis negali kvestionuoti meno prigimties“<sup>10</sup>. Postdisciplininės meno būklės susiformavimo prielaidos, pasak autorės, tai vėlyvojo modernizmo dailės (ypač minimalizmo ir konceptualizmo) pamokos, video meno (apskritai neturinio tradicinės rūšinės atramos) paplitimas bei poststruktūralizmo įtaka šiuolaikinės dailės ideologijai. Jacques'as Derrida įrodė, kad gryna disciplina, gryna rūšinė specifika neegzistuoja nė vienoje srityje, kiekvieną grynumą neišvengiamai veikia

išorinis kontekstas. H. Fosterio pasiūlytame etnografinės strategijos modelyje įtaigiai atsispindi perėjimas nuo kūrybos disciplinų lauke (*medium-specific*) prie diskursinės (*discourse-specific*) šiuolaikinio meno praktikos. Tradicinėje dailėje vyksta kokybiniai debatai atskirų disciplinų (bei jų telkinių) viduje arba tarp jų, o šiuolaikinė kūryba funkcionuoja horizontaliame, įvairių kontekstų veikiamame lauke, bet ne disciplininio meno paribyje. Šiandien abu šie laukai veikia sinchroniškai, vienas kito nepaneigdami. Tačiau norėdami išvengti neproduktyvaus „seno“ ir „naujo“ palyginimo bei priešpriešos, turime skirti horizontaliam ir vertikaliam modeliui būdingas kūrybos strategijas bei postdisciplininės dailės ir tarpdisciplininio mąstymo sampratas. Diskursinėje kūryboje dažnas tarpdisciplininis požiūris (pavyzdžiui, Nomedos ir Gedimino Urbonų tęstinis projektas „Transakcija“), nors pastarojo instrumentiškumas kartais kelia abejonių net buvusiems ryškiausiems jo apologetams, išvelgiantiems tame pavojingą eklektiškumą, kuris yra „menkas bet kokios disciplinos padėjėjas, nes dažniau veda prie entropijos nei link transgresijos“<sup>11</sup>.

Kita patikslinimo reikalaujanti „paribių“ zona – tai įvairūs vietos specifiškumą ženklinantys šiuolaikinės dailės kūriniai: objektai, instaliacijos, akcijos, kurie Lietuvoje tapo ypač aktualūs 10-ojo dešimtmečio viduryje. Lietuvių dailėtyroje dažniausias šios kūrybos įvaizdis kaip alternatyva tradicinei monumento (ar skulptūros) sampratai, taip pat institucijai ar „baltojo kubo“ erdvei. Dar 1979 m. parašytame etapiniame straipsnyje „Skulptūra išplėstiniame lauke“ R. Krauss kritikavo naujų erdvinės dailės formų gretinimą su skulptūra<sup>12</sup>. Vietą ženklinanti dailė, aktualizuojanti meno kontekstualumą, nėra formali (estetinė) alternatyva tradicinei disciplinai, jos antitezė. Plečiasi ne skulptūra, o erdvinio meno suvokimo laukas, kontekstas. Šių kūrinių teritorializavimas „užribyje“ taip pat paradoksaliai kertasi ir su dažnu visai neskausmingu jų deteritorializavimu – persikėlimu į institucijas arba atsiradimu pačioms institucijoms užsakius. Prisiminkime „NATO sienų“ projektą Šiuolaikinio meno centre Vilniuje (2001), kuris išties privertė suabejoti alternatyviu kritiniu šiuolaikinės dailės potencialu. Užsakyti kūriniai (ypač didžiulio formato tapyba ant ŠMC sienų) pavojingai nutolo nuo kritinės refleksijos ir priartėjo prie institucijos puošimo funkcijų. „Nepaisant bandymų kvestionuoti meno legitimacijos monopolizavimą institucijoje, Lietuvos menininkai kol kas neranda jai jokios alternatyvos“, – diagnozuoja dailės kritika<sup>13</sup>. Tikslinant šių „naujosios dailės“ formų interpretavimą, pravartu atkreipti dėmesį į tai, kad vietos specifika ženklinančių praktikų strategija XX a. II pusėje nebuvo pastovi, ji kito. Tai aptarusi Miwon Kwon išskiria tris laike išryškėjusias vietos ženklavimo paradigmas: fenomenologinę (objekto patyrimas

čia ir dabar fizinio subjekto akivaizdoje), socialinę / / institucinę (institucijos kritikos) ir diskursinę (vieta „atřišama“ nuo fizinių lokacijos parametrų – ja tampa tam tikra intelektualinė sritis, diskusija jos viduje)<sup>14</sup>. Autorė mano, kad postmodernizme visos šios paradigmos veikia simultaniškai, persidengia įvairiose meninėse praktikose, o neretai ir viename kūrinyje. Konceptualus vietos deterritorializavimas skatina tokius kūrinius interpretuoti diskursinės postdisciplininės veiklos lauke, nerekonstruojant vėlyvajam modernizmui labiau būdingo ribų pažeidimo (alternatyvos) naratyvo. Laimos Kreivytės iškeltas klausimas „ar dar liko alternatyvų?“<sup>15</sup> turbūt liks be atsakymo, jei šiuolaikinės Lietuvos dailės modelyje neišryškinsime postmodernistinių strategijų specifikos.

