



LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ
INSTITUTAS

Marius Armonas

**ŠIUOLAIKINIS INSTALIACIJOS MENAS LIETUVOJE:
POSTHUMANISTINĖ PERSPEKTYVA**

Marius Armonas



LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

www.lkti.lt

Vilnius
2022

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MARIUS ARMONAS

**ŠIUOLAIKINIS INSTALIACIJOS MENAS LIETUVOJE:
POSTHUMANISTINĖ PERSPEKTYVA**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Vilnius
2022

Disertacija parengta 2017–2021 metais Lietuvos kultūros tyrimų institute.

Mokslinė vadovė – dr. ERIKA GRIGORAVIČIENĖ – vyresnioji mokslo darbuotoja,
humanitariniai mokslai, menotyra (H 003), Lietuvos kultūros tyrimų institutas.

TURINYS

ĮVADAS	4
1. OOO ir <i>rasti objektai</i> instaliacijose	21
1.1 Objektų demokratija ir autonomija	22
1.2 Objektų autonomija: atsitraukimas ir veiksnumas	32
1.3 Objektų manifestacijų pėdsakai	40
1.4 Reikšmė – objektų sąveikos rezultatas	47
2. Nežmogiškieji instaliacijų veikėjai	54
2.1 Tinklaveika, performatyvumas, gamtos ir kultūros hibridai, rūšių bendrabūvis	54
2.2 Performatyvūs veikėjų tinklai fotografinėje instaliacijoje: Gintauto Trimako atvejis	66
2.3 Hibridai	72
2.3.1 Hibridiniai paviršiai	74
2.3.2 Hibridinės erdvės	78
2.4 Rūšių bendrabūvis ir <i>gyvasis menas</i>	83
2.4.1 Ankstyvosios gyvojo meno praktikos Lietuvoje	85
2.4.2 Gyvosios instaliacijos XXI a. 2-ajame dešimtmetyje	89
2.4.3 Išcentruota žiūrovo pozicija	93
2.4.4 Gyvų organizmų performatyvumas	98
3. Virtualybės ir materijos sąveika	106
3.1 <i>Postžmogus</i> – informacija ar materija?	106
3.2 Skaitmeninės technologijos – tarp diskurso ir praktikos Lietuvos mene	112
3.3 Fizinės ir virtualios sąsajos Roberto Narkaus kūryboje	116
3.4 Subjekto ir erdvės fragmentacija interaktyviose instaliacijose	123
3.5 Bendradarbiavimas su technologijomis	133
Išvados	142
Literatūra ir šaltiniai	147
Iliustracijų sąrašas	157
Iliustracijos	158

ĮVADAS

Problemos pagrindimas

Šiuolaikinė instaliacija yra viena iš dinamiškiausių meno rūšių. Jau pats jos pavadinimas nurodo dvejopus dalykus – instaliaciją kaip kūrinių eksponavimo procesą ir bent jau kuriam laikui baigtinį kūrinį. Tačiau padrika įvairovė, kai kalbama apie vizualumą, turinį ir instaliacijos terminu nusakomų kūrinių spektrą, gerokai ap-sunkina galimybę tiksliai apibrėžti šios meno rūšies ribas. „Instaliacijos“ terminas dabar yra išsiskleidęs taip, kad juo galima apibūdinti bet kokį objektų išdėstymą bet kokioje erdvėje. Atvirumas mišrioms technikoms ir medžiagoms, kintantis santykis su erdve ir žiūrovu leido jai tapti itin aktualiu ir progresyviu meninės raiškos būdu. Instaliacijos menas tapo tam tikru mediatoriumi, suteikiančiu prieglobstį įvairioms hibridinėms meno praktikoms integruotis ir legitimuotis šiuolaikinio meno lauke. Nepaisant to, meno istorijos diskurse instaliacija, galbūt dėl savo neapibrėžtumo ir nuolatinio kismo, lieka menotyros lauko paribyje ir nesulaukia itin daug dėmesio.

Instaliacijos meno diskurse žiūrovo dalyvavimas dažnai yra vertinamas kaip esminė ir centrinė kūrinio sąlyga. Instaliaciją kaip kūrinių eksponavimo procesą ir meno rūšį jungia siekis padidinti žiūrėjojo įsisažymėjimą, kaip objektai yra išdėlioti (instaliuoti) erdvėje ir kaip mūsų kūnas į tai reaguoja. Tačiau jei instaliuojant parodas kiekvienas kūrinys yra suvokiamas individualiai, instaliacijos mene erdvė ir visas ansamblis joje esančių elementų yra laikomi bendru visetu. Instaliacijos sukuria situaciją, į kurią žiūrovas patenka fiziškai, ir reikalauja, kad jas laikytume visuma. Instaliacijos menas skiriasi nuo kitų medijų (skulptūros, tapybos, fotografijos, filmo) tuo, kad žiūrovą ji pasiekia per jo tiesioginį buvimą erdvėje.

XXI a. vizualiajam menui, kaip ir daugeliui kitų sričių, būdinga radikali savirefleksija. Dėl staigių, kone visas gyvenimo sritis keičiančių, mokslinių ir technologinių pokyčių tenka iš naujo persvarstyti nusistovėjusias normas ir tai, kaip jos suvokiamos. Šie pokyčiai atsispindi filosofijos, meno, biologijos ir daugybėje kitų disciplinų, kurios šiuolaikybėje susipina, hibridizuoja ir įgyja vis naujas formas bei reikšmes. Humanitariniai mokslai, pasak vienos žinomiausių posthumanizmo teoretikų Rosi Braidotti, išgyvena krizę, nes mokslo ir technologijų pažanga sparčiu tempu keičia mūsų aplinką ir žmogiškumo parametrus, o humanitariniai mokslai vis dar sukasi apie renesanso epochoje įtvirtintas universalaus žmogaus nuostatas. Laimei, ši krizė nebūtinai yra pražūtinga, jei sutinkame ją priimti kaip iššūkį, kuris atveria naujas globalias, ekosofines perspektyvas ir reikalauja šiems laikams adekvačių mąstymo

pokyčių¹. Kaip tik tokią permąstymo funkciją atlieka posthumanistinės ir postantropocentrinės teorijos, kurios skatina kultūros tyrinėtojus atsižvelgti į nežmogiškuosius subjektus, jų materialumus, kritiškai vertinti antropocentrinę pasaulėžiūrą ir kvestionuoti žmogaus galios pozicijas.

Šiame tyrime nesiekiami pateikti nuoseklios instaliacijos meno genealogijos ar apibrėžimo, o nagrinėjami XXI a. 2-ojo dešimtmečio instaliacijos meno bruožai, modeliai ir atvejai, bandant atnaujinti žvilgsnį į šią meno rūšį ir bendresnes šiuolaikinio meno tendencijas pasitelkiant posthumanistinių teorijų priegai. Ši priega instaliacijos menui tyrinėti pasirinkta tikslingai ir aiškiausiai atsiskleidžia per šiame tyrime analizuojamų kūrinių spektrą. Tiek posthumanizmo filosofijose, tiek instaliacijos meno kūriniuose pastarame dešimtmetyje pastebimas tendencingas dėmesys skirtingiems materialumams ir hibridinėms jų sąsajoms, taip pat žmogiškųjų ir nežmogiškųjų kūnų santykio aktualizavimui ir apsvaistymui. Atsižvelgiant į šiuos sutampančius interesus, posthumanizmo teorijos pasitelkiamos kaip konceptualus, metodologinis įrankis, kuriuo remiantis bandoma analizuoti instaliacijose pastebimus vyksmus ir jų dalyvius. Kita vertus, instaliacijos meno ir posthumanistinio požiūrio probleminis santykis yra ir šio tyrimo dalis, įgyvendinama bandant atrasti ir išplėtoti kritišką sąsąją tarp kūrinių materialumų ir teorinių išvalgų, tarp filosofijos ir menotyros diskursų. Pastebima, kad menotyros srities tyrimuose filosofija neretai pasitelkiama kaip antraeilis įrankis, padedantis įtvirtinti ir paremti pasirinktą tyrimo metodologiją, tačiau šio tyrimo atveju ieškoma būdų išplėsti menotyrinį žvilgsnį ir derinti jį su filosofiniu.

Posthumanizmą galima laikyti terminu, kuris žymi tam tikrą istorinę būseną ir teorinę perspektyvą. Šie naudojimo būdai atskleidžia skirtingus, o dažnai ir priešingus požiūrius į žmogaus kategoriją. Pirmuoju atveju posthumanizmas įvardija šiuolaikinį kontekstą, kuriame nauji moksliniai atradimai ir technologinė pažanga keičia žmogiškojo subjekto, kaip centrinės figūros, kuri turi pirmenybę kitų rūšių atžvilgiu, vertinimą. Todėl posthumanizmas apima ne tik nežmogišką žmogiškosios būklės dimensiją, bet ir nežmogiškų esinių egzistenciją – kritiškai persvarsto gyvūnų, aplinkos, klimato kaitos ir nykstančios gyvybės rūšių būklę.² Antruoju atveju, posthumanizmo teorijos sudaro opoziciją vyraujančioms mąstymo tradicijoms (hermeneutika, fenomenologija, poststruktūralizmas, dekonstrukcija ir psichoanalizė), kurios tebesilaiko požiūriu, kad natūralus ir socialinis pasaulis yra sudarytas ir medijuojamas diskursinio lauko arba kognityvaus subjekto ir, kad niekas neegzistuoja už

¹ Rosi Braidotti, „Posthuman Humanities“, in: *European Educational Research Journal*, 2013, vol. 12, Nr. 1, p. 9.

² Audronė Žukauskaitė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, Vilnius: Kitos knygos, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 164.

diskurso arba socialiai organizuotų konstrukcijų³. Posthumanizmo teoretikai svarsto galimybę, kad realybė gali būti suvokiama ir formuojama ne tik žmogaus ir skirta ne žmogaus suvokimui.

Antropocentrizmo atmetimas jungia *naująjį materializmą, spekuliatyvųjį realizmą, objektiškai orientuotą ontologiją* po skėtiniu posthumanizmo terminu. Nors viduje šios filosofinės kryptys remiasi skirtingomis mąstymo logikomis, bendrai matoma, jog posthumanizmo teoretikai teigia gamtos ir kultūros priešpriešos panaikinimą, neigia hierarchinį rūšių modelį ir pabrėžia tiek žmogiškųjų, tiek nežmogiškųjų veikėjų vitališkumą ir veiksnumą. Pats posthumanizmo terminas neišvengia kritikos, nes suponuoja vis dar nuo žmogaus figūros atsispiriančią mąstymo logiką, tačiau mąstymas apie žmogų veikiančius elementus neišvengiamai lemia ir žmogaus kategorijos persvarstymą.

Temos ištirtumas

Remiantis instaliacijos meno tyrėjos Anne Ring Petersen⁴ atlikta instaliacijos diskurso analize, galima išskirti tris tyrimuose vyraujančius požiūrius į instaliacijos meną: a) fenomenologinį, b) kontekstinį ir c) performatyvumo bei recepcijos. Fenomenologinis požiūris dažniausiai taikomas aptariant vidinę instaliacijų sąrangą ir nagrinėjant, kaip kuriamos ir kokios yra žiūrovo patirtys instaliacijos erdvėse. Antrasis – kontekstinis – požiūris yra nukreiptas į išorinius ryšius, kuriuos steigia instaliacijos. Jie dažnai apima istorinius, politinius, ideologinius, socialinius ar institucinius instaliacijų aktualizuojamus aspektus. Trečiasis, performatyvusis požiūris, apima ir abi minėtąsias perspektyvas, ir pabrėžia instaliacijos mene atsirandantį situaciškumą ir procesualumą, taip pat analizuoja žiūrovo patirtį ir kuriamas reikšmes. Turint omenyje, kad instaliacija yra itin kompleksiška ir daugialypė meno rūšis⁵, daugeliu tyrimų atvejų šie požiūriai

³ Posthumanizmas į kritinės teorijos lauką įtraukia tiek žmogaus sąveika su nežmogiškais esiniais, tiek ir su naujosiomis technologijomis. Posthumanizmas teigia kiekvieno subjekto skirtingumą ir singularumą; šiuo požiūriu jis glaudžiai siejasi su poststruktūralizmo teorijomis bei jų inicijuota humanistinio subjekto kritika. Posthumanizmo filosofijoje inkorporuojamas šis kritinis poststruktūralizmo potencialas, tačiau kartu jis išplėtojamas į subjektyvumo apibrėžimą įtraukiant ne tik skirtingas genderines, etnines ir rasines pozicijas, bet ir atsisakant antropocentrizmo kaip visa ko mato. Esant posthumanistinei būklei antropocentrizmas keičiamas biocentrizmu, kitaip tariant, siekiama apsvarstyti pačią gyvybę, kuri nebūtinai yra žmogiška. (Audronė Žukauskaitė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, p. 164–165.)

⁴ Anne Ring Petersen, *Spatial Formations. Installation Art between Image and Stage*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015, p. 23.

⁵ Remiantis Rosalind Krauss pomedijinio (angl. post-medium) meno teorija, instaliacijos me-

yra pasitelkiami sinchroniškai ir sutampa, tačiau pastebima, kad daugiausia dėmesio sulaukę yra fenomenologiniai ir kontekstualūs analitiniai pjūviai per instaliacijos meną. Kadangi išsamių instaliacijos meno tyrimams veikalų nėra itin daug, aptarsiu pagrindinius autorius ir jų leidinius, kurie atskleis, kaip iki šiol buvo konstruojamas menotyris instaliacijos diskursas.

Fenomenologinis ir kontekstualus požiūris išryškėja vieno iš 1990-aisiais metais įkurto Londono instaliacijos meno muziejaus iniciatorių Nicolas de Oliveira ir jo kolegų Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer parašytose dviejose instaliacijos menui skirtose knygos. Pirmojoje, *Instaliacijos menas*⁶ (1996), autoriai dėmesį sutelkia į šios meno rūšies genealogiją ir traktuoja ją kaip hibridinę meno rūšį, jos šaknų ir įtakų ieškodami kitose modernaus meno praktikose. Iliustracijomis itin gausiame leidinyje autoriai siūlo keturis instaliacijos meno teminius polius – vieta, medija, architektūra ir muziejus. Jais remdamiesi atkreipia dėmesį į instaliacijos menu aktyvuojamą eksponavimo vietą, kai ji aktyvuojama ne tik kaip erdvė kūriniui, bet ir kūrinio dalis. Taip pat atkreipiamas dėmesys į politinę instaliacijos galią, kada ji pasitelkiama kaip medija perduoti tam tikrą žinutę, bei kartu išryškinamos ir naujosios instaliacijose naudojamos medijos, kurios esą kolonizuojamos lygiai taip pat, kaip ir fizinės erdvės⁷. Knygos autoriai analizuoja, kaip instaliacija keičia muziejinių ekspozicijų organizavimo ir žiūrėjimo patirtį, išryškindama objektų išdėliojimo, eksponavimo ir klasifikavimo subjektyvumą, užimamą galios poziciją, bei pateikia pavyzdžių, kaip instaliacijų kūrėjai naudoja savo kūrybą, siekdami kvestionuoti ir išjudinti šias pozicijas. Galiausiai, tyrinėtojai apžvelgia architektūros neobjektyvumą ir angažuotumą, atveriantį politinius, socialinius, ideologinius sluoksnius, kuriuos lemia ir instaliacijos meno specifika.

Antrojoje knygoje, *Instaliacijos menas naujajame tūkstantmetyje* (2003)⁸, kompleksiskai, bet gana glaustai aptariama instaliacijos istorija ir atskiri kūriniai, lėmę svarbesnes instaliacijos praktikų ir teorinio diskurso tendencijas. Oliveira atkreipia dėmesį į globalizacijos kontekstą ir menininkų mobilumą, instaliacijas nagrinėja

nui galėtų būti taikoma apraiškos sąvoka atsižvelgiant į tarpdisciplininį jos pobūdį ir formalų nenuoseklumą, kadangi instaliacija, kaip medija, kas kartą gali būti užpildyta naujų formų ir erdvių. Tačiau šiame tyrime remiantis būtent instaliacijos menui būdingais bruožais, o tarpdiscipliniškumą vertinant kaip vieną iš esminių instaliacijos meno savybių, taikomas meno rūšies terminas.

⁶ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art*, London: Thames & Hudson, 1996.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art In The New Millennium*, London: Thames and Hudson, 2003.

įvietinto meno teorijų kontekste, kuriuo pabrėžia, kad instaliacijose ir prie jų kūrimo dažnai prisideda bendruomenės, todėl socialinė grupė taip pat traktuojama kaip vieta. Šiai disertacijai svarbu, kad Oliveira ir kiti knygos autoriai į instaliacijos meną žvelgia kaip į potencialią žaidimo aikštelę, o patį žaidimą suvokia kaip galimybę kolaboruoti menininkams, bendruomenėms ir mokslininkams. Autoriai nagrinėja ir menininko bei institucijos santykį, analizuoja atvejus, kai naujos ir galbūt provokatyvios instaliacijos buvo pristatomos alternatyviose, ne institucinėse erdvėse, ir kaip tai tapo norma įprastinėse galerijose. Aptariama ir tai, kaip instaliacija dalyvavo meno kūrinio ar net muziejaus erdvės patirties kaitoje, nes jau tada buvo siūloma muziejaus ir kultūrinės laboratorijos analogija, pateikiama instaliacijos kaip projekto interpretacija, akcentuojanti ne baigtinį kūrinį, o veikiau kūrybinį ir eksponavimo procesą⁹.

Oliveira taip pat pabrėžia žiūrovo patirties instaliacijoje svarbą, bet tai analizuoja jau postmodernistinių idėjų kontekste, sieja su pabėgimo sąvoka ir jusliniais malonumais. Jis teigia, kad naujoji, „įtraukianti“ instaliacija atspindi juslinio malonumo troškimą: „Ji sukuria „totalinį meną“, kuris apgaubia žiūrovą hermetiškoje ir narcisistiškoje erdvėje. Instaliacijos erdvė yra įsivaizdavimo plotmėje, ją stimuliuoja poreikis atitrūkti.“¹⁰ Meno kūrinio siekis sustiprinti estetinį malonumą juslinėmis manipuliacijomis atspindi šiuolaikinio gyvenimo tendencijas. Tokį meną Oliveira toliau interpretuoja ir plėtoja pasitelkdamas postmodernizmo teoretiko Frederico Jamesono idėjas, jog „mes esame panardinami tiek, kad mūsų postmodernūs kūnai praranda erdvinę koordinaciją ir galimybę pasiekti savo tikslą“¹¹. Tai žymi svarbius pokyčius instaliacijos meno raidoje, nes toks juslių valdymas keičia tradicinį meno objektą. Pasinėrimo būseną tapo esmine žiūrėjimo sąlyga, kuri rodo atsitraukimą į save patį, į kūniškųjų pojūčių vietą. Tai leidžia menininkas pasiūlyti galimybę pabėgti nuo suvokiamos realybės, kuri taip pat nebeteikia stabilių ribų. Instaliacija tampa priemone perkelti žiūrovą nuo kasdienės aplinkos į kontempliacijos vietą, nors tai nėra tiesioginis pasaulio suvokimas, o tarsi stebėjimas save kontemplanuojant išorinį pasaulį¹².

Julie H. Reiss knygoje *Iš paribio į centrą: instaliacijos meno erdvė* (1999)¹³ pristato instaliacijos meno istoriją nuo XX a. 6-ojo iki 10-ojo dešimtmečio, kur labiausiai išryškėja kontekstinis požiūris į šią meno rūšį. Autorė nesiekia pateikti pilnos

⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹ Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York: Duke University Press, 1991, p. 87.

¹² Nicolas de Oliveira et al., *op. cit.*, 2003, p. 53.

¹³ Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The space of Installation art*, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

instaliacijos meno apžvalgos, ir nors bandydama apibrėžti instaliacijos meną teigia, kad žiūrovo dalyvavimas yra integrali šios meno rūšies dalis, šios minties pernelyg neplėtoja ir daugiausiai dėmesio skiria žmonėms, prisidėjusiems prie instaliacijos meno atsiradimo ir įsitvirtinimo, bet neapsiriboja tik menininkais, o įtraukia ir kitus lauko dalyvius – kritikus ar kuratorius. Reiss koncentruojasi į Niujorko meno sceną, kuri gali pasigirti itin turtinga instaliacijos meno istorija, ir daug dėmesio skiria ne tik žmonėms, bet ir erdvėms, situacijoms ir institucijoms, kurios veikė instaliacijos meno atsiradimo bei plėtojimosi laikotarpiu ir lėmė instaliacijos meno virsmą iš periferinės į vieną dažniausiai pasitelkiamų meno rūšių.

Viena žinomiausių ir įtakingiausių šiuolaikinio meno ir instaliacijos tyrėjų Claire Bishop knygoje *Instaliacijos menas* (2005)¹⁴ išryškina fizinio žiūrovo dalyvavimo svarbą, įžengimą į meno kūrinį siekiant jį patirti. Ji bando suskirstyti instaliacijos meno kūrinius į kategorijas, priklausomai nuo to, kokią patirtį jie siekia sukelti žiūrėtojui, ir siūlo keturis instaliacijos meno modelius, aiškinančius subjekto vaidmenį instaliacijoje.

Pirmasis modelis paremtas Zygmunto Freudo psichoanalizės teorija ir sapnų interpretavimo metodika, kuri padarė įtaką ir 1938 m. surengtai tarptautinei siurrealistų parodai *Gallerie des Beaux-arts* Paryžiuje. Šią parodą galima laikyti modeliu, kaip instaliacijos menas panaudojamas siekiant įtraukti žiūrovus į psichologiškai absorbuojančią, sapną primenančią aplinką¹⁵. Freudu atrasti svarbiausi sapnų bruožai tinka instaliacijos meno analizei. Pasak Freudu, pirminis sapnų suvokimas yra vizualus, tačiau galų gale jie yra išgyvenami kaip situacijos, kurias veikiau patiriame nei sugalvojame. Antra savybė yra kompozicinė struktūra, kai bendra visuma gali atrodyti neracionali, tačiau ją galima interpretuoti išskaidžius į atskirus fragmentus. Galiausiai, sapnai neturėtų būti iššifruojami, bet analizuojami pasitelkus laisvasias asociacijas¹⁶. Antrasis autorės išskiriamas modelis pabrėžia minimalizmo įtaką instaliacijos menui. Pasak Bishop, vienas svarbiausių jį legitimavusių teoretikų yra filosofas Maurice Merleu-Ponty, veikale *Suvokimo fenomenologija*¹⁷ kvestionuojantis Vakarų filosofijoje ir mene įsitvirtinusių požiūrį į subjektą. Pasak Merleu-Ponty, subjektas ir objektas nėra atskiri vienetai, bet tarpusavyje susipynę ir priklausomi vienas nuo kito, ir subjektas objektą suvokia ne tik vizualiai, bet visu kūnu. Subjekto santykis su pasauliu yra kūniškas, nes jo buvimas tam tikru laiku, tam tikroje vietoje kaip ir kitos aplinkybės nulemia tai, ką ir kaip jis suvokia¹⁸. Bishop pabrėžia, kad fenomenologinis subjektas

¹⁴ Claire Bishop, *Installation Art: a Critical History*, London: Tate Publishing, 2005, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Maurice Merleu-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1965 (1945).

¹⁸ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 50.

su objektu susiduria tiesiogiai, erdvėje, o ne viename, priešais jį atsidūrusiame taške: „Galų gale, pasaulis yra aplink mane, o ne priešais mane. Aš jį išgyvenu iš vidaus, o ne iš išorės“¹⁹. Trečioji instaliacijų rūšis vėl paremta Freudo, taip pat Jacques'o Lacano ir Roland'o Barthes'o teorijomis: bandoma atkreipti dėmesį į instaliacijos mene eksploatuojamą siekį sukelti tam tikrą nerimą ar net stresą žiūrovui „panardinant“ jį į veidrodines, aklinos tamsos, judančio vaizdo projekcijomis užpildytas erdves. Taip, pasak autorės, subjektas tarsi ištirpsta erdvėje, panaikinamas net tik jo ryšys su erdve ir jos koordinatėmis, bet ir žlugdoma jo savimonė, skatinama ir jo dezintegracija²⁰. Paskutinis Bishop instaliacijos modelis siūlo aktyvuotą žiūrėjimo poziciją. Žiūrovas čia vertinamas kaip politinis subjektas remiantis poststruktūralizmo teorijomis, kurios instaliacijos meno siekį decentralizuoti subjektą ir instaliacijos suteikiamą galimybę judėti po erdvę prilygina galimybei priimti etinę ar politinę poziciją.

Šitam tyrimui svarbus ir Kate Mondloch veikalas *Ekranai: Žiūrėjimo medija instaliacijos mene* (2010)²¹. Remdamasi Michel Foucault ir Guy Debord teorijomis, autorė analizuoja ekrano ir jį stebinčių kūnų santykį „ekranu paremtose“ instaliacijose. Atsižvelgdama į vis didesnę ekranų įtaką ir jų naudojimą mene ir kasdienybėje Mondloch teigia, kad jie pavertė mus „ekrano visuomene“ ir „ekrano subjektais“²². Teoretikė nagrinėja instaliacijas, kuriose ekranai funkcionuoja kaip vaizdų laikmenos, materialūs objektai, architektūrinė ar žiūrovo traukos vieta. Tai leidžia žiūrovui pasinerti į daugiasluoksnės laikines ir erdvines situacijas bei tuo pačiu metu pastebėti ir reaguoti į pateikiamų vaizdų konstravimo mechanizmus, kurie neretai atspindi ir šiuolaikines žiniasklaidos bei komercinių kūrėjų pasitelkiamas strategijas.

Vokiečių filosofės Juliane Rebentisch knyga *Instaliacijos meno estetika* (2012)²³ metodologijos požiūriu, tam tikra prasme, yra artimiausia šiam tyrimui. Rebentisch tyrinėja estetikos filosofiją, remdamasi instaliacijos meno paradigma. Ji svarsto estetinės patirties ir meno autonomijos klausimus tapatindamasi su pokantinės filosofijos tradicija, kurios svarbiausias atstovas – Theodoras Adorno. Rebentisch veikalo tikslas – atnaujinti Adorno meno filosofiją pritaikant ją instaliacijos menui²⁴. Ji siekia reabilituoti filosofinę estetiką kaip kritinį projektą, bet instaliacijos meno tyrimas veikale funkcionuoja tik kaip galimybė pademonstruoti šio kritinio projekto taikymo

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

²² *Ibid.*, p. xix.

²³ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin: Sternberg Press, 2012 (2003).

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

galimybes. Rebutisch instaliacijos meną apibūdina gana tradicinėmis, moderniam menui būdingomis kategorijomis – tai forma, erdvė, laikas ir medija, taip pat daug dėmesio skiria minimalizmo menui, o knygos dalys skirtos teatriškumo, intermedialumo ir vietos specifiškumo klausimams. Remdamasi Michael Fried ir kitais autoriais, Rebutisch teigia pakitusį santykį tarp subjekto ir objekto, ir taip bando reabilituoti teatriškumą, nes šis santykis yra atviras ir eksperimentiškas, be to – individualus, o ne universalus. Persvarstydama subjekto–objekto santykį, ji pabrėžia subjekto performatyvumo charakteristikas, o instaliacijos situaciją apibūdina kaip procesą, įvykį ar veiksmą.

2014 m. Danijos meno istorikė Anne Ring Petersen išleido, ko gero, išsamiausią instaliacijos meno tyrimui skirtą knygą *Instaliacijos menas: tarp vaizdo ir scenos*²⁵. Šiame darbe taikomos visos trys pagrindinės instaliacijos meno sampratos – fenomenologinė, kontekstinė ir performatyvioji. Tyrėja analizuoja, kaip XX a. antroje pusėje instaliacijos menas plėtojosi kaip tarpdisciplininė kūrybos strategija, ją itin domina teatro ir instaliacijos meno sąveikos, vizualumo bei performatyvumo aspektas, jo poveikis tuomet naujiems meniniams procesams, taip pat ir instaliacijos menui. Petersen itin plačiai išskleidžia instaliacijos meno aktualius aspektus – nuo laiko, erdvės, vietos iki performatyvumo, teatriškumo ir interaktyvumo, juos iliustruodama ir pagrįsdama tokių menininkų kaip Bruce Nauman, Ilya Kabakov, Olafur Eliasson, Pipilotti Rist kūrinių analizėmis. Autorė polemizuoja modernaus meno teorijas ir jų kontekste analizuoja instaliacijos slinktis nuo objektiškumo prie erdviškumo, nuo kūrinio autonomiškumo prie kontekstualumo bei pasikeitusio žiūrovo vaidmens ir subjekto–objekto santykio. Petersen instaliaciją vertina kaip atvirą kūrinių ir pabrėžia kompleksinį jo pobūdį, tačiau tai ji teigia referuodama tik į kitas meno rūšis ir jų susipynimus, intermedialumo galimybę ir neplėtoja tyrimo kitose mokslo ar technologijų srityse, kurios atlieka svarbų vaidmenį pastarųjų metų instaliacijų kūriniuose. Autorės teigimu, instaliacijos meno populiarumą ir paplitimą įvairiose kultūrose lemia galimybė jį taikyti įvairiose neinstitucinėse erdvėse ir naudoti kaip tam tikrą institucinės ar ideologinės kritikos įrankį, ir tai, kad ji funkcionuoja kaip medija, kuri „nėra kilusi iš kokios nors specifinės kultūrinės tradicijos ir nereikalauja jokios kultūrinės hegemonijos“²⁶. Galiausiai, Petersen siūlo instaliacijos kaip tranzitinės, pereinamosios erdvės (angl. *passage work*) ir kategorijos interpretaciją, per kurią siekia išryškinti performatyvų instaliacijos poveikį, galimybę aktyvuoti žiūrovą tarsi tam tikrame rituale, kuris turi ir patį žiūrovą transformuojančios galios. Galiausiai

²⁵ Anne Ring Petersen, *Spatial Formations. Installation Art between Image and Stage*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015.

²⁶ Petersen, *op. cit.*, p. 397.

autorė mėgina kontekstualizuoti instaliaciją XXI a. aktualijų kontekste, atkreipdama dėmesį ir į antropoceno teorijas. Jos teigimu: „instaliacija atrodo kaip ta išraiškos forma, kuri gali padėti mūsų jusles ir suvokimą pritaikyti kultūrinėms sąlygoms, kai subjekto laiko ir erdvės patirtis išgyvena svarbius pokyčius“²⁷.

Lietuvos meno lauke instaliacijos menas stokoja nuoseklesnių ar tik į šią meno rūšį orientuotų tyrimų. Kaip ir globaliame kontekste, Lietuvoje instaliacija dažnai patenka į menotyrininkų tyrimų akiratį kaip antraeilis, šalutinis objektas ir kūrinys, apie kuriuos rašoma, atlikimo forma, bet itin retai užima centrinę poziciją tyrimuose. Tai rodo ir tai, kad akademiniam Lietuvos diskurse instaliacijos menas daugiau dėmesio yra sulaukęs iš pačių menininkų, kurie šią meno rūšį instrumentiškai naudoja rašydami baigiamuosius studijų darbus. Instaliacijas savo magistro darbuose aptarė Marija Šnipaitė²⁸, Gintarė Pociūtė²⁹, Julija Jakilaitytė³⁰ ir kiti, tačiau daugeliu atvejų, instaliacija pasitelkiama kaip kūrinio medijos klasifikavimas ir daugiau dėmesio skiriama jų turiniui ir reikšmėms, o ne pačiai meno formai, jos analizei ar plėtočiai. Kaip vieną nuoseklesnių žvilgsnių į šią meno rūšį reikia paminėti sintetinį Agnės Narušytės, Vido Poškaus, Ūlos Tornau, Danutės Gambickaitės ir kitų dailėtyrininkų parodų recenzijomis bei atskirų menininkų kūrybos analizėmis paremtą Erikos Grigoravičienės teksto „Skulptūra“ MO muziejaus kultūros istorijos archyve paskutinį skyrių³¹, kur autorė aptaria po 1990 m. įvykusias slinktis nuo skulptūros ir objekto iki instaliacijos meno, prie to labiausiai prisidėjusius menininkus, kūrinius, jų medžiagų bei temų repertuarą.

Daiktiškumo ir animizmo aspektus neokonceptualios instaliacijos mene 2014 m. magistro³² darbe tyrinėjo kuratorė Neringa Bumblienė. Remdamasi XX a. konceptualaus ir minimalaus meno, taip pat ir spekuliatyviojo realizmo idėjomis, ji apžvelgia animizmo sampratą religijos ir psichoanalizės kontekstuose, imasi jų reaktualizacijos šiuolaikiniame mene, pastebi kintantį požiūrį į daikto ir subjekto santykį, išvelgia

²⁷ *Ibid.*, p. 447.

²⁸ Marija Šnipaitė, *Surežisuota Instaliacija*, Magistro darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2014.

²⁹ Martyna Bikulčiūtė, *Interaktyvi Instaliacija „Ad Hoc: Realybių Sankirta“*, Magistro darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017.

³⁰ Julija Jakilaitytė, *Instaliacija Konceptualiojo Meno Kontekste*, Magistro darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2014.

³¹ Erika Grigoravičienė, „Skulptūra ir erdvė: nuo 1990 m. iki šių dienų“, *MO muziejaus tinklalapis*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/skulptura/skulptura-ir-erdve-nuo-1990-m-iki-siu-dienu/79478>

³² Neringa Bumblienė, *Animizmas ir daiktiškumas neokonceptualaus meno instaliacijose*, Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

hierarchijos tarp kūrinio, menininko, kuratoriaus nyksmą, kurį bandė atskleisti ir savo kuruotame projekte „pažadas. Pirmą triuko dalis“ (Kultūrų komunikacijų centras, Klaipėda, 2013).

Žvelgiant iš analitinės pusės, verta paminėti menotyrininkę Renatą Dubinskaitę, kuri analizuodama Vladimiro Tarasovo instaliaciją *Kyoto* (2005) pateikia ir esminius instaliacijos meno parametrus³³. Tai vienas iš retų atvejų, kai tekste instaliacijos turinys nenustelbia pačios instaliacijos kaip formos, kurios esminiai parametrai šiuo atveju yra naudojami kaip analizės įrankis, tikrinant, kaip kūrinys atitinka pateikiamus instaliacijos požymius. Menotyrininkė atkreipia dėmesį į tokius dėmenis, kaip erdvės aktyvavimas, jos pavertimas ne kontekstu, bet kūrinio dalimi, bei teatrališkumo susiejimas su fenomenologine žiūrovo patirtimi, kuri, autorės nuomone, yra būtina kūrinio sąlyga, užbaigianti kūrinį.

Prie instaliacijos meno diskurso plėtojimo Lietuvoje svariai prisideda menotyrininkės Agnė Narušytė, Monika Krikštopaitytė, nuosekliai ir sistemingai apžvelgiančios šiuolaikinio meno parodas, tarp kurių nemažai instaliacijų (Žilvino Landzbergo, Dainiaus Liškevičiaus, Deimanto Narkevičiaus ir kitų jaunesnės ir vyresnės kartos menininkų). Subjektyvus, įkūnytas jų žvilgsnis, tarsi vedantis skaitytoją per parodą, kūrinų reikšmių, vizualumo ir kontekstų dėmenį papildo atida erdvės sąrangai, patirčiai, kuri atsiranda būnant ir veikiant joje, taip artikuliuojant ne tik subjekto – objekto ryšį tarp kūrinio ir žiūrovo, bet išvelgiant jų bendros būties erdvėje aspektus. Tai kaip tik tie aspektai, kuriuos pasitelkus instaliacijos meno ir posthumanizmo diskursus, metodiškai bandoma aktualizuoti ir šiame tyrime.

Disertacijos aktualumas ir naujumas

Menotyrininkai yra linkę instaliaciją analizuoti ne kaip paradigmą, bet tai, kas instaliacijose eksponuojama, daugiau dėmesio skiriant paskiriems objektams ir jų nurodomoms temoms bei kontekstams. Šio tyrimo aktualumas, visų pirma, remiasi į tyrinėjamojo laikotarpio naujumą, kadangi disertacijoje analizuojamos XXI a. 2-ojo dešimtmečio instaliacijos meno tendencijos, kurios padeda šiandien aktualių teorijų ir praktikų perspektyvoje iš naujo įvertinti instaliacijos meno elementus ir jų dinamiką. Antra, kūriniai yra analizuojami pasitelkus ne tik tradicinius menotyros metodologinius įrankius, bet bandoma ieškoti ir alternatyvių priegū bei aktualių šaltinių filosofijos, sociologijos, literatūros, kompiuterinių technologijų ar gamtos mokslų srityse, kurie galėtų papildyti ir praplėsti menotyrinę analizę bei šitaip atliepti tarpdisciplininį

³³ Renata Dubinskaitė, „Tarp akies ir ausies“, in: Šiaurės Atėnai, 2005-10-15, Nr. 769.

šiuolaikinių instaliacijų pobūdį. Teoriniu šio tyrimo stuburu tampa posthumanizmo filosofijos teorijos, kurios taip pat yra aktualios ir aktyviai kultivuojamos šiuolaikinės filosofijos lauke, todėl vienu iš pagrindinių disertacijos ambicijų yra siekis produktyviai suderinti filosofines teorijas ir menotyrines prieigas. Dėl to tyrime kvestionuojama meno kūrinio, kaip išraiškos priemonės, funkcija ir į pirmąjį planą siekiama grąžinti materialiuosius kūrinio elementus, išsiaiškinti, kokiomis savybėmis jie pasižymi ir kokius pokyčius žymi instaliacijos meno paradigmoje.

Iki šiol instaliacijos meno tyrimuose daugiausia dėmesio buvo skiriama fenomenologinėms ir kontekstinėms prieigoms prie kūrinio, o šioje disertacijoje bandoma papildyti ir atnaujinti žvilgsnį į instaliacijas iš posthumanistinės perspektyvos, permąstyti žiūrovo, kaip esminės figūros instaliacijoje, slinktis, dėmesį perskirstant instaliacijų objektams, gyviems organizmams, technologiniams elementams, žiūrovą siūlant laikyti tik dar vienu instaliacijos dalyviu, o ir patį kūrinį matyti ne tik kaip pasyvių medžiagų, objektų, kuriuos menininkas suvaldo, rinkinį, bet kaip bendrą instaliaciją kuriančių elementų kolektyvą, kurie savo materialumais veikia vieni kitus ir sudaro kūrinio visumą.

Pastarojo dešimtmečio Lietuvos instaliacijos praktikų analizė aktuali bandant suprasti, kaip kinta ir plečiasi šiuolaikinio meno laukas, naudojamų medžiagų arsenalas ir kaip ši meno rūšis prisideda bei atspindi pokyčius platesniame šiuolaikinio meno lauke. Nors posthumanistines idėjas bei teorijas, kaip interpretacijos prieigas, įmanoma taikyti ir ankstesnio laikotarpio kūriniams, XXI a. 2-ajame dešimtmetyje pastebimas tendencingas daiktų, gyvų organizmų, skaitmeninių technologijų įtraukimas į meno kūrinius bei tiriamasis pačių menininkų požiūris į juos, kaip ir aktyvus etinio santykio tarp žmonių ir ne žmonių svarstymas filosofijoje. Tai skatina įvertinti ir apvarstyti, kaip ir su kuo bendradarbiaujant šiandien yra kuriamas menas, kaip jis suvokiamas ir patiriamas, galiausiai, kaip menas dalyvauja ir sudaro ne tik pasaulio įsivaizdavimą, bet ir būtį.

Tyrimo medžiaga, objektas

Apsiribojimas tirti Lietuvos menininkų ir Lietuvoje eksponuotų instaliacijų kūrinius yra nulemtas manymo, kad Europos šiuolaikinio meno tendencijos yra ganėtinai tolydžios, o Lietuvos meno laukas ir menininkai yra aktyvūs, ne tik tendencijomis sekantys, bet ir prisidedantys prie jų formavimo, vertinami tarptautiniame šiuolaikinio meno kontekste. Todėl disertacijoje nėra bandoma apibrėžti tik Lietuvos šiuolaikiniam menui būdingų bruožų, o patį pasirinkimą nulemia meno lauko produktyvus ir gyvybingas aktualių šiuolaikinio meno praktikų ir idėjų cirkuliacijos pobūdis. Lietuvos

meno laukas atrodo palanki, kompaktiška erdvė tokiems tyrimams, nes yra ganėtinai globali ir šiuolaikiška, bet kartu ji pakankamai gausi ekspozicinių erdvių ir menininkų tam, kad būtų galima nuosekliai sekti atskirus įvykius, vykstančius lauko procesus ir juos analizuoti.

Disertacijos tyrimo objektas – šiuolaikinis instaliacijos menas, tam tikros jo raidos kryptys, menininkų strategijos ir galimi kūrinių interpretacijos būdai. Tyrimo chronologinės ribos – XXI a. 2-asis dešimtmetis – siejamos su instaliacijos meno raidai svarbiais pokyčiais, kai menas, mokslas, gamta ir technologijos tampa partneriais kūrybinio eksperimentavimo procesuose, o jų partnerystė šiuolaikinio meno lauke neretai realizuojama instaliacijos menu.

Instaliacijos menas nėra iki galo aiškiai apibrėžtas, kompleksiskumu pasižymintis objektas, kuris nuolat kinta ir geba į savo praktikas integruoti kitas meno rūšis bei skirtingas medijas. Instaliacijos menas tradiciškai apibrėžiamas kaip erdvinis kūrinys, sudarytas iš keleto ar daugybės objektų, kurie sąveikaudami su aplinka ir žiūrovu sudaro bendrą kūrinio visumą. Nors instaliacijos meno precedentų ir pirmtakų aptinkama dar XIX a. antrosios pusės dailėje (ar tiksliau – jos eksponavimo būduose)³⁴, šios meno rūšies formavimosi pradžia dažniausiai laikoma 6-asis ir 7-asis XX a. dešimtmečiai, kai vakaruose buvo siekiama išjudinti nusistovėjusias modernaus meno konvencijas, priešintis kūrinio baigtinumui ir komodifikacijai, todėl imta ieškoti alternatyvių kūrybos strategijų. Tuomet pradėjo formuotis minimalizmo, konceptualus meno, žemės, aplinkos meno, performanso, o tarp jų ir instaliacijos meno kryptys, akcentavusios laikinumą, vietos, erdvės specifiką, kūniškumą ir performatyviuosius aspektus. Instaliacija jau tuomet tapo ne tik viena iš tokių kūrybos strategijų, bet ir ta, kurioje susijungia didžioji dalis minėtųjų elementų. Lietuvoje instaliacijos menas ėmė plisti nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos, kai vidurinėsios (grupė „Post Ars“) ir ypač jaunosios kartos menininkai – Gediminas Urbonas, Dainius Liškevičius, Donatas Jankauskas (Duonis), Svajonė ir Paulius Stanikai, Eglė Rakauskaitė, Evaldas Jansas ir kt. – ėmėsi naujų kūrybos būdų, kurie taip pat orientavosi ne tik į galutinio kūrinio, kaip produkto, sukūrimą, bet ir į efemerišką rezultatą, patį procesą. Šiandien instaliacija yra įsitvirtinusi Lietuvos muziejų, galerijų ir nepriklausomų erdvių pristatomų ir saugomų meno praktikų dalis. Jos svarbą ir aktualumą pabrėžia sąlyginai nedidelėje Lietuvos meno rinkoje egzistuojanti galerija AV17, pristatanti išskirtinai tik skulptūros ir instaliacijos meną, ar projektų erdvė „Editorial“, kurios parodų tinklapyje taip pat dominuoja instaliacijos. Be to, instaliacijas kuriantys Lietuvos menininkai – Pakui Har-

³⁴ Vadinamoji diorama (Mulevičiūtė, 2012). XXI a. pradžioje pastebima šiuolaikinio meno tendencija – istorinių kumstakamerų interpretacija – suponuoja tai, kad instaliacijos pirmtake taip pat galėtų būti laikoma kumstakamerų networka.

dware, Emilija Škarnulytė, Anastasia Sosunova, Robertas Narkus, Julijonas Urbonas, Augustas Serapinas, Žilvinas Landzbergas – jau sulaukė ir tarptautinio pripažinimo.

Disertacijoje nesiekama pateikti istorinės instaliacijos meno genealogijos, nors bandoma išryškinti svarbesnius instaliacijos meno, jos objektų eksponavimo ir diskurso pokyčius Lietuvos meno istorijoje. Atliekant šiuolaikinės instaliacijos meno Lietuvoje analizę, laikomasi požiūrio, kad instaliacija funkcionuoja ne kaip apibrėžtas, bet nuolatos kintantis, įvairių procesų veikiamas ir kitus veikiantis veikėjas, neretai esantis ir šiuolaikinio meno pokyčių priešakyje. Šis tyrimas neturi didelės laiko distancijos, kuri įprastai pasitarnauja siekiant permatyti ir analizuoti specifiniu laiku vykusius procesus, suvokti jų svarbą, tačiau šiuo atveju bandoma užčiuopti darbe aptariamų reiškinių aktualumą to paties laiko dvasioje. Sparčių pokyčių ir progreso laikotarpiu siekiama fiksuoti meno praktikų ir diskurso tendencingumus bei materialumus, kurie, nors ir fragmentiškai, liudija dabartį, o vėliau galbūt gali išblukti didesnių naratyvų šešėliuose. Šio tyrimo skubą skatina noras instaliacijos meno procesus apžvelgti šiuolaikinės filosofijos, sociologijos, ekologijos ir kitų mokslo sričių kontekste, siekiant išryškinti ne tik retrospektyvią jų svarbą, bet ir nukreiptumą į ateitį.

Tikslas ir uždaviniai

Disertacijos tikslas – aktualizuoti instaliacijos meną posthumanistinių idėjų kontekste ir suformuoti teorinius instrumentus, skirtus identifikuoti ir analizuoti XXI a. 2-ojo dešimtmečio instaliacijos meno praktikas, menininkų kūrybines strategijas Lietuvoje.

Išsikeltam tikslui pasiekti suformuluoti šie uždaviniai:

- 1) fiksuoti pagrindinius XXI a. 2-ojo dešimtmečio šiuolaikinio meno procesus, vyraujančias temas ir materialiuosius resursus;
- 2) suformuoti teorinę bazę, kuri gali būti pasitelkiama kaip instaliacijos meno tyrimo instrumentas;
- 3) pasitelkus teorinius įrankius atlikti kritišką instaliacijos meno kūrinių analizę;
- 4) išsiaiškinti, kaip kinta subjekto dominavimo modeliai instaliacijose ir „balsą įgyja“ objektai;
- 5) išanalizuoti gyvų organizmų ir hibridinių darinių instaliacijas, ir nustatyti, kaip jos funkcionuoja nykstant gamtos–kultūros dichotomijai;
- 6) išnagrinėti realios ir virtualios erdvės santykį instaliacijose, ir naujų medijų įtaką instaliacijos meno paradigmam;

Tyrimo remiamasi **hipoteze**, kad instaliacijos meno kūriniai gali būti posthumanizmo filosofinių teorijų pirmavaizdis, juose įvykstantys realūs žmonių ir daiktų, gyvų

organizmų ir technologijų susitikimai skatina savęs ir nežmogiškojo kito būties ir pažinimo refleksiją bei santykio rekonfiguraciją.

Ginamieji teiginiai:

- 1) instaliacijos su radiniais ir veiksmingais objektais pratina mus prie materialaus pasaulio nepažinumo, susvetimėjimo ir nenusipėjamo veiksnio. Daiktai ir savybės nėra priklausomi tik nuo žmogaus valios ir mąstymo struktūrų, jie geba keisti savo kontekstus ir juose kurti naujas sąsajas;
- 2) instaliacijos su hibridiniais dariniais ir gyvomis būtybėmis gali būti pasaulio be gamtos ir kultūros priešpriešos modeliai. Jos skatina svarstyti ir išbandyti postantropocentrinis mąstymo ir būties kartu su nežmogiškaisiais esiniais būdus;
- 3) technologijų medijuojamas pasaulis nėra priešprieša fizinei realybei. Skaitmeninės technologijos ir mechanizmai instaliacijose sujungia ir išplečia kūrinio erdvę, jo patyrimą ne tik fiziniame, bet ir virtualioje erdvėje, o pačios technologijos tampa partnerėmis šiame procese.

Tyrimo metodologija

Disertacijos metodologijos pasirinkimas yra paremtas posthumanistine logika, pagal kurią humanitariniai mokslai turėtų siekti ne atskirtų disciplinų tyrimo, o mėginti sujungti skirtingas filosofijos, mokslo ir meno sritis. Todėl šiame darbe pasitelkiamos tarpdisciplininė, kontekstinė ir komparatyvistinė metodologinės priegigos, apimančios menotyros, filosofijos, sociologijos ir kitų mokslo sričių žinias. Šio tyrimo metodologinę priegią galima laikyti artima meno kritikos Rosalindos Krauss įtvirtintos poststruktūralistinės meno kritikos tradicijai, kuriai būdingas platus žvilgsnis į tiriamą objektą ir jo ryšius, įvairių perspektyvų apžvelgimas, atsisakymas pateikti „galutinį nuosprendį“ ir subjektyvumo pripažinimas. Tokiu būdu konstruojama ne viską aprėpianti, kūne, laike ir erdvėje lokalizuota tyrimo perspektyva, kurią nulemia ne tik mano, kaip tyrėjo, sprendimas, bet ir instaliacijos meno patyrimo pobūdis bei posthumanizmo teorijų palaikomi principai. Filosofės Audronės Žukauskaitės teigimu, „svarbu pasitelkti ne vieną oponuojantį požiūrį, bet aktyvuoti daugialypes ir multiversalias priegigas bei metodologijas. Kitaip tariant, pats mąstymas turi remtis sąsajomis, jis turi tapti multiversalus ir transversalus, susaistantis žmogų tiek su nežmogiškais esiniais (kitomis rūšimis, aplinka bei jau aptarta klimato kaita), tiek su naujosiomis technologijomis.“³⁵

³⁵ Audronė Žukauskaitė, „Pratarmė“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 9.

Tarpdiscipliniško požiūrio reikalauja patys šiuolaikinio meno kūriniai. Juose aktualizuojamos įvairių mokslo, technologijų ir kitų sričių žinios ir metodologijos, todėl jų analizei nepakanka tradicinių menotyros įrankių, jų tenka ieškoti kitose srityse bei disciplinose. Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad meno kūrinys yra meno kritikos ir teorijos objektas, bet tuo pat metu pats aktyvus šio diskurso veikėjas, tuomet kritinė analizė yra nukreipta ne tik į kūrinį, bet į sistemišką teorijos ir praktikos apmąstymą. Instaliacija yra vertinamas kaip aktyvus šio tyrimo dalyvis, kurio materialiosios savybės, sąsajų ir sąveikų tinklai prisideda prie to, kaip konstruojamas šis tyrimas, o patį tyrimą galima laikyti bandymu sekti šviežiomis šios meno rūšies pėdomis ir aiškintis, ką jos byloja apie save ir bendrus šiuolaikinio meno lauke vykstančius procesus.

Disertacijoje itin didelis dėmesys skiriamas instaliacijų materialiosioms savybėms. Tą nulėmė posthumanizmo ir naujojo materializmo teorijų nuostatos, teigiančios materijos gyvybingumą ir politinę galią bei požiūris, kad šiuolaikiniame mene kūrinio materialumo pasirinkimas yra ne tik techninis, estetiškas, bet ir konceptualus sprendimas. Dėmesys materialumui išsiskleidžia ne tik materializmo teorijų pasitelkimu ir taikymu kūriniais, bet ir atliekama išsamia ir smulkmeniška instaliacijose naudojamų objektų analize, artima, o kartais ir tiesiogiai siejama su formaliosios analizės prieiga.

Tyrime derinami *mikro* ir *makro* analizės lygmenys. Viena vertus, apžvelgiamos globalios šiuolaikinės filosofijos ir kitų disciplinų problemos, į instaliacijas ir jų objektus žvelgiama iš gana plataus teorinio akiračio, o kaip atsvara plačiam teoriniam kontekstui pasitelkiama mikroistorijos prieiga³⁶. Taip siekiama maksimaliai priartinti žvilgsnį prie šių objektų ir bandyti išryškinti tokias jų savybes, kurios kitu atveju galimai liktų nepastebėtos. Tokiu būdu atsiskleidžia ne tik analitiškas, bet ir kritiškas šio darbo charakteringumas: čia oponuojama šiuolaikinio meno kritikos tendencijai pasinerti į komunikacinę kūrinio funkciją, siūlomas reikšmes, kontekstus

³⁶ Mikroistorija XX a. pabaigoje tapo ganėtinais plačiai naudojamu metodu, ėmusiu kvestionuoti tradicinius mokymosi vadovėlių modelius ir padėjusių į humanitarinių mokslų lauką įtraukti naujus subjektus, grupes ir asmenybes, kurie anksčiau buvo laikomi marginaliais istorinėse studijose. Mikroistorijos metodas buvo atsakas į generalizuotas globalias istorijas, kuriose vyravo statistika, apibendrinimai, tačiau pradingo žmogus, jo asmeninė istorija ir vertybės. Laikydami rankose mikroskopą, o ne teleskopą, istorikai grįžo prie atidaus šaltinių studijavimo ir smulkių detalių, kurios pasakojo naujas, tačiau ne mažiau svarbias istorijas. Vienas iš mikroistorijos šalininkų Carlo Ginzburgas šį metodą lygino su detektyvo, psichoanalizės ir meno kūrinio tyrimų veiklomis. Jis kvestionavo tai, kaip žmonės mato pasaulį, įgauna ir organizuoja žinias, tyrinėjo ribas tarp „formalaus“ ir „neformalaus“ žinojimo, „aukštojo“ ir „žemojo“, „tradicinio“ ir „mokslinio“ žinojimo.

ir interpretacijas, o šiame tyrime pasitelkiama posthumanistinė prieiga į dėmesio centrą gražiną patį kūrinį ir jo materialumą, nors ir nesiekia jo izoliuoti nuo minėtųjų kontekstų ir reikšmių.

Literatūra ir šaltiniai

Disertacijoje naudojamą literatūrą galima suskirstyti į keletą pagrindinių grupių.

Visų pirma, šiame darbe remiamasi filosofijos ir sociologijos veikalais, susijusiais su posthumanizmo ir naujojo materializmo teorijomis. Tarp svarbiausių autorių reikėtų paminėti vadinamosios *objektiškai orientuotos ontologijos* (OOO) atstovus Grahamą Harmaną, Timothy Mortoną, Levi Bryantą, taip pat filosofus Bruno Latourą, Donna Haraway, Catherine Hayles, Cary Wolfą, Rosi Braidotti, Jacques Derrida, be to – Lietuvoje šiomis kryptimis dirbančius filosofus Audronę Žukauskaitę, Kristupą Sabolį.

Kaip atspirtis meno kūrinų analizei ir interpretacijai meno diskurse pasitelkiami vieni iš svarbiausių instaliacijos meno tyrėjų veikalai. Pagrindiniai šios grupės autoriai: Nicolas de Oliveira, Claire Bishop, Anne Ring Petersen, Juliane Rebentisch, Julie Reiss, Kate Mondloch. Tačiau buvo pasitelkti ir kitų meno teoretikų ir tyrėjų – Clemento Greenbergo, Arthuro Danto, Erikos Fischer-Lichte, Roberto Mitchello, Steve Dixono, Hito Steyerl, Roberto Simanowski – veikalai.

Dėl tyrinėjamo laikotarpio naujumo daugiausia naudojamos šiais žodiniiais ir vaizdiniais šaltiniais: parodų anotacijomis, dokumentacijomis ir katalogais; kritikos straipsniais Lietuvos meno ir kultūros spaudoje (*Athena, Acta Academiae Artium Vilnensis, 7 meno dienos, Literatūra ir menas, Kultūros barai, Dailė, Krantai*); taip pat Lietuvos dienraščiais ir naujienų portalais, kuriuose buvo pateikiamos parodų recenzijos ir interviu su menininkais. Svarbus vaizdų ir diskurso šaltinis – internetiniai meno žurnalai: *artnews.lt, e-flux.com, echogonewrong.com, cactusdigitale.com, wide-walls.ch* ir kt.), taip pat pasitelkta Šiuolaikinio meno centro (ŠMC), MO muziejaus, Nacionalinės dailės galerijos Dailės informacijos centro (NDG IC) sukaupta vaizdinė ir tekstinė medžiaga, asmeninės menininkų interneto svetainės, fotografijų archyvai. Galiausiai, turint omenyje instaliacijos meno specifiką, kaip vieną iš šaltinių, dariusių įtaką šio tyrimo eigai, reikėtų įvardyti ir asmeninę patirtį lankantis ar rengiant šiuolaikinio meno parodas.

Struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, trys dalys, išvados, literatūros ir šaltinių, iliustracijų sąrašas, iliustracijos, disertacijos tema parengtų mokslo publikacijų sąrašas bei di-

sertacijos santrauka anglų ir lietuvių kalba. Disertacijos turinys sumanytas derinant pagrindines posthumanistinio mąstymo kryptis ir menininkų kūrybines strategijas.

Pirmojoje dalyje apžvelgiamos *objektų demokratijos* arba *plokščiosios ontologijos* teorijos, išjudinančios subjekto, kaip centrinės pozicijos, kategoriją. Taikant *objektiškai orientuotos ontologijos* filosofų teorijas, svarstomas instaliacijos objektų autonomijos klausimas, remiantis objektų atsitraukimo, jų nepasiekiamumo prielaida, bandoma sekti instaliacijos objektų materialiaisiais pėdsakais ir išsiaiškinti, kaip ir kokias savybes jie atskleidžia instaliacijoje.

Antrojoje disertacijos dalyje aptariamos sąsajų ir sąveikų tinklo, hibrido, kiborgo kategorijos, demonstruojančios sau tapataus subjekto ar objekto irimą; atsižvelgiama į nežmogiškuosius veikėjus ir simpoetinio būvio su kitomis rūšimis klausimą, instaliacijos meną analizuojant kaip galimą bendrabūvio erdvės modelį, kuriame mokomasi suprasti, mokyti ir gerbti visų rūšių būtybes.

Trečiojoje dalyje daugiausia dėmesio skiriama postinternetinio meno diskursui ir materijos – informacijos dualumo klausimams. Aptariamas skaitmeninių technologijų mene diskursas ir naudojimas šiuolaikinėse instaliacijose, svarstomas virtualių ir realių erdvių bei kūnų sąveikos. Atkreipiamas dėmesys, kokiais būdais vyksta bendradarbiavimas su technologijomis kūrybiniame procese, ką lemia technologijų ir žiūrovų susidūrimai instaliacijų erdvėse bei koks šių susitikimų indėlis nustatinėjant naujus subjekto ir realybės, jų sąveikos parametrus.

Prie darbo pridodamas literatūros ir šaltinių sąrašas bei instaliacijų fragmentų nuotraukos, kurios gali būti naudingas resursas skaitytojui, norinčiam kartu su tekstu bent jau sąlyginai naviguoti aptariamų instaliacijų erdvėse ir vizualiai pažinti kūrinius, jų paviršius ir savybes.

1. *OOO* ir *rasti objektai* instaliacijose

Meno istorija poststruktūralizmo klestėjimo laikotarpiu stipriai rėmėsi subjektyvumo teorijomis, todėl nenuostabu, kad ir meno lauke objekto kategorija dažniausiai vis dar suvokiama per santykį su subjektu. Ši veikiančio ir veikiamojo, stebėtojo ir stebimojo dichotomija yra taip įsigalėjusi Vakarų mąstymo tradicijoje, kad mėginimai ją išjudinti nėra ir nebus lengvai įgyvendinama užduotis, tai demonstuoja tiek antropoceno erą apsvarstančios teorijos, tiek ganėtinai vangus žmonijos požiūris į šios epochos keliamus iššūkius.

Šioje dalyje aptariama, kaip objektiškai orientuotoje ontologijoje (toliau – *OOO*) ir instaliacijos mene bandoma išjudinti dominantinę subjekto poziciją ir suteikti „žodį“ patiems objektams. *OOO* autoriai ir menininkai tai atlieka skirtingais būdais, tačiau filosofijos ir šiuolaikinio meno kontekstai XXI a. tampriai susipina, kadangi filosofai atranda meno kontekstą kaip išskirtinę veikimo prerogatyvą, kur galima atskleisti ontologinės tikrovės potencialą, propaguoti kritinę žiūrą ir įgyvendinti alternatyvias veikimo strategijas, o menininkai, savo ruožtu, atsižvelgia į filosofų aktualizuojamas temas, jas įtraukia, eksperimentuoja, svarsto ir konfigūruoja savo praktikose³⁷. Šioje tyrimo dalyje *OOO* ir gretimos filosofinės idėjos turėtų susijungti su instaliacijų materijos refleksija būtent *objektų demokratijos* (arba *plokščiosios ontologijos*) principu: *OOO* padeda iš naujos perspektyvos pamatyti instaliacijų objektus ir kitaip suprasti tai, kas pamatyta, atsižvelgiant į pačių objektų būtį; o instaliacija galbūt galėtų būti *OOO* apmąstomo pasaulio modelis, pirmavaizdis, iškarpa ar sutirštintas fragmentas.

Šioje dalyje analizuojami instaliacijose naudojami *rasti objektai* ir keliami klausimai apie objektų gebėjimą atsitraukti, atsiriboti nuo jiems priskiriamų kontekstų ir veiksnų, nebūtinai priklausomą nuo žmogaus; aptariamos objektų savybės, kaip pėdsakai, vedantys į jų praeitį, bei santykis su žmogumi kuriant reikšmes. Būtina pastebėti, kad žodis „objektas“ *rasto objekto* (angl. *found object*) arba jau pagaminto objekto (angl. *ready-made*) sąvokoje, reiškia anaipol ne tą patį, ką objektiškai orientuotoje ontologijoje. Pirmuoju atveju tai dažniausiai trimatis, fizinis, materialus, turintis masę ir tįsumą (užimantis vietą erdvėje), diskretus (turintis aiškias ribas) ir kilnojamas daiktas, gaminy ar gamtos radinys, kurio vaidmenį ir legitimumą meno istorijoje įtvirtino Marcelis Duchampas. Radinio arba rasto objekto samprata šiame tekste apims bet kokius rastus ir industriniu būdu pagamintus objektus, kuriuos įsigiję ar radę menininkai juos iškart eksponavo arba tai darė juos kažkiek modifikavę.

³⁷ Kristupas Sabolius, „Quentin Meillassoux ir radikali meno (ne)galimybė“, in: *Problemos*, 2014, p. 153.

Antruoju (OOO) – tai, kas anksčiau filosofijoje buvo subjekto, mąstymo, pažinimo priešprieša, tad, be daiktų, artefaktų, fizinių materijų, į šią kategoriją patenka ir žmogus, erdvė, laikas, kultūra, kapitalizmas, galaktika ir bet koks kitas materialus ar konceptualus objektas, ar jo dalis³⁸. OOO atstovai atsisako esinių ar būvinių hierarchijos, jų kategorizavimo ir holistiniu, demokratišku principu visus juos (materialias struktūras, artefaktus, organizmus, medijas, visuomenines sistemas) laiko objektais. Remiantis šiuo požiūriu, žmogus nebėra privilegijuojamas kitų objektų atžvilgiu, o patys objektai apmąstomi kaip autonomiški, nepriklausomi nuo žmogiškojo žvilgsnio ir reprezentacijų, kitaip tariant, gebantys viršyti ir keisti žinojimo apie juos ribas bei turintys ne mažesnę galią nei apie juos galvojančios žmonės.

Kas nutinka, dailėtyros *rastą objektą* sujungus su OOO *objekto* paradigma? Pati instaliacija juk taip pat yra objektas OOO prasme, ne tik radinių sandauga – objektų kolektyvas, kuriame lankytojas gali būti vertinamas kaip dar vienas radinys, taip įtvirtinant *plokščiosios ontologijos* sampratą. Pastebima, kad rastas objektas dažnai nagrinėjamas pabrėžiant ne jį patį, o jį legitimuojantį diskursą ir kontekstus, kuriuose jis funkcionavo kaip pagamintas produktas ar gamtos darinys, pabrėžiama kokia jo reikšmė mums, žmonėms, tačiau ką apie savo būtį, ryšius ir savybes materialiomis žymėmis byloja patys objektai, o ne už juos kalbantys žmonės?

1.1 Objektų demokratija ir autonomija

Naujosios filosofijos ir kitų mokslų tendencijos, kaip objektiškai orientuota ontologija, spekuliatyvusis realizmas, vitališkasis materializmas, tinklaveikos teorija ir kitos posthumanistinės, materialistinės teorijos aktyviai bando išjudinti subjekto, kaip centrinės figūros, aplink kurią viskas sukasi, pamatus. Straipsnių rinkinio *Naujieji materializmai: ontologija, veiksmai ir politika* (2010) sudarytojos Diana Coole ir Samantha Frost tvirtina, kad naujųjų materializmų suklestėjimui įtaką padarė keli esminiai veiksniai: tai gamtos mokslų raida, siūlant naujas materijos sampratas; antra, nauji bioetikos ir biopolitikos iššūkiai, kuriuos neišvengiamai aktualizuoja tokie reiškiniai kaip genetinė inžinerija, biotechnologijos ar klimato kaita; trečia – tai naujos, nedogmatinės

³⁸ Harmanas išskiria 5 aspektus, kurie nusako OOO filosofijos objektą: 1. Dydis nesvarbu: atomas ne daugiau objektas negu dangoraižis; 2. Singuliarumas nesvarbu: elektronas ne daugiau objektas negu pianinas; 3. Tvarumas nesvarbu: siela ne daugiau objektas negu cukraus vata; 4. Gamtiškumas nesvarbu: helis ne daugiau objektas negu plutonis; 5. Realumas nesvarbu: kalnai ne daugiau objektai negu haliucinaciniai kalnai. Tai, kas kažką padaro daiktu, yra ne išvardintos kokybės, bet tai, kad kažkas yra *vienas daiktas* (angl. *one thing*), atsitraukęs nuo ryšių ar savybių, tačiau jose dalyvaujantis. (Graham Harman, „Space, Time, and Essence: An Object-Oriented Approach“, 2008, in: *Towards Speculative Realism*, Zero Books, 2010, p. 142–143).

politinės ekonomijos sukūrimo poreikis, grįstas suvokimu, jog kiekviena organinė ar neorganinė struktūra yra platesnio geografinio ir politinio proceso dalis³⁹.

Šiame kontekste šiuolaikiniai filosofai ir meno kūrėjai bei teoretikai ima abejoti subjekto – objekto opozicija ir aktyviai kelia klausimus apie šių kategorijų padėtį viena kitos atžvilgiu. Pradėję kritiškiau vertinti subjekto vaidmenį, materialistinių filosofijų atstovai klausia, ar subjektas gali adekvačiai reprezentuoti objektą, ar tokia reprezentacija atitinka realybę ir neiškreipia objekto, galiausiai ar pats objektas turi kokią nors įtaką apsprendžiant savo reprezentaciją bei kiek jis gali išlaikyti savo autonomiškumą subjekto ir kitų jį siejančių ryšių atžvilgiu?⁴⁰ Šių klausimų kėlimas yra svarbus veiksmas, siekiant apsvastyti ir išbandyti ar subjekto ir objekto kategorijos bei opozicinis jų santykis tebėra aktualus, kuo galima jį keisti ir papildyti tam, kad būtų adekvatus kompleksiško pasaulio atžvilgiu.

Prieš imantis svarstyti apie naujus mąstymo būdus, svarbu aptarti iki šiol dominuojančias pažinimo (epistemologijos) ir būties (ontologijos) mąstymo pozicijas, susijusias su subjekto ir objekto dialektika. Jos posthumanistinėse teorijose gana glaudžiai susipynusios, bet kartu žymi svarbius skirtumus mąstant apie objekto vietą šiuolaikinėje filosofijoje ir mene.

Vienas iš objektiškai orientuotos ontologijos filosofų Levi R. Bryantas, svarstydamas apie objekto reprezentacijos būdus, išskiria dvi epistemologijos kryptis – epistemologinį realizmą ir antirealizmą⁴¹. Epistemologiniai realistai įsitikinę, kad tai, ką žmogus žino apie objektus, egzistuoja už jo sąmonės ribų, jie siekia atskirti teisingą reprezentaciją ir tiesiog žmogaus vaizduotės konstruktus. Pasak jų, pasaulis reprezentuojamas toks, koks jis ir yra, nepaisant to, kas jį reprezentuoja arba, kitaip tariant, pasaulis reprezentuojamas tokiu būdu, kuris nepriklauso nuo jį reprezentuojančio subjekto ar kultūros⁴², o epistemologiniai antirealistai teigia, kad mūsų santykis su pasauliu vis dar yra priklausomas nuo subjekto, mąstymo, kalbos, kultūros ir kitų aspektų, todėl negalime nustatyti, ar reprezentacija tėra viso labo mūsų mąstymo konstrukcijos padarinys, galbūt visiškai neatitinkantis realybės, ar priešingai – realybė yra tokia, kokia ir yra nepaisant to, kas ją reprezentuoja. Dėl šio neaiškumo antirealistams tiesa tampa intersubjektyvūs susitarimai ir bendru sutarimu sukonstruotos reprezentacijos, o ne atitikmuo tarp reprezentacijos ir realybės⁴³.

³⁹ Diana Coole, Samantha Frost, *New Materialism: Ontology, Agency and Politics*, Durham & London: Duke University Press, 2010, p. 5–7.

⁴⁰ Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p.15.

⁴² *Ibid.*, p.15.

⁴³ *Ibid.*, p.16.

Šiuo atveju realybė transformuojama į realybę mums – būdu, kuriuo mes patiriame ir reprezentuojame pasaulį. Šitaip atsiskleidžia kritinis antirealizmo potencialas: jis turi galimybę bandyti parodyti mūsų žinojimo ribas arba pademonstruoti, kaip sukonstruoti pasaulio vaizdiniai skiriasi priklausomai nuo istorijos, kalbos, kultūros ar ekonominės klasės⁴⁴.

Epistemologija tokiu būdu gali padėti kritiškai reflektuoti antropocentristinį mąstymą ir paskatinti į mąstymo lauką įtraukti naujas subjektų ar objektų grupes. Tačiau epistemologijos hegemonija filosofijoje pasmerkia ją antropocentristiniam mąstymui, kadangi ji visuomet neišvengiamai tebenurodo žmogų ir mąstymą, pažinimo sritis iš žmogiškosios perspektyvos, taip apribodama galimybes mąstyti apie nežmogiškų objektų būtį. Pasak Bryanto, net ir poststruktūralizmas ar antihumanizmas, nepaisant jų bandymų sugriauti universalųjį humanizmą ir išryškinti subjekto pavaldumą socialinėms jėgoms – kalbai ar politinėms struktūroms, vis tiek lieka antropocentristinėje visatoje, nes visuomenė ir kultūra – žmogiški reiškiniai. Būtis tuomet redukuojama iki to, kas ji yra mums⁴⁵.

Objekto klausimas aktualus tiek epistemologijos, tiek ontologijos srityje. Epistemologija aiškinasi, kaip įgyjamos žinios apie objektą, kiek jis prieinamas ir galimas pažinimui. Ontologija klausia, kas yra objektas, kokia jo egzistencija? Žinoma, norėdami galvoti apie objekto egzistenciją, pirmiausia turime jį pažinti, tačiau klausimas, kas yra objektas, taip pat negali būti redukuojamas iki objekto pažinimo, nes taip ir vėl būtų sugrįžtama bei apsiribojama tik epistemologijos sritimi.

Pastarajame dešimtmetyje išpopuliarėjusios OOO filosofijos svarbiausių atstovų Grahamo Harmano, Levi R. Bryanto, Iano Bogosto ir Timothy Mortono plėtojamas ontologinis realizmas domisi ne mūsų žinojimu apie objektą, o pačių objektų būtimi, nepaisant to, ar mes egzistuojame ir juos reprezentuojame. Ši filosofinį judėjimą vienija keli esminiai principai: antikoreliacionistinės, ontologinio egalitarizmo ir objektų atsitraukimo, pasitraukimo ar nusišalinimo (angl. *withdrawal*) nuo visų ryšių nuostatos. Daugeliu kitų teorinių aspektų šių mąstytojų pozicijos yra nevienalytės, tad sudėtinga atrasti bendrą pagrindą, kuriuo remiantis būtų galima susieti šiai srovei priskiriamus autorius. Šiame skyriuje daugiausia remiamasi Bryanto išplėtotą *objektų demokratijos* teorija, bet pasitelkiamos ir kitų teoretikų idėjos, tarp kurių ir pagrindiniu OOO vėliavnešiu laikomo Harmano nuostatos, kurios padeda tam tikrais aspektais interpretuoti šiuolaikinius instaliacijos meno kūrinius ir suteikia teorinį pagrindą su jais mąstyti apie pasaulį.

⁴⁴ Bryant, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

Veikale *Objektų demokratija* Bryantas palaiko antikoreliacionistinę poziciją, pagal kurią realybę siūloma svarstyti anapus santykio tarp mąstymo ir būties, nes pasaulis egzistuoja nepaisant to, ar mes apie jį mąstome. Spekuliatyvieji realistai stengiasi įveikti antropocentrinę žiūrą, privilegijuojančią žmogų tiek pasaulio, tiek gamtos, tiek likusių esinių atžvilgiu. *Objektų demokratija* siekia apmąstyti besubjektį (angl. *subjectless*) objektą arba objektą, kuris yra pats sau. Kitaip tariant, tai objektas, neskirtas subjekto žvilgsniui, reprezentacijai ar kultūriniam diskursui. Objektų demokratija – tai ne politinė tezė apie tai, kad visi objektai turėtų būti laikomi lygiais ar turėtų dalyvauti žmonių reikaluose, šios demokratijos esmė, kad objektai negali būti laikomi tik „subjekto“ konstruktais, jie didesniu ar mažesniu mastu taip pat gali prisidėti prie objektų kolektyvų. Kitaip tariant, nė vienas objektas, taip pat kaip ir subjektas ar kultūra, neturėtų būti laikomas visų kitų pagrindu⁴⁶.

Šis teiginys sutampa su pagrindinėmis posthumanizmo teorijų idėjomis, bet nenumato žmogaus eliminavimo ar prievolės mąstyti vien apie objektus, o ne žmones, nes tai ir vėl reikštų, kad žmonės sudaro atskirą kategoriją, kitokią nei objektai. Bryanto postuluojuojamoje demokratijoje yra tik vienas esinio tipas – objektas. Tad žmogus nėra eliminuojamas, o veikia tampa dar vienu objektu tarp kitų objektų, kurie egzistuoja pasaulyje su skirtingais savo materialumais ir savybėmis.

Harmanas šiam mąstymo modeliui nusakyti siūlo *plokščiosios ontologijos* (angl. *flat ontology*) sąvoką, o Bryantas taiko alternatyvią *objektų demokratijos* sąvoką, kuri iš esmės sutampa su Harmano. Pasak Bryanto, „pasaulis sudarytas iš objektų. Šie objektai – labai įvairūs, tai tokios skirtingos esybės kaip protas, kalba, kultūra, socialiniai dariniai ir nuo žmogaus nepriklausomi objektai – galaktikos, akmenys, kvarkas, tardigradai ir t. t.“⁴⁷ OOO atsisako traktuoti objektus tik kaip žmogiškojo mąstymo konstrukcijas ir bandydami išjudinti subjekto / objekto dichotomiją teigia, kad subjektai turėtų būti objektais tarp kitų objektų, o ne nuolatiniai pastarųjų stebėjimo taškai. Vietoje to turėtume po pasaulį pasklidusių nežmogiškųjų veikėjų įvairovę – autonomiškų veikėjų savo pačių teisėmis ir išlaisvintų nuo nuolatinų nuorodų į žmogų, kur jie redukuojami iki reprezentacijų. Todėl vietoje mąstymo apie du nebendramačius pasaulius, gamtą ir kultūrą, subjektą ir objektą, jų vietoje gauname objektų kolektyvus.