„Paribių sindromas“ Lietuvoje turi du aspektus. Ribų „saugojimas“ dailės teorijoje neretai primena Artūro Railos kūrinių minėtose „NATO sienose“, kuriame dailininko pasamdyti bedarbiai beprasmiškai patrulinuoja palei 50 cm atstumu nuo pastato sienos nubrėžtą liniją (pagal organizatorių reikalavimą visi kūriniai parodoje neturėjo būti nutolę nuo sienos didesniu nei šis atstumu). Ribos ir paribiai horizontaliame dailės lauke išties yra tik simboliniai. Kita vertus, sinchroniškas dviejų strateginių modelių – horizontalaus ir vertikalaus – koegzistavimas nūdienos dailėje neleidžia pamiršti, kad ir tradicinis magistraalių bei marginaliųjų palyginimas būna veiksmingas. Šias dimensijas pravartu derinti, pavyzdžiui, interpretuojant dabartinę tapybos „atgimimą“ (*medium-revival*), kurį galima analizuoti ir remiantis tradiciniais formalios kokybės, ir postdisciplininiais „išplėsto lauko“ kriterijais. Išties – vienas požiūris į šiuolaikinę dailę neegzistuoja, tenka jį pasirinkti ir argumentuoti.

Gauta 2003 03 06

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> A. Samalavičius, Žlugusio avangardo palikimas, *Dailė '98*, Vilnius, 1998, p. 12.
- <sup>2</sup> Apie lietuvių dailės kritikos kvaziteoriškumą žr.: A. Čepauskaitė, Bijanti kritika, *7 meno dienos*, 2002 12 13.
- <sup>3</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, MIT press, 1996, p. XII.

<sup>4</sup> A. Samalavičius, ten pat, p. 12.

<sup>5</sup> O. Bouman, Don't save art, spend it!, *Manifesta 3. Borderline Syndrome, Energies of Defence*, cat., Ljubljana, 2000, p. 15.

<sup>6</sup> V. Kinčinaitis, Periferija, kaip centro funkcija, arba prarasto naujumo beiėškant, *Dailė'98*, Vilnius, 1998, p. 68.

<sup>7</sup> V. Kinčinaitis, ten pat, p. 67.

<sup>8</sup> B. Pankūnaitė, Disciplina / tarpdiscipliniškumas, *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, Vilnius, 2001, p. 95.

<sup>9</sup> B. Pankūnaitė, ten pat, p. 96.

<sup>10</sup> R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London, 1999, p. 10.

<sup>11</sup> H. Foster, Trauma Studies and the Interdisciplinary. An Interview, *The Anxiety of Interdisciplinarity. De-, dis-, ex-*, London, 1998, vol. 2, p. 162.

<sup>12</sup> R. Krauss, Sculpture in the Expanded Field, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Seattle, 1983.

<sup>13</sup> Ž. Kucharskienė, Lietuvos meno legitimacijos kaita XX amžiaus II pusėje, *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, Vilnius, 1999, p. 121.

<sup>14</sup> M. Kwon, One Place after Another. Notes on Site-Specificity, *October'80*, 1997, p. 85–110.

<sup>15</sup> L. Kreivytė, Skulptūra mieste. Tarp paminklo ir vitrinos, *Dailė'98*, Vilnius, 1998, p. 72.

#### Lolita Jablonskienė

#### THE PROBLEM OF BOUNDARIES AND MARGINS IN CONTEMPORARY ART

#### S u m m a r y

The article analyses concepts of boundaries and margins in the field of contemporary art. Their horizontal relation is compared to the vertical model of mainlines and margins in traditional arts. In this context, some interpretations of contemporary art works frequent in Lithuanian art criticism, particularly those of interdisciplinary creation and the “marginalization” of site-specific works are discussed. Interdisciplinary approaches and creative strategies of art in the post-medium condition are distinguished. Due to conceptual deterritorialization of the notion of site in Post-modernism, site-specific works are articulated in the post-medium art context, avoiding the reconstruction of the boundary breaking model typical of Late Modernism. The analysis is based on the theoretical insight into the development of contemporary art in the 2nd half of the 20th c., following the transformation of late modern strategies into postmodern ones.