Tiek Bryantas, tiek Harmanas palaiko *objekto autonomijos* principą, pagal kurį objektai yra nepriklausomi nuo visų ryšių, neredukuojami iki savo dalių ir išorinių ryšių su pasauliu⁴⁸. Bryantas savo teorijoje atskiria objekto savybes nuo paties objekto,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ Graham Harman, *The Quadruple Object*, Washington, USA: Zero Books, 2011, p. 47.

kadangi jis neturėtų būti apibrėžiamas tik per savo savybes ar ryšius su aplinkiniais objektais, tokiais kaip istorinis kontekstas, funkcija, vieta ar laikas. Harmanas taip pat atlieka panašią skirtį kritikuodamas dvi objekto reprezentacijoje dažnai pasitaikančias problemas – „pasikasimą po“ (angl. *undermining*) ir „nuskurdinimą“ (angl. *overmining*), o jų abiejų derinį „abiveikimą“ (ang. *duoming*)⁴⁹. Pasikasimas po objektu reiškia objektų išnykimą po vis besitęsiančiu jų dalelių nagrinėjimu. Pasak Harmano, toks nuolatinis objektų dalijimas į vis mažėjančias dalis, panaikina patį objektą, ir svarstymų lauke išlaiko tik nedidelę jo dalį⁵⁰. Kita sąvoka *nuskurdinimas* reiškia judėjimą kita kryptimi – nuolatinį objekto įtraukimą į ryšius, santykius ir kontekstus, kitaip tariant, jie matomi socialinio konstruktyvizmo perspektyvoje, apie juos svarstant kaip kalbos, diskurso ar galios suformuotas kategorijas⁵¹. Šiuo atveju objektas neturi jokio pastovaus elemento, o yra tik nuolat kintančių santykių su kitais objektais rinkinys⁵².

Objektas pakeitęs vietą, laiką ar tam tikrą savo dalį vis tiek išlieka tuo pačiu objektu, nors jo ryšiai su aplinka gali būti radikaliai pasikeitę. Turbūt puikiausias to pavyzdys galėtų būti etnografinių muziejų eksponatai, anksčiau galėję būti purvini, kasdienėje buityje naudojami ir ypatingos vertės neturintys daiktai, o šiuo metu jie guli saugomi už muziejinio stiklo, apšviesti prožektorių ir atlieka edukacinę, estetinę ar kitokią funkciją. Kaip tik dėl šios priežasties Bryantas teoriškai atskiria virtualią ir lokalią objektų dimensijas, jas įvardydamas kaip virtualius tikrinius esinius (angl. *virtual proper being*) ir lokalias manifestacijas (angl. *local manifestations*). Panašų veiksmą savo metafizikoje atlieka ir Harmanas, tik jis savo ruožtu vengia virtualumo sąvokos ir objektus skirsto į realius ir patirtinius.

Pasak Bryanto, niekas niekada nesusiduria su objektu kaip virtualiu tikriniu esiniu, nes jis visuomet yra arba atsitraukęs, arba savo manifestacijų pertekliuje⁵³. Lokalios manifestacijos ir yra būdai, kuriais virtualūs tikriniai esiniai aktualizuojasi pasaulyje specifinėmis sąlygomis. Išvadas apie virtualius tikrinius esinius galime daryti tik iš lokalių jų manifestacijų. Čia taip pat svarbu paminėti, kad lokalios manifestacijos reiškia ne objekto pasirodymą subjektui, o tiesiog aktualizavimąsi visatoje, jo buvimo būdus. Net ir ten, kur neegzistuoja nė viena jusli būtybė, objekto

⁴⁹ Šių terminų vertimas ir vartojimas paremtas veikalu *Apie Tikrovę*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Lapas, 2021.

⁵⁰ Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London: Pelican Books, 2017, p. 87.

⁵¹ Kristupas Sabolius, „Vietoj įvado. Įsivaizduojant tikrovę iš skirtingų perspektyvų“, in: *Apie Tikrovę*, p. 29.

⁵² Harman, *The Quadruple Object*, p. 49.

⁵³ Levi R. Bryant, *op. cit.*, p. 88.

manifestacijos vis tiek vykty. Tuo tarpu virtualus tikrinis esinys tuomet rodo objekto potencialą pasirodyti daugybe būdų ir nenuspėjamas objekto sąveikas su kitais objektais. Geras pavyzdys – vanduo: tam tikromis sąlygomis ir laiku jis gali pasirodyti kaip takus ar stovintis, švarus, drumzlinas ar net kaip ledas, tačiau šis objektas galų gale vis tiek yra vanduo, tad jis turi daugybę lokalių manifestacijų, kurias pastebime ir mes, žmonės, tačiau galbūt daugybės jų dar nežinome, o virtualus tikrinis esinys kaip tik užima tą nežinomybės, neaprepiamo objekto buvusių, esamų ar būsimų būties galimybių spektrą.

Objektų savybės gali kisti, kaip tik todėl objektas negali būti redukuojamas iki savo savybių. Jo substancialumas yra absoliučiai individuali sistema arba galių organizacija. Galios – tai objekto galimybės, kažkas, ką jis gali daryti. Objekto galios niekuomet iki galo neatsiskleidžia, pasirodo tik jo savybės kaip lokalsios objekto manifestacijos, o jo turimos galios visuomet yra didesnės už bet kokią jo lokalią manifestaciją⁵⁴. Kitaip tariant, objektas turi neribotą galių potencialą, kurio mes niekuomet negalime žinoti iki galo, todėl ir pats objektas nėra iki galo pažinusi, jis vis atitraukia nuo savo manifestacijų ir ryšių.

Bryanto teorijoje objekto struktūrą nusako *tikrinio virtualaus esinio ir lokalių manifestacijų* santykis: tam tikras tikrinio virtualaus esinio aktualizacijas galima pamatyti per jų lokalias manifestacijas pasaulyje. Tačiau egzistuoja dar viena dimensija – laikas. Sekdamas kito spekuliatyviojo realizmo atstovo Manuelio DeLandos idėjomis, Bryantas taip pat įveda tarpsnio erdvės (angl. *phase space*) sąvoką, tokiu būdu savo teorijoje atlikdamas pjūvį laikinėje ašyje. Tarpsnio erdvė yra tam tikras rinkinys taškų, kuriuos objektas gali užimti savo variacijų sekoje. Pavyzdžiui, švytuoklė judėdama pirmyn ir atgal, atsiduria vis kituose taškuose tarp maksimalios ir minimalios savo judėjimo amplitudės. Kiekvienas iš šių taškų yra taškas erdvės tarpсныje, bet taškai niekuomet negali būti užimti vienu metu. Analogiškai ir apie objektų savybes galima mąstyti kaip apie taškus, kuriuos objektas manifestuoja ir aktualizuoja. Šitaip Bryantas išryškina, kad bėgant laikui objekto galios, o kartu ir lokalsios manifestacijos gali keistis, todėl laikinis pjūvis leidžia suvokti objekto dinamiškumą ir vėl neredukuoti jo tik iki savybių, lokalių manifestacijų.

Išlaisvinusi objektą iš subjekto įtakos, OOO taip pat siekia išlaisvinti materiją nuo signifikacijos prievolės. Pasak Bryanto, kultūros ir meno tyrimuose egzistuoja gana ryškus pasiskirstymas tarp domėjimosi signifikacija ir dėmesio materijai. Tas pats galioja ir platesniam humanitarinių mokslų kontekstui, kuriame dominuoja tendencija galvoti apie turinį, reikšmes, statistiką ir atskirti juos nuo materijos.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

Nemaža dalis kultūros teorijų nurodo objektus tik kaip priemonę ženklams ar reprezentacijoms, ignoruodami bet kokius ne semiotinius ar ne reprezentacinius būdus, kuriais nežmogiškieji objektai galėtų prisidėti prie bendro, kolektyvinio audinio, kuris sudaro mūsų būtį. „Žymekliai, reikšmės, ženklai, diskursai, normos ir naratyvai yra sukurti tam, kad atlaikytų visą našą aiškindami, kodėl socialinė struktūra yra tokios formos, kokios yra“, – teigia Bryantas⁵⁵. Nors nėra abejonų, kad visi šie veiksniai turi svarbų vaidmenį kuriant tokias struktūras, į kurias įeina ir žmonės, toks signifikacijos prioretizavimas lemia nežmogiškųjų objektų rolės ignoravimą, o kalbant apie technologijas, orų tendencingumus, ligas, gyvūnus, gamtos katastrofas, vandens prieinamumą, mikrobus ar spartųjį internetą, jie yra vertinami kaip žmogaus veiklos padariniai ar tiesiog kaip vykstantys savaime⁵⁶. Visi šie dalykai užima svarbų vaidmenį formuojant mūsų planetos ateitį, bet neretai yra užmaskuojami kaip kažkieno kito padariniai, neturintys autonomiškos svarbos, veiksnio, jie vis atsiduria antropocentriško pragmatizmo šešėlyje.

Ne išimtis ir šiuolaikinio meno laukas, kuriame materialūs objektai neretai užima komunikacinį vaidmenį – funkcionuoja kaip pranešimas ar ženklas, būdas iškomunikuoti ir aktualizuoti tam tikras su materialiu objektu ar jo vizualumu susijusias temas, o jo recepcijoje lygiai taip pat svarbiausia yra mąstymas, gebėjimas interpretuoti ar sekti intertekstualių asociacijų tinklais. Bryanto teigimu, galima kritikuoti meno kūrinio kaip medio tendenciją ir teigti, kad šitai išryškėja paradoksalus gestas: kuomet turėtume kalbėti ir galvoti apie meno kūrinį, beveik visuomet įvyksta taip, kad kalbama apie kažką kitą – meno kūrinys šiame kontekste funkcionuoja kaip ženklas, žymintis kažką kitą nei yra pats⁵⁷. Tačiau kūrinys neturėtų būti suvokiamas tik kaip išraiškos priemonė, nes jis visuomet turi kai ką savito, kai ką daugiau nei norima juo išreikšti, jis išlaiko savo autonomiją, nepriklausomybę nuo su juo siejamų mąstymo konstrukcijų. Tokia idėja nėra nauja kalbant apie fotografijos ar dailės disciplinose kuriamus vaizdus, bet „vaizdo“ sąvoka šiuo atveju pakeičiama „objekto“ sąvoka, kuri ne tik labiau tinka trimačiams objektams, bet galimai suteikia jam ir daugiau autonomijos.

Harmanas objekto autonomijos klausimą produktyviai susieja su meno kūrinio autonomijos problematika. Svarstydamas apie meno kūrinio autonomiją, jis pastebi, kad Kantui būdinga koreliacinė pozicija, kalbant apie meno kūrinio suvokimą, nes Kanto estetikoje grožis neturi nieko bendro su pačiu objektu ir slypi vien žiūrovo

⁵⁵ Levi R. Bryant, „Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art“, in: *AM Journal of Art and Media Studies*, 2014, Nr. 5, p. 4.

⁵⁶ Bryant, *The Democracy of Objects*, p. 24

⁵⁷ Bryant, „Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art“, p. 4.

sprendimo galioje, o šį gebėjimą vertinti turi visi žmonės. Kanto estetikos teorijoje išlaikoma aiški skirtis tarp subjekto ir objekto (*daikto savaimė*), o jie moderniojoje filosofijoje niekuomet neturėjo būti patalpinti į tą patį narvą. Pasak Harmano, problema ne ta, kad negalima šių dviejų objektų atskirti ir taip išgauti gryną (angl. *pure*) kažkurio iš šių objektų formą; didžiausią rūpestį subjekto ir objekto perskyra kelia dėl to, kad ji sudaryta tik iš dviejų, labai netolygių vardiklių: vienas iš jų yra žmogiškas mąstymas, o kitas – visas likęs pasaulis, kurį sudaro nesuskaičiuojamas kiekis nežmogiškų esinių ir jų materialumų⁵⁸.

Atsigręždamas į meno istoriją, jis pastebi ir kitą svarstyklę pusę kalbant apie objekto ir subjekto dichotomiją. Joje atsiduria Greenbergo ir Friedo formalizmo teorijos, kuriose iš esmės visas meno teorinis kūrinio svoris yra perkeliamas ant objekto. Greenbergo teorijoje svarbiausias elementas tampa savireferentiškumas ir meno kūrinio gryninimo tikslas, tuo tarpu Friedas kritikuoja meno teatrališkumą – situacijas, kai kūriniai pernelyg supaprastinami, tiesmuki ir numato interaktyvią patirtį žiūrovui. Tuomet, Friedo nuomone, vizualusis menas priartėja prie teatro, pataikauja žiūrovui ir praranda savo autonomiją. Šiose teorijose iš įprastinės subjekto – objekto sąveikos lygties tarsi redukuojamas arba visai pašalinamas subjektas. Atsižvelgdamas į tai Harmanas kelia klausimą, ar žmogaus ir jį supantis pasaulis yra kaip nors radikaliai skirtingas nuo bet kokio kito junginio, kad ir to paties vandenilio ir deguonies, kurie kartu sudaro vandenį⁵⁹? Kaip būtų galima panaikinti šią priešpriešą tarp subjekto ir objekto?

OOO, priešingai tiek Kanto, tiek Greenbergo ar Friedo nuostatoms, siūlo žiūrovo ar menininko ir meno kūrinio naujai sukuriama hibridinio junginio koncepciją, ir taip ne tik išvengia skirties tarp skirtingų esinių – žmogaus ir pasaulio, bet ir leidžia įvairiems objektams ir materialumams jungtis laisvai nepaisant jų mastelio ar lokacijos. Harmanas meno kūrinį laiko junginiu, kuriame žmogus yra vienas iš esminių ingredientų. Bandydamas pabrėžti, kad objektai negalėtų būti meno kūriniais, jei neegzistuotų žmonės, jis pateikia analogiją chemijoje: „kūrinių autonomija nereiškia, kad jie išliktų meno kūriniais net jei žmonės išnyktų, lygiai taip pat, kaip vandenilis nebūtų laikomas vandeniu, jei būtų išsiurbtas visas aplink Žemę esantis deguonis.“⁶⁰ Žiūrovas yra ne meno kūrinio situacijos dalis, o meno kūrinio ingredientas, kaip ir dažai, marmuras ar bet kokia kita medžiaga. Žmogus yra būtinas meno kūriniai, bet vien tik jo nepakanka⁶¹.

⁵⁸ Graham Harman, *Art and Objects*, Cambridge: Polity Press, 2020, p. 44.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

Aptardamas meno kūrinio ir žiūrovo santykį, Harmanas pabrėžia, kad kūrinys negali būti išsemtas žiūrovo bandymų jį apibūdinti arba konceptualizuoti, ir tai analogiška teiginiui apie objekto atsitraukimą, nepasiekiamumą. Panašiai jis vertina ir menininko vaidmenį: „Menininkas turėtų būti laikomas ne unikaliai herojišku kūrėju, o geriausiai informuotu savo paties kūrinio stebėtoju; pagal tą pačią logiką, kritikai neturėtų būti laikomi prastesniais už menininkus, kurių darbus nagrinėja.“⁶² Taip tarsi dar kartą įtvirtinama *objektų demokratija*, tik šį kartą aiškiai įtraukiant autorių, menotyrininką, žiūrovą ir, žinoma, patį meno kūrinį – visi jie laikomi objektais tarp objektų.

Svarstydamas meno kūrinio reikšmės klausimą, Bryantas taip pat teigia, kad meno kūrinys neturėtų būti redukuojamas iki savo santykio su autoriumi ar sukūrimo konteksto. Kūrinyje visuomet lieka koks nors rezervas, perteklinis savo kontekstui. Tačiau negalima teigti, kad meno kūrinys nekuria reikšmės, veikia – jis neturi reikšmės. Kūrinio reikšmę reiktų vertinti kaip jo galią. Gebėjimas produkuoti daug ir įvairių reikšmių nebūtų įmanomas, jei kūrinys nebūtų bent šiek tiek nepriklausomas nuo savo ryšių ir kontekstų⁶³. Tačiau meno kūrinys negali būti pririštas prie reikšmės, nes pati reikšmė nėra apibrėžta. Jei taip būtų, tuomet reikšmė turėtų būti susieta su autoriumi, kontekstu ar istorinėmis aplinkybėmis, tačiau tai jau išoriniai objekto ryšiai, todėl jie negali priklausyti pačiam objektui. Meno kūriniai visuomet gali išsivaduoti nuo savo reikšmės; ne veltui patys menininkai dažnai sako nežinantis, ko jie siekė kurdami kūrinį, ar kokius pavidalus įgauna jo kūrinys bei kokiuose kontekstuose yra interpretuojamas. Po sukūrimo kūriniai gyvena nepriklausomą savo gyvenimą, o menininką, Harmano nuomone, veikia reikėtų laikyti dar vienu savo kūrinio interpretuotoju, o ne kūrinio valdytoju. Taip jis atkartoja ir Marcelio Duchampo plėtotą skirtį tarp menininko intencijų ir kūrinio realizacijos – proceso, kurio metu menininkas galimai, neišreiškia to, ką norėjo, ir išreiškia tai, kas galbūt buvo visiškai neplanuota.⁶⁴

Interpretacija nėra aktas, pasiekiantis paslėptą ir užmaskuotą kūrinyje išreikštą reikšmę, tai kūrybinis veiksmas, per kurį kūrinys įgauna galimybę veikti kitą materiją, kad ir kas tai būtų – žiūrovo ar skaitytojo gyvenimas, socialinis pasaulis, istorija, darbo autorius. Tuomet interpretuoti reiškia ne šifruoti, o kurti naują produktą. Šis požiūris apverčia įprastinį kritikos suvokimą. Pagal OOO prieigą, kūrinys yra kai

⁶² *Ibid.*, p. 137.

⁶³ Bryant, „Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art“, p. 13–14.

⁶⁴ Marcel Duchamp, Du programiniai tekstai: Kūrybinis aktas ir Dėl „readymade“, in: *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: VDA leidykla, 2012, p. 218.

kas, veikiantis aplinkinį pasaulį per objektų jungimąsi, produkuojanti kažką naujo⁶⁵. Todėl interpretacija – ne šifravimas, o veikiau dviejų (ar keleto) objektų sąveika, sukurianti kažką naujo. Tokia teorinė prieiga leidžia iš kitos perspektyvos pažvelgti į meno kūrinį bei jo santykį su menininku, kuratoriumi ar žiūrovu. Kūrinio reikšmė čia yra ne tik žmogaus sąmonės ir mąstymo produktas, bet dar vienas objektų (įskaitant ir žmogų) bendradarbiavimo rezultatas, naujas jų kūrinys, galintis daryti įtaką pačiam kūriniai ir supančiam pasauliui.

Menininko, kaip meno kūrinio interpretuotojo, vaidmuo gali būti taikomas ir jo paties sukurtiems objektams, bet toks santykis itin ryškus, kai menininkai savo darbuose pasitelkia radinius. Menininkui nebūtina kurti naują materialų objektą, jis gali pasitelkti jau anksčiau sukurtus objektus ir pristatyti juos (o kartu ir jų interpretaciją) specifiniame kontekste. Šie objektai kūrinyje gali jungtis su kitais objektais, megzti ryšius, lemti naujus pasakojimus. Tą jie dažniausiai darė ir iki tol, tik visai kitaip. Tačiau svarbesnė galbūt yra ne funkcijų, veiksnio, lokalių manifestacijų permaina, įvykstanti pasikeitusioje aplinkoje, o pati objekto esatis ir tolesnė egzistencija. Tai ypač susiję su laiko ir objektų atminties problematika, kuri bus išskleista tolimesniuose skyriuose.

Šiame skyriuje aptartos OOO autorių *objektų demokratijos* ir autonomijos idėjos, kurios apjungia meno teoriją ir filosofiją, estetiką ir ontologiją į vieną pynę, bandant plėtoti daiktų metafiziką ir reabilituoti nuvertintą objektą bei jo materialumą. Šios teorijos siūlo pergaltoti tradicinį subjekto ir objekto santykį, o gal jo ir visai atsisakyti išlaikant tik objekto kategoriją, į kurią integruojamas ir subjektas. Tuo pačiu metu OOO filosofai Bryantas ir Harmanas siūlo objekto autonomijos idėją, kuri išryškina žmogiškojo mąstymo ir žinojimo ribotumą, o dar svarbiau, atskleidžia dinamišką pačių objektų santykį su erdvėlaikiu ir gebėjimą atsiriboti nuo jo. OOO autoriai į savo svarstymų lauką ne tik įtraukia meno teoriją ir kūrinius kaip iliustruojančią medžiagą, bet juos pasitelkia kaip atramą ir alternatyviai veikiančius modelius savo teorijoms plėtoti. Estetikos ir ontologijos sričių pusiausvyra leidžia šiame darbe produktyviai pritaikyti aptartas teorijas ir į instaliacijos meną žvelgti kaip objektų kolektyvą, kuriame subjekto–objekto galios dinamika yra išbalansuojama ir laiko dimensijoje bandoma atskleisti, kokios daiktų, kūrinių ar kitokių objektų savybės gali būti laikomos kintančiomis, lokaliomis jų manifestacijomis ir ką jos byloja apie virtualių tikrinių esinių autonomiškumą, gebėjimą atsitraukti nuo žmogiškojo mąstymo struktūrų ir žmogiškojo pragmatizmo tikslų.

⁶⁵ Bryant, op. cit., p. 19.

Aptarus pagrindines OOO autorių pozicijas ir išnaginėjus esminius *objektų demokratijos* principus, kituose skyriuose dėmesys sutelkiamas į objekto atsitraukimo arba jo autonomijos klausimą instaliacijos mene: į instaliacijų objektų manifestuojamas savybes, jų santykį su aplinka, objekto ryšius su autoriumi, žiūrovais ir kontekstais skirtingose erdvinėse ir laikinėse situacijose.

1.2 Objektų autonomija: atsitraukimas ir veiksnumas

Siekiant apmąstyti objekto autonomijos galimybes, šiame skyriuje nagrinėjami instaliacijas kuriančių šiuolaikinių Lietuvos menininkų – Žilvino Landzbergo, Dainiaus Liškevičiaus, Jono Aničo, Nerijaus Ermino, Julijono Urbono, Vytauto Viržbicko, Andriaus Ermino, Dano Aleksos, Onos Juciūtės, Žilvino Kempino – darbai. Šių menininkų instaliacijose itin dažnai yra rastų (angl. *found object*) ir / ar pagamintų (angl. *readymade*) objektų. Radiniai čia gan dažnai tampa pagrindiniais veikėjais, o materialių manifestacijų transformacijos, skirtumai tarp objekto „dabarties“ ir „praeities“ laiko – centrine instaliacijų ir jų konstruojamų erdviųjų būsenų ašimi.

Aiškindami šiuos kūrinius kuratoriai ir / ar patys menininkai neretai pabrėžia, kad rasti objektai instaliacijose modifikuojami, bandoma transformuoti jų vizualumą ir semantiką, jie pasitelkiami kaip simboliai ar fragmentai kuriant naujus naratyvus ir asociacijų tinklus. Kaip tik todėl šiame skyriuje ypatingas dėmesys atkreipiamas į rastų objektų arba tiesiog radinių naudojimą šiuolaikinėje instaliacijoje. Toks žvilgsnio sufokusavimas, pirmiausia, leidžia susiaurinti tyrimo lauką, antra, rasto objekto naudojimas instaliacijose vis dar tebėra dažnas elementas tiek Lietuvos, tiek globaliame meno lauke, turintis didelę interpretacijos prieigų ir interpretacijų amplitudę. Galiausiai tai leis iš arčiau pažvelgti į objektus, nepaskęsti vien tik signifikacijų jūroje ir išlaikyti balansą tarp objektų materialumo ir galimų jų reikšmių. Šiame skyriuje nagrinėjamos instaliacijos, kuriose menininkai, eksperimentuodami su įvairiomis medžiagomis ne tik bando jas suvaldyti, bet veikiau ieško būdų jas prakalbinti, suteikia progą joms pačioms kalbėti, taip pat aptariama pačių objektų įtaka patenkant į meninį lauką, jų santykis su kontekstu bei materialūs, fiziniai veiksniai, nebūtinai priklausomi ir paklūstantis menininko ar kuratoriaus ketinimams.

Rasto objekto naudojimas instaliacijos mene jau savaime lemia tam tikrą objekto autonomijos lygį, nes toks objektas nėra visiškai suvaldyta, sukonstruota substancija, skirta tik menininko numatyta idėjai įgyvendinti. Tai, kad objektas patenka į menininko akiratį, jį sudomina ir pakliūva į meninį kontekstą, rodo jį manifestavus tam tikras savybes, kurios lėmė susidomėjimą juo. Nors instaliacijos objektai dažnai tampa menininkų konstruojamų naratyvų dalimi, to nereikėtų laikyti tik vienašališku meni-

ninko valios išsipildymu. Aptardamas kūrinio panardinimą į jo kontekstus, Harmanas teigia, kad „vietoje to, kad būtume naiviai pratinami prie savo estetinių patirčių, mūsų prašoma peržengti savo prierašumus ir pateikti abejingus kritinius sprendimus.“⁶⁶ Toks požiūris leistų tvirtinti, kad viršenybę turintis žmogus – autorius – nurodo, kas gali būti laikoma meno kūriniumi, tarsi pats objektas neturėtų jokios galimybės pasakyti, jam tai sekasi ar ne⁶⁷. Todėl svarbu atkreipti dėmesį tiek į objekto materialiąsias savybes, tiek ir jo sąveikas su kontekstais bei kitais objektais.

Rasto objekto naudojimas mene byloja apie sąlyginę to objekto autonomiją, nes menininkas jo nekuria, veikia tik jį pasirenka ir suteikia jam laisvę kalbėti. Tai gana tiksliai atspindi filosofo, sociologo Zygmunto Baumano pastebėtas kismas nuo idealistinės modernaus meno sistemos, kurioje kūrybos siekis buvo užvaldyti, nugalėti medžiagą, ir ją pakeitusios materialistinės sistemos, kurios tikslas, anot jo, yra „leisti medžiagai kalbėti“⁶⁸. Toliau šiame skyriuje bus aptarti keli instaliacijų kūrėjai ir kūrybiniai principai, liudijantys pakankamai demokratišką požiūrį į meno kūrinius ir bandymą suteikti žodį objektams, o ne tik kalbėti per juos ir už juos.

Šiame kontekste verta atkreipti dėmesį į skulptorių ir instaliacijų kūrėją Joną Aničą dėl to, kad jis yra vienas iš jaunesnės kartos menininkų, kurie medžiagų savo darbams dažniausiai ir ieško gamtoje ar periferinėse miesto erdvėse – miškuose, apleistuose pastatuose ar kitose mažai lankomose vietose. Pasak Aničo, rasti daiktai yra dalis sparčiai besikeičiančio miesto identiteto, jo autentiškos estetikos dalis, o netekę pirminės funkcijos, šie beverčiai daiktiškos realybės fragmentai įgauna naują formą, tampa nykstančių vietų, kuriose buvo rasti, ženklais⁶⁹. Tiesa, menininkas taip pat tvirtina, kad jam asmeniškai nėra svarbu, kokioje konkrečioje vietoje buvo rastas ar išsigytas konkretus objektas, nors pristatydamas parodas jis nuolat šią informaciją pateikia⁷⁰. Vis dėlto ji niekaip nebūtų prieinama žiūrovui, patekusiam į parodinę erdvę be autoriaus ar kuratoriaus.

Aničas teigia, kad vienas iš pagrindinių jo kūrybos principų yra bandymas kurti semantiką daiktams, praradusiems pirminę savo funkciją. Jam svarbu išsaugoti miestuose nykstančius estetinius ir architektūrinius elementus, tačiau patį darbo metodą jis apibūdina kaip ieškojimą griuvėsiuose ir tuomet bandymą perdirbti radinius bei

⁶⁶ Harman, *Art and Objects*, p. 176.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁸ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000, p. 104.

⁶⁹ Jonas Aničas, „Norisi saugoti tai, kas prarasta“, vaizdo įrašas, in: *Bernardinai.lt*, 2016-07-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-10-23], <https://www.bernardinai.lt/2016-06-30-jonas-anicas-norisi-saugoti-tai-kas-prarasta/>

⁷⁰ *Ibid.*

sukombinuoti naują visumą, tad patį menininką domina ne istorija, bet dažniausiai forma ar spalva⁷¹. Nepaisant to, radinius Aničas dažniausiai modifikuoja ir, pasak menotyrininko Vido Poškaus, yra linkęs juos antropomorfizuoti, iš objektų ar jų dalių bandydamas atkartoti tam tikras žmogaus kūno formas⁷². Tai rodo gana dvilypį santykį su objektu, kai menininkui lyg ir rūpi kultūrinis sluoksnius, jis bando išsaugoti autentiškas kultūrinės aplinkos detales, bet tuo pat metu labiau vertina kūrinių materialiąsias, estetines savybes, o objektų kilmės kontekstai, jų istorijos ir kultūrinės reikšmės lieka antrame plane. Gan tiksliai tokią dinamiką nusako Poškus, teigdamas, kad Aničas „elgiasi ir save pozicionuoja kaip senų laikų akrobatininkas bei keliaujančio cirko aktorius – parodo kažkokį iš konteksto ištrauktą objektą, džokondiškai vyptelėdamas ir paklausdamas: „O kas čia yra?“⁷³ Būtent toks klausimas ir Aničo, kaip daiktų ieškotojo ir rodytojo, strategija padaro jį aktualiū šio tyrimo kontekste. Jis sugeba pastebėti tokias objektų savybes, kurios gali pasirodyti neįprastos, o gal net neatpažįstamos daugeliui lankytojų, jos gali sukelti dvejonų, kas tai ir kokie tai daiktai – koks jų kontekstas. Tačiau žvelgiant iš pačių objektų perspektyvos, galima sakyti, kad jų savybės, lokalias manifestacijos tampa esmine priežastimi, dėl kurios jie tampa instaliacijų dalimis, o tai rodo pačių daiktų gebėjimą atsitraukti nuo ankstesnių savo pragmatinių funkcijų ir kontekstų, tapti svetimais, nepažiniais žmonėms.

Panašios strategijos laikosi ir skulptorė Ona Juciūtė, savo instaliacijoms kaip pirminę medžiagą taip pat dažnai pasirenkanti rastus objektus. Ji sąmoningai siekia išryškinti objektų nepriklausomybę nuo funkcijų ir kontekstų, bandydama kvestionuoti patį objektą ir tai, iš ko jis sudarytas. Ryškus jos kūrybos bruožas – bandymas aiškintis ir atskleisti priešpriešą tarp objekto vidaus ir išorės, tarp to, kaip objektas atrodo mums ir iš kokių materialumų jis iš tiesų sudarytas, kokie sluoksniai slypi po jo paviršiumi. 2016 m. instaliacijoje *Puota* menininkė ėmėsi tyrinėti stalą kaip vaizdinį, koncepciją ir materiją. Stalą ji išeksponavo pastatytą vertikaliai erdvėje, o keturios stalo kojos buvo išrikiuotos šalia viena kitos ir pakabintos ant greta esančios sienos. Nors iš pirmo žvilgsnio šis kūrinys galėtų pasirodyti rastas ar pagamintas objektas, toks jis yra tik iš dalies, tik kaip vaizdas. Menininkė tokį stalą pamatė prabangios interjero baldų parduotuvės vitrinoje kaip dvimatį vaizdą, kurio negalima pasiekti, kaip būna ir žiūrint internetinius vaizdo įrašus ar vartant interjero, mados žurnalus. Į ekspozicinį stalą ji nusprendė pažvelgti kaip į tam tikrą paviršių ir remdamasi matytu vaizdu su-

⁷¹ Vidas Poškus, „Norisi saugoti tai, kas prarasta“, vaizdo įrašas, in: *Bernardinai.lt*, 2016-07-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-10-23], <https://www.bernardinai.lt/2016-06-30-jonas-anicas-norisi-saugoti-tai-kas-prarasta/>

⁷² *Ibid.*

⁷³ Vidas Poškus, „Apie Jono Aničo įdomumą ir paslaptį“, in: *Dailė*, 2016, Nr. 2, p. 80.

manė sukurti panašų prabangų stalą, kurį, kaip ji teigia, nuogas stalias galėtų apsirengti eidamas į prabangią vakariene⁷⁴. Skirtumas tarp daikto paviršiaus ir vidaus, tarp to, kas matoma ir paliečiama, ir to, iš ko jis iš tiesų sudarytas, išryškkinamas pasitelkiant medžiagą – medienos lukštą, kuris dažnai naudojamas kaip viršutinis baldų sluoksnis, sukuriant nepertraukiamos medienos įspūdį, nors iš tiesų instaliacijos objekto vidus buvo tuščias, išklotas satino medžiaga, lyg prabangaus švarko pamušalas⁷⁵.

Juciūtė sako: „Man iš tikrųjų rūpi tų daiktų, kuriuos vaizduoju, nepasiekiamumas. Iš to ir atsiranda priešprieša tarp funkcijos ir vaizdo, nes tų daiktų aš negaliu paliesti ar panaudoti. Iš mano perspektyvos žvelgiant, jie yra padaryti atrodymui. Kada daiktas pasidaro daiktu? Kai prieiname, kai jį paliečiame? Mane domina civilizuotas visuomenės žinojimas, kas yra stalias, koks jis turi būti ir ar tai tikrai veikia. Tiesiog bandau juos iš naujo suorganizuoti.“⁷⁶ Toks požiūris itin artimas OOO plėtojamai objekto neišsemiamumo idėjai. Harmano nuomone, „visi objektai turiu priešastinę / kompozicinę priešistorę ir daugialypių sąveikų su savo aplinka, bet nė vienas iš šių veiksmų nėra tapatus pačiam objektui, nes šis gali pakeisti arba apsieiti be didžiosios dalies savo priešistorės ir aplinkos.“⁷⁷ Juciūtė savo instaliacijose laviruoja tarp objekto kaip *virtualaus esinio* ir *lokalijų manifestacijų*, bando sukurti įtampą tarp atpažįstamų objektų ir jų savybių, kvestionuoja patį objektiškumą ir ribas, kuomet objektas jau atsitraukia nuo savo ryšių, kontekstų ir tampa kažkuo kitu, nebūtinai apibrėžtu, žinomu ir atpažįstamu. Juciūtės instaliacija, kurioje įvyksta itin įprasto, kasdien matomo objekto – stalo – dalių kompozicijos, mastelio, erdvės pokytis, verčia suabejoti jo pažinimu. Žinojimas, kad objekto vidus visiškai neatitinka to, kas matoma ir tikimasi iš išorės, tokias abejones padaro dar ryškesnėmis. Menininkės pasirinkta prieiga prie objektų ir jų materialumų atskleidžia analogiją tarp žmonių ir daiktų ar kitų objektų: jų savybių visuma pačių objektų neapibrėžia ir neišsemia.

Kone priešingą strategiją galima pastebėti vyresnės kartos menininko Dainiaus Liškevičiaus projektuose *Muziejus* (2012 m., Nacionalinė dailės galerija, Vilnius) ir jo tęsinium neretai laikomu *Labyrinthus* (pradėtas 2014 m., tačiau eksponuotas 2015 m. ŠMC). Tuomet menininkas sukonstravo tarsi uždara muziejinę erdvę ŠMC didžiojoje salėje, įstrižai ekspozicijų salėje pastatyta struktūra buvo padalyta į 16 lygių erdvių, joje eksponavo daugybę rastų objektų ir fotografijų, piešinių, žurnalų, atvirukų, statulėlių

⁷⁴ Deima Žuklytė-Gasperaitienė, „Bandymai rekonstruoti daiktus. Pokalbis su Ona Juciūte“, in: *Artnews.lt*, 2017-12-30, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/bandymai-rekonstruoti-daiktus-pokalbis-su-ona-juciute-45462>

⁷⁵ Konsultacija su menininke Ona Juciūte 2021-10-20.

⁷⁶ Deima Žuklytė-Gasperaitienė, op. cit.

⁷⁷ Harman, *Art and Objects*, p. 11.

bei kitokių paties menininko sukurtų ar surinktų daiktų. Pati struktūra veikia kaip labirintas, šiam projektui buvo parengtas ir leidinys – tam tikra instrukcija ar žemėlapis, padedantis orientuotis instaliacijos erdvėje, bet kartu nenurodantis jokių konkrečių maršrutų, o veikiau priešingai. Pasitelkęs daugybę meno, mokslo, filosofijos, dizaino, literatūros ar savo dienoraščių fragmentų menininkas klaidino žiūrovus galimų objektų tarpusavio reikšmių labirinte. Ten eksponuojamus objektus tiksliai apibūdina menotyrininkė Agnė Narušytė: „Jo struktūrinis vienetas – daiktas – yra ne tik *objet trouvé*, kažko didesnio nuolauža, praeities griuvėsiai, bet ir projektas... Jis išplėstas iš savojo konteksto, bet jau ieško kažko naujo. Liškevičiaus labirintą sudarančių daiktų neišbaigtumas, vis dar kraujuojančios šaknys tiesiasi ateities link, pakeliui suaugdamos su kitų labirinto daiktų šaknimis. Taip susidaro virtualus tebekonstruojamų galimybių tinklas, sugavęs nežinomą šiapus horizonto.“⁷⁸

Instaliacijos erdvę lygindama su internetu, o vaikščiojimą joje – su naršymu ir šiame procese atsirandančių asociatyvių reikšmių tinklu, Narušytė taip pat pastebi, kad objektų reikšmės nėra iki galo nustatytos, išsemiamos. Tokia instaliacijos ir joje eksponuojamų rastų objektų konstrukcija kaip tik byloja apie objektų lokalių manifestacijų galimybes ir ryšių su kontekstais pasikeitimus. Parodos leidinyje kaip tik atskleidžiamas kontekstų ir reikšmių tinklas, žvelgiant iš žmogiškosios perspektyvos, byloja objektų nepažinumą ir nepriklausomybę su juo siejamam kontekstui. Menininkė Ieva Gudmonaitė parodos recenzijoje poetiškai sako: „jaučiuos mene įstrigusi lyg pačiam labirinte ir nesuprantu, ką jame veikiu – rodos, patenku į vis atsikartojančius tunelius, verčiančius klaidžioti prasmėse ir amžinai nerasti atsakymo“⁷⁹. *Labyrinthus* iškeliamas kontekstų ir reikšmių perteklius viena vertus tarsi patvirtina Harmano teigiamą *nuskurdinimo* problemą, tačiau kita vertus, siūlomų kontekstų ir reikšmių perteklius, tirštumas suveikia kaip tam tikra inversija, kaip tik pabrėžianti objekto neišsemiamumą, begalinių kontekstų ir jų pynių nepakankamumą. Tokiu būdu paradoksaliai išryškintas platus mąstymo spektras, daugybė interpretacijų, nuorodų ir sąsajų galimybė, tačiau tuo pat metu šis galimybių daugis lemia visų jų nuvertėjimą, nes nė vienas iš jų galutinai negali nusakyti, „išversti“ objekto į žodžius ir žinojimo kategorijas.

Kaip dar vieną pastangą neatskirti objekto ir jo ženkliškumo būtų galima įvardyti sąmoningą menininkų poziciją vengti kontekstualizuoti savo kūrinis, pasakojant

⁷⁸ Agnė Narušytė, „Nesakyk kur veda labirintas“, in: *7 meno dienos*, 2014-12-12, Nr. 44 (1105), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://www.7md.lt/daile/2014-12-12/Niekam-nesakyk-kur-veda-Labirintas>

⁷⁹ Ieva Gudmonaitė, „Labirintas“, in: Šiaurės Atėnai, 2014 11 27, Nr. 22 (1374), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-02], <http://www.satėnai.lt/2014/11/27/labirintas/>

istorijas apie jų kilmę, neva numatytas reikšmes ar kūrinuose svarstomas temas. Tokiam menininkų tipui būtų galima priskirti instaliacijų kūrėjus, labiau besiorientuojančius į žiūrovo juslines patirtis erdvėje, arba abstraktaus meno atstovus, kuriems materialusis kūrinio sandas yra svarbesnis už jo asociacijas ir ryšius su galimais kontekstais.

Vienas iš tokių menininkų, vengiančių aiškinti savo kūrinius, apriboti juos tam tikromis reikšmėmis ir naratyvais, – Žilvinas Kempinas. Turbūt geriausiai žinomos Kempino instaliacijos, kuriose veikia magnetinės juostelės ir oro ventiliatoriai (*Fontanas*, 2013; *Spin*, 2019). Iš menininko perspektyvos tai formalūs kūriniai, jais nebandoma perduoti specifinės žinios ar konstruoti naratyvo. Juose „tik“ parodoma kelių objektų sąveika, jų lokalios manifestacijos tam tikroje specifinėje situacijoje – šiuo atveju tai ore judanti, savo šokį šokanti magnetinė juostelė, veikiamas ventiliatorių sukulto vėjo. Jo pagrindinis „arkliukas“ – patirtinis žiūrovo sluoksnius, kurį jis dažniausiai ir akcentuoja, kūrinio interpretaciją palikdamas žiūrovui ar kritikui. „Kempino darbai yra abstraktūs, nesusiję su jokia politine situacija, neoperuojantys jokių kontekstu, todėl bendražmogiški ir universalūs. Kūryboje menininkas naudoja mažai elementų, pavyzdžiui, juostelę ir ventiliatorių, šviesą ir adatą.<...> Jo kūriniai kupini tam tikros energijos, kuriai būdingi netikėtumai, nuolat stebinantys žiūrovą ir laisvė interpretacijoms“, – teigiama jo kūrybos aprašyme.⁸⁰

Atsisakymas priskirti savo kūriniais galimą reikšmę ar nurodyti tam tikrą interpretacijos kryptį rodo menininko pasitikėjimą medžiagomis, su kuriomis dirbama. Kempinas tiesiog leidžia joms manifestuotis ir atskleisti savo patiriamąsias savybes. Jis taip pat pripažįsta, kad pernelyg nesidomi conceptualiais ar istoriniais savo naudojamų medžiagų aspektais ir daugelį kūrinių sukuria praleisdamas aibę laiko joms pažinti – su jomis eksperimentuodamas ir stebėdamas, kokios jų savybės gali atsiskleisti. Savo darbuose jis įvertina atsitiktinumo galią ir teigia, kad vienas iš jo kūrybos principų – sukurti sąlygas atsitiktinumui, o visa kita jau įvyksta savaime⁸¹.

Objektų demokratijos, jų lygiavertiškumo diskursas galėtų padėti interpretuojant ir Julijono Urbono projektą *Planeta iš žmonių* (2018). Urbonas čia užsiima menine spekuliacija ir svarsto, kas nutiktų, jei grupės žmonių kūnai būtų nugabenti į kosmosą, arba tiksliau, į Lagranžo tašką, kur dėl gravitacijos objektai išlaiko pakankamai pastovią padėtį ir nepasklinda po kosminę erdvę. „Per tam tikrą laiką kosmose sklendantys kūnai suliptų į vieną gumulą, dirbtinį kosminį kūną. Priklausomai

⁸⁰ Žilvinas Kempinas, Lewben Art Foundation tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-12-08], <https://daile.lt/artist/kempinas-zilvinas-99159523/>

⁸¹ Daiva Šabasevičienė, „Nenorėčiau kontroliuoti žiūrovo vaizduotės“, in: *Krantai*, 2016, Nr. 1, p. 42.

nuo biomasės dydžio, iš jos galėtų susidaryti asteroidas ar netgi planeta“, – teigiama projekto pristatyme⁸². Integralus šios instaliacijos elementas yra trimatis skeneris, kuris norinčius lankytojus nuskenuoja ir „patalpina“ į suprogramuotą ir ekranuose eksponuojamą žmonių planetos formavimosi simuliaciją. Žmonių kūnus menininkas traktuoja kaip gryną materiją ir mato jos potencialą sukurti tam tikrą struktūrą. „Pakibus ore, tokios esminės sąvokos kaip „viršus“ ir „apačia“, „vertikalų“ ir „horizontalų“ praranda prasmę. Kūnas tampa tiesiog „plyta“ naujam statiniui, o specialus trimatis skeneris – nežemiško šokio ir architektūros eksperimento aikštele“, – teigia Urbonas⁸³. Toks požiūris iš dalies panaikina subjekto–objekto priešpriešą, nes žiūrovas šioje situacijoje tampa dar vienu objektu ir ne vien objektu kito žiūrovo žvilgsniui, kas buvo gana paplitę XX a. pabaigos naujų medijų mene.

Planetoje iš žmonių žmogaus kūnas iš dalies analogiškas atsitiktinai į instaliaciją patenkančio rasto objekto sampratai. Priklausomai nuo to, kokioje pozicijoje kūnas nuskenuojamas, toks jis vėliau ir projektuojamas vizualizacijoje. Taip žmogus-objektas įgyja, arba tiksliau, yra transformuojamas į tam tikrą tūrį, formą ir manifestuoja specifines savybes, kurios ganėtinai reikšmingai skiriasi nuo manifestuojamų Žemėje. Spekuliatyviame menininko scenarijuje žmonių kūnų katapultavimas į kosmosą svarstomas kaip galima reakcija į apokalipsę Žemėje, o kita vertus, menininko teigimu, taip tiesiog bandoma galvoti apie architektūrą, atsiribojant nuo su ja siejamų žemiškų ir žmogiškų problemų – tai antropocentriškumo ir gravitacijos, o perkėlus tokį žmonių kūnų darinį į kosminę erdvę, abi šios problemos yra bent jau sąlyginai neutralizuojamos⁸⁴. Įdomu ir tai, kad žmonių rūšies išnykimo atveju kosminis darinys iš žmogiškųjų kūnų taptų autoreferentiškas – jį sudaranti materija referuotų, visų pirma, ne į kultūrinius sluoksnius, ne į Žemės planetoje gyvenusių žmonių rūšis, bet į kūną, kaip eilinę medžiagą, sudarančią šio naujo kosminio objekto materialųjį audinį.

Viržbicko paroda *Mirtinose mintyse* (2018, „Vartų“ galerija) kaip tik galėjo žiūrovas įtikinti, kad objektai yra aktyvūs, savitų veiksnio galių turintys instaliacijų elementai. Šią parodą galima būtų apibūdinti ir kaip tam tikrą performatyvų procesą,

⁸² „Julijono Urbono paroda „Planeta iš žmonių“, pranešimas spaudai in: *Artnews.lt*, 2018-12-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/julijono-urbono-paroda-planeta-zmoniu-galerijoje-vartai-50388>

⁸³ „Pakeliui į Veneciją: kosminė J. Urbono „Planeta iš žmonių“ eksponuojama Edinburge“: pranešimas spaudai, in: *15min.lt*, 2020-02-19, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-28], <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/pakeliui-i-venecija-kosmine-j-urbono-planeta-is-zmoniu-eksponuojama-edinburge-929-1278396>

⁸⁴ Marius Armonas, „Julijonas Urbonas. Viršžemiškos architektūros choreografas“, in: *Nemunas*, 2021-06-23, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-12], https://www.nemunas.press/perkami_str/julijonas-urbonas/

kai instaliaciją sudarantys elementai nėra paklusnūs lankytojui ar menininkui, kada su jais susiję vyksmai vyksta neplanuotai ir yra specifiniame kontekste vykstančios bendros objektų, žmonių ir erdvės sąveikos dalis. Pasak Kristupo Saboliaus, „materija yra toli gražu ne inertiška, bet susiorganizuojanti, epigenetiška ir transduktyvi. Materijai būdinga savarankiška logika, unikali raida, ją galima suvokti kaip organizuotą sąveikų tinklą, kuriame žodis „sąmoningumas“ įgyja naują prasmę.“⁸⁵ Viržbicko kūrinuose taip pat galima atrasti materijos aktyvumo požymių, nepriklausomų nuo menininko ar suvokėjo intencijų. Tam tikrose situacijose atsidūrę daiktai reaguoja ir manifestuoja tam tikras savybes, kurios lyg grandininėje reakcijoje veikia kitus objektus, palieka materialius pėdsakus, keičia parodos estetiką ir substanciją.

Tokias savybes manifestavo Viržbicko instaliacijoje *Sumuštinis su pastangomis ant abiejų pusių* (2017) veikusios penkios infraraudonųjų spindulių lempos. Prijungtos prie elektros srovės jos skleidė šviesą ir kaitrą, kuri uždaroje, retai vėdinamoje patalpoje turėjo gerokai padidinti temperatūrą. Virš šių lempų buvo įtaisyta medinė šuns figūra. Nors ir impregnuotas nedegia medžiaga, per penkias parodos savaites medis reagavo į lempų skleidžiamą kaitrą – džiūvo, ėmė eizėti ir plėstis klijų pripildyti tarpai tarp medžio fragmentų. Skulptūros apačioje ant stiklo plokštės buvo padėta garso kolonėlė, o aplink ją išbarstytos smulkios metalo drožlės iš menininko dirbtuvės. Paprastai tokios kolonėlės būna sukonstruotos iš daugiau nei dešimties detalių, kurių viena yra dvigubas magnetas. Garso kolonėlei atsidūrus šalia metalo drožlių, įvyko natūrali reakcija ir nepridengtas magnetas pritraukė dalį jų. Nors vizualiai tai beveik nepastebima, ši sąveika lėmė tai, kad niekuomet anksčiau nenaudota kolonėlė veikiausiai taip ir nebus panaudota, nes metalas veikiausiai sugadino garsiakalbį ar bent jau stipriai paveikė garso kokybę, pavyzdžiui, padidino rezonansą.

Kitas su garsu susijęs materijos aktyvumo atvejis Viržbicko parodoje – kūrinys *Ofelija. Plaukti pasroviui* (2017). Garso kolonėlės dėžėje įtaisytas DC bešepetėlinis variklis ritmingai suko industrinį elektrinio židini. Ši kolonėlė visuomet buvo įjungta, bet neskleidė žmogaus ausiai girdimų garsų, todėl be kitų atsitiktinių garsų, sąlyginę tylą erdvėje užpildė metalinių krumpliaračių nuolatinio susilietimo ir juos sukančio variklio veikimo garsas. Parodoje dar buvo eksponuojami vilkiko ir lengvųjų automobilių degalų bakai, automobilio ir dviračio padangos (*Pora gurkšnių*, 2018; *Problemijos*, 2018). Prieš parodą šie radiniai buvo pjaustomi ir raižomi, todėl labai sustiprėjo jų skleidžiamas aitrus gumos ir plastmasės kvapas. Prie kvapų prisidėjo ir garuojančio alkoholio kvapas: darbas *Viskas. Beveik. Pats sau bajeris* (2018) tebuvo ant polietile-

⁸⁵ Kristupas Sabolius, „Įvadas. Apie hibridinę vaizduotę“, in: *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018, p. 14.

inės plėvelės supiltas litras tekilos, kuri parodos metu vis džiūvo ir galiausiai iš jos liko tik dėmė. Visi šie aspektai atskleidžia parodoje esančių objektų savarankiškumą, o bendroje visumoje ši energija, išsiskleidžianti šviesa, garsu, kaitra, kvapu neabejotinai užpildo ir suintensyvina ekspozicinę erdvę. Medžiagos tampa ne tik kažkieno pasakojimo įrankiniais, bet taip pat aktyviais veikėjais.

Šie skirtingi atvejai atskleidžia tam tikrą instaliacijose atsidūrusių objektų savarankiškumo lygį. Vieni menininkai sutelkia dėmesį į objektų materialumą ir jų savybes, kurios galimai yra neatpažįstamos arba nežinomos žiūrovams, o gal net ir patiems menininkams. Taip atsiskleidžia objektų galimybė atsiriboti nuo ankstesnių kontekstų bei mūsų žinių apie juos. Kita vertus, šiame tyrime siūloma į kai kurias instaliacijas pažvelgti iš priešingos perspektyvos ir pastebėti, kaip didelis konotacijų ir galimų asocijuojamų kontekstų kiekis taip pat neišsemia objekto ir demonstruoja jo daugialypumą. Galiausiai, objektų savarankiškumas atsiskleidžia per tai, kaip jie instaliacijose manifestuoja tam tikras savybes, atskleidžia, aktualizuoja potencialias galias nepaisydami menininko intencijų. Jų veiksniai nėra tik šalutinis efektas, jų vitališkumas instaliacijose yra „įdarbinamas“. Gyvenimas jose vyksta ir be žiūrovų, ir be autoriaus, jiems išėjus iš parodos salės, tam tikra to objektų gyvenimo dalis negalėtų būti numatyta menininko ir yra paslėpta nuo žiūrovų – vyksta žmonėms už akių.

Apibendrinant galima teigti, kad rasti objektai instaliacijose išlaiko savo autonomiškumą gebėdami inkorporuotis į naujas erdves, funkcijas ir kontekstus. Kartais jų funkcijos išlieka tos pačios, kaip kad kaitinamųjų lempų atveju, tačiau kontekstas, kuriame ir dėl ko tai vyksta, radikaliai pasikeičia, o kartais jų funkcijos kinta, pavyzdžiui, magnetinė juostelė ne dedama į grotuvą, o ištraukta iš kasetės sklando ore ir meniniame kontekste atskleidžia iki tol galbūt nežinomas savo savybes. Parodose eksponuojamų objektų aprašymai, (žmonių) žinios apie juos pasirodo nepakankami objektams „išsemti“, o menininkai eksperimentuodami su daiktais ir medžiagomis taip pat prisideda prie jų neapibrėžtumo didinimo, gebėjimo pripažinti žinojimo ribotumą ir pačių objektų veikmės galią. Nepriklausomai nuo autoriaus ar žiūrovo intencijų, objektai savavališkai demonstruoja materialiąsias savybes ir keičia instaliacijos erdvės dinamiką, o kartu modifikuoja santykį tarp subjekto ir objekto, rodydami, kad subjekto pozicija nėra visagalė, o pats subjektas taip pat gali yra materialus objektas tarp objektų.

1.3 Objektų manifestacijų pėdsakai

OOO filosofai kritikuoja komunikacinę objektų funkciją teigdami, kad kai kūrinys traktuojamas kaip ženklas, atstovaujantis kažkam kitam už savo ribų, svarbiausias jo elementas dažniausiai yra ne medžiagiškasis signifikantas, o reikšmė arba referentas.

Kaip tik todėl šiame skyriuje bandoma į ženklus pažvelgti iš kitos perspektyvos. Priešingai nei įprastoje ženklo sampratoje, jame ieškoma ne juo nurodomų, anapus jo esančių ar net realybėje neegzistuojančių kitų objektų, o „tik“ jam pačiam priklausančių sąveikos su kitais objektais žymių. Remiantis OOO prieiga, keliamas klausimas – jei objekto lokalsios manifestacijos yra dinamiškos bei gali keistis, ar įmanoma pastebėti tokių pasikeitimų ženklus ir kokie jie galėtų būti? OOO judėjimui taip pat priklausančio filosofo Timothy Mortono teigimu, daiktai nėra išsemiami nei suvokimo, nei ryšių su kitais daiktais, tačiau jo teorijoje atsiranda svarbi pėdsakų ir žymių sritis – per pėdsakus ir žymes objektai sąveikauja vieni su kitais⁸⁶.

Panašią tendenciją pastebi ir naujojo realizmo⁸⁷ filosofijos, atstovas Maurizio Ferraris, aptardamas dokumencialumo problematiką jis aktualizuoja virtualumo, tinklo, technologijos, socialinių tinklų poveikį, kurį vadina dokumedijos kapitalu. Ferraris pabrėžia sparčiai didėjančių dokumentų kiekį ir primena, kad internetiniame tinkle viskas labiau susiję su archyvavimu, nei komunikacija⁸⁸. Šią sunkiai įvardijamą revoliuciją jis įvardija histerezės sąvoka, taikoma ir materijos pėdsakams. Ji reiškia, kad įvykis išsaugo ankstesnius įvykius taip, kad padariniai pergyvena priešastis, kitaip tariant, tai yra vėlesnis ankstesnių sąlygų veikimas.⁸⁹ Tai dar viena priešastis, kodėl išnyksta priešprieša tarp mąstymo ir pasaulio. Pasak Ferrario, „materija yra praeities įvykių archyvas: krateriai mena senovės sprogimus, kalnai išsaugo kriaukles iš tų laikų, kai kalnai sudarė dabar išnykusios jūros dugną... Materija yra gamta, o atmintis yra dvasia, tačiau dvi dimensijos nėra nei atskiros, nei supriešintos viena su kita: gamta yra nesąmoninga dvasia, o dvasia yra nesąmoninga gamta“⁹⁰. Tad nors tinklai ir technologijos lemia didžiulio masto šiuolaikinio pasaulio archyvavimą, šiame darbe sutinkama su Ferrari pozicija, kad materija yra praeities įvykių archyvas, o žymės ir pėdsakai yra objektų tarpusavio sąveikos rezultatas. Taip pat galima „skaityti“ archyvą objektais laikant ne tik materialius, bet ir nematerialius dalykus, pavyzdžiui, erdvę ar laiką.

Nagrinėjant instaliacijose naudojamų objektų sąveikas su laiku, pravartu atsižvelgti ir į Jacques Derrida pėdsako sąvoką, kuri leidžia traktuoti objektą kaip dvilypę esaties

⁸⁶ Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, 2013, p. 18.

⁸⁷ Naujojo realizmo filosofija taip pat pakliūva į posthumanistinių teorijų spektrą bei kaip ir OOO siekia reabilituoti realybę iš socialinių, lingvistinių ir kitokių konstrukcijų gniaužtų.

⁸⁸ Maurizio Ferraris, „Tinklo metafizika“, in: *Apie Tikrovę*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Lapas, p. 86.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 97.

ir nesaties kategoriją. Bandant apjungti reikšmės ir materialumo, gamtos ir kultūros sritis, įprastą ženklą sąvoką prasminga pakeisti pėdsako sąvoka, pasak Derrida, sutapinančia ženklą ir fenomeną, signifikantą ir signifikatą⁹¹. Pėdsakas Derrida teorijoje pakeičia ženklą. Pėdsako sąvoka paranki tuo, kad leidžia aprašyti elementų santykių laikinomis esaties / nesaties kategorijomis, susiejant jas su erdvinėmis struktūromis. Pėdsaką sudaro savotiška esaties / nesaties dialektika: tai ne visiška nesatis, bet ir ne kokio nors dalyko esatis, tai ženklas, kurio vienintelė funkcija – žymėti praėjusį, nesantį dalyką⁹². Vis dėlto pėdsakas yra daugiau nei tik nuoroda: jis yra tai, kas užlaiko, suvaldo laiko tėkmę ją įerdvindamas. „Pėdsakas žymi tokį ryšį su tiesiogine esatimi, kuris yra uždelstas, atidėtas, o nebesugrąžinama, nebeatstatoma, nebeatstatoma esatis pasiekama tik per savo „nesatį“, savo „ženklą“, erdvinę žymę, įspaudą“⁹³. Derrida mėgina tai išryškinti, kalbėdamas apie pėdsako neredukuojamumą, negalėjimą jo suvesti į jokią akivaizdžią esatį.

Derrida pėdsako sąvoka leidžia pažvelgti į objektą ne kaip į referuojantį ką nors kita už jo ribų – pėdsakai žymi ne tik objektų sąveikas, bet ir to paties objekto veiksmumą skirtinguose laikuose ir erdvėse. Sekant pėdsakais, pastebimais objektuose, galima geriau pažinti patį objektą, materialią jo istoriją ir ankstesnes jo galių manifestacijas. Objektai tuomet tampa ne tik aktyviais esamojo laiko pasakojimo dalyviais, bet veikia ir lyg atminties talpyklos, susiejantys ankstesnę ir instaliacijos veikimo metu vykstančią dabartį. Jų savybes šiuo atveju bandoma vertinti kaip jų komunikacijos, pasakojimo apie save ir aplinką, būdą.

Siekiant atskleisti parodos veikimo metu pastebimas esamas ir ankstesnes instaliacijos objekto savybes, paranku pasitelkti kažką panašaus į formalųjį dailėtyros metodą, kuris „analizuoja objekto vietą erdvėje, kūrinio kompozicijos, linijinės ir kolorito sąrangos ypatumus, tekstūras ir kitus individualius meninės formos bruožus“⁹⁴. Formaliosios prieigos taikymas pagrįstas ne tik metodiniu, bet ir ideologiniu poreikiu, nes ši prieiga leidžia į instaliaciją ar joje naudojamą objektą žvelgti kaip į atskirą, autonomišką darinį, nepaisant autoriaus intencijų, reikšmių, konotacijų, funkcijų ir kontekstų. „Vienintelis būdas būti teisingam objektui, tai mąstyti, kad jo realybė yra laisva nuo visų ryšių, gilesnė nei visos tarpusavio sąveikos. Objektas yra

⁹¹ Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2006 (1967), p. 63.

⁹² *Ibid.*, p. 64.

⁹³ Nijolė Keršytė, „Kitas tame pačiame ar priešais tą patį (J. Derrida ir E. Levinas)“*, in: *Athena*, 2008, Nr. 4, p. 75.

⁹⁴ Aleksandra Aleksandravičiūtė, Giedrė Mickūnaitė, „Formos ir Stiliaus teorijos“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: VDA leidykla, 2012, p. 18.

tamsus kristalas, pridengtas šydu – neredukuojamas iki savo paties dalių ir lygiai taip pat neredukuojamas iki išorinių ryšių su kitais daiktais“, – tvirtina Harmanas⁹⁵. Tokiu atveju formalioji prieiga padeda apibrėžti, kaip konkrečioje instaliacijoje ar parodoje lokaliai manifestuoja objektas, kokios yra jo savybės. Beje, Harmanas savo knygoje *Menas ir objektai* neatsitiktinai daug dėmesio skiria būtent formalizmo ir meno autonomijos idėjų sąveikai su OOO filosofijos principais⁹⁶. Iš esmės jis reaktualizuoja formalizmo idėjas filosofiniame kontekste, polemizuodamas su žymiausiai formalizmo teoretikais Clementu Greenbergu, Michaelu Friedu ir šios teorijos pirmtaku Immanueliu Kantu.

Harmanas iš dalies kritikuoja formalizmą kaip menotyros metodą. Jo teigimu, objektų savybių ir jų efektų aprašymas nėra vaisingas, nes yra pernelyg pažodinis (angl. *literal*) ir niekada iki galo negali atskleisti paties objekto. Tai, jo požiūriu, atspindi *kasimosi po* veikimą, kai tiesiog pristatoma objekto sandara ir efektai, tačiau tai niekaip negali iki galo apibrėžti paties objekto, nes jo dalių, savybių visuma nėra tolygi pačiam objektui. Jis yra izoliuotas, dalyvaujantis sistemose ir pats esantis sistema, tačiau niekada nėra sistemos dalių suma, tarkim, zebra sudarytas iš atomų, kurių suma nėra zebra⁹⁷. Tačiau Harmanas taip pat pabrėžia, kad *kasimasis po* objektais ir jų *nuskurdinimas*, arba abiejų jų derinimo ir pasitelkimo būdai neturėtų būti smerkiami, nes tai vieni iš esminių žinojimo būdų – vieni iš esminių žmogaus išlikimui, todėl nereiktų apsimitinėti, kad galime išsiversti visiškai be jų, nors turėtų egzistuoti ir alternatyvų būdų pažinti objektus jų neredukuojant⁹⁸.

Formalinė prieiga šiame tyrime reikalinga siekiant išryškinti ne ką kitą, bet OOO atstovų ginamą meno kūrinio autonomijos kaip objekto atsitraukimo idėją. Ši prieiga prie kūrinio leidžia pastebėti objekto lokalias manifestacijas specifinėse laiko, erdvės, sąveikų ir ryšių sąlygose. Tai jokiu būdu neišsemia virtualaus objekto, bet leidžia ieškoti ir aptikti ankstesnių ir „vykstančių“ objektų manifestacijų bei sąveikų pėdsakus. Taip, viena vertus, siekiama atskleisti objektų savybių daugialypumą, tačiau neredukuoti jų iki šių savybių, kita vertus, bandoma pastebėti objekto sąveikas ir kuriamus ryšius, atsirandančius kontekstus, nors taip pat bandoma parodyti, kad jie nėra uždarantys, išsemiantys objekto. Todėl į rastą ar pagamintą objektą žvelgiama kaip į tam tikrą materialios atminties mediją, kuri, kad ir fragmentiškai, nenuosekliai bei mūsų juslių, patirčių ir suvokimo apribotu būdu, leidžia pastebėti objektų būties

⁹⁵ Harman, *The Quadruple Object*, p. 47.

⁹⁶ Harman, *Art and Objects*.

⁹⁷ Graham Harman (sud.), „Space, Time, and Essence: An Object-Oriented Approach“, in: *Towards Speculative Realism*, Winchester: Zero Books, 2010, p. 145.

⁹⁸ Harman, op. cit., p. 2.

pėdsakus ir tuo pačiu metu suprasti, kad šie pėdsakai nepakankami, kad nuvestų prie juos paliekančiojo objekto. Galbūt tokia perspektyva leis geriau suvokti objektus, jų nenuvertinti ir pastebėti veiksnumus, kurie nepakliūtų į įprastinės subjekto–objekto struktūros įtvirtintą mąstymo ir matymo lauką.

Atsižvelgiant į instaliacijos meno specifiką ir objektų aktualizacijas tam tikroje vietoje ir laiku, formalistinę prieigą tenka iš dalies papildyti fenomenologine, arba juslinio suvokimo. Tai leidžia užfiksuoti unikalias meno kūrinio savybes, kurios gali nebepasikartoti kitose situacijose ir kontekstuose. Nors šiuo atveju neišvengiamas subjektyvumas, šitaip nelieka nepastebėtos tokios žymės ar pėdsakai, kaip kvapas, erdvė, taip pat įvairūs smulkesni paties objekto ir aplinkos požymiai, kurių neįmanoma užfiksuoti nuotraukose, filmuotoje medžiagoje ar kitomis dokumentacijos priemonėmis.

Pažiūrėkime, kaip formalistinė prieiga, perfiltruota OOO idėjomis, padės atskleisti objekto manifestacijas, sąveikas su kitais objektais laikinėje perspektyvoje Dano Aleksos parodos *Titanikas* analizėje (2018 m.). Šią parodą-instaliaciją skulptorius, konceptualių projektų kūrėjas pristatė VDA ekspozicijų salių „Titanikas“ pirmame aukšte (grindų lygis čia daugmaž atitinka šaligatvio grindinio lygį).

Salės uždengtais langais viduryje, tarp baltų kolonų taškinėmis šviesomis lokaliai apšviestas nuo lubų ant metalinių trosų kybo metalinis objektas. Daugiau nei 14 metrų ilgio ir 4 metrų pločio objektas, sudarytas iš daugiau nei 60 skirtingų metalo elementų (1 iliustr.). Objekto forma – stačiakampis su į apačią nukreiptu trikampio formos dugnu. Objekto koloritą sudaro nemažai spalvų: dominuojančios, didžiąją dalį kūrinio paviršiaus ploto užimančios spalvos – žalia ir mėlyna, taip pat esama tamsiai raudonos, rudos, gelsvos ir baltos spalvos plotų. Spalvos nėra pasiskirsčiusios tolygiai, ant metalinio paviršiaus esantys ryškesni ir blankesni jų plotai suteikia objektui itin platų žalios ir kitų spalvų bei jų atspalvių spektrą. Perėjimai iš vienos spalvos ar atspalvio į kitą taip pat labai įvairūs: kai kur jie palyginti švelnūs ir tolygūs, tarsi nuvarvėję, kitur, galima sakyti, net tapybiški – atrodo lyg pirštu įmerkus į blankesnius dažus ir perbraukus per metalo paviršių. Pasitaiko ir gan brutalių spalvos persimaišymų, kur pradėję atsilupinėti dažai atveria ankstesnius, kitų spalvų dažų sluoksnius. Galiausiai ant objekto pastebimi ir grafiniai sintetiniai nitroemalės dažais nupurkšti ženklai, taip pat – itin ryškūs surūdijusio metalo fragmentai, kontrastuojantys su gana švelniomis kitomis spalvomis.

Daugiausia rūdžių pastebima tose vietose, kur susijungia metalinės objekto plokštės. Rūdžių fragmentai išryškėja ten, kur ant objekto matomi įbrėžimai ar trinties tarp metalų žymės, pavyzdžiui, prie metalinės rankenos. Kaip tik čia matomi ryškiausi metalo entropijos požymiai – ši vieta ne tik surūdijusi, bet matosi ir jau

korėtas, pamažu irti pradedantis metalo sluoksnis. Tačiau ne visi rūdžių fragmentai tokie brutalūs, kai kurie iš jų atsiradę tik pačiame metalo paviršiuje – veikiausiai dėl vandens tekėjimo toje vietoje. Taškai, kur dažų sluoksnis buvo pažeistas, tapo it epicentrais ryškesniems rūdžių fragmentams rasti, kurie plečiasi tarsi tekėdami ir toliau laipsniškai ardo dažų sluoksnį.

Objekto paviršius nėra tolygus. Centrinės stačiakampio formos metalo plokščių dalys yra kiek gilesnės nei jų kraštai, tačiau į kiekvieną kampą nuvestos tokia pat gylyje įgaubtos juostos, o ten, kur sujungiamos metalinės plokštės, atsiranda nedideli tarpeliai tarp išlenktų plokščių kampų. Metalų plokščių sujungimai ir įgaubtos metalo plokščių centrinės dalys lemia vyraujančią vertikalų ritmą objekto paviršiuje, tačiau visos konstrukcijos ilgis ir į apačią nukreipta trikampė konstrukcija išryškina jo masyvumą, o kartu ir kiekvienos skirtingos plokštės įvairovę. Ant paviršiaus taip pat pastebimos grotelės, užrakto detalės ir nedideli vyriai. Paviršiaus tekstūra labai įvairi, nuo sąlyginai tolygiai padengto dažų sluoksnio iki stipriai atsišerpetojusių dažų sluoksnių, ar jau korėto surūdijusio metalo fragmentų.

Čia glaustai aprašytos objekto ir ekspozicinės erdvės charakteristikos gali būti vertinamos kaip lokali objekto manifestacija, jo galių aktualizacija būtent šioje parodos situacijoje, kita vertus, dalį atsiskleidusių objekto savybių taip pat galima laikyti pėdsakais, žyminčiais objekto praeitį ir erdves, kuriose objektas turėjo sąveikų su kitais objektais, visiškai netapachias su tomis, esančiomis parodoje. Šie pėdsakai leidžia mums bent jau fragmentiškai užčiuopti materialią objekto istoriją ir suprasti, kad jo manifestacijų amplitudė yra didesnė nei iš pirmo žvilgsnio pastebima šioje parodoje.

Tai puikiai įrodo ir tai, kad pats menininkas nežino ir negali žinoti, kokia buvo ankstesnė objekto istorija⁹⁹ – kada tiksliai šis metalinis garažas buvo pagamintas, kur stovėjo ir kaip buvo naudojamas prieš jam jį įsigyjant. Didžioji dalis objekto istorijos lieka nežinoma nei menininkui, nei žiūrovui. Tačiau pėdsako sąvoka leidžia sujungti esaties ir nesaties kategorijas: esatis šiuo atveju būtų parodos laikotarpis „Titaniko“ ekspozicijų salėje, tuo tarpu nesaties kategoriją užpildo praėjęs objekto laikas, apie kurį turime tik ribotą kiekį žinių ir galime spėti sekdami objekto paviršiuje matomomis žymėmis.

Atradus kelis dažų sluoksnius, nublukusius dažų paviršius, surūdijusį metalą, įbrėžimus, piešinius ir kitus objekto entropijos ženklus, bent iš dalies galima daryti išvadas apie tai, su kokiais objektais sąveikavo šis objektas. Žinodami, kad jis bent

⁹⁹ Menininkas teigia žinantis tik tiek, kad šie garažai anksčiau stovėjo Lazdynų garažų masyve.

jau kurį laiko stovėjo garažų masyve, galima daryti prielaidą, kad dažų nublukimas priklauso nuo jo lokacijos, nuo to ar jis buvo saulėje, ar pavėsyje, ar aplink stovėjo medžiai ir ant jo krito lapai, kurie, viena vertus, neleistų saulės spinduliams pasiekti objekto paviršiaus bei skatintų jo rūdijimą, kita vertus, saugotų nuo saulės spindulių daromo poveikio ir formuotų tam tikras tekstūras ant dažų paviršiaus. Rūdys yra objekto ir lietaus bei ant jo paviršiaus besilaikančio vandens sąveikos pėdsakas, kurį paspartina bet kokie dažų sluoksnių pažeidimai. Pastatytas ant žemės garažas galėjo būti apaugęs žolėmis, dėl to kai kuriuose metalo fragmentuose gana aiškiai pastebimi plotai, kurie yra mažiau paveikti saulės, išlaikę ryškesnę dažų spalvą, tačiau turbūt neatsitiktinai ir labiau parūdiję, nubraižyti ir purvini. Objekto sąveikos su žmonėmis pėdsakai ko gero ryškiausi per matomas įbrėžimų žymes, nupieštus *graffiti* simbolius ir dažų eroziją, ten kur buvo darinėjamas užraktas. Persimatančys keli dažų sluoksniai byloja, kad kai kurios metalo plokštės buvo perdažomos, o dėl saulės, drėgmės ir kitų aplinkos veiksnių jos keitėsi ir pamažu iro. Objektas, kurį matome esantį čia ir dabar, yra daugybės įvairių sąveikų kitais materialumais rezultatas. Tai, kad jis atrodo kaip tik taip, yra nulemta daugybės *mikro* ir *makro* susidūrimų su aplinkiniais objektais – nuo smulkių augalų iki žmonių, o tokia materialumo analizė galėtų būti tęsiama nuo metalo atomų iki geografinės padėties ar saulės spindulių intensyvumo.

Iš šių pėdsakų negalima nustatyti konkrečių įvykių, kuriuose objektas dalyvavo, nes vargiai galima tikėtis sužinoti, kur ir kaip jis iš tikrųjų stovėjo, bet akivaizdu, kad šie pėdsakai – tai sąveikos su gamta ir aplinka, arba kitaip tariant, objektų kolektyvo veikimo rezultatas. Taip pat išlieka galimybė daugybės sąveikų, kurios nepalieka žmogui plika akimi pastebimų pėdsakų arba jų rezultatas dar gali aktualizuotis ateityje, bet tai tik dar kartą įrodo, kad objektas yra nuolat atsitraukiantis ir lieka iki galo nepažinus. Vis dėlto pėdsakai leidžia, kad ir fragmentiškai, užčiuopti objekto galias ar bent jau tam tikrus jų kismus, stebint šią specifinę vietos ir laiko objekto aktualizaciją, ir nepamirštant, jog tai irgi pastebima kaip dviejų objektų sąveika, iš įvietinto ir įlaikinto objekto – kūno perspektyvos.

Objekto pėdsakų paieškos yra apribotos lokaliais objekto manifestacijos, o jos metu išryškėja specifinės objekto savybės. Spalvos, formos, funkcijos ir sąveikos yra pastebimos todėl, kad šis objektas geba sąveikauti su kitais objektais ir produkuoti tam tikrus pokyčius. Tik šiame kontekste – Titaniko ekspozicijų salėje vasaros metu – objektas gali žaliuoti, raudonuoti, išlaikyti tokią formą, kokią išlaiko. Sąveikaudamas su aplinka – su erdvės dydžiu, aplinkinėmis kolonomis – objektas atsiskleidžia. Tačiau objektas yra *virtualus tikrinis esinys*, todėl kitomis aplinkybėmis ir laiku galėtų manifestuoti visiškai kitokias savybes – galbūt dienos šviesoje arba mėnesie-

noje pasirodytų esantis kitokių spalvų ir atspalvių, o gavus galimybę į jį pažvelgti iš vidaus, atsiskleistų daugybę kitų jo savybių. Tai įrodo 2019 m. parodoje *Paskutinė skulptūra – S355JR* (VDA Titanikas) eksponuotas Aleksos kūrinys, kuriame menininkas išlydė dalį šios metalinės struktūros, norėdamas ją pristatyti kuo mažesniame tūryje. Objekto manifestuojamos savybės tapo artimesnės metalo kaip materijos, o ne garažo ar laivo savybėms. Pasitelkdamas tą pačią medžiagą menininkas atskleidė potencialią objekto manifestacijų įvairovę ir tuo pačiu jo gebėjimą atsitraukti nuo kontekstinių ryšių – žmogiškų asociacijų, vizualinių panašumų, iš instaliacijos ją pavertė skulptūra, kas taip pat atskleidžia materijos gebėjimą varijuoti meno lauko klasifikavimo kategorijomis, tai problema, rūpinti žmonėms, o ne materijai.

1.4 Reikšmė – objektų sąveikos rezultatas

Ne mažiau svarbus aspektas kalbant apie meno kūrinio autonomiją ir gebėjimą atsitraukti nuo savo ryšių, yra meno kūrinio santykis su autoriumi ir žiūrovu bei reikšmės kūrimo klausimas. Šiame skyriuje ir vėl tampa svarbi (ir yra kvestionuojama) subjekto–objekto dichotomija: reikšmės kūrimas įprastai laikomas subjekto prerogatyva, tačiau pagal Harmano teoriją, žiūrovas laikomas ne suverenių subjektu, o tarsi meno kūrinio ingredientu, sudarančiu hibridinį žmogaus ir kūrinio junginį.¹⁰⁰ Atsižvelgiant į tai, šiame skyriuje bandoma atskleisti, kaip kūrinių lokalsios manifestacijos, anksčiau ir parodos veikimo esamuoju laiku besijungiančios su skirtingais kontekstais ir atsiskleidžiančios skirtingomis savybėmis, prisideda prie reikšmės kūrimo proceso. Kūrinio ir žiūrovo sąveika kaskart produkuoja naujas reikšmes, kurios nėra priskiriamos nei kūriniumi, nei menininkui, nei suvokėjui. Šiame skyriuje tai atskleidžiama pasitelkus kelių autorių pasakojimus apie vieną instaliaciją.

Pasak Aleksos, metalinis garažas jam vizualiai primena laivą, o pats garažas jam labiausiai asocijuojasi su menininkų dirbtuvėmis, nes ir jo paties pirmoji dirbtuvė buvo įrengta kaip tik tokia garaže¹⁰¹. Menininkas šio objekto, kuris tam tikroje tarpinio erdvėje aktualizavosi kaip garažas, nekūrė. Objektas manifestavo specifines savybes, atliko tam tikrą funkciją. Todėl galima teigti, kad pats objektas padiktavo savo panašumą į laivą, o menininkas tuomet jį modifikavo, apvertė ir išeksponavo parodų salėje, išryškindamas objekto *laiviškumo* savybes. Tačiau objekto *laiviškumas* jau slypėjo pačiame objekte, jis, kaip virtualus tikrinis esinys, savyje visuomet

¹⁰⁰ Harman, *Art and Objects*, p. 58.

¹⁰¹ Danas Aleksa, vaizdo įrašas, LRT televizijos laida *Linija, spalva, forma*, 2019-05-19 [interaktyvus], [žiūrėta 2020-05-28], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013703742/linija-spalva-forma-kas-bendra-tarp-laivo-ir-garazo>

turėjo meno kūrinio potencialą ir tik sąveikoje su šiuo menininku tam tikromis aplinkybėmis jam pavyko šį savo gebėjimą aktualizuoti.

Šiuo atveju menininko ar kuratoriaus vaidmenį galima apibūdinti kaip vieno objekto jungimąsi su kitu. Tiek pasirinkimas būtent šį objektą įtraukti į meninį kontekstą, tiek jo reikšmių išskleidimas yra abiejų objektų bendradarbiavimo rezultatas. Garažas manifestavo tam tikras savybes, kurios sudomino menininką, atkreipė dėmesį į jo turimą meninį potencialą. Tuomet menininkas lyg scenografas ar režisierius išryškino objekto laiviškumo potencialą parodos erdvėje ir atsižvelgdamas į ankstesnę objekto funkciją, kultūrinės asociacijas bei meniniame kontekste atsiradusias naujas objekto savybes ir konotacijas, sukonstravo naują produktą – *Titaniko* naratyvą.

Pakeitęs savo funkciją ir vietą, sąveikoje su žmonėmis objektas ima produkuoti garažo – laivo – dirbtuvių reikšmes. Objekto reikšmės nepriklausomybę nuo menininko interpretacijos rodo ir tai, kad turbūt daugelis parodos lankytojų šį objektą interpretuotų kaip laivą ir garažą, tačiau pats menininkas tokias interpretacijas papildė menininko dirbtuvių ir skulptūrų laikymo erdvės naratyvais, kurie nėra tokie artimi ar akivaizdūs didžiajai daliai lankytojų. Menininkas nežino šio objekto istorijos, jis konstruoja savo interpretaciją, paremtą asmeninėmis ir bendromis kultūrinėmis patirtimis, kurios iš esmės yra prioretizuojamos ir autorizuojamos jo pasirinkimu įtraukti objektą į meninį kontekstą, tačiau jau išsiaiškinome, kad tai turėtų būti laikoma ne tik menininko nuopelnu, bet paties objekto, menininko kitų objektų sąveikos rezultatu. Todėl ir menininko, ir kūrinio produkuojama reikšmė turėtų būti laikoma nauju produktu, kuris nepriklauso nei atskirai objektui, nei menininkui, bet bendrai jų sąveikai.

Meno kūrinio reikšmės priskyrimas tik menininkui ar kuratoriui yra trumparegiškas. Kūrėjų istorijos negimsta tik jų galvose, kaip kokioje nors vakuuminėje terpėje, jie reflektuoja savo aplinką, laiką, kaip ir kitus objektus. Patys objektai, jų materialiosios savybės dažnai tampa akstinu kūrybiniam procesui, o šiuolaikiniame mene kūrėjai neretai orientuojasi į objekto ar tam tikros medžiagos potencialo, kasdien matomų ir įprastų materijų atskleidimą naujomis perspektyvomis. Siekiant dar labiau išryškinti objektų ryšių jungimosi galią, galima atkreipti dėmesį į tai, kad *Titaniko* instaliacijos reikšmės išsiplėtimas taip pat yra legitimuojamas sąveikos su institucija ir erdve, kurioje instaliacija yra eksponuojama. Tai, kad ekspozicinė erdvė vadinasi „Titanikas“ leidžia legitimuoti objekto ir jo kontekstų interpretacijų prasiplėtimą iki institucinės ar socialinės kritikos kalbant apie skęstantį laivą, garažus, funkcionuojančius kaip jaunų skulptorių studijos, juose laikomų kūrinių, kurie taip ir gali likti nematomi. Nors kitoje erdvėje, tarp kitų objektų, menininkas galėtų

siūlyti tokias pat interpretacijas, tačiau šioje erdvėje objektų jungimasis, jų savybių aktualizavimasis leidžia pagrįsti būtent šias reikšmes. Jos kaip nauji produktai išryškina objekto gebėjimą daryti realų poveikį – kelti aktualius socialinius klausimus, skatinti domėjimąsi garažų kultūra, jaunų menininkų edukacijos, infrastruktūros ir meno rinkos klausimais, bet tai nereiškia, kad tik šiomis galimybėmis objektai ir apsiriboja. Jų nepriklausomybė nuo autoriaus, laiko, vietos kaip tik rodo objekto atsitraukimą ir autonomiją žmogiškojo mąstymo atžvilgiu.

Kitas atvejis, galintis padėti atskleisti meno kūrinio gebėjimą atsitraukti nuo kūrėjo idėjų ir jo kuriamo naratyvo bei pademonstruoti žiūrovų kuriamų interpretacijų amplitudę, būtų minėta Viržbicko paroda *Mirtinose mintyse*.

Šioje parodoje išryškėja konstruojamo naratyvo dvilypumas. Menininkas sako: „(...) ši paroda yra labai asmeniška, tačiau tikiu, kad pavyko sukurti pakankamą distanciją, kad žiūrovas galėtų susidaryti savo interpretaciją“. Tad visų pirma galima teigti, kad paroda pagrįsta asmeninėmis menininko patirtimis, istorijomis, tačiau Viržbickas taip pat konstruoja globalesnį naratyvą – nurodo, kad jo kūryba socialiai angažuota, o parodos pasakojimas dėliososi aplink socialinę nelygybę ir vaizdžiai apibūdina savo poziciją, nuo kurios atsispiria rengdamas šią parodą: „aš esu iš tos socialinės klasės, esu baltų Porsche džipų dūmų uostytojas“¹⁰². Taigi, kad naratyvas išsiplėtoja bent jau dviem kryptimis, viena pasakoja apie socialinę nelygybę, o kita – asmeninę menininko istoriją. Šie du sluoksniai persidengia ir parodą lydintiame Monikos Kalinauskaitės tekste, kur pateikiama tam tikrų nuorodų tiek į menininko asmeninį gyvenimą, iš jo kylančias istorijas, tiek ir apmąstomas socialines ir politines problemas.

Viržbickas balansuoja tarp kultūrinės atminties, archetipinių struktūrų ir asmeninių patirčių bei interpretacijų. Šioje parodoje jis pasitelkia karaliaus ir juokdario figūras keldamas klausimus apie galios struktūras ir nuolatinį socialinį spaudimą veikti, keistis, arba kitaip sakant, linksminti šį simbolinį, visuomenę atspindintį karalių. Tuo tarpu kūrinys lengvu pavadinimu *Pokyčių vėjelis* (2018) gan ironiškai atrodo ypatingai sunkus, todėl iškyla natūralus klausimas, ar socialiniai ir ekonominiai pokyčiai iš tikrųjų yra įmanomi. Kūrinyje *Sumuštinis su pastangomis ant abiejų pusių* (2017) susipina įvairūs alegoriniai ženklai. Narve patalpintos penkios kaitrinės lempos atspindi vieno ženklo skaičiavimo sistemą, įprastai naudojamą praėjusiam laikui skaičiuoti, o pats narvas, kaip nuoroda į gyvenimo rutiną, kuomet kaip žiurkei, patalpintai narvelyje, kiekvieną dieną tenka suktis ratelyje. Dviprasmišką situaciją

¹⁰² Vytautas Viržbickas, vaizdo įrašas, LRT televizijos laida *Durys atsidaro*, 2018-04-22, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-03-12], <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013689795/durys-atsidaro>

pasakoja ir ant narvo viršaus pastatyta sau į nugarą kandančio ar besikasančio šuns figūra, kai nėra aišku, ar jis bando sau padėti, ar pats to nesuvokdamas kenkia. Tokias istorijas pasakoja menininkas, pristatydamas savo kūrinius¹⁰³.

Viržbickas taip pat labai daug dėmesio skiria pavadinimams, kurie, jo teigimu, yra neatsiejama kūrinio dalis, tokia pat svarbi, kaip ir pats kūrinys.¹⁰⁴ Pavadinimai funkcionuoja kaip įrankis apjungti naratyvo linijas, praplėsti kūrinio reikšmes, išryškinti svarbiausius kūrinių aspektus. Būtent pavadinimai nurodo į žmogiškųjų aktualijų sritis, integruoja kūrinius į kultūrinį dialogą ir leidžia lengviau suvokti apie kokias žmogiškąsias dramas kalba pats menininkas. Pavyzdžiui, pirmojoje salėje eksponuojami du kūriniai *Pokyčių vėjelis* ir *Kad nenuptūstų. Septynerių metų karalius* atskleidžia šį ryšį, kuomet abu elementai turi ryškų vizualinį ryšį, kuria grakštumo–griozdiškumo, įtampos–lengvumo opozicijas, kelia klausimus apie socialinę, psichologinę įtampą ir tai, ar lengva pateisinti lūkesčius, pasiduoti ir, galų gale, daryto pokyčius mąstyme esant tarp šių dviejų polių.

Šiuo atveju taip pat reiktų atskirti kūrinio interpretaciją ir žinojimą. Galima sakyti, kad šioje parodoje instaliacijos funkcionuoja kaip tam tikros atminties talpyklos, yra asmeninio menininko gyvenimo ir kūrybos liudininkai, kartu plėtojantys ir bendrą socialiai angažuatą naratyvą. Pasak Danutės Gambickaitės, „Vytauto pasakojamose istorijose beveik visada slepiami įkalčiai, mėtomos pėdos, bet visada paliekamos užuominos. Žiūrovas nežino (ir niekada nesužinos) „pagrindinės“ istorijos, bet visada nujaus jos buvimą arba nebuvimą (tai šiuo atveju nesvarbu) ir matys menininko paliktas užuominas, taip patirdamas emocinę nežinojimo įtampą.“¹⁰⁵ Tai galima pastebėti žvelgiant į tamsiojoje parodos erdvėje ant žemės paguldytą kūrinių *Viskas. Beveik. Pats sau bajeris* (2018), kuris savo forma atkartoja anksčiau menininko sukurtą instaliaciją *1 / 9 ledkalnio viršūnės* (2013). Parodos anotacijoje gana aiškiai nusakoma šio kūrinio paralelė su karstu ir laidotuvėmis, tačiau sužinoti, kieno tai laidotuvės, instaliacijos dalyvis galimybės kaip ir neturi. Jis negalės perskaityti ir sužinoti asmeninės istorijos, pasakojančios apie laidojamą menininko idealizmą, tikėjimą, kad galima padaryti ir pasiekti viską, ko tik nori – ką jis, neva, ir siekė išreikšti šiame kūrinyje. Tad galima teigti, kad nors šioje parodoje menininkui itin svarbus naratyvas ir kiekvienas kūrinys yra pripildytas reikšmių ir nuorodų į asmenines, socialines ar kitokias temas, jos yra pasiekiamos tik meninin-

¹⁰³ Konsultacija su menininku Vytautu Viržbicku 2018-01-05.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Danutė Gambickaitė, „Apie naratyvo supainiojimą“, in: *Bernardinai.lt*, 2013-12-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-12-01-danute-gambickaitė-apie-naratyvo-supainiojima/110912>

kui esant parodos erdvėje ir tarpininkaujant tarp žiūrovo ir meno kūrinio. Tačiau menininko pateikiamos reikšmės yra tokios pat vertės, kaip ir bet kurio kito parodos dalyvio. Taip, jis geriau pažįsta eksponuojamus objektus ir gali papasakoti apie jų atsiradimą, tačiau vos tik palieka parodos erdvę, bet kuris žiūrovas formuoja naują objektą – reikšmę, kuri yra tik jo ir meno kūrinio sąveikos rezultatas. Tai puikiai parodo ir kitose parodose eksponuojami menininko kūriniai, kur jie atsidūrę kituose kontekstuose kuria visiškai kitokius ryšius, o jų rezultatas yra vėl nauji objekto ir kuratoriaus, menininko ar žiūrovo produktai.

Sužinoti, kokias reikšmes instaliacijoms suteikia žiūrovai, geriausia iš parodų recenzijų. Viržbicko parodos *Mirtinose mintyse* recenzijoms būdingas didelis dėmesys kūrinių materijai, jos savybėms, parodoje vykstantiems procesams. Tad nors menininkas ir siekė sukonstruoti naratyvą, aprėpti tam tikrų temų lauką, o paroda turėjo lydinti tekstą ir informaciją lankytojams, parodoje veikiančys objektai (ir paroda-instaliacija kaip objektas) tapo aktyviais veikėjais, išsilaisvino iš menininko intencijų. Nenuostabu, kad recenzentai kūriniams priskiria reikšmes, apie kurias pats menininkas gal net nenučiuokia.

Eglė Mikalajūnė ypač pabrėžia gamtos ir kultūros sąveikas, abejonę žmogiškojo subjekto pirmenybę¹⁰⁶. Anot jos, „Viržbicko sukurtoje aplinkoje (sunkiai apsiverčia liežuvis tai pavadinti atskirais kūriniais) žmogiškos veiklos rezultatai yra ryškūs ir akivaizdūs, tačiau jų sugyvenimas vienoje erdvėje pernelyg nepasiduoda griežtomis struktūroms, hierarchijoms ir kitoms žmogiško žvilgsnio taisyklėms.“¹⁰⁷ Mikalajūnė šioje parodoje labiausiai paveikia gyvūniškos detalės kūrinuose, kurios nebuvo itin pabrėžtos menininko pasakojamose istorijose ar parodos tekste. Ji pasitelkia gyvūno žvilgsnio perspektyvą ir ją naudoja ne kaip metaforą, stilistinę kalbos elementą, o į parodos objektus ir temas iš tiesų bando pažvelgti kitokiu, gyvūnišku, žvilgsniu. Taip jai pavyksta eliminuoti įprastines kultūrinės ar ekonominės vertės taisykles ir į daiktus pažvelgti už šių struktūrų ribų. Tai nereiškia chaoso, kaip tik priešingai, išnyksta dichotominių struktūrų pamatai, išsilygina galios balansai ir atveriamas kelias kitokiems žvilgsniams į įvairias galimas realybes bei jų perspektyvas. Pasitelkus gyvūnišką žvilgsnį, parodos objektai, čia atsidūrę kasdieniai daiktai, įgauna naujas arba seniai pamirštas reikšmes. Juk galų gale karūna ir vilkiko padangos atplaiša turi tokias vertes, kokias joms suteikia žmogus. Mikalajūnė neuždaro šios parodos

¹⁰⁶ Eglė Mikalajūnė, „Kitapus žinojimo apie kitapus. Vytauto Viržbicko paroda „Mirtinose mintyse galerijoje „Vartai“, in: *Artnews.lt*, 2018-06-07, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <https://artnews.lt/kitapus-zinojimo-apie-kitapus-vytauto-virzbicko-paroda-mirtinose-mintyse-galerijoje-vartai-48044>

¹⁰⁷ *Ibid.*

ir jos veikėjus į uždara reikšmių tinklą ir kuria savo reikšmes, o pačius objektus mato kaip atvirus, į šiuolaikybėje vykstančius ekologinius, politinius socialinius reiškinis reaguojančius procesus, menininko neakcentuojamus: „Parodoje egzistuoja tam tikros istorijos ar emocinės būklės, tačiau jos sukrenta į krūvą, tarsi spalvos ir garsai žmogui, besidairančiam džiunglėse arba, miesto tūriai ir kvapai katei, bėgančiai gatve, kuriai stikliniai ofisai ir baroko šedevrai, <...> balandžiai ir ištrūkusios papūgėlės nėra jokios priešingybės, bet tik vienos tankios ekosistemos dalyviai, kai kurie pavojingi, kai kurie abejingi, vieni statiški, kiti greiti ir judrūs, bet visi sudarantys vieną darnią visumą, vieningai bėgančią, tupinčią ar besivoliojančią sykiu su kate“¹⁰⁸.

Tuo tarpu Jogintė Bučinskaitė į Viržbicko instaliacijas žvelgia kiek humaniškesniu žvilgsniu, labiau atsižvelgia į psichologinius šios parodos aspektus, paties menininko istoriją ir jo keliamus klausimus apie socialinės visuomenės struktūras¹⁰⁹. Jos teigimu, „Vytauto Viržbicko kūryba yra smarkiai psichologizuota, o paroda veikia kaip savotiškas psichoanalizės seansas, reikalaujantis nugrimzti ir iškilti – kaip šuo stikliname Ofelijos upelyje, arba kaip karste kyšanti plastikinio butelio ledkalnio viršūnė.“¹¹⁰ Bučinskaitė vis dėlto išryškina ir nežmogiškosios galios poziciją, teigdama, kad „menininkui daug patrauklesnis užkulisinis teatrališkumas, kurį imasi režisuoti pačios aplinkybės, o ne kvalifikuoti režisieriai.“¹¹¹ Šitaip parodos autorystė, estetika ir koncepcinis pagrindas bei atsakomybė už visa tai priskiriama ne vien menininkui, o padalijama visiems parodoje veikiantiems objektams, sudarantiems bendrą visumą.

Šiame skyriuje instaliacijos objektai atskleidė, kaip besikeičiant jų kontekstams ir sąveikoje su skirtingais žiūrovais (ir jų atsinešamomis žiniomis) geba dalyvauti, daryti įtaką reikšmės kūrimo procese, ir nėra tik pasyvūs, subjekto suvartojami objektai. Instaliacija gali būti vertinama ir kaip raiškos priemonė, tačiau jokia būdu tuo neapsiriboja, o pati kūrinio reikšmė taip pat gali būti viena iš daugelio galimų kūrinio, erdvės, laiko ir žiūrovo sąveikos lokalių manifestacijų, nepriklausančių tik kūriniumi, ar tik žiūrovui. Tai nuolatos kuriama naujas objektas, priklausomas nuo kitų, jį kuriančių objektų.

Pirmojoje disertacijos dalyje aptartos *objektų demokratijos* ir autonomijos teorijos, teigiančios subjekto ir objekto dichotomijos panaikinimą ir objektų atsi-

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Jogintė Bučinskaitė, „Minčių homeopatija. Vytauto Viržbicko paroda galerijoje „Vartai“, in: *15min*, 2018-05-03, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/minciu-homeopatija-vytauto-virzbicko-paroda-galerijoje-vartai-929-965170>

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

traukimą nuo kontekstų. Remiantis jomis, aptartos instaliacijų kūrėjų strategijos, leidžiančios svarstyti apie radinių istoriją, ryšius su žmogumi ir supančia aplinka. Pastebima, kad menininkai vis dažniau dėmesį sutelkia ne į daiktų reikšmės, komunikacinę jų funkciją, bet į objektų materialumą, o ir patys objektai atsiskleidžia ne tik kaip statistai instaliacijose, bet aktyvūs veikėjai jose. Skirtingose situacijose jie manifestuoja įvairias savo savybes, kurios nepriklauso nuo žmogaus valios ir gal net nėra žinomos. Keisdami savo funkcijas ir kontekstus laikinėje dimensijoje rasti objektai instaliacijose geba atsiriboti nuo žmogiškų žinių ir pragmatinių funkcijų, taip tarsi teigdami autonomišką savo statusą ir rodo, kad nėra išsemiami savo ryšių su subjektu ir aplinka. Galiausiai, paaiškėjo, kad kūrinio reikšmės kūrimas nėra tik žiūrovo reikalas, o veikiau jo ir kūrinio sąveikos rezultatas, pačiam kūriniui nepriklausantis, ir kaip tik todėl atviras naujoms jungtims su kitais objektais.

2. Nežmogiškieji instaliacijų veikėjai

Šioje dalyje apžvelgiamos kitos posthumanizmo (materializmo) teorijos – kaip opozicija objektų, atsitraukimo, autonomijos idėjoms čia svarstomos tinkliškumo, *tinklaveikos* idėjos ir akcentuojamas visų esinių susietumas. Kaip ir ankstesnėje dalyje svarstyta *OOO objektų demokratijos* teorija, Latouro *tinklaveikos* (angl. *actor-network*) teorija panaikina skirtį tarp subjekto ir objekto, visus – žmogiškus ir nežmogiškus – sąveikų tinklo dalyvius paverčia veikėjais, turinčiais veikmių arba veiksnio galių (angl. *agency*), kurios grindžiamos ne veiklos intencionalumu, o veiksmų performatyvumu. Instaliacijos menas analizuojamas kaip *tinklaveikos*, žmogiškųjų ir nežmogiškųjų bendrabūvio, modelis ir performatyvumo sąvoka čia labai svarbi. Pagrindiniai šioje dalyje keliami klausimai – kaip nežmogiškieji veikėjai instaliacijose sąveikauja su žmogiškaisiais, kaip šiuolaikiniame mene artikuliuojamas ir įgyvendinamas skirties tarp subjekto ir objekto, kultūros ir gamtos, nyksmas, kokį vaidmenį šiuose procesuose atlieka instaliacijos menas.

Remiantis filosofinėmis teorijomis, šioje dalyje išryškunami du pagrindiniai šiuolaikinio meno praktikoms būdingi aspektai: pirma, kaip šiuolaikinės instaliacijos meno kūriniuose atsiskleidžia hibridiškumo, kiborgiškumo bruožai, kaip meno diskursas ir praktikos prisideda prie gamtos–kultūros priešpriešos permąstymo, antra, nagrinėjamos instaliacijos su ten dalyvaujančiais gyvais organizmais – kaip siekis kurti bendras, simpoetines erdves, kur bandoma mokytis gyventi kartu su kitomis gyvybės rūšimis, jas gerbti ir plėtoti tarprūšinį bendradarbiavimą.

2.1 Tinklaveika, performatyvumas, gamtos ir kultūros hibridai, rūšių bendrabūvis

Posthumanistinėje arba postantropocentrinėje filosofijoje antropocentrizmas keičiamas biocentrizmu ar geocentrizmu, bandoma apsvarstyti pačią gyvybę, kuri toli gražu neapsiriboja vien tik žmogiškumo sritimi. Viena iš svarbiausių posthumanizmo mąstytojų, feministinio materializmo atstovė Rosi Braidotti pabrėžia, kad posthumanizmas „<...> atmeta sau tapataus subjekto sampratą, apibrėžiamą per racionalumą ir teisę turėti teises, bei persvarsto šį subjektyvumą kaip transversalumą, t. y. santykių ir sąsajų visumą.“¹¹² Kitaip tariant, į visus objektus bandoma žvelgti iš reliacinės perspektyvos – visi jie susiję su kitais objektais ir savo aplinka, nepaisant jų

¹¹² Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013, p. 96.

lokalumo ar globalumo. Pagrindinė posthumanizmo prielaida yra kiekvieno esinio ir subjekto materialumas ir susietumas.

Susietumo, tinkliškumo sąvokos tampa itin aktualios XX a. pabaigoje. Tą iš dalies lėmė vis kompleksiškesnės technologijos, gamtos mokslų teorijos, o filosofijoje prie to neabejotinai prisidėjo Gillesio Deleuze'o išpopuliarinta *rizomos* sąvoka ir ypač – Bruno Latouro tinklaveikos teorija¹¹³. Pradėta plėtoti 8-ojo dešimtmečio pabaigoje kaip prieiga prie mokslo ir mokslinės veiklos, o vėliau įsitvirtino kaip sociologijos teorija, paplitusi ir kitose disciplinose – gamtos moksluose, filosofijoje ar meno teorijoje¹¹⁴. Vieni iš ryškiausių šiuolaikinių mąstytojų, prisidėjusių prie sąsajų tinklų plėtojimo ir švietimo epochos įtvirtintų kultūros ir gamtos, žmogaus ir gyvūno skirties entropijos, kaip tik yra prancūzų sociologas ir filosofas Bruno Latouras ir amerikiečių filosofė Donna J. Haraway. Šie autoriai nagrinėja ne atskiras sritis, homogeniškas subjektų grupes, o ima konstruoti tam tikrus monstrus, dažnai lyginamus su chimeromis, per juos steigiami ne skirtumai, o sąsajos ir tinklai. Šių mąstytojų darbą kitaip būtų galima pavadinti (de)monstravimo modelių kūrimu, pagal kuriuos visi Žemės gyventojai, tiek žmogiški, tiek nežmogiški vienaip ar kitaip gali būti vertinami kaip tam tikri monstrai, hibridai ar kiborgai. Latouras išplėtojo kvaziobjekto (subjekto) arba hibrido sąvoką, o Haraway kadaise paskelbė *Kiborgų manifestą*¹¹⁵. Abi teorijas galima laikyti bandymais naikinti nusistovėjusias skirties kategorijas tarp žmogaus, gyvūno, mechanizmo ir gamtos. Žvelgiant iš posthumanistinės perspektyvos, šie „monstrai“ skatina apsvarstyti žmogaus kategoriją, pažvelgti į ją virš nusistovėjusių dualistinių mąstymo struktūrų, į žmogų taip pat pažvelgti kaip į monstrą, turintį tiek žmogiškųjų, tiek gamtiškų, technologiškų ar gyvūniškų savybių. Ši teorija perveria modernizmo įtvirtintą dualizmą, atskiriantį gamtą ir kultūrą, mokslą ir politiką.

Gamtos ir kultūros perskyra buvo kvestionuojama daugybės teoretikų istorijos, sociologijos, filosofijos bei tiksliuosiuose moksluose¹¹⁶. Latouro knyga *Mes niekada nebuvome modernūs* (1991) tapo vienu iš kertinių šaltinių, siejamų su gamtos ir kultūros dualizmo naikinimu, ir turėjusiu didelį atgarsį ne tik teoretikų diskusijose,

¹¹³ Terminas veikėjo tinklo teorija yra angliško termino *Actor-Network Theory* (ANT) vertimo į lietuvių kalbą variantas. Anglišką sąvoką network neretai girdime įvardijant žodžiu „tinklas“, tačiau terminas network aprėpia ir struktūrą (net), ir veikseną (work), todėl šiame tyrime renkama „tinklaveikos“ sąvoka.

¹¹⁴ Steve Woolgar, Bruno Latour, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills: Sage, 1979.

¹¹⁵ Donna J Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“ in: *Simians, Cyborgs, and Woman: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, 1991.

¹¹⁶ Latour 1993, 2004; Stengers 2010; Haraway 2016.

bet ir šiuolaikinio meno praktikose. Latouras pasiūlė *tinklaveikos* teoriją, kurioje panaikinama tradicinė subjekto objekto dialektika, o daiktai ir žmonės joje tampa mediatorių grandinėmis, heterogeniškais elementais, iš kurių susidaro tarpusavio tinklai¹¹⁷. Pasak Latouro, tinklai – arba kitaip tariant hibridiniai būviai – susieja įvairias sferas į neišpainiojamas sąveikas; jie yra daugialypiai konglomeratai, realūs kaip gamta, naratyviniai kaip diskursas, kolektyviniai kaip visuomenė¹¹⁸.

Tinklaveikos teorijos tikslas – atverti abstrakčiomis duotybėmis tapusias galios struktūras, pademonstruoti, kaip skirtingų veikėjų santykiai kuria tiesą ar galią. Tad ši teorija siūlo į daiktus, žmones, procesus ir jų tarpusavio sąveikas žiūrėti ne kaip į baigtinius ryšius, bet vis naujus hibridinius darinius, kurių reikšmės nėra fiksuotos ir galimai kintančios, priklausomai nuo kitų veikėjų. Šio mokslinio metodo uždavinys yra ne atsakyti į klausimą, kodėl susidaro šie socialiniai tinklai, bet tokius ryšius tarp žmogiškųjų ir nežmogiškųjų veikėjų nužymėti bei tirti, tarsi etnografinių aprašymų pavidalu ištransliuoti dinaminis procesus heterogeniškuose tinkluose¹¹⁹. Tinklaveikos teorija yra reliacinė ir procesuali, reginti veikėjus, organizacijas, prietaisus ir pan., kaip sąveikaujančias jėgas, vienas kitą veikiančius, gamtinius, socialinius ar politinius hibridus. Ji, visų pirma, grindžiama veiksnio, veikmės (angl. *agency*) sąvoka, kuri pirmiausia reiškia ne veiklos intencionalumą, o jos performatyvumą.

Veiksnio sąvoką pasitelkia Haraway, neslepianči savo išiskolinimo Latouro tinklaveikos teorijai ir ypač jo idėjai, kad veiksnumas nėra priskiriamas tik žmonėms ir sociotechnologinėms sistemoms¹²⁰. Būtent *kiborgai* tampa ankstyvojo Haraway posthumanistinio mito pagrindiniais veikėjais. Kiborgas yra mechanizmo ir organizmo hibridas, fikcinė būtybė, pasireiškianti mokslo, medicinos, literatūros ir kitose srityse. Kiborgai nėra tik fikcijoje sutinkamos būtybės, tai esame mes ir mūsų kasdienybė. Pasak Haraway, „Vėlyvajame XX a., mūsų laike, mitiniame laike, mes visi esame chimeros, teorizuoti ir pagaminti mechanizmų ir organizmų hibridai. Trumpai tariant, visi mes kiborgai. Kiborgas yra mūsų ontologija; jis duoda mums mūsų politiką. Kiborgas yra sutirštėjęs vaizduotės ir materialios realybės atvaizdas, kuriame abu sujungti centrai sudaro istorinės transformacijos galimybę.“¹²¹

¹¹⁷ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2007 (2005).

¹¹⁸ Bruno Latour, *Mes niekada nebuvo modernūs*, iš prancūzų kalbos vertė Natalija Vyšniauskaitė, Vilnius: Homo liber, 2004 (1991), p. 13.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 5–6.

¹²⁰ Zoe Sofoulis, „Cyberquake: Haraway’s Manifesto“, in: *Prefiguring Cyberculture. An Intellectual History*, sud. Darren Tofts, et al., Cambridge, London: The MIT Press, p. 87.

¹²¹ Haraway, „A Cyborg Manifesto...“, p. 150.

Kiborgo terminas, sudarytas iš žodžių „kibernetinis“ ir „organizmas“, dažniausiai yra apibrėžiamas kaip sudarytas iš organiškų ir mechaninių dalių bei informacijos grandinių¹²². Pirmiausia pristatytas Manfred E. Clyne ir Nathan S. Kline (1960), dabar šis terminas dažniausiai taikomas kalbant apie žmogaus ir technologijų sąsajas, o šiuolaikinė mokslinė fantastika yra pilna kiborgų – būtybių, vienu metu gyvūnų ir mechanizmų, kurios gyvena pasauliuose, neaiškiai natūraliuose ir sukurtuose. Moderni medicina taip pat pilna kiborgų, esančių tarp organizmų ir mašinų, kurių kiekviena suvokiama kaip suprogramuotas prietaisas¹²³.

Ne mažiau svarbus Haraway konstruojamame kiborgo arba kiborgės vaizdinyje yra tapatybės klausimas. Ji teigia, jog „kiborgas yra asambliažas, kuris buvo išardytas ir iš naujo surinktas, postmodernus kolektyvinis ir individualus subjektyvumas¹²⁴. Tokia būtybė demonstruoja subjekto ar objekto tapatumo, vientisumo negalimybę. Kiborgas yra veikiau griauanti būtybė, tai lyties nebeturinčio (angl. *post-gender*) pasaulio atstovas, kuris taip pat nebeturi ir rasės, klasės bei kitų normatyvinių žmogiškojo pasaulio parametrų. Tai būtybė, siekianti peržengti ribas tarp žmogaus ir gyvūno, žmogaus ir mašinos, atsisakanti apibrėžtos tapatybės ir bendros pasaulėžiūros. Kiborgo sąvoka yra nukreipta prieš dominuojančią ideologiją, ja bandoma įveikti hierarchines diskurso struktūras ir sukurti naujas galios konfigūracijas¹²⁵.

Haraway 9-ojo dešimtmečio pabaigoje pasiūlyta *situatyvaus žinojimo* (angl. *situated knowledge*) koncepcija vis dar išlaiko aktualumą ir sąveikauja su šiuolaikinėmis filosofės idėjomis. Situatyvus žinojimas turėtų būti vertinamas kaip siūlymas mąstyti už objektyvumo – reliatyvumo dichotomijos ribų. Jos teigimu, objektyvumas yra suvokiamas kaip „žvilgsnis iš viršaus, iš niekur“¹²⁶, tačiau po tokia neutralumo, visa aprėpiančio, tačiau niekur nesančio žvilgsnio maskuote glūdi specifinės, subjektyvios pozicijos, kaip buvimas tam tikros lyties, rasės, lytinės orientacijos ar socialinės klasės, o deklaruojamas objektyvumas leidžia tokioms pozicijoms tapti universaliomis. Kitoje objektyvumo barikadų pusėje yra reliatyvumas, kuris neturi pretenzijos į objektyvumą, tai būdas „nebūti niekur, bet deklaruoti buvimą visur po lygiai“, o Haraway tokį žinių konstravimo būdą laiko vengiančiu atsakomybės ir kritiškumo¹²⁷. Buvimą niekur ir

¹²² Zoe Sofoulis., *op. cit.*, p. 88.

¹²³ Haraway, „A Cyborg Manifesto...“, p. 149–150.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁵ Audronė Žukauskaitė, „Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos“, in: *Athena*, 2010, Nr. 6, p. 111.

¹²⁶ Donna J. Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, 1988, vol. 14, Nr. 3, p. 589.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 584.

buvimą visur Haraway įvardija kaip *dievo triuką* (angl. *god trick*) ir savo ruožtu siūlo situatyvaus žinojimo koncepciją, kurią sudaro subjektyvūs, ne viską aprėpiantys, daliniai ir pasiruošę jungtis į tinklus žinojimai, pripažįstant sąlygas, kuriomis jie atsiranda¹²⁸. Todėl ir produkuojamos žinios turėtų būti vertinamos ne tik kaip įrankis ar resursas, bet kaip veikėjai, taip įsteigiant tinklišką sąveikų ir sąsajų struktūrą, kurioje žiūrintysis ir tai, į ką žiūrima, visuomet susiję, tyrimų „objektai“ visuomet yra aktyvūs ir turi performatyvių veiksnų galių.

Haraway išskiria tris lūžius, lėmusius hibridinių figūrų atsiradimą, ir juos galima taikyti tiek Haraway kiborgams, tiek Latouro hibridams. Pirma, tai ribos tarp gyvūnų ir žmonių sumenkimas. Antra, skirtumo tarp mašinos ir organizmo (žmogaus ar gyvūno) erozija, kai mašinos tapo labiau „save valdančios, save kuriančios, autonomiškos“¹²⁹. Galiausiai, nykstantis skirtumas tarp fizinio ir ne fizinio elektroninėse ir skaitmeninėse technologijose, kai silikoniniai lustai tapo paviršiumi rašyti¹³⁰. Haraway į kiborgus žvelgia teigiamai, jos posthumanizmas yra monstriškas, ir ji kviečia atpažinti save ir kitus kaip monstrus. Tuo tarpu Latouras hibridų skaičių siekia mažinti ir siūlo tai daryti pripažįstant jų egzistavimą – nebebandant jų skirstyti į dvi atskiras ontologines žmonių ir ne žmonių zonas. Bandydamas pabrėžti modernybės įtvirtintų atskirų kategorijų neadekvatumą, Latouras pastebi, kad „kai vienintelė problema buvo tik keletos oro siurblių atsiradimas, dar pavykdavo juos priskirti dviem klasėms: gamtos dėsnių ir politinio atstovavimo, tačiau kai mus užplūdo užšaldyti embrionai, ekspertų sistemos, skaitmeninės mašinos, robotai su jutikliais, hibridiniai kukurūzai, duomenų bazės, receptinės psichotropinės medžiagos, banginiai su radijo siųstuvais, genų sintezatoriai, auditorijos analizatoriai ir pan., nė viena iš šių chimerų nerado vietos nei objektų, nei subjektų pasaulyje...“¹³¹

Latouro ir ankstyvosios Haraway filosofijos idėjos aktyviai prisidėjo prie ontologinių zonų ir modernizmo dichotomijų persvarstymo, leidžiančio į įprastinius subjektų ir objektų ryšius žvelgti ne kaip į opozicijas, o įvairiose srityse susipynusius ryšius. XX a. pab. tiek Latouras, tiek Haraway buvo susidomėję hibridiniais dariniais, bandė griauti nusistovėjusias, dualistines mokslo ir sociokultūrinės kategorijas. XXI a. šie teoretikai priima antropoceno keliamus iššūkius, o jų šiuolaikines teorijas galima laikyti reakcija tiek į pačius iššūkius, tiek antropoceno sąvoką supantį teorinį diskursą, kurį abu teoretikai vertina gana skeptiškai ir ieško alternatyvų, siekdami geriausiai apibūdinti šiuo metu Žemėje vykstančius procesus.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 590.

¹²⁹ Haraway, „A Cyborg Manifesto...“, p. 152.

¹³⁰ Zoe Sofoulis, *op. cit.*, p. 89.

¹³¹ Bruno Latour, *Mes niekada nebuvo modernūs*, p. 51.

Didžiosios Britanijos mokslininkas Jamesas Lovelockas ir amerikiečių biologė Lynn Margulis 8-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje išplėtojo Žemės kaip Gajos teoriją, tapusią viena iš svarbiausių tyrimų ašių ar atspirties taškų daugeliui šiuolaikinių mąstytojų. Latouras pastarajame dešimtmetyje ir toliau sistemingai ardo gamtos ir kultūros dichotomiją, dabar jau pasitelkdamas Gajos hipotezę. Nūnai jis tapo ne tik vienu ryškiausiu šios teorijos šalinininkų, bet ženkliai prisidėjo ir prie šios teorijos refleksijos, revizijos ir reaktualizavimo.

Lovelocko ir Margulis pasiūlyta teorija papildoma ir koreguoja evoliucijos teoriją, pagal kurią gyvybės formos evoliucionavo, reaguodamos į fizinę aplinką ir prisitaikydamos prie jos. Gajos teorija teigia, kad Žemės gyvybės formos evoliucionavo taip, kad stabilizuotų planetos aplinką ir joje galėtų egzistuoti gyvybė, tad iš esmės, organizmai ir negyvoji gamta, pagal šią teoriją, evoliucionuoja kartu su negyvoja aplinka ir veikia viena kita. Vienoje iš ankstyvųjų šios teorijos stadijų Lovelockas siūlė Žemę traktuoti kaip gyvą, save reguliuojantį (autopoetinį) super-organizmą, tačiau Gajos teorijos bendraautore dabar laikoma mikrobiologė Margulis įvairiais moksliniais tyrimais ir eksperimentais vėliau patvirtino dalį Gajos hipotezės teiginių bei ją papildė. Vienas iš svarbiausių jos indėlių yra pastaba, kad Gaja neturėtų būti laikoma vienu organizmu, bet veikia daugybės organizmų sąveikos rezultatu.

Latouras pabrėžia, kad ekologinės krizės yra kur kas didesnio masto ir išsprendžiamos gerokai sunkiau nei ekonomikos ar karinių konfliktų krizės, su kuriomis iki šiol daugiausiai teko susidurti žmonijai¹³². Būtent mastelio klausimas yra vienas pagrindinių Latourui svarstant apie Gają. Jo teigimu, viena iš pagrindinių priežasčių, kodėl jaučiamas toks didelis plyšys tarp gamtoje vykstančių procesų ir mūsų pačių emocijų, įpročių ar jausmų, yra neapčiuopiama gamta ir mažytis *Umwelt*, kuri mes galime patirti¹³³. Kaip vieną iš priežasčių, kodėl žmogus gali jaustis toks bejėgis prieš gamtą, yra daugybėje modernybės meno, literatūros kūrinių bei kitose srityse užfiksuoti didingos, neįveikiamos gamtos atvaizdai – tai kalnai, amžinai tekantys Niagaros kriokliai ar neaprėpiama Sacharos dykuma, prieš kurią žmogus yra tik mažas, bejėgis padaras. Kita vertus, dabar mums reikia suvokti tai, kas buvo padaryta gamtai žmonių, kaip kolektyvo, nors tą suvokti sudėtinga, o ištaisyti – dar sudėtingiau¹³⁴.

Latouras išryškina vieną iš esminių Gajos teorijoje egzistuojančių įtampos ašių, tai – atsisveikinimas su modernistine abejingos ir galingos gamtos idėja bei įsivaizdavimu apie totalinę jos kontrolę. Latouras pastebi, kad paradoksaliu būdu antropoceno

¹³² Bruno Latour, *Waiting for Gaia. Composing the Common World through Arts and Politics** paskaita Prancūzų institute, Londonas, 2012, p. 2.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

sąvoka iškyla kaip tik tada, kai imta kalbėti apie posthumanizmą, bet dabar galbūt jau reiktų kalbėti ne apie posthumanizmą, o apie post-gamtiškumą¹³⁵. Šioje vietoje taip svarbu tampa išsiaiškinti, kuo Gaja skiriasi nuo gamtos sąvokos. Nors Gajos pavadinimas yra siejamas su graikų mitologija, kurioje ji dažnai asocijuojama su Žeme motina, maitintoja, Latouras pabrėžia, kad ji „vienu metu yra ypatingai jautri mūsų veiksams ir tuo pačiu metu, ji siekia tikslų, kurie nėra truputėlio nesirūpina mūsų gerove.<...> Ji yra pernelyg trapi, kad atliktų raminančią senosios gamtos vaidmenį, pernelyg abejinga mūsų likimui, kad būtų Motina, pernelyg neįgali, kad galėtų būti permaldauta pasiūlymais ar aukomis ir būtų Deive.“¹³⁶ Latourą labiausiai domina būtent jos nevientisumas, tai, kad ji geba reaguoti, jausti ir gali mumis atsikratyti nebūdama ontologiškai suvienyta – ji neturi jokio unifikuoto veiksnio ir valdančio centro¹³⁷. Būtent tai ir yra, dėl ko ji tokia įdomi kaip politinė ar mokslinė koncepcija. Ji nėra kokia nors nepriklausoma galia, kuri mus valdo. Pasak Latouro, ji turi tiek pat bendro veiksnio, kiek ir žmonių rūšis, mes apie ją žinome tiek pat, kiek ji žino apie mus ir tai sudaro puikią simetriją, kai Gaja yra mumyse, o mes Gajoje¹³⁸. Viena vertus, pasitelkdamas Gajos teoriją Latouras toliau tęsia savo modernybės įtvirtintų dichotomijų tarp gamtos ir kultūros, objekto ir subjekto skirties kritikos projektą, o kita vertus, tuo pačiu metu bando dekonstruoti nusistovėjusią mokslinę pasaulėžiūrą ir įtvirtinti daugybės įvairių egzistavimo formų daugialypumą¹³⁹. Vietoj modernaus „žmogaus gamtoje“ jis siūlo galvoti apie įžemintuosius, arba šios Žemės gyventojus, o juos sudaro ne tik žmonės, bet ir visos kitos gyvybės (ir net ne gyvybės įprasta gamtamokslinė prasme) rūšys.

Į naujus gamtos ir kultūros dichotomijos parametrus dėmesį atkreipia Mortonas straipsnyje „Ekologija be gamtos“, kuriame bando išryškinti skirties tarp gamtos ir kultūros dirbtinumą bei neaktualumą šiems laikams¹⁴⁰. Kvestionuodamas ir pačią gamtos sampratą, ją, kaip kultūrinį konstruktą, jis kaip tik siekia sustiprinti ekologinę sąmonę. Pasak Mortono, gamta nėra suteikta kaip fenomenali patirtis, todėl galima stebėti aplink esančius gyvūnus, matyti atmosferos reiškinius – žaibus ar lietus, girdėti paukščių čiulbėjimą, bet neįmanoma pamatyti ar kaip nors kitaip pajusti gamtos

¹³⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁹ Niklas Schrape, „Gaias Game“, in *Communication+1*, vol. 3, Nr. 1, 2004, p. 1, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-05], <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol3/iss1/5/>

¹⁴⁰ Timothy Morton, „Ecology without Nature“, in: *Depletion Design: a Glossary of Network Ecologies*, sud. Carolin Wiedemann & Soenke Zehle, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012, p. 63–64.

kaip visumos. Net bandant ją kategorizuoti, nustatyti, kas priklauso gamtai, o kas ne, visuomet kažkas praleidžiama. Kaip pavyzdį Mortonas pateikia negyvosios gamtos formas, pavyzdžiui, geležies nuosėdas ar kreidinius kalnus. Jei į gamtos kategoriją įtraukiami šie objektai, kyla klausimas, kodėl neatsižvelgta į žemės plutos sluoksnius, ar elektromagnetinį skydą aplink žemę, kuris saugo nuo saulės spindulių ir taip leidžia gyvybei egzistuoti, o priartėjus iki šio sluoksnio, kam sustoti ir neįtraukti Saulės ar tarp Žemės ir Saulės esančių planetų bei kitų dangaus kūnų?¹⁴¹ Mortono nuomone, nėra būdų, kaip dirbtinai sustabdyti šį kategorizavimą ties Saulės sistema, kadangi šie rinkiniai nėra uždari, nes ir žvaigždės yra sudarytos iš įvairių organiško cheminių darinių bei medžiagų. „Gamta apima absoliučiai viską, ji apima ir šaukštus, kompiuterių programinę įrangą, ir eisimą žyminčius kūgius.“¹⁴²

Gamta kaip koncepcija veikia tik tuomet, kai yra normatyvi, o šis normatyvumas yra nustatytas skirtumo tarp gamtos ir ne gamtos. Kadangi nėra aišku, ką reikėtų įtraukti į gamtos kategoriją, gamta tampa nenaudinga koncepcija. „Modernybė buvo istorija apie tai, kaip mokslas sugriovė stabilią, griežtą Gamtos koncepciją, būtent dėl to, kad atskleidė, jog ribos tarp gyvybės ir ne gyvybės, tarp jautrumo ir nejautrumo, nėra pakankamai tvirtos, kad galėtų įrodyti jų skirtingumą ir įtvirtinti esinius, kaip natūralius ir nenatūralius.“¹⁴³ Pavyzdžiui, Darvino teorija parodė, kad gyvybės formos kyla iš ne gyvybės, ir kad gyvybės formos yra sudarytos iš kitų gyvybės formų. Negana to, jis pademonstravo, kad nėra griežtos skirties tarp rūšies, įvairovės ir monstriškumo. Tai, su kuo mes susiduriame galvodami apie Žemę, tuomet yra didžiulis esinių asambliažas. Tačiau Noel Castree ir Catherine Nash tokiam gamtos koncepcijos panaikinimui prieštarauja, teigdami, kad kritinis posthumanizmas pratęsia jau išplėtotą reduktyvių, bet efektyvių gyvūno ir žmogaus, gamtos ir kultūros priešpriešų kritiką¹⁴⁴. Pasak šių autorių, žmogaus, gamtos ir kultūros idėjos ir toliau veikia, net jei kai kurie požiūriai, kaip Mortono, siūlo jų griuvimą. Todėl ir šiame tyrime šios sąvokos yra pasitelkiamos siekiant ne tik jas įvardyti, bet ir atskleisti naujus jų parametrus, ar iš jų elementų sudaromus naujus objektus ir idėjas.

Grįžtant prie Gajos teorijos, prie jos prisideda ir Haraway siūloma *Terros, chtuluceno* ir *komposto* (arba *humuso*) koncepcijos bei iš Latouro perimti įžemintieji. Haraway, kaip ir Latouras, skeptiškai vertina antropoceno sąvoką ir ieškodama alternatyvų svarsto *kapitaloceno*, o galiausiai ima propaguoti *chtuluceno* (angl. *chthulucene*) sąvoką. Ji

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁴ Noel Castree, Catherine Nash, „Posthuman geographies“, in: *Social & Cultural Geography*, 2006, vol. 7, Nr. 4, p. 502.

kritiškai atsiliepia apie antropoceną ir kapitaloceną teigdama, kad šios kategorijos dar kartą nurodo į *anthropos* išskirtinumą ir galią, kai kitoms rūšims lieka tik galimybė reaguoti į žmogaus veiksmus, o toks esamų problemų suvokimas yra neproduktyvus ir veikiau kenkiantis nei padedantis. Todėl chtulucenas, priešingai, pasakoja istorijas, kuriose žmogus yra ne vienintelis svarbus veikėjas Žemėje ar visatoje¹⁴⁵. Tai autorės siūlymas pabandyti išmokti gyventi ir mirti drauge tarp įvairių rūšių, išlikti dabartyje ir suvokti save kaip skirtingus padarus, susipynusius į begalybę nebaigtų vietų, laikų, materijų ir reikšmių konfigūracijų¹⁴⁶.

Kaip vieną svarbiausių Gajos teorijos nuopelnų Haraway išskiria tai, kad ji „sugebėjo išprovokuoti geriausius XX a. pabaigos mąstytojus aptarti autopoeines kompleksines sistemas, atpažinti tą nuskurdimą, kurį sąlygojo kelis praėjusius šimtmečius vykę antropogeniniai procesai, taip pat – priešintis euklidiniams pavidalams ir pasakojimams apie Žmogų¹⁴⁷. Autopoezės sąvoka tapo svarbiu atspirties tašku Haraway ir kitiems filosofams toliau plėtojant tiek Gajos, tiek alternatyvias teorijas, tačiau Lovelocko ir Margulis pavyzdžiu Haraway siūlo ją keisti į simpoezę, sąvoką, nusakančią ryšius tarp įvairių rūšių, reiškiančią kūrimą kartu (angl. *making with*). Simpoezė – tai vienas kito kūrimas bendruose susipynimuose, o autopoezė nurodo save organizuojančius individualius vienetus, nepriklausomus nuo kitų. Haraway taip apibūdina ryšį tarp autopoezės ir simpoezės: „Niekas savaime nepasidaro. Ir niekas iš tiesų nėra autopoeetiškas, arba pats save organizuojantis. Simpoezė yra svarbiausias terminas, kuriuo remiasi kompleksiškos, dinamiškos, atliepančios, įvietintos ir istorinės sistemos. Tai žodis, skirtas būti pasaulyje kartu. Simpoezė apglėbia autopoezę, produktyviai ją išskleidžia ir pratęsia.“¹⁴⁸ Filosofė iš esmės sutinka, kad tam tikrose sistemose ar jų lygmenyse yra save organizuojančių elementų, tačiau jie vis tiek susiję su aplinka, daro įtaką kitiems elementams, o taip pat yra veikiami kitų. Simpoezė tampa vienu iš pagrindinių ryšių nusakymo principų, kuriam, anot Haraway, iš dabartinės perspektyvos veikiausiai pritartų ir pati Margulis¹⁴⁹.

Nors Haraway ir atsižvelgia į Gajos teoriją, pasak jos, patogiai įsikuriančią chtulucene¹⁵⁰, pati dažniau naudoja Terros sąvoką, kuri yra artimesnė chtoniškoms būtybėms ar Latouro įvardintiems žemintiesiems (angl. *earthlings*). Chtuluceno sąvoką sudaro

¹⁴⁵ Donna J. Haraway, *Staying with Trouble*, Durham: Duke University Press, 2016, p. 55.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁹ Donna J. Haraway, „Čiuopiantis mąstymas: Antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas*“, in: *Athena*, iš anglų kalbos vertė Kasparas Pocius, 2019, Nr. 14, p. 96.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

dvi graikiškų žodžių šaknys – *khthon* ir *kainos*. *Kainos* reiškia dabartį, pradžios laiką, šviežumą. *Kainos* tai tiršta, šiuo metu vykstanti dabartis, susidedanti iš daugybės įvairių laikiškumų ir materialumų¹⁵¹. Na, o *khthon* – *chtoniškas* – yra žemės būtybės, nuo labai senų iki ką tik atsiradusiųjų. Haraway juos įsivaizduoja turinčius daugybę ūselių, čiuptuvų, pirštų, uodegų, vorų ir plaukų. Kartu abu žodžiai suformuoja tam tikrą erdvėlaikį, skirtą mokymuisi išlikti su problema, dabartyje gyventi kartu su šiais chtoniškais gyviais¹⁵². Haraway savo modelį bando realizuoti siūlydama naujas apibrėžtis, galinčias konfigūruoti mūsų mąstymą. Pasak jos, žmonės ir gyvūnai, gamta ir kultūra yra vienoje komposto krūvoje, todėl ir posthumanizmą būtų galima keisti kompostu, *homo* keisti *humusu* (juodžemio dalimi, puvesiu) siekiant atnaujinti Žemės bioįvairovės galią, kuris ir yra simpoetinis chtuluceno darbas, pabrėžiantis mūsų biologinį ir geologinį bendrumą, o ne skirtį¹⁵³.

Nors žmogiškasis kūnas vis dar lieka vienu iš dažniausiai menininkų tyrinėjamų objektų, mene kūnų žmogiškumas jau nebėra pats svarbiausias aspektas – juo tampa būtent kūno materialumas ir galimybės jį formuoti, veikti ir jungti su nežmogiškais objektais ar savybėmis. Turint omenyje, kad žmogiškasis kūnas yra daugybės mokslo ir pramonės industrijų tyrimų, inovatyvių eksperimentų ir technologijų priežastis ir rezultatas, nenuostabu kad kūno parametrai yra iš nuolatos iš naujo kvestionuojami ir aktualizuojami. Tokią tendenciją sąlyginai pateisina Richardas Grusinas, teigdamas, jog „žmonės visuomet evoliucionavo, sugyveno ir bendradarbiavo kartu su kitomis nežmogiškomis rūšimis, todėl žmogų apibrėžia būtent šis skirtumo nebuvimas tarp žmogaus ir kitų rūšių. Mes niekuomet nebuvo tik žmonės, nes visuomet jau buvome priklausomi nuo savo biologinių kūnų, juose gyvenančių kitų rūšių bei nuo technologinių tęsinių. *Anthropos* ir yra ši pilkoji neskirtingumo zona, apimanti visų esinių materialumą.“¹⁵⁴

Šiame kontekste aktuali ir amerikietės politikos bei filosofijos teoretikės Jane Bennett knygoje *Vibruojanti materija: politinė daiktų ekologija*¹⁵⁵ dėstoma teorija, kuri į pasaulį žvelgia iš materialistinės perspektyvos. Remdamasi Latouru, Bennett siekia įrodyti visų organinės ir neorganinės gyvybės formų lygiavertiškumą, kuris, kaip tik suteikia šansą kelti klausimus apie antropocentristinio suvokimo dominavimą, bei siūlo tolygiai perskirstyti ontologinį svorį tiek žmogiškiems, tiek nežmogiškiems

¹⁵¹ Donna J. Haraway, *Staying with Trouble*, p. 3.

¹⁵² *Ibid.*, p. 3.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁴ Audronė Žukauskaitė, „Pratarmė“ in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 9.

¹⁵⁵ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2010.

esiniams. Autorės tekste rekonstruojama materialistinė ontologija, kurioje materija apibrėžiama ne kaip pasyvi, inertiška ar mechaniška, bet kaip vibruojanti ir vitalistinė, t. y. turinti gebėjimą kurti, patirti, būti aktyvi. Tokia perspektyva pakeičia žmogiškojo subjekto išskirtinumo suvokimą ir leidžia suvokti, kad „viena vertus, mūsų kūnas yra ne kas kita, kaip bendras mineralizacijos, baltyminių reakcijų, virusų ir bakterijų, farmakologinių ir maisto produktų jungtinės veiklos procesas; kita vertus, ji leidžia naujai pažvelgti į tai, kas laikoma nežmogiškais kūnais arba tiesiog daiktais.“¹⁵⁶ Taip atskleidžiamas visus siejantis materialusis pagrindas, o materijos gyvybingumo prielaida leidžia sumažinti skirtį tarp subjektų ir objektų. Posthumanistinė perspektyva žada svarbių etinių ir politinių pokyčių, nes visi materialūs objektai šiame kontekste įgyja tam tikrą vertę. Kitaip tariant, jei implikuojamas visų daiktų ir kūnų materialumas, tuomet panaikinamas biopolitinio nuvertinimo ir išrūšiavimo pagrindas. Bennett nuomone, „tokiu būdu vitalistinis materializmas gali sukurti apsauginį tinklą tiems žmonėms, kurie dabar pasaulyje, kuriame vadovaujamosi Kanto morale, paprastai turi kentėti dėl to, jog neatitinka tam tikro (eurocentrinio, buržuazinio, teocentrinio ar kitokio) asmenybės modelio. Materializmo etinis tikslas būtų paskirstyti vertę kilniau – kūnams kaip tokiems.“¹⁵⁷

Šių idėjų perspektyvoje instaliacijos meno kūrinį sudarantys objektai ir žmonės atsiskleidžia kaip atskiri, materialūs, iš skirtingų ląstelių, dalelių ir įvairių medžiagų sudaryti fiziniai elementai, taip pat – kaip tinkle veikiančios hibridiniai *veikėjai*, susiję daugialybiais socialiniais, materialiaisiais, estetiniais ir kognityviniais ryšiais. *Veikėjai* nėra nei gryni objektai, nei tikri subjektai. Jų veiksnio galia nebūtinai susijusi su veiklos intencionalumu, valia, valingu tikslo siekimu. Labai dažnai tiesiog jų egzistavimas pasauliui turi performatyvių pasekmių. Tinklaveikos teorijai svarbią performatyvumo sąvoką meno kūrinio interpretacijoje tiktų susieti su performatyvumo estetika.

Siekiant priartinti teorinius svarstymus apie subjekto ir objekto skirties nyksmą prie šiame darbe tiriamo instaliacijos meno, kuris, savo ruožtu, dažnai yra lyginamas su teatru, verta atkreipti dėmesį į teatrologės Erikos Fischer-Lichte išplėtotą performatyvumo estetikos teoriją. Performatyvumo sąvoką 1955 m. pristatė britų filosofas Johnas L. Austinas skaitydamas kalbos filosofijos paskaitų ciklą *Kaip atlikti veiksmus žodžiais* (*How to Do Things with Words*). Pagrindinis jo teorijos atradimas – kad teiginiais galima ne tik pateikti faktus, dalytis informacija, bet ir atlikti veiksmus. Kaip pavyzdį jis pateikia vedybų arba krikštynų veiksmą, kai pasakydami „taip“ jaunavedžiai įtvirtina naują savo statusą, o krikštijamas naujagimis įgauna vardą¹⁵⁸. Savo knygoje

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁷ Jane Bennett, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁸ Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 38.

Asthetik das Performativen Fischer-Lichte papildo Austino ir amerikiečių feministės, filosofės Judith Butler jau kultūrinėje filosofijoje išplėtotą performatyvumo teoriją ir pritaiko ne tik teatro, bet ir garso ar vizualiesiems menams, tačiau būtent teatras išlieka pagrindinis autorės performatyvusis arklukas.

Esminė performatyvumo savybė Fischer-Lichte teorijoje yra perėjimas nuo kūrinio prie įvykio. Tokiu būdu ji imasi aktualizuoti dažnai nuvertinamą ar ignoruojamą kūrinio atlikimo veiksmą. Teoretikė išryškina performatyvumo estetikos slinktį nuo diskurso, reikšmės prie kūrinio atlikimo. „Čia „kūrinį“ keičia „įvykis“, „prasmę“ – „medžiagiškumas“, už jau sukurtus „tekstus“ svarbesnis tampa „atlikimas“ <...>“¹⁵⁹ Tai reiškia, kad veiksmo kūniškumas, medžiagiškumas nustelbia jo ženkliškumą. Medžiagos statusas jau nesutampa su signifikanto statusu, ji tampa autonomiška ir teigia savo gyvenimą¹⁶⁰. Kaip pavyzdį autorė pateikia Marinos Abramovič performansus, kuriuose menininkė naudoja savo kūną, tačiau ne tik kaip reikšminį ženklą ar simbolį, bet ir kaip medžiagą – kūną ir kraują. Provokatyvūs, kartais ir pavojingi šios menininkės performansai nepalieka materialių artefaktų, bet veikia tiek performansą atliekančią menininkę, tiek žiūrovus, kurie virsta aktyviais performanso dalyviais ir liudytojais, patiriančiais tam tikras emocijas, fizines ar kitokias transformacijas. Aktyvus, kūniškas žiūrovų ir aktorių įsitraukimas į performansą yra vienas iš pagrindinių Fischer-Lichte teorijos pamatų, kadangi tuomet bent jau kuriam laikui įvyksta apsikeitimas vaidmenimis, žiūrovai tampa performanso atlikėjais, o menininkai – žiūrovais, nebelieka aiškių ribų tarp subjekto ir objekto, tarp kūrinio kūrėjo ir suvokėjo¹⁶¹. Tai autorė įvardija kaip *autopoetinę grįžtamojo ryšio kilpą* – kai aktoriai ir žiūrovai sąveikauja tarpusavyje ir „derasi“ dėl vaidmenų, kurių niekas iki galo negali numatyti, todėl ir atlikimas vyksta tik jį atliekant¹⁶². Todėl autorė siūlo kalbėti ne apie žiūrovus ir aktorius, o apie skirtingais būdais prie atlikimo prisidedančius bendraautorius.

Latouro, Haraway, Bennet ir Fischer-Lichte teorijas vienija bendras bruožas – visi teoretikai bando sugriauti tradicinės subjekto–objekto dichotomijos struktūrą ir visus dalyvius (aktorius, žiūrovus, žmones, gyvūnus, objektus, reiškinius) mato ne kaip pasyvius, bet lygias galimybes veikti turinčius veikėjus, kurių sąveikos lemia kūrinio ar bet kokio kito reiškinio vyksmą. Toks veikėjas – nebūtinai gyva būtybė, tai gali būti ir šviesa ar kiti fiziniai reiškiniai.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶² *Ibid.*

2.2 Performatyvūs veikėjų tinklai fotografinėje instaliacijoje: Gintauto Trimako atvejis

Fotomenininko Gintauto Trimako kūryba pasižymi įvairiais fotografiniais eksperimentais, bandymais šiuolaikiniame meno lauke aktualizuoti senus fotografinius metodus ir priemones. Tai liudija menininko projektai, kaip 2007 m. pradėtas fotografijų ciklas *Miestas kitaip*, kuris buvo atliktas prie dviračio pritvirtinus kamerą ir įvairiose miestų vietose fotografuojant atsitiktinius vaizdus. Autorius tuomet teigė sąmoningai rinkęsis atsitiktinumą ir apsisprendimą „nematyti“ to, ką fotografuoja¹⁶³. Komentuodamas šį projektą yra sakęs: „Esu tik koncepcijos autorius, o fotografuoja dviratis – prie jo bagažinės pritvirtinu *pinhole* kamerą, kuri fiksuoja tai, ką „mato“¹⁶⁴. Toks menininko teiginys atrodo itin intriguojantis ir aktualus posthumanizmo ir naujų materializmų kontekste.

Nors šis projektas vėliau nebuvo tęsiamas, paskutinį dešimtmetį įvairiuose akademiniuose, publicistiniuose ir reprezentaciniuose tekstuose apie menines Trimako praktikas galima matyti panašaus pobūdžio įtampas tarp objekto, jo paviršiaus ir erdvės¹⁶⁵, konkretybės ir abstrakcijos¹⁶⁶, laiko, jo tęstinumo ir belaikiškumo¹⁶⁷. Visi šie elementai byloja jo fotografijas esant daugiau nei fotografiniu atvaizdu, fiksuojančiu ir reprezentuojančiu tam tikrus vaizdus. Tai gan tiksliai apibūdina Alvydas Lukys: „paveikslinis-kosminis Trimako erdvėlaikis yra gryna užkoduota energija.“¹⁶⁸ Tokie, ne iki galo aiškūs ir kartkartėmis poetiškai mistifikuojami, Trimako kūrybos principai šiame tyrime yra priimami kaip signalai, rodantys poreikį į šio fotografo darbus pažvelgti iš naujų pozicijų. Todėl šiame skyriuje svarstoma, koks gali būti minėtų erdvių, laikų ir energijų indėlis į jo kūrinius. Atsižvelgimas į šių veikėjų įtaką kūrybiniam procesams gali būti suprantamas kaip etinis veiksmas, bandymas atkreipti dėmesį į nežmogiškųjų veikėjų indėlį į menininko kūrybą.

¹⁶³ Gintautas Trimakas, „Apie miestą kitaip“, in: {Gintautas} Trimakas, *Miestas kitaip = City. A Different Angle. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }*, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Jonas Valatkevičius, „Trimakas. Ten ir čia. Dabar ir kažkada“, in: {Gintautas} Trimakas, *Miestas kitaip = City. A Different Angle. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }*, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009.

¹⁶⁶ Agnė Narušytė, „Fotografijos fenomenologija pagal Gintautą Trimaką“, in: *Gintautas Trimakas*, katalogas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2016, p. 17.

¹⁶⁷ Lukys Alvydas, „Dabartis tęsiasi: Gintauto Trimako Fotokosmosas“, in: *Gintautas Trimakas*, [fotografijų albumas], sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 184.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 185.

Trimakas jau daugelį metų užsiima fotografinių procesų tyrimais ir eksperimentais, garsėja gebėjimu naudotis ir šiuolaikiniame mene konceptualiai išnaudoti senąsias fotografines technikas. Pastaraisiais metais grupinėse ir personalinėse parodose menininkas vis rečiau pristatydavo naujus kūrinius, kuriuose būtų galima pamatyti tradicinius fotografinius vaizdus, o parodų anotacijose vis dažniau teko ir tenka girdėti apie spalvos paieškas ir šviesos fiksavimą – tai esminiai principai jo kuriamose *camera-less* fotografijose. Šiam fotografiniam metodui priskiriamos įvairios fotografinio vaizdo kūrimo technikos, kurioms atlikti nereikalingas fotoaparatas, bet pasitelkiama šviesai jautrus popierius ir įvairūs cheminiai junginiai. Pasak Trimako, šis fotografinis metodas po ilgų paieškų jam tapo tinkamiausia technika, o kūrybos procesą menininkas įvardija kaip „žaidybiškai performatyvų veiksmą“¹⁶⁹.

Siekiant atidžiau išnagrinėti Trimako kuriamas *camera-less* fotografijas, pasirinktas vienas jo kūrybos ir ekspozicijos fragmentas – 2018 m. rudenį galerijoje „Vartai“ (Vilnius) surengta personalinė paroda *Atsakymas*, kurioje buvo įvairių formatų *camera-less* fotografijų serijos. Šio atvejo pasirinkimą lėmė kelios priežastys: tai viena didžiausių jo surengtų personalinių parodų pastaraisiais metais, joje buvo išskleista gana plati menininko kūrybos amplitudė, atspindinti naujausias jo kūrybos tendencijas, ir galiausiai, konkretaus parodos atvejo analizė leidžia apjungti Trimako kūrinius su ekspozicine erdve ir ją laikyti integralia kūrinio dalimi, viena vykstančia situacija. Būtent procesualumas ir sąveika su erdve įgauna svarbą atsižvelgiant į tai, kad šioje parodoje menininkas eksponavo ne tik jau užbaigtus darbus, bet buvo parengęs ir kūrinius, kurių fotografiniai procesai vyko penkias savaites – visą parodos veikimo laiką ir lėmė ekspozicijos pokyčius. Šis veiksnys tapo vienu iš pagrindinių akstinių analizei ir paskatino ekspozicijos dalis nagrinėti kaip instaliacijos meno kūrinį, kuriame į performatyvų tinklą jungiasi visi aplinkos veikėjai.

Keturiose galerijos erdvėse fotomenininkas eksponavo kūrinių seriją *Atsakymas*. Parodos kūrinius galima suskirstyti į dvi kategorijas. Vieni jų buvo jau užbaigti, o kitų fotografiniai procesai vyko parodoje; būtent pastaroji kūrinių grupė yra svarbiausia šio straipsnio svarstymo ašis. Analizuojami kūriniai atlikti naudojantis ankstyvosiomis fotografinėmis technikomis. Viena jų – šviesos atspaudas (angl. *lumen print*), kurio atradėjas – mokslininkas Williamas Henry Foxas Talbotas. Šio metodo esmė, kad ant fotografinio popieriaus esantis sidabras reaguoja į šviesą ir ima tamsėti. Ryškinant atspaudą apšviestasis sidabras lieka ant popieriaus, o neapšviestas – nuplaunamas. Kiti kūriniai atlikti cianotipijos (angl. *cyanotype*) technika, kurią 1842 m. išrado britų

¹⁶⁹ Gintautas Trimakas, „Lumen“, pranešimas spaudai, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/gintauto-trimako-paroda-lumen-galerijoje-meno-parkas-diu-seldorfe-56360>

mokslininkas ir astronomas Johnas Herschelis. Ši technika buvo itin populiari XX a. kaip sąlygiškai nebrangus ir paprastas būdas fotografijoms, brėžiniams, žemėlapiams ir planams kopijuoti. Kaip tik dėl cianotipijai būdingos monochrominės mėlynos spalvos techniniai brėžiniai įgijo bendrinį *blueprint* (mėlynasis atspaudas) pavadinimą. Šioje technikoje naudojamas cheminių medžiagų natrio, geležies ir cianido junginys reaguoja į šviesą, ir gaunami šviesiai ar tamsiai mėlynos spalvos atspaudai. Beje, abi technikos dažnai buvo pasitelkiamos biologijos, botanikos ir kitų mokslų srityse atliekant augalų bei kitų objektų fotogramas.

Trimako parodą taip pat galima suvokti kaip atspaudą, fotogramą. Minėtuose kūriniuose atspaudas ir užfiksuotas ne vienas konkretus objektas ar jų grupė, o veikiau visas aplinkos kolektyvas. Jis taip pat atskleidžia fotografijos istorijai svarbius tarpdisciplininius aspektus. Pasitelkdamas senąsias fotografines technikas menininkas atlieka anachronišką judesį, nes cianotipija ar sidabro atspaudas buvo tikslingai naudojami gamtos mokslų, meno, architektūros ir kitose disciplinose. Žvilgsnis į *camera-less* fotografijas kaip į kolektyvinį aplinkos, kūrinio paviršiaus ir menininko rezultatą – aktyvių veikėjų tinklą – aktualizuoja ir apjungia šias disciplinas, kurios buvo pasitelkiamos dar XIX a., bei vėliau plėtojant fotografijos techniką ir meną. Svarstant apie šias technikas reikia žinoti, kad fotografija plėtojosi ir darė įtaką kitoms disciplinoms, kaip ir pastarosios – fotografijai. Tačiau nagrinėjant šių kūrinių materialumą tenka atsižvelgti ne tik į meno istoriją ir diskursą, bet ir į fizikos dėsnius, chemines reakcijas ar aplinkoje esančias architektūrines detales. Šiuose kūriniuose ant popieriaus išsirežia daugybė įvairių sluoksnių – abstrakčiose mėlynos spalvos juostelėse atsikartoja architektūrinių, biologinių, cheminių, fizikinių, meninių, dokumentinių ir fotografinių disciplinų bruožai. Todėl kalbant apie Trimako kūrybą nereikėtų skubėti uždaryti jų vienoje ar dviejose disciplinose, diskursuose, bet veikiau taip pat žvelgti kaip į hibridus, poetiškai įsikūnijančius Latouro ir kitų filosofų idėjas apie vientisą gamtos ir kultūros audinį, kuris šį kartą užmezgamas ant šių kūrinių paviršiaus, įsirašo į spalvų kodą.

Atkreipus dėmesį į fotografo kūrinių tarpdiscipliniškumą, galima pažvelgti, kaip įvairūs veikėjai veikia parodos erdvėje. Pasak Fischer-Lichte, atlikimo erdvę reikia suvokti kaip performatyvią: „Ją keičia bet koks žmonių, objektų, šviesos judėjimas, bet koks garsų skambesys. Ji nėra pastovi, ji nuolat kinta. Performatyvi erdvė kuria atlikimo erdviškumą, jis suvokiamas šios erdvės nustatytais sąlygomis.“¹⁷⁰ Dalį kūrinių vienijantis performatyvus veiksmas leidžia į juos pažvelgti kaip į vientisą kūrinių – erdvę, kurioje vykstanti aplinkos choreografija veikia ne tik žiūrovą, bet ir kūrinius. Parodoje eksponuojami darbai, kaip ir aplink esantys objektai bei aplinka,

¹⁷⁰ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 177.

tampa aktyviais visą parodą trunkančio performatyvaus veiksmo veikėjais. Tai puikiai atitinka vieną iš pagrindinių naujojo materializmo teiginių, kad materija nėra pasyvi ir inertiška – įvairūs žmogiški ir nežmogiški objektai yra aktyvūs veikėjai, kurie jungiasi į kolektyvus, meza tarpusavio tinklus ir prisideda prie kūrinio atlikimo.

Per langus į parodos erdvę patenkanti šviesa yra viena iš pagrindinių tokių veikėjų. Dėl ant popieriaus padengtų cheminių medžiagų savybių elektromagnetiniai spinduliai nuolat veikia atliekamų kūrinių paviršių, per laiką leidžia jam keisti spalvą ir pamažu iš šviesiai žalios natrio geležies junginys virsta mėlynu. Kaip veikėjai šiame procese gali būti laikomi lokalūs, visiškai šalia esantys objektai – pastato interjero detalės, šviestuvai, langai, lankytojai, lauke esantys medžiai bei aplinkiniai pastatai. Kaip veiksmumą galima apibūdinti net tokias aplinkybes, kaip galerijos darbo laikas, nuo kurio priklauso kada įjungiamos šviesos ar priimami lankytojai, jau nekalbant apie menininko priimtus sprendimus, kur ir kaip eksponuoti ir parengti kūrinius fotografiniam procesui vykti. Visi šie veiksniai jungiasi į šviesos spindulių veikiamą tinklą ir buvimu aplink kūrinį atlieka savo vaidmenį – lygiai taip pat veikia šviesos judėjimą, meta šešėlį ir taip prisideda prie kūrinio atlikimo. Šį veikėjų tinklą taip pat galima praplėsti iki kur kas tolimesnių veikėjų, pavyzdžiui, kosminių objektų, kaip, pavyzdžiui, Žemė, kurios judėjimas veikia gamtos procesus – metų laikus, dienu trukmę, klimatą ir pan. Kodėl sustojus čia? Žvelgti galima ir dar toliau, ir Žemė yra priklausoma nuo kitų dangaus kūnų išsidėstymo, iš kurių mums svarbiausia Saulė – dėl jos skleidžiamų spindulių šis procesas išvis įmanomas. Šiuose procesuose kūrinių paviršius reaguoja į aplinką ir jos pokyčius, būtent jis tampa esmine kūrinio medžiaga, nustelbiančia savo ženkliskumą. Kaip knygoje *Gamtos pieštukas* rašė Talbotas, „šviesa ten, kur egzistuoja, gali virsti veiksmu, o tam tikromis aplinkybėmis tokiu veiksmu, kuris gali sukelti materialių kūnų pokyčius.“¹⁷¹ Kaip ir šviesa, kiekvienas objektas, savo ruožtu, užstojantis šviesos šaltinį, metantis šešėlį ant kūrinių paviršiaus, taip pat prisideda prie kūrinio vyksmo, jo formavimosi, bet ir palieka tiesioginį pėdsaką ant jų.

Itin akivaizdžiai visų veikėjų dalyvavimas atliekant kūrinį išryškėja Trimako eksponuojamose specialiose knygoje (2 iliustr.). Prieš parodos atidarymą menininkas kiekviename šių knygų puslapyje „rašalu“, sudarytu iš natrio, geležies ir cianido junginio, nubrėžė po juostą. Užvertus knygą, šios juostelės liktų žalsvos spalvos, tačiau atėję parodos lankytojai gali vartyti šias fotografines knygas; atverstą knygą palikti ar po kelių sekundžių užversti. Atvertus kiti aplinkos veikėjai iškart imasi savo darbo, o jei knyga užversta, jos krašteliuose vis tiek galima pastebėti jau be žmogaus pagalbos tarp puslapių išispraudusias šviesos pėdsakus, nes puslapių kraštai

¹⁷¹ Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Logman, Brown, Green & Logman, 1844, p. 4.

visuomet tamsesni ir ryškesni už viduryje esančius linijų fragmentus. Žiūrovas čia tampa sąlyginiu veiksmo iniciatoriumi, tačiau su visais aplinkos kolektyvais – ir jo atlikėjais. Tad su šiais kūriniiais įvyksta Fischer-Lichte performatyvumo estetikoje įvardyta *autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa*, kai visi dalyviai sąveikauja, tačiau nė vienas negali visiškai suplanuoti ir kontroliuoti, taigi kurti atlikimo, niekam nepavyksta juo disponuoti¹⁷².

Kalbėdama apie teatrą Fischer-Lichte teigia, kad žiūrovų ir aktorių pasikeitimą vaidmenimis galima suprasti kaip „galios praradimo ir įgijimo procesą [...]“. Menininkai atsižada galios būti vieninteliais spektaklio kūrėjais ir skelbia esą pasirenę autorystę ir apibrėžimo galia dalytis – nors ir skirtingu mastu – su žiūrovais¹⁷³. Šioje parodoje išvelgiama analogiška situacija, kaip ir projekte *Miestas kitaip*: menininką galima vertinti veikiau kaip koncepcijos autorių, paruošiantį erdvę ir objektus performatyviam veiksmui atlikti. Šioje situacijoje jis kaip režisierius surenka veikėjus, parengia scenografiją ir numato veikėjų atlikimo galimybes, bet atlikimą palieka atsitiktinumui, veikėjų sąveikos rezultatui, kad ir koks jis būtų. Be to, turint omenyje, kad Trimako darbai pasižymi abstraktumu – nuotraukose nėra konkretaus vaizdinio, jam pavyksta bent iš dalies atsiriboti nuo konkrečios fotografo perspektyvos, kuri taip pat sukuria subjektyvią žmogaus poziciją, savitą žvilgsnį, kurį čia pakeičia fotografinis procesas ir jame dalyvaujantys veikėjai. Panašiai fotografijos objektyvumą pasaulio atžvilgiu pastebi ir fotografė Akvilė Anglickaitė: „fotografijai būdingos savybės „sąžiningai“ atvaizduoti viską, kas atsiduria priešais fotoaparato objektyvą, ir dėl to, kad objektai ar aplinka „patys save piešia“ ant šviesai jautraus paviršiaus, fotografas užfiksuoja tai, ko jis net nesitiki užfiksuoti.“¹⁷⁴

Trimako parodoje neveikia įprasti subjekto–objekto, stebėtojo ir stebimojo ryšiai. „Kiekvienu atveju deramasi dėl procesų, kuriuos galima būtų apibūdinti kaip naujus santykius tarp bendruomenės narių nustatančių demokratizacijos procesus.“¹⁷⁵ Užuoat kalbėję tik apie tai, kaip meno kūrinys – objektas – veikia jį stebintį subjektą materialiajame lygmenyje, čia vyksta ir atvirkščias veiksmas. Dėl fotografinių procesų eksponuojami kūriniai taip pat reaguoja, „stebi“ subjektą bei kitus objektus, būtent ant jų paviršiaus įvyksta transformacija kaip reakcija į aplinkos veikėjus. Subjekto ir objekto kategorijos įgauna lygiavertiškumą, įvyksta tam tikras demokratizacijos procesas, kai subjekto veiksnumas yra toks pat, kaip bet kokių aplinkos veiksmų,

¹⁷² Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Akvilė Anglickaitė, *Netikrumas šiuolaikinėje kultūroje. Fotografijos fenomenas*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017, p. 82.

¹⁷⁵ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 81.

sąveikaujančių su šiuo objektu. Todėl skirtis tarp objekto ir subjekto esmiškai tampa nebeaktuali, jie galėtų būti laikomi objektais tarp objektų arba subjektais tarp subjektų. Toks veiksmas atitinka posthumanistinės etikos principą, kai žmogus nelaikomas viską kontroliuojančia, aukščiau visų esinių esančia figūra. Šiuo atveju tiek kūrėjas, tiek lankytojai yra bendro kolektyvo dalis, heterogeniški veikėjai, kurių veiksmumas yra tiek pat priklausomas nuo jų, kiek ir nuo kitų veikėjų.

Vis dėlto Trimako kūriniai neapsiriboja tik atlikimu, jis palieka realų artefaktą, įvykusio įvykio liudininką. Šiuo atžvilgiu fotografo parodos performatyvumas artimas Austino ar Butler performatyvumo sąvokai, kurioje performatyvūs aktai nuolat kuria tapatybę – kaip kūnišką ir socialinę tikrovę¹⁷⁶. Pats menininkas parodoje vykstančių procesų negali pilnai kontroliuoti, o tik iš dalies numatyti. Tad čia veikia kalbama ne apie žmogiškojo subjekto tapatybę, o apie šviesos konkrečioje erdvėje „tapatybę“. Parodoje veikėjai, jungdamiesi į veikėjų tinklus, keičia kūrinio „kūną“. Kūniškumą konvertavus į cheminių medžiagų reakciją (į šviesą), matoma, kaip performatyvūs veikėjų veiksmai visos parodos metu veikia fotografinius procesus, patys savo ruožtu tampa aktyviais atlikimo veikėjais, prisidedančiais prie kūrinių steigimo, jų materializavimosi. Jiems nesąveikaujant kūriniai įgautų kiek kitokį vaizdą, o kai kuriais atvejais galbūt taip ir liktų nepasikeitę. Trimakas sukuria erdvę, kurioje susipina ir užsifiksuoja tiek kultūriniai, tiek gamtiniai dėmenys, o kūrinio atlikimas tampa šių sąveikų rezultatu. Jį galima priskirti meno paradigmam, bet lygiai taip pat įtraukiant ir fizikos, chemijos bei kitų disciplinų žinias. Toks kūrinys sujungia įvairius dėmenis ir demonstruoja, kad hibridiškumas yra natūrali būseną, svarstymams atverianti daugybę, dažnai nepaisomų, kūrinio atlikimo ir jo gyvavimo aspektų.

2.3 Hibridai

Šiuolaikinio meno kūrėjai ima svarstyti kas yra natūralu ir kas dirbtina, bando išryškinti pogaimitines būsenas ir jų išraiškas šiuolaikinėje kultūroje. Instaliacijos menas tampa būdu kalbėti ir kurti situacijas, kuriose žmogiškumas ir nežmogiškumas, gamta ir kultūra susipina, o kūriniai įgyja tiek materialias, tiek konceptualias vyraujančių temų charakteristikas. Šiuolaikiniame mene įsigali hibridiški, postgamtos diskursai ir praktikos.

Atsižvelgiant į Latouro aptartą modernybės hibridų dauginimo ir paskui – jų gryninimo procesą, tiesioginių analogijų galima išvelgti ir meno istorijoje. Hibridiško meno šaknys iš dalies glūdi grynumo kritikoje, o meno istorijoje ją būtų

¹⁷⁶ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 43.

galima sieti su vieno žymiausių XX a. meno kritikų, formalistinės dailėtyros atstovo Clemento Greenbergo propagauta meno „gryninimo“ idėja, kuri turėjo užtikrinti modernaus meno autonomiją ir autoreferentiškumą. Pasak jo, modernaus meno savikritikos užduotis tapo eliminuoti visa tai, ką įmanoma pasiskolinti iš kitos meno šakos priemonių arsenalo ir taip kiekviena meno šaka taptų „gryna“.¹⁷⁷ „Grynumą“ Greenbergas suvokė kaip savęs apibrėžimą, meno rūšies „išgryninimą“ iki jos esmės, o aiškiausiai tai atsiskleidė jo propaguotoje abstrakčiojo ekspresionizmo tapyboje, kur paveikslas paviršiaus plokštumas ir spalva tapo esminiu jo bruožu. Greenbergo manymu, „kiekviena meno šaka turėjo savo veiksmams ir kūriniais apibrėžti išimtinai jai būdingus rezultatus. Taip ji, žinoma, susiaurins savo kompetencijos sritį, bet taip pat dar labiau užsitikrins savininkės teises į ją“¹⁷⁸.

Istorija parodė, kad menas pasuko visiškai kita kryptimi, nes jau 1986 m. amerikietis meno kritikas Arthuras Danto skelbė didžiojo modernaus meno naratyvo pabaigą ir klausė, ar gali būti, kad per XX a. vyko tokia aktyvi meninė reakcija ir jau pasiektas taškas, kada meninės kūrybos variklis gali tik kombinuoti ir rekombinuoti jau žinomas formas¹⁷⁹. Danto labiausiai koncentravosi į meno kūrinio santykį su teorija ir filosofija, kai mąstymas tampa svarbesniu už patį objektą ar jo unikalumą, ir nebėra skirtumo tarp objekto ir subjekto. Nebėra svarbu, ar menas yra filosofija, ar filosofija mene: „Pliuralizmo laikotarpis yra prieš mus, kai viena kryptis yra tokia pat gera, kaip ir kita.“¹⁸⁰ Šiuolaikinio meno tarpdiscipliniškumas tampa vis atviresnis, maišosi ne tik meno rūšys ir technikos, bet menas taip pat įtraukia vis daugiau technologinių, mokslinių ir socialinių paradigmu, kurios atspindi Danto įvardytą pliuralizmo laikotarpį ar Latouro apibrėžtą hibrido kategoriją. Atrodo, kad būtent kategorijų, rūšiavimo atsisakymas ir žvelgimas į objektus kaip į materialius veiksmus, asambliažus tapo vienu iš pagrindinių pastarojo dešimtmečio šiuolaikinio meno bruožų. Tokia meno kategorijų skirties entropija žymi naujų paradigmu įsigalėjimą, kuriame tinkliškumas, objektų ir jų materialijų savybių susipynimai, yra tokie pat svarbūs, kaip ir subjektai.

Lietuvoje buvo surengta bent keletas parodų tiesiogiai susijusių su gamtos ir kultūros perskyromis, hibridinių sąvokų ir ryšių įvedimu, tačiau tokių konceptualių

¹⁷⁷ Clement Greenberg, „Modernistinė tapyba“ in: *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, vertė Agnė Narušytė, Vilnius: VDA leidykla, 2012.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁹ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 85.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 114–115.

ar materialių motyvų buvo galima išvysti ir nemažoje dalyje kitų projektų ar atskirų meno kūrinių.

2016 m. Nidos meno kolonijoje vyko šiuolaikinio meno paroda *Hibridiniai peizažai* (kuratorius Vytautas Michelkevičius) ir 6-asis interformato simpoziumas „Apie hibridines prigimtis“ (kuratoriai Michelkevičius ir Pakui Hardware). Kuruojant *Hibridinius peizažus* Michelkevičiui pagrindu tapo kaip tik Latouro tinklaveikos teorija, o vienas iš pagrindinių siekių buvo atskleisti tris tendencijas – „šiuolaikinio meno profesijos hibridiškumą, eksponavimo lokacijos ir strategijos kismą (pavyzdžiui, nuo „baltojo kubo“ prie „žaliojo kubo“), ir modernistinės logikos padiktuotos gryninimo strategijos neveiknumą, siekiant išgryninti ir atskirti gamtą nuo kultūros, mokslą nuo meno ir t. t.“¹⁸¹ 2017 m. Nacionalinėje dailės galerijoje surengta paroda *Miesto gamta: pradedant Vilniumi* (kuratoriai Vytenis Burokas, Vitalij Červiakov, Eglė Mikalajūnė, Eglė Nedzinskaitė), kurioje kartu su meno kūriniais buvo pristatomi ir mokslo tyrimai. Juose miestas buvo apmąstomas ne kaip išskirtinai žmogaus kūrinys, bet kaip ekosistema, kurioje žmogaus veikla nuolatos sąveikauja su gyvosios ir negyvosios gamtos procesais.

2018 m. Vilniaus universiteto filosofijos katedra ir filosofas Kristupas Sabolius surengė hibridinių praktikų konferenciją *Materija ir vaizduotė*. Joje įvairių mokslo, meno ir technologijų atstovai diskutavo apie materiją, jos įsivaizdavimą ir vaizdavimą, bei ateities galimybes. O tais pačiais metais buvo išleista Saboliaus sudaryta knyga *Materija ir vaizduotė: hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, tarp kurios autorių buvo skirtingų disciplinų – filosofijos, meno, biotechnologijų ir kt. atstovai, pratęsę diskusijas apie šiuolaikiniame mene vykstančius eksperimentus ir meno, gamtos, technikos bei mokslo partnerystę šiuose hibridiniuose procesuose.

2019 m. MO muziejuje surengta paroda *Gyvūnas – žmogus – robotas* (kuratorės Erika Grigoravičienė ir Ugnė Paberžytė), pasitelkus modernizmo dailės ir šiuolaikinio meno kūrinius joje buvo apmąstomi žmonių ir ne žmonių santykiai, hibridinės visuomenės ateities vizijos.

Šie ir daugelis kitų projektų rodo, kad hibridiškumas praėjusiame dešimtmetyje įsitvirtino kaip svarbi teorinio diskurso ir meninių praktikų dalis. Kai kurių menininkų kūryboje tai sąmoninga strategija. Iš Lietuvos menininkų čia būtų galima paminėti Pakui Hardware, Anastasia Sosunovą, Neringą Vasiliauskaitę, Žilviną Landzbergą, Nerijų Erminą, Andrių Erminą Julijoną Urboną ir kt. Siekiant neapsiriboti gamtos–kultūros, organiško–dirbtino ar globalaus–lokalaus dichotomijomis, bus bandoma

¹⁸¹ Vytautas Michelkevičius, „Hibridiniai peizažai nuo kūno iki teksto: parodos VDA Nidos meno kolonijoje atvejis“, in: *Materija ir vaizduotė: Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 197.

nuodugniau aptarti dalies šių menininkų instaliacijas ir patikrinti, kokiais būdais jie taiko hibridiškumo strategijas, kokios yra dominuojančios temos, besimezgantys ryšiai jų darbuose bei kaip tai atskleidžia šiuolaikinį instaliacijos meną.

2.3.1 Hibridiniai paviršiai

Šio amžiaus 2-ajame dešimtmetyje išryškėjo menininkų siekis svarstyti ribas tarp to, kas žmogiška ir nežmogiška, natūralu ir dirbtina, gryna ar hibridiška. Organiškus objektus bandoma pakeisti dirbtiniais objektais, ne tiek juos imituojant, bet veikiau rodant jų hibridiškumą, materialų veiksnumą ir susietumą, o tuo pačiu metu kritiškai kvestionuojant mokslo, industrijos, medicinos ir kitų sričių technologijų įtaką planetos, miesto ar kūno paviršiui. Šiame skyriuje kaip tik ir bus aptariamos keletas instaliacijų, kuriose paviršiaus sąvoka pasitelkiama kaip jungiamasis elementas, leidžiantis vienoje erdvėje svarstyti apie kūno odą ir sintetinius drabužius, kalnų vandenį ir rūgštinių lietu, – kaip ir daugybę kitų, tarpusavyje susijusių reiškinių. Vieni iš ryškiausių lietuvių menininkų šioje srityje yra Neringos Černiauskaitės ir Ugniaus Gelgudos duetas „Pakui Hardware“. Pradėję veikti 2014 m. per nepilną dešimtmetį jie tapo vienais ryškiausių ir aktualiausių šiuolaikinio meno kūrėjų Lietuvoje ir Europoje.

Jau pats dueto pavadinimas formuoja keliasluoksnį, hibridišką fenomeną – mitologinį ir materialų, technologišką. Kuratorius Alexas Rossas pavadino šį menininkų duetą Pakui Hardware. Mitologine figūra Pakui, havajiečių gimdymo deivės Haumėjos patarnautojas, pasižymėjo gebėjimu greitai judėti, tad ir pavadinimas Pakui Hardware, anot menininkų, „įkūnija didelį greitį ir prekių ženklo politiką kaip mitinis ženklas, o Hardware simbolizuoja troškimą peržengti materialias ribas.“¹⁸² Savo kūriniuose Pakui Hardware dažniausiai kalba apie šiuolaikybeje itin aktualius reiškinius. Menininkų darbai neretai kvestionuoja, kas yra žmogiška, ar dar tiksliau, kas vis dar yra žmogiška? Nors jie, žinoma, neapsiriboja tik žmonių kategorija, jiems taip pat įdomu nežmogiškųjų darinių (robotų, mechanizmų, organinių darinių) materialumo, tapatybės klausimai.

Šių menininkų kūryboje itin ryškiai pabrėžiamas postgamtos fenomenas ir kvestionuojami kapitaloceno bruožai. Iš dalies menininkų kūrybą būtų galima sieti ir su transhumanizmo idėjomis, nes šis duetas domisi kūno tęsinių, jo tobulinimo galimybėmis ir galimiems ateities scenarijams, kada kūnai galbūt galėtų būti tobulinami papildant juos gyvūnų ar augalų savybėmis, galbūt auginant sintetinius organus ar kūnus padengiant ekstremalioms gamtos sąlygoms atspariais apdarais. Vis dėlto

¹⁸² Justė Kostikovaitė, „Bėgant nuo bėgimo: Justės Kostikovaitės pokalbis su Neringa Černiauskaite ir Ugniumi Gelguda (Pakui Hardware)“, in: *Dailė*, 2015, Nr. 2, p. 9.

Pakui Hardware išlaiko kritišką žvilgsnį į šiuos procesus; menininkai bando tyrinėti, kokia yra technologijų įtaka dabartinei ekonomikai ir fizinei realybei. Jų instaliacijos dažniausiai susijusios su kūnu, bet jose retai naudojamas figūratyvumas, kaip tiesioginė nuoroda į žmogiškąjį kūną kaip formą. Kur kas dažniau renkama si padalyti kūną, kuris, toli gražu, nebūtinai yra žmogiškas, į organus, eksponuoti atskiras, neatpažįstamas ar net nežinomas dalis, ieškoti ryšių tarp smulkesnių organizmo elementų su jau už kūno vykstančiais procesais. Dueto akiratyje atsiduria ir kūno paviršiaus klausimas, kurį turbūt ryškiausiai ėmėsi tyrinėti instaliacijoje *Creatures of Habit* (2017). Šią instaliaciją (3 iliustr.) sudaro industrinius robotus primenančios figūros, tačiau jų forma ir paviršius išlieka ganėtinai aptakūs, todėl šie kūnai gali būti lengvai asocijuojami tiek su robotais, tiek su organiškais, gyvūniškais ar žmogiškais kūnais, o ko gero tiksliausia būtų teigti, kad toks instaliacijos objektų formos aptakumas ir sąmoningas neapibrėžtumas funkcionuoja kaip strategija, leidžianti ieškoti jungčių, o ne skirčių tarp žmogiškųjų ir nežmogiškųjų ontologinių zonų, o veikėjus jose taip pat matyti kaip kvaziobjektus ar kvazisubjektus.

Pakui Hardware atkreipia dėmesį į industrijoje naudojamus rūbus, uniformas ir tiesiog medžiagas, kuriomis žmonės, mašinos ar įrankiai yra saugomi nuo kenksmingo aplinkos poveikio¹⁸³. Įvairūs, nuo vienkartinio celofano ar minkštos tekstilės iki labai tvirtų; karščiui, šalčiui ir lietu atsparūs apdangalai išryškina industrinių mašinų, robotų panašumą su jų kolegomis – žmonėmis. Kaip teigiama instaliacijos pristatyme: „padengti „kūnai“ sujungia mašinos-žmogaus savybes ir gestus, sukurdami kol kas nežinomas ar pereinamosios rūšies rinkinį.“¹⁸⁴ Iš metalo gijų sukonstruotus tinklinės struktūros „kūnus“ taip pat dengia arba jų viduje matosi UV spauda atspaustos silikono skiautės ir atliejos, kurių tekstūroje galima pamatyti ir tartum jau suvalgytas „chia“ sėklas, o visai netoli šių figūrų eksponuojamas ir skysčiui skirtas plastikinis kanistras. Nepaisant to, kad visos medžiagos yra sukurtos, išlietos, atspausdintos arba, kitaip tariant, dirbtinės, jos veikia tiek kaip gaminio, tiek kaip organiškumo imitacija, išlaiko įtampą tarp abiejų polių, kuri ir tampa esmine šito kūrinio ašimi. Organiškai atrodančios ir tarsi kūno audinius primenančios silikono detalės su „chia“ sėklomis tarsi pasakotų žmogiškas ar gyvūniškas istorijas, tačiau atsidengiančios metalo struktūros, tvirtos industrinės medžiagos ir šalia esantis kanistras, galbūt skirtas alyvai, o gal ir vandeniui, palieka šią rūšį tarpinėje, hibridinėje zonoje. Tokiu būdu menininkai kuria spekuliatyvias ateities vizijas, kai dirbtiniai arba natūralūs kūnai

¹⁸³ Pakui Hardware, „Creatures of Habit“, menininkų tinklalapis, 2017, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-07], <http://www.pakuihardware.org/index.php?/ugnius-gelguda-with-neringa-cerniauskaite/creatures-of-habit-trafo-gallery-budapest-2017/>

¹⁸⁴ *Ibid.*

galimai bus dengiami laboratorijose užauginta sintetinė arba iš žmogaus odos ląstelių užauginta oda, o galbūt žmonės nebegalės egzistuoti Žemės planetoje nepasiskolinę paviršiaus apdangalų, kokius dabar matome naudojamus tik robotikos ar pramonės industrijose. Galų gale, tai net nėra ateities fantazija, kadangi galbūt ne tokiais radikaliais būdais, tačiau robotiško efektyvumo siekiais ir žmogiško rūpesčio aspektais, kūno apdangalų materialumu ir kenksmingos aplinkos pavojais žmonės ir mašinos dalinasi vis intensyviau.

Panašios temos ir strategijos aptinkamos ir kitų Lietuvos menininkų kūryboje. Kalbant apie kūno paviršių, svarbu atkreipti dėmesį į Anastasijos Sosunovos projektą *Antra oda*, atliktą kartu su Didžiosios Britanijos menininku Andrea Zucchini, bei Neringos Vasiliauskaitės parodą *Haut Muster*, abu projektai buvo eksponuojami „Editorial“ erdvėje.

Sosunovos ir Zucchini instaliacija *Antra oda*, įkvėpta postindustrinių miestų peizažų ir kaip sufleruoja parodos pavadinimas, kviečia į odą pažvelgti ne tik kaip į organišką fenomeną, o išplėsti šios sąvokos ribas ir pritaikyti ją ne vien žmogiškiems kūnams, bet ir pačiam miesto paviršiui. Būtent ant jo atsiskleidžia ir miestų hibridinis materialumas – jų instaliacijoje galima pastebėti tiek nedidelę dalį rastų natūralių objektų, kaip kerpės, medžių lapai, šakelės, tačiau jie eksponuojami jau integruoti į plastiką ar epoksidinę dervą. Toks pat procesas atliekamas ir su kitais miesto ekosistemai įprastais radiniais, kaip pavyzdžiui, vienos iš pavojingiausių atliekų – galvaniniai elementai ar aliuminiai butelių kamšteliai, paprasčiausi ausinukai bei kitokios smulkios, kasdienybėje naudojamų plastiko ar metalo gaminių dalys ir liekanos. Šie objektai, tarsi vabzdžiai gintare, įkliūva į plastiko sluoksnį, tai, kas natūralu, susimaišo jau su kapitalizmo industrijų, žmogiškojo vartojimo paliekamais pėdsakais. Tokiu būdu išjudinamas grynos, žmogaus nepaliestos gamtos išpūdis ir lygiai taip pat miesto, atskirto nuo gamtos, įvaizdis ir veikiau pasakojamos postgamtos paviršiaus istorijos, kuriose kultūriški ir natūralūs materialumai yra susipynę ir neišvengiamai veikiantys vieną kitą.

Plėtojant paviršiaus sąvoką, būtina atsižvelgti į turbūt aiškiausiai su kūniškumu besisiejantčius šios instaliacijos objektus – dirbtines galūnes. Sosunova ir Zucchini ne tik imasi eksponuoti dirbtinius žmogiškojo kūno pakaitalus – protezus, bet juos padengia vakuume suformuotu plastiku, kuris šiems objektams suteikia papildomo blizgumo, gylio, glitumo išpūdį ir iš esmės vizualizuoja plastiko pėdsako sąvoką, taip elegantiškai integruodami ir ekologinį diskursą. Be to, menininkai ant kai kurių protezų palieka medvilninių, sintetinių pėdkelnių fragmentus, kurie leidžia dar labiau išplėsti dirbtinių kūno tęsinių, paviršiaus sluoksnių amplitudę, jie yra tapę tokie pat įprasti, kaip ir pati oda. Tad menininkų duetas šioje parodoje pasitelkia odos sąvoką

ir ją metaforiškai išskleidžia kaip kvaziobjektą, hibridą, netelpantį tik į socialinius, gamtinius, ar industrinius rėmus. Eksponuojami objektai ir jų materialumai primena, kad žmonių ar gyvūnų odos paviršius, lygiai taip pat, kaip ir Žemės paviršius, yra veikiamas ir jau paveiktas įvairių reiškinių. Ant naminių gyvūnų segamos ženklinimo ir registracijos žymės, kūną dengiančios pėdkelnės, kūno dalis keičiantys protezai, ant žemės liekančios mikroplastiko dalelės ar tiesiog šiukšlės rodo, kad mes ir mūsų aplinka yra hibridiška.

Miunchene gyvenančios bei kuriančios lietuviškos menininkės Neringos Vasiliauskaitės parodoje *Haut Muster* eksponatų rinkinį sudarė tekstilės audiniai, asambliažo principu sumaišyti su įvairiomis kitomis technikomis ir medžiagomis. Ant tekstilės (4 iliustr.) buvo galima pastebėti skaitmeninius atspaudus, metalo dirbinių fragmentus, lauko reklamose dažniausiai naudojamus metalinius žiedus bei tokias medžiagas kaip sintetiniai plaukai, virvės, drabužių etiketės ar pėdkelnės. Parodą pristatančiame Yates Norton tekste teigiama, kad „Vasiliauskaitės braižas, atsirandantis iš įvairių kūniškų technikų, tokių kaip pjovimas, šveitimas ar daigstymas, ir pats yra paveiktas sąlyčio su medžiagų, kurias ji apdirba, paviršiumi. Jos asambliažai ir yra šio abipusio lietimosi rezultatas.“¹⁸⁵ Tad pagrindiniu instaliacijos objektų referentu vėl tampa kūnas ir jo paviršius, kuris yra nuolat veikiamas ir veikiantis.

Vasiliauskaitės instaliacijos objektų kolektyvą sudaro gana kontrastingi kūriniai. Vieni jų kuria organiškumo išpūdį, jam išsipildyti padeda sintetinės pėdkelnės, siūlai ir silikonas, kuris vėlgi išlaiko tam tikrą organiškumo, žvilgumo išpūdį, o tarsi permatomas pėdkelnių, tekstilės ir siūlių mišinys sudaro aliuziją į odą ir joje dar matomas gyslas. Kituose kūriniuose galima pastebėti visiškai priešingą veiksmą, kada pasitelkiamos ryškių spalvų sintetinės medžiagos, folija ir skaitmeninė spauda ar metalas, šie kūriniai akivaizdžiai priklauso dirbtinumo, sintetinio pasaulio sferai. Įdomu tai, kad artimiau pažvelgus į abiejų rūšių kūrinius, galima pastebėti, jog, nepaisant pirminio jų skirtingumo, juose galima pastebėti daugybę pasikartojančių detalių, tokių, kaip tie patys metalo dirbiniai, folijos atraižos ar ryškūs siūlai. Galų gale, visuose kūriniuose naudojamos panašios medžiagos, kurios liudija apie fundamentaliai neegzistuojančią skirtį tarp šių kūrinių, nepaisant jų vizualumo. Menininkė demonstruoja, kad tiek natūralumo, tiek dirbtinumo vizualumas gali būti vienodai įdirbamas, o tai galima vertinti kaip aliuziją į kur kas globalesnius procesus, kuriuose gamtos ir kultūros, natūralumo ir dirbtinumo dichotomijų ribos yra skrodžiamos daugybę kartų.

¹⁸⁵ Neringa Vasiliauskaitė, „Haut Muster“, parodos anotacija, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artnews.lt/neringos-vasiliauskaites-solo-paroda-haut-muster-projektu-editorje-editorial-56050>

Visose trijose aptartose instaliacijose galima pastebėti, kaip odos, planetos ar mechanizmų paviršiaus materialumai yra laikomi ne uždara, vientisa ir sau tapačia sistema. Menininkai, akcentuodami skirtingus kultūrinius ir gamtinius klodus, išskleidžia paviršių į daugybę su juo susijusių kontekstų ir reikšmių, o dar svarbiau, per tokias sąsajas atkreipia dėmesį į pasitelkiamų objektų materialius ryšius. Instaliacijose eksponuojami objektai pasakoja istorijas apie gamtą ir kultūrą, kurioje nebėra aiškios skirties tarp objekto ir subjekto, žmogaus ir ne žmogaus, parodo kaip organiškos kūno dalys gali būti pakeičiamos dirbtinėmis, o mūsų odos ar Žemės paviršiai jau seniai nebėra natūralūs. Šiose instaliacijose itin daug dėmesio skiriama būtent odai, kuri apima daugybę sričių ir sulaukia pramonės industrijų dėmesio – ji apima medicinos, plastinės chirurgijos, kosmetikos, papuošalų, drabužių gamybos ir kt. sritis. Jau nekalbant apie tai, kad oda tampa materialia jungtimi tarp kūno ir pasaulio, būtent oda pirmiausia sugeria ir reaguoja į saulės spindulius, lietu, vėją ir kitus gamtinius fenomenus, todėl nenuostabu, kad menininkai imasi tyrinėti šį universalų žmones ir ne žmones vienijantį paviršių, bando demonstruoti jo heterogeniškumą, sąveikas su kitais objektais ir ateities galimybes.

Apžvelgtuose darbuose patys objektai tiesiogiai nenurodo į žmogiškas figūras ir žmogiškąjį kūną. Žmogus veikiau matomas per tam tikrus pėdsakus, artefaktus ir asociacijas, jis yra tik vienas iš galimų referavimo taškų. Kur kas svarbiau įvardyti ne kieno kūnas ar jo paviršius aptariamas šiose instaliacijose, o – koks jis. Čia jis matomas, kaip kiborgiškas ar hibridiškas, bandant demonstruoti, jog žmogus nėra priešybė gamtai ar technologijai, o tiek kūnas, tiek aplinka yra sudaryti ir susiję su daugybe materialumų, nuo maisto ar energijos šaltinių iki sintetinių rūbų ar geležies lakštų, o ir instaliacijose naudojamos medžiagos nėra tik iliustratyvios imitacijos, bet iš tiesų yra bent jau fragmentiškai kuriančios mūsų chimerišką būtį. Galiausiai, instaliacijose pastebimi robotiškumo, postindustrinio metropolio, medicinos ir grožio industrijų motyvai taip pat leidžia svarstyti ne tiek apie paties žmogaus, kiek kapitalistinio pasaulio procesus ir fiksuojamas jų būsenas. Instaliacijos tampa erdve hibridams, kurie nepriklauso nei tik kultūros, nei tik gamtos sferai, galų gale šio skirtumo erozija kaip tik ir tampa vienu pagrindinių šių kūrinių materialijų ir konceptualiųjų ašių.

2.3.2 Hibridinės erdvės

Pakui Hardware kuriamose instaliacijose ne tik objektai byloja apie hibridinį būvį, susipynusias mokslo, meno ir technologijų sritis. Jų kuriamų instaliacijų erdvės estetika taip pat pasižymi hibridiniu pobūdžiu. Nepaisant to, kad menininkai nedirba su gyvais

organizmais, bakterijomis ar kitomis išskirtinės izoliacijos nuo aplinkos reikalaujančiomis medžiagomis, savo instaliacijose, tokiose kaip *Vanilla eyes*, *Extrakorporal*, *Underbelly*, jie naudoja erdvės atskyrimo priemones, pasitelkdami organinį stiklą, pvc plastiko lakštus ar silikoną. Parodų pristatymuose teigiama, kad tai daroma siekiant sukurti sterilios – laboratorinės, medicininės erdvės įspūdį ar net galimybę pasijusti „panardintam į petri lėkštelę“, o patys menininkai teigia, kad jiems svarbu sukurti ne atskirų, individualių kūrinių kolektyvą, bet bendrą aplinką, situaciją ar net ekosistemą, kurioje derinamos įvairių materialumų kombinacijos, jų sąveika su erdve ir vienas kitu¹⁸⁶. Sosunovos ir Zucchini kurtoje instaliacijoje svarbus buvo postindustrinio miesto motyvas, kada miesto ar priemiesčio aplinka yra padengta antrąja plastiko ir kitų, natūraliai gamtai nebūdingų, elementų oda. Pakui Hardware kūriniuose vienos iš pagrindinių medžiagų taip pat yra plastikas, stiklas, tekstilė ar silikonas, tačiau jų instaliacijose šios medžiagos naudojamos kuriant visiškai priešingą, kur kas švaresnės – laboratorinės ar medicininės erdvės įspūdį.

Svarstydamas apie baltojo kubo, kaip standartinės modernaus meno ekspozicinės erdvės, kilmę, airių meno istorikas Brian O’Doherty kanoniame save tekste *Inside the White Cube*¹⁸⁷ ją siejo ne su meno, bet religijos istorija. Jo teigimu, „Galerija yra sukonstruota pagal tokias pat griežtas taisykles kaip ir viduramžių bažnyčia. Išorinis pasaulis negali patekti į vidų, todėl langai įprastai yra uždaryti. Sienos nudažytos baltai. Lubos tampa šviesos šaltiniu“.¹⁸⁸ Dėl visai kitokių priežasčių, bet laboratorinės erdvės taip pat pasižymi panašiomis savybėmis kaip ir O’Doherty apibūdintos bažnyčios ar baltojo kubo erdvės. Jos taip pat turi būti atskirtos nuo išorinio pasaulio, jose laikomi tik būtinausi įrenginiai ir objektai, palaikoma preciziška švara tam, kad būtų galima atlikinėti operacijas ar tyrimus.

Pakui Hardware instaliacijose pastebimas ganėtinai ryškus laboratorinių ar medicininų erdvių, jose naudojamų medžiagų ir netgi tiriamų objektų apropiavimas, o kaip tik tai leidžia šias erdves suvokti kaip hibridinę meno ir mokslo struktūrą. Prisimenant Pakui Hardware pseudonimo kilmę bei turint omenyje instaliacijos *Extrakorporal* (2018) nuorodas į šamaniškas praktikas, jų kuriamos estetikos kontekstų tinklas galėtų pasiekti net ir religines praktikas. Kaip instaliacijos, kuriose

¹⁸⁶ Marie-Claire Gagnon, „Pakui Hardware: It’s Essential to Trust Each Other“, in: *PW-Magazine*, 2018-10-30, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-03], <https://www.pw-magazine.com/2018/pakui-hardware-its-essential-to-trust-each-other/>

¹⁸⁷ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

itin aiškiai pastebima laboratorinė estetika, galėtų būti įvardijamos *Lost Heritage* (2015), *Vanilla Eyes* (2016) ir *The Return of Sweetness* (2018), *Thrivers* (2020) ar *Absent Touch* (2020).

Parodą *Vanilla Eyes* pristatančiame tekste teigiama, kad kartu su lietuviais architektais Petru Išora ir Ona Lozuraityte buvo sukurta laboratorija, pilna aliuzijų į ateities organizmus ir gyvybės formas, jų tyrimus ir produkciją¹⁸⁹. Siekdami sukurti šiuolaikinėms laboratorijoms ar tyrimų centrams būdingos preciziškos aplinkos įspūdį, menininkai pasitelkia tokias medžiagas kaip nerūdijantis plienas, permatomos organinio stiklo pertvaros, neoninės šviesos ar lazeris (5 iliustr.). Prie laboratorinės erdvės estetikos prisideda ir tai, kaip preciziškai išeksponuoti visi parodos erdvę sudarantys objektai – kabinimo dalys, žnybtai ir pertvaros pasižymi blizgumu, simetrija ir ypatingu tikslumu, kurį gan subtiliai išryškina apačios nusmailėjančios metalinių stovų kojelės, todėl ant grindų jie stovi lyg ant adatų, tarsi bandydami išvengti bet kokio sąlyčio su grindimis, kad ir kokios švarios jos atrodytų. Judant po šią erdvę didžioji dalis objektų visuomet atskirti nuo žiūrovo, juos skiria organinio stiklo gaubtai ir pertvaros, objektai tarsi saugomi nuo aplinkos, o gal ir žiūrovo poveikio.

Taip, kaip žmogaus kūnas operacinėje yra kontrastingas steriliai aplinkai, taip ir šioje instaliacijoje aptakūs pakabinti ar skystyje teliuškaujantys objektai yra pagrindiniai instaliacijos veikėjai. Tai amorfiniai, aptakūs, gličiai atrodantys ir organišką materiją primenantys silikoniniai objektai, PVC plastiko lakštai, ant kurių atspausti NASA archyvo vaizdai bei keraminiai, žvynus ar asteroido faktūros paviršius bei formas primenantys objektai, apvynioti neoninėmis juostomis. Menininkai šioje instaliacijoje naudojami ir dirbtiniu vanilės kvapu. Tokį sprendimą, o tuo pačiu ir instaliacijos pavadinimą, paaiškinantys menininkai teigia: „Nors sintetinės biologijos išradimai pastaruosiu metu yra susitelkę į kasdienes dalykus, tokius kaip skoniai ir kvapai, jau išrasti ir įveiksminti instrumentai, skirti žmogiškoms būtybėms pagerinti ar net gaminti. Nuo vanilinių ledų prie vanilinių akių?“¹⁹⁰.

NASA archyvo vaizdai šioje parodoje atsiranda ne be reikalo, kadangi šiuo kūrinium referuojama į biotechnologinį trilerį *The Andromeda Strain* (1971), kuriame bandoma susidoroti su nežemiškos kilmės virusu bei atkreipiamas dėmesys į JAV 2015 m. patvirtintą įstatymą, leidžiantį gauti teisę išgauti resursus iš aplink Žemę esančių kosminių kūnų – asteroidų¹⁹¹. Šią parodą galima laikyti tiek vizualine mokslinės fantastikos versija, kurioje pasakojama apie ateityje galimai atsirandančius

¹⁸⁹ Pakui Hardware, *Vanilla Eyes*, parodos pranešimas spaudai, in: *Artviewer.org*, 2016-06-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artviewer.org/pakui-hardware-at-mumok/>

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

organizmus, tiek komentaru apie tai, kas šiandien vyksta mokslo, meno, technologijų srityse. Pakui Hardware sukuria ne tik hibridiškas erdves, pasakojimus, apimančius įvairias sritis, bet ir nuolat kvestionuoja natūralumo ir dirbtinumo dimensijas. Jie neaugina organizmų, tačiau atgręžia žvilgsnį į patį sintetinės biologijos mokslų inžinerinį, kūrybinį potencialą – gebėti kurti tai, ką iki šiol galėjo kurti tik gamta arba tai, ko gamtoje nėra ir tik natūraliu būdu atsirasti negali.

Menininkai, naudodami ir visuomet itin kruopščiai įvardindami savo kūrinuose naudojamas medžiagas, atkreipia dėmesį į jų dvilypumą, atskleidžia, kaip įprastos, aplinkoje nuolat pastebimos medžiagos, tokios kaip plastikas, silikonas ir stiklas, pakeitusios mums įprastas savo formas, gali virsti į naujus, kol kas nežinomus objektus. Taip bandoma demonstruoti įvairių materialumų galimybes, materialumų, kurie galbūt praslysta mums pro akis kaip nereikšmingi veikėjai, o iš tiesų jau yra tyrinėjami laboratorijose ir keičia esamą arba būsimą realybę mums to net nepastebint. Galbūt netrukus panašiomis sąlygomis bus auginami mūsų kūno organai, galbūt silikonas taps ne tiesiog medžiaga, o mūsų organizmų dalimi? Pasakodami apie naudojamas medžiagas, Pakui Hardware teigia, kad naudoti stiklą juos įkvėpė gamtos ir medicinos mokslų muziejuose eksponuojami stikliniai kūno organų, augalų ir kitų objektų modeliai, o jiems patiems itin svarbu, kad naudojamos medžiagos būtų šiuolaikinės ir nurodytų būtent į šį laiką, kuriame jos yra aktualios¹⁹². Pasitelkdami šias medžiagas menininkai tarsi metoniminiu principu demonstruoja, kad jos yra tokios pat tautos, gebančios transformuoti savo formą ir funkciją, kaip ir bet kokie kiti materialumai, nepaisant to, jie natūralus ar pagaminti – gi laboratorijose jau seniai bandoma kurti gamtą, o gamta, savo ruožtu, vis dar mokosi gyventi su žmonėmis, ką įrodo ir plastiką į organiką gebančių paversti grybų ir bakterijų atradimai.

Naujausiose instaliacijose Pakui Hardware vis daugiau dėmesio skiria biomedicinos sričiai, todėl jų kūrinuose padaugėjo ir nuorodų ne tik į laboratorijas, bet ir operacinės erdvę. Tai itin ryškus motyvas parodoje *Absent Touch* (2020), kurioje vėl matomi nerūdijančio plieno stalai, ant kurių lyg pacientai ar jų dalys paguldyti amorfiniai stiklo objektai, o virš jų kabantys plieno ir stiklo elementai neatsitiktinai primena tokioms erdvėms būdingus mobilius šviestuvus (6 iliustr.). Stikliniai objektai primena ankstesnes Pakui Hardware dueto instaliacijas apie atskirai nuo kūno auginamus organus, kurie galėtų būti žmonių ir ekstremofilų¹⁹³ hibridai. Menininkai bandė įsivaizduoti, kaip tokie posthumanistiniai kūnai galėtų atrodyti ir kokiomis savybėmis pasižymėti. Spėjiojama, kad pusiau žmogiški, pusiau nežmogiški organai ir

¹⁹² Marie-Claire Gagnon, *op. cit.*

¹⁹³ Ekstremofilai – mikroorganizmai, dažniausiai vienaląsčiai, kurie gyvena ekstremaliomis aplinkos sąlygomis, kokios būtų netinkamos daugumai mezofilinių sausumos organizmų gyvenimui.

dalys galėtų būti atsparūs pačioms atšiauriausioms sąlygoms ir atlaikyti reiškinius, pavyzdžiui, didžiulį karštį ar šaltį, radiaciją ar kitokias Žemės ateityje tikėtinas sąlygas¹⁹⁴.

Pakui Hardware teigia: „mes bandome parodyti invazinį santykį su organizmais, parodydami jų postnatūralią būseną, kurioje kiekviena molekulė yra pajungta arba atsikratoma vardan efektyvumo.“¹⁹⁵ Būtent efektyvumo siekis, pabrėžiamas ir kitose jų parodose (*The Return of Sweetness, Extrakorporal* 2018), funkcionuoja kaip nuoroda į kapitaloceno epochos kritiką, o Pakui Hardware duetas pripažįsta, kad kontekstualizuodami savo kūrinis, jie visuomet atsižvelgia į socioekonominę aplinką, kurioje funkcionuoja tiek fiziniai jų kūriniai, tiek spekuliatyvios idėjos¹⁹⁶. Menininkai ir medikai ima rekonstruoti kūno organus ir lyg chirurginiame kabinete ar medicinos mokslų muziejuje juos išrikiuoja, tačiau priešingai nei muziejuje, jų postgamtiniai organai nėra „tikrų“ organų imitacijos. Tai ne modeliai, nebandoma jų tiesiog mimetiškai atkartoti. Vietoje to menininkai koncentruojasi į su kūno organais vykstančius procesus, vykdomas intervencijas ir demonstruoja, kaip tokie organai nėra gryni ir natūralus, kaip pasitelkiant medicinos mokslus jie gali būti kuriami, performuojami, ką jau seniai atlikinėja plastinė chirurgija, širdies stimulatoriai, skrandžio žiedai ar lazerinės akių korekcijos. Simboliška, kad viena iš dažniausiai šiuo metu menininkų naudojamų medžiagų yra stiklas. Ji kaip tik pasižymi tam tikru takumu ir tįsumu, gali būti keičiama ir formuojama, o tuo pačiu metu yra ganėtinai trapi ir lengvai sunaikinama, ką būtų galima palyginti su tikrais organais ir organizmais (įskaitant ir žmones) kapitalistinio mechanizmo varomoje našumo ekonomikoje. Pakui Hardware komentuoja neoliberalistinę etiką, kurioje biologiniai, technologiniai ir kitokie kūnai yra nuolat kuriami ir perkuriami, apskaičiuojami vardan efektyvumo, ilgaamžiškumo ar vertingiausiu šiuolaikiniu kapitalu laikomo duomenų kiekio. Menininkai demonstruoja, kaip kūnai, organai yra pajungti kapitalistinei logikai, kaip produkcija, efektyvumas yra aukščiau nei bet kokia kita rūšis, įskaitant ir žmogų.

Kurdami spekuliatyvios ateities scenarijus, Pakui Hardware nesistengia jų dramatinizuoti ir pateikti gąsdinančių apokaliptinių vaizdinių. Haraway siūlo kapitaloceną santykinai išardyti, o kapitalizmo tyrinėtojai Phillipe Pignarre'as ir Isabelle Stengers pabrėžia būtinybę steigti tvirtus kolektyvus, galinčius kurti naujas vaizduotės, pasipriešinimo, maišto, atstatymo ir gedėjimo praktikas, gero gyvenimo ir gero mirimo

¹⁹⁴ Pakui Hardware, „Thrivers“, pranešimas spaudai, in: *Artviewer.org*, 2019-11-17, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artviewer.org/pakui-hardware-at-polansky-gallery/>

¹⁹⁵ Marie-Claire Gagnon, *op. cit.*

¹⁹⁶ Simone Rossi, „Pakui Hardware. Bodies in Hybridization“, in: *CACTUS*, 2020, Nr. 10, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://www.cactusdigitale.com/articles/pakui-hardware-bodies-in-hybridization>

praktikas.¹⁹⁷ Kaip tik tai savo kūrinuose ir daro Pakui Hardware; jie šiuolaikinio meno kontekste aktualizuoja biomedicinos, sintetinės biologijos, šiuolaikinių technologijų sritis ir demonstruoja kaip naudojami jų įrankiai, metodai ir žinios. Menininkai ne tik apjungia šitų sričių žinias į vieną tinklą, bet ir atskleidžia veikėjus, kurie neretai lieka neįvertinti, tarsi nepatenkantys į veikėjų kolektyvus vien todėl, kad yra vertinami pagal instrumentinę logiką, kaip priemonė pasiekti antropocentristinius tikslus, o ne savo veiksmumą turintys veikėjai šiame procese.

Šiame skyriuje aptarti šiuolaikinių menininkų kūriniai, kuriuose hibridiškumas yra vienas iš esminių instaliacijos bruožų ir motyvų, atsiskleidžiantis per erdvės apipavidalinimą, temų spektrą ir objektų materialumą. Hibridiškumas suvokiamas kaip priešprieša grynumui, todėl interpretuojant instaliacijas svarbios tampa ne tik jų ir jas sudarančių objektų materialios savybės, atvirumas įvairioms reikšmėms, bet ir jų kontekstai, neretai nuvedantys į kitų mokslų laukus. Aptartos instaliacijos suteikia ne tik fizinio potyrio, naratyvinės refleksijos, bet ir tam tikro pripažinimo veiksmo galimybę, leidžia kvestionuoti žmogaus ir gamtos santykį, skatina galingos svertų pasidalijimą – suvokti save ir supančią aplinką kaip hibridą. Anksčiau žmogaus kategorija buvo kur kas stabilesnė ir vientisesnė. Aptartos instaliacijos posthumanizmo kontekste atskleidžia kompleksiškas žmonių, gyvūnų, technologijų ir daiktų sampynas kaip alternatyvą senajam nepriklausomo subjekto įvaizdžiui. O gvildendami postgamtos, postnatūralumo, posthumanizmo klausimus menininkai tarsi patvirtina, kad dabartinis pasaulis yra tiek pat gamtos, kiek ir žmonių kūrinys. Tačiau ar dar ilgai jis bus tinkamas gyventi žmonėms? Svarstydami apie postnatūralią gamtos (įskaitant ir žmogų) būseną, menininkai atskleidžia kintančią realybę, jos materialumą ir spekuliuoja apie galimus ateities scenarijus. Vienas iš tokių scenarijų – glaudus įžemintųjų, visų gyvybės rūšių bendrabūvis.

2.4 Rūšių bendrabūvis ir *gyvasis menas*

XXI a. šiuolaikinis menas tapo viena sričių, kurioje atkreipiamas dėmesys į tai, kas neretai lieka už plačiosios visuomenės žinojimo lauko, arba tokia sritimi, kuri imasi tyrinėti objektus, esančius pilkosiose zonose – nepakliūvančius į mokslininkų tyrimų lauką, kadangi jų veikla neretai ribojama atstovaujimų įmonių ekonominės naudos siekiu. Menininkų dėmesys nuo žmogaus perkeliamas prie kitų objektų, įskaitant augalus, gyvūnus ir kitus gamtinius reiškinius. Ryžtingesnis žingsnis prie gyvų organizmų įtraukimo į menines praktikas prasidėjo XXI a. pirmajame dešimtmetyje,

¹⁹⁷ Donna J. Haraway, „Čiuopiantis mąstymas: Antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“, p. 105.

nors vizualiojo meno kūrėjai tuomet vis dar ganėtinai retai inkorporuodavo gyvus organizmus į savo darbus, tačiau menininkams priėmus naujas medijas ir įvairesnius kontekstus nei muziejai ar galerijos, dirbti su gyvais organizmais tapo viliojančia galimybe. Tarptautinės ekologinės krizės ir biologijos bei kitų gamtos mokslų pakilimas populiariojoje ir mokslinėje kultūroje sugebėjo sparčiai sufokusuoti dėmesį į mūsų santykį su kitomis rūšimis.¹⁹⁸

Kalbant apie biomeno pradžią, nuo maždaug XX a. 7-ojo dešimtmečio pasauliniame meno lauke imama labiau domėtis santykiu su aplinka, išskyla aplinkos, žemės menas su tokiais kūrėjais kaip Robert Smithson, Hans Haacke, Walter De Moria, Robert Morris, Christo, ir James Turrell priešakyje¹⁹⁹. Šie menininkai daugiausia dėmesio skyrė didelio mastelio, landšaftiniams meno kūriniams ir panašioms projektams, tačiau šis judėjimas atkreipė dėmesį ir į žmogaus veiklos daromą žalą gamtai. Aplinkos menas tapo tarpine sritimi, veikiančia ir gamtos, ir mokslo teritorijose. Būtent šiuo laikotarpiu ir buvo pasėta biomeno sėkla, kuri pradėjo dygti 7-ajame dešimtmetyje, o 10-ajame dešimtmetyje įgavo biomeno kategoriją, jos atsiradimas siejamas su menininku ir teoretiku Eduardo Kac ir pirmaisiais jo eksperimentais su DNR ląstelėmis ir genų modifikacijomis. Turbūt iki šiol vienas reprezentatyviausių biomeno kūrinių išlieka šio menininko genetiškai modifikuotas triušis Alba (2002 m.), kurio genai buvo sumaišyti su medūzos ir dėl šios priežasties apšviestas mėlyna spalva, triušis skleidė fluorescencinę šviesą.

Kac apibrėžė biomeną kaip naują kryptį šiuolaikiniame mene, kuri manipuliuoja gyvenimo procesais. Įprastai, biomenas pasitelkia vieną ar keletą iš šių priėgų: (1) biomedžiagų nukreipimą į specifines inertiškas formas ar veiksmus; (2) neįprastą arba ardomąją biotechnologijų įrankių ar procesų naudojimą; (3) gyvų organizmų išradimą ar transformavimą su arba be socialinės ar aplinkos integracijos²⁰⁰. Nepaisant to, Kac aiškiai suponuoja poziciją, kad biomenas pasitelkia tik biotechnologijas ir dirba su gyva materija. Tuo tarpu biomedijų teoretikas Robertas Mitchellas taip griežtai neatskiria biomeno ir jo reprezentacijų bei siūlo dvi šio meno kategorijas – profilaktinį ir vitalistinį biomeną. Profilaktiniame mene, pasak jo, galima naudoti ir tradicines medijas, kaip fotografija, tapyba ar skulptūra, tačiau juose vis tiek turėtų būti reprezentuojami biotechnologiniai procesai ar įrankiai. Tuo tarpu vitalistinis biomenas yra nereprezentuojamas, jame funkcionuoja tik biotechnologijų veikiami

¹⁹⁸ Stephen Wilson, *Art + Science Now*, London: Thames & Hudson, 2010, p. 40.

¹⁹⁹ Ali K Yetisen., Davis Joe, Coskun Ahmet F, Church George M., Yun Seok Hyun, „Bioart“, in: *Trends in Biotechnology*, 2015, vol. 33, Nr. 12, p. 727.

²⁰⁰ Eduardo Kac, *Sign of Life: Bio Art and Beyond*, Massachusetts: MIT Press, 2007, p. 18.

gyvi organizmai²⁰¹. Be to, biomeno kategorija sulaukia ganėtinai daug diskusijų, dėl to, kokie meno kūriniai jai priskiriami. Todėl svarbu pažymėti, kad gyvų organizmų įtraukimas į meno kūrinį, neturėtų būti savaime laikomas biomeno atveju. Todėl ir šiame darbe vietoje *biomeno* bus vartojamas jam dažnai sinonimiškas *gyvojo meno* terminas (angl. *living art*)²⁰², kuris leidžia šio tyrimo kontūrus brėžti ne vien iki biotechnologijų įrankius bei metodus taikančių menininkų, bet įtraukti ir kūrėjus, savo darbuose tiesiog integruojančius įvairias gyvybės formas. Tačiau turint omenyje, kad biomeno teoretikai ir menininkai dažnu atveju dirba kaip tik su gyvais organizmais, tyrime bus pasitelkiamas šios meno rūšies diskursas.

Gyvojo meno praktikų ir diskurso kontekste, ko gero, neišvengiami etiniai klausimai: ar menininkams turėtų būti leidžiama dirbti su gyvais organizmais, kištis į jų egzistencijos būdus ir kokios galimos to pasekmės? Ne mažesnės svarbos klausimas lieka, ar galima kurti ne žmonių atžvilgiu etiškai abejotinus kūrinius tam, kad jie didintų žmonių sąmoningumą, keltų klausimus apie kitas rūšis ir panašias temas? Menininkė ir rašytoja Ellen K. Levy, analizuodama t Kac pateikiamą kūrinį *Alba*, pastebi, kad išsiskiria paties menininko ir laboratorijos, su kuria jis bendradarbiavo, teiginiai apie galutinius eksperimento rezultatus, kaip iš tikrųjų atrodė triušis *Alba*, bei kaip jį vizualizavo ir pristatė menininkas Kac. Dėl to kyla grėsmė, kad menininkas „galėjo skatinti kitus atlikti genetines manipuliacijas, kurių jis pats galbūt nei užsakė, nei atliko“²⁰³. Tokie atvejai demonstruoja esant labai ploną ribą tarp atstovavimo gyviems organizmams ir jų eksploatavimo, tarp etikos skatinimo ir jos ignoravimo. Šie klausimai išliks svarbūs ir būsimoose skyriuose apie Lietuvoje rengtas parodas, kuriose dalyvavo gyvi organizmai.

2.4.1 Ankstyvosios gyvojo meno praktikos Lietuvoje

Šio tyrimo laukas apima antrajame XXI a. dešimtmetyje sukurtas instaliacijas, tačiau siekiant plėtoti gyvojo meno diskursą, pravartu apžvelgti ryškiausias ankstesnius gyvojo meno projektus Lietuvoje nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio. Pasak menotyrininkės Birutės Pankūnaitės, „šiuo visais atžvilgiais pereinamuoju laiku buvo itin populiariu naudoti organines medžiagas, tarsi savaime suteikiančias kūrybai šamaniškos praktikos aurą ir laikui atsparią ekstatišką estetiką. Organinė materija – ar tai gyvosios

²⁰¹ Robert Mitchell. *Bioart and the Vitality of Media*. Seattle: University of Washington Press, 2010, p. 3.

²⁰² Ron Broglio, *Surface Encounters, Thinking with Animals and Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 101.

²⁰³ Ellen K. Levy, „Art enters the biotechnology debate“ in: *Ethics and the visual arts*, sud. E. A. King ir G. Levin, Allworth: New York, 2006, p. 203.

gamtos elementai, ar žmogaus kūno prigimtinės savybės – įterpta į estetinio objekto audinį, dažniausiai suardo įprastas taisykles ir sisteminę tvarką.²⁰⁴ XX a. pab. Lietuvos menininkai imasi naujų kūrybos strategijų ir medijų – suklesti performanso, videomeno, instaliacijos žanras, o su jais vyksta ir pirmieji bandymai į meno lauką integruoti ir augalus ar gyvūnus.

Šiame kontekste visų pirma minėtinas Evaldas Jansas, vienas iš pirmųjų ėmęs kūryboje bendradarbiauti su kitomis rūšimis. 1992 m. Jansas pradėjo kurti objektų seriją *Inkliuzai*, kuriuose pagrindinėmis kūrinio atlikėjomis tapo bitės, kadangi menininkas į avilius pridėjo peilių ir kitokių aštrių daiktų, o bitės, savo ruožtu, juos įaugino koriuose²⁰⁵. *Inkliuzai* – tai lyg trūkstamoji grandis tarp *ready made* objektų ir socialinio *ready made*, tik šiame projekte dalyvauja, bendradarbiauja ne žmonės, o bitės. Taip *kito* sąvoka išsiplečia, apimdama ir gyvūnus“, – komentuoja šį kūrinių Grigoravičienė²⁰⁶. Reikėtų atkreipti dėmesį, kad parodoje pačios bitės jau nebedalyvavo, eksponuojamas buvo tik jų bendradarbiavimo rezultatas. Kitoje, 1997 m. „Jutempus“ galerijoje vykusioje, parodoje *Meno morfologija* kaip kūrinių Jansas pristatė porą gyvų kiaulių. Vieną naktį jos „sulaužė medinį gardą, suėdė kitus eksponatus – kanapę vazone ir magnetofoną, be to, baisiai apdergė salę.“²⁰⁷ Jansas ir jo kiaulės paliko ryškų pėdsaką Lietuvos meno istorijoje. Jų bendrą kūrinių galima laikyti gyvojo meno praktikos pradžia. Kiaulės tapo pirmosiomis Lietuvoje nežmogiškosiomis instaliacijos-performanso dalyvėmis. Kita vertus, analizuodama šį kūrinių Pankūnaitė pabrėžia ne dalyvaujamąjį aspektą, bet veikiau abjektiškąjį ir Janso instaliaciją sieja su nešvaros, netvarkos sąvokomis, taip teikdama pirmenybę veikiau simbolinėms reikšmėms, o ne kūrinių vitališkumui²⁰⁸.

2006 m. Jansas, dalyvaudamas tarptautiniame performansų festivalyje *Dimensija I* Šiuolaikinio meno centre, tvirtino ketinantis žiūrovų akivaizdoje nupjauti gyvam ėriukui galvą. Akciją, kurią menininkas pavadino *Pasaulinės demokratijos prevencija*, dar jai neprasidėjus sustabdė Lietuvos gyvūnų globos draugija, policija ir Valstybinė maisto ir veterinarijos tarnyba. Menininkas prieštaravo, kad ėriuko skerdynės šiuo atveju yra meninis vyksmas ir teigė vis tiek jį papjausiąs bei skatino žmones susimąstyti, iš kur ant jų stalo kasdien atsiranda mėsos gaminiai. Šį kūrinių galima vertinti

²⁰⁴ Birutė Pankūnaitė, „Odė Jansui“, in: *Literatūra ir menas*, 2014-12-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-11-18], <https://literaturairmenas.lt/daile/birute-pankunaite-ode-jansui>

²⁰⁵ Apie dalyvaujamojo meno diskursą ir sąvokas žr.: Lina Michelkevičė, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene*, Vilnius, 2014.

²⁰⁶ Grigoravičienė Erika „Evaldas Jansas: enfant terrible ar universalus genijus?“ in: *Dailė*, 2017, Nr. 1, p. 49.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Birutė Pankūnaitė, *op. cit.*

kaip visuomenės vartotojiškumo kritiką, provokuojantį kelti diskusijas apie gyvūnų teises²⁰⁹. Tačiau būtina pastebėti, kad pats kūrinys tik provokuoja, bet nesaugo kūrinyje dalyvaujančio ėriuko, yra linkęs jį paaukoti, kaip mėsos industrijos simbolį.

Performansais su gyvais organizmais garsėjo ir Post Ars grupės nariai. Dar pirmojoje šios grupės parodoje Kauno dailininkų sąjungos namuose 1990 m. Česlovas Lukenskas eksponavo instaliaciją *Persižvaigždžiavimas*, kurią sudarė atšaldytos, o vėliau švinkti pradėjusios kiaulių galvos²¹⁰. Gyvų kiaulių galvos ir vėliau buvo naudojamos kituose Lukensko performansuose ir akcijose. Bendradarbiaudamas su menininku Arvydu Brazdžiūnu Lukenskas 2008 metais galerijoje „Vartai“ atliktoje performanse *Dzikai* įlindo į maišus ir eksponavosi kartu su ant savęs esančiomis musių lervomis. Šiame performanse menininkai referavo į pūvančio kūno alegoriją, įdaiktinimą. Tais pačiais metais Lukenskas ir Robertas Antinis VDU galerijoje „101“ atliko kitą performansą *Mandala su viščiukais*. Jame menininkai kartu su pora šimtų viščiukų ketino sulesti iš įvairių grūdų ir sėklų ant žemės sukurtą mandalą. Tačiau performansas iki galo nebuvo įgyvendintas, nes vienu metu viščiukai ir taip ankštoje erdvėje netyčia buvo užspausti į kampą, apiberti trupiniais ir kitais daiktais, dėl auditorijos pasipiktinimo performansas buvo nutrauktas, o vėliau sulaukė atgarsio spaudoje ir internetinėje erdvėje²¹¹. Nepaisant ne iki galo pavykusio performanso, menininkų tikslas buvo: „sutverti daugiaprasmę, simbolišką, interpretacijoms pasiduodančią atmosferą, atlikti teatralizuotas apeigas, kurių idėjinė šerdis – gryno, vaisingo gyvybiškumo, spontaniškos laisvės pergalė prieš drausmę, konvencijas, suplėkusį tradiciškumą.“²¹²

Dar vienas kūrinys, įtraukiantis gyvūnus, – tai Nomedos ir Gedimino Urbonų 2007 m. Venecijos bienalėje pristatytas projektas *Villa Lituania*, kuriame dalyvavo gyvi balandžiai. Pagrindinis šio kūrinio aspektas buvo politinės aktualijos – Lietuvos ir Rusijos valstybių ginčas dėl tarpukariu Lietuvos ambasadai priklausiusio pastato Romoje, kuris po nepriklausomybės atgavimo, jai nebuvo grąžintas ir gali būti laikomas paskutine okupuota Lietuvos teritorija. Menininkai, bendradarbiaudami su sportinių balandžių augintojais Italijoje ir Lietuvoje, surengė dvi balandžių lenktynes. Pirmosiose lenktynėse paukščiai skrido į įvairius Italijos taškus bei ir į

²⁰⁹ Kotryna Džilavjanaitė, „Šiuolaikinio meno aukos“, in: *Bernardinai.lt*, 2008-05-03, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-05-03-kotryna-dzilavjanaitė-siuolaikinio-meno-aukos/9637>

²¹⁰ Erika Grigoravičienė, Tarp gyvo ir negyvo kūno: lietuvių akcionizmo ypatumai, in: *Post Ars partitūra*, sud. Agnė Narušytė, Vilnius: M puslapiai, Šiuolaikinio meno centras, 2017, p. 382.

²¹¹ Kotryna Džilavjanaitė, *op. cit.*

²¹² *Ibid.*

Lietuvą, Lenkiją, Rusiją. Antrosios lenktynės buvo specialus maršrutas iš Venecijos į Romą. Lenktynių tikslas buvo taikos balandžių pasiuntimas į okupuotą *Villa Lituania* teritoriją Romoje²¹³.

Paminėti atvejai rodo, kad gyvų organizmų įtraukimas į meno kūrinius Lietuvoje jau yra suformavęs tam tikrą tradiciją ir yra sąlyginai gajus. Pastebima, kad iki 2010 m. gyvi organizmai dažniausiai buvo įtraukiami į performansus, rečiau į stabilias, ilgalaikes instaliacijas. Tai galima paaiškinti tuo, kad trumpalaikiai projektai nereikalauja gyviams paruošti specialios infrastruktūros, užtikrinti tinkamas sąlygas jiems išgyventi. Atkreiptinas dėmesys, kad aptartuose projektuose organizmai dalyvauja kūrinyje, atlieka tam tikrus veiksmus, tačiau jie naudojami gan iliustratyviai ir instrumentiškai. Kūrėjai neskiria tiek daug dėmesio organizmams, jų gyvybingumui. Tai paaiškinama tuo, kad meno ir mokslo disciplinų sintezė dar nebuvo taip stipriai įsigalėjusi meno lauke, todėl kūrėjai rečiau domėjosi objektų materialiosiomis savybėmis, netaikė mokslinių tyrimų įrankių ir ne tiek gilinosi į pačios materijos vitališkumą, savybes ir turimą potencialą. Menininkų plėtojamos temos pačių organizmų tiesiogiai neliečia, jie lieka it tam tikrais simboliais, metaforomis ar kitomis raiškos priemonėmis, padedančiomis vaizdingai kalbėti apie kitas, nebūtinai su dalyvaujančiais organizmais susijusias, temas. Kūriniuose aktualizuojamos temos dažniausiai siejasi būtent su žmogiškaisiais reikalais – sprendžiamos socialinės, etinės ar politinės problemos, tačiau į šį probleminį lauką kūriniuose naudojami organizmai tiesiogiai kaip ir nepatenka. O jei ir pakliūva, veikiau tampa parodomosiomis „aukomis“, simboliais savo rūšies ar visų gyvūnų. Jie pasitelkiami bandant dehumanizuoti, sudaiktinti žmogų, kritikuoti vartotojiškumą ar kitas žmogiškosios bendruomenės ydas. Netgi gyvūnų teisių diskursas ar politinių gyvūnų teisių aktyvizmo pobūdis ryškiau iškyla tik kaip reakcija į kūrinį ar šalutinis jo produktas, o ne esminis kūrinio siekis ar elementas. Galbūt net priešingai, aptartuose atvejuose menininkai buvo linkę aukoti gyvūnų gerovę vardan tam tikrų idėjų, o auditorija į tai reagavo kritiškai ir rodė rūpestį.

Reikėtų pabrėžti, kad šiame tyrime toliau kalbant apie simpoetines erdves ir jų veikėjus, šių lygiavertiškumas yra matuojamas ne per lygių žmonių ir gyvūnų teisių perspektyvą, o veikiau atsižvelgiant į galimai kintantį menininkų santykį su gyvais organizmais ir jų vaidmenį instaliacijose. Posthumanizmo teoretikas Cary Wolfe'as pastebi, kad gyvūnams kaip žmogišioms beždžionėms yra suteikiamos žmogaus teisės, taip sukuriant humanizuotą gyvūną²¹⁴. Problema atsiranda būtent dėl to, kad žmogaus

²¹³ Erika Grigoravičienė, „Gediminas ir Nomeda Urbonai“, Mo muziejaus tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/nomeda-ir-gediminas-urbonai/416>

²¹⁴ Cary Wolfe, *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, p. 11-17.

teisių perkėlimas gyvūnams nekeičia gyvūnų padėties, o tik sukuria naujas išimties zonas, kur gyvybė yra kontroliuojama ir pajungiama, nes tiek žmogaus animalizavimas, tiek gyvūnų humanizavimas yra dvi skirtingos tos pačios „antropologinės mašinos“ veikimo kryptys²¹⁵. Kaip pastebi Žukauskaitė, žmogaus teisių perkėlimas gyvūnams reikštų ne tik fizinę, cheminę ar technologinę, bet ir konceptualinę prievartą²¹⁶. Todėl jei norėtume kalbėti apie lygią žmonių ir gyvū organizmų teisinę sistemą, turbūt turėtume kalbėti apie kažką panašaus į *chtulu* teisę, kuri remtųsi bendrais žmonių ir ne žmonių sugyvenimo ir abipusės gerovės principais bei steigtų lygiavertes būties ir veikimo struktūras.

2.4.2 Gyvosios instaliacijos XXI a. 2-ajame dešimtmetyje

Materialistinių ir posthumanistinių teorijų išpopuliarėjimas, ekologinių problemų iškilimas bei mokslo ir meno paradigmų sampyna šiuolaikiniame mene antrajame XXI a. dešimtmetyje turėjo pakeisti tendencijas ir leisti tikėtis daugiau ilgalaikių, eksperimentinių projektų, kur jie savaime taptų esminiais tyrimų objektais, pasitelkiant kitose srityse taikomas teorines ir praktines prieigas. Nuo daugmaž 2-ojo dešimtmečio pradžios Lietuvoje taip pat ima rasti meno praktikos, įtraukiančios gyvojo meno diskursą ir atliepančios antropocentristinės kritikos ir posthumanizmo aktualizuojamas idėjas. Bandant integruoti gyvojo meno diskursą į Lietuvos meno lauką, verta paminėti, kad 2016 m. kalbėdamas apie šiuolaikinį meną Lietuvoje, Mindaugas Gapševičius – menininkas ir dėstytojas, dirbantis Veimaro Bauhaus universitete, kuris orientuojasi į meno ir mokslo sintezę, teigė, kad Lietuvoje vis dar nedaug progresyvaus šiuolaikinio meno, kalbančio apie pasauliniame kontekste vykstančias aktualijas – mokslo, technologijų, politiniuose ar socialiniuose kontekstuose²¹⁷. Michelkevičius patvirtinta ganėtinai skeptišką požiūrį į tuometinę šiuolaikinio meno situaciją: „dabar visas pasaulis ūžia kalbėdamas apie postinternetinį meną arba biomeną, eksperimentus su visokiais kiborgais ir t.t. tai Lietuvoje tokio meno beveik nėra.“²¹⁸

²¹⁵ Audronė Žukauskaitė, „Nuogos gyvybės produkavimas antropoceno scenoje“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 65.

²¹⁶ Audronė Žukauskaitė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, Vilnius: Kitos knygos, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 202.

²¹⁷ Mindaugas Gapševičius, „Šiuolaikinio meno kontekstai. Apie aktualijas ir ateities formas“, vaizdo įrašas, in: Letmekoo.lt, autorius Evaldas Jansas 2016-09-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-07-27], <http://www.letmekoo.lt/category/author/evaldas-jansas/>

²¹⁸ Vytautas Michelkevičius, „Šiuolaikinio meno kontekstai. Apie aktualijas ir ateities formas“, vaizdo įrašas, in: Letmekoo.lt, aturius Evaldas Jansas 2016-09-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-07-27], <http://www.letmekoo.lt/category/author/evaldas-jansas/>

Vargu ar reikėtų stebėtis tokia situacija, nes mokslą ir meną sintezuojantys projektai net ir pasauliniame kontekste nelengvai įsitvirtino meno institucijose. Kaip dar 2010 m. teigė Stephen Wilson, daugelis eksperimentinių, biomeno kūrinių, aprašytų jo knygoje *Art + Science Now*, dar nėra priimti į pagrindines meno institucijas – muziejus ir galerijas. Toks nerimą keliantis šių naujų meno hibridų statusas, kada jie tarsi stovi už durų, suteikia galimybę stebėti ir laukti įvykstant esminei meno sampratos ir apibrėžimo permainingai²¹⁹. Tačiau atrodo, kad per pastarąjį dešimtmetį gyvojo meno kūriniai jau tapo ganėtinai įprastu globalaus meno lauko elementu, nors turbūt dažniau sutinkamas eksperimentinėse, projektinėse meno erdvėse ir kiek rečiau didžiosiose meno institucijose, kur gyvojo meno instaliacijų ir didelę vertę turinčių, trapių artefaktų buvimas vienoje erdvėje yra sunkiau suderinamas.

Net ir dabar Lietuvoje nėra daug menininkų sistemingai dirbančių su gyvu ar biomenu. Čia reiktų išskirti minėtą Gapševičių ir Urbonų duetą, kurie per pastarąjį dešimtmetį nuosekliausiai veikė šioje srityje. Vis dėlto su gyvojo meno kūrinių buvo galima susipažinti ne tik šių menininkų dėka, todėl verta apžvelgti ir kitus pastarojo dešimtmečio projektus. Vienas iš pirmųjų šiuolaikinio meno projektų, kuriame buvo eksponuojami gyvi organizmai, buvo Dariaus Žiūros 2014 m. surengta paroda *SWIM* Šiuolaikinio meno centre. Joje menininkas eksponavo trijų tipų eksponatus – ant sienų kabančias prostitucija užsiiminėjančių žmonių fotografijas, psichotropinių grybų nuotraukas ir po stikliniais gaubtais auginamus šungrybius. Šioje instaliacijoje grybų auginimas taip pat nėra akcentuojamas kaip biologinis reiškinys. Esminė projekto mintis buvo auginti haliucinogeninius grybus, tačiau po konsultacijų su teisininkais šios minties buvo atsakyta²²⁰. Dėl šios priežastis projektas lieka veikiau iliustratyviu problemos pristatymu, kuris iki galo neišsipildo savo materialumu, tačiau leidžia atverti tam tikras epistemologines jungtis tarp prostitučių ir haliucinogeninių grybų, kuriems galima taikyti tuos pačius tabu, socialinio paribio, nelegalumo aspektus bei kelti klausimus apie abiejų reiškinų sąsajas. Tiek prostitucija, tiek narkotinės, psichotropinės medžiagos yra nelegalios pagal žmonių sukurtus įstatymus ir, daugeliu atvejų, įprastus moralės principus, tačiau abu reiškiniai dalijasi antisistemine veikimo logika, kurią stimuliuoja primityvios kūniškos pagundos, ir tuo pačiu metu tam tikras gamtos abejingumas, nes haliucinogeniniams grybams tokie įstatymai ar moralės normos nėra pažįstamos, nedaro jokios įtakos pačių grybų augimui. Tad tokiu būdu Žiūra itin įdomiu kampu

²¹⁹ Stephen Wilson, *op. cit.*, p. 8.

²²⁰ Darius Žiūra, „SWIM“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2014-04-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <http://www.satėnai.lt/2014/04/15/swim/>

sugeba išvelgti grybų ir žmonių grupių panašumą ir tam tikra prasme išlygina jų ontologinį statusą, pastebi jų kvaziobjektišką susietumą.

Vieni pirmųjų savo meniniu projektu į Lietuvos meno diskursą įvedę posthumanizmo terminą ir su juo susijusį meninį projektą yra Urbonų duetas savo instaliacija *Psichotropinis namas: Ballardo technologijų zooetikos paviljonas*. Tai 2015 m. XII Baltijos trienalėje Šiuolaikinio meno centre pristatytas tęstinis projektas, kurio tikslas „įsivaizduoti ir dokumentuoti, kaip žemiškas bendradarbiavimas tarp įvairių gyvybės rūšių – šiuo atveju grybų ir žmonių – gali padėti suprasti žmogaus vietą pasaulyje, palengvinti ekologinių problemų sprendimą.“²²¹ Parodos metu keturiose, kontroliuojamo klimato laboratoriją primenančiose, erdvėse kelis mėnesius naudojant įvairius substratus buvo eksperimentuojama ir auginama grybiene – micelis, o pats augimas traktuojamas kaip medija. Tai buvo ir paroda, ir spekuliatyvus eksperimentas, prie kurio galėjo prisidėti ne tik mokslininkai, filosofai ar menininkai, bet ir atsitiktiniai parodos lankytojai.

Nerijaus Ermino 2015 m. parodoje *Septynios dienos iki nakties* galerijoje AV17 pristatytos dvi instaliacijos – *Aš būsiu pasirengęs kai tu ateisi* ir *Septynios dienos iki nakties*. Pastarojoje instaliacijoje buvo galima išvysti ant grindų vertikaliai pastatytą guminę sunkvežimio padangą, kurios dugnas buvo išklotas keraminėmis plytelėmis ir užpildytas vandeniu, o jame plaukiojo žuvelė. O štai Žilvino Landzbergo parodoje *Be karūnos* 2015 m. Šiuolaikinio meno centre – modernizmo architektūros pastate erdvės buvo transformuojamos – „paroda tįsta jomis kaip piešinys, kaip realybės atauga, kaip dedikacija. Sujungdama menamas medžiagas, abstrakčias formas bei fikciją, ji „priešia“ realybei jos trūkstamas dalis ir plyšius – tai, kas nematoma, nepamatuojama, neįvardinta.“²²² Šioje parodoje menininkas, kaip instaliaciją įrengė balandinę, kuri parodos veikimo metu buvo apgyvendinta balandžiais. Tokiu būdu Landzbergas bando griauti modernybės mitą, kuriame tirpdomos universalumo iliuzijos, griežtos kategorijų perskyros, įskaitant ir tą, tarp gamtos ir kultūros, realybės ir virtualybės, racionalumo ir iracionalumo²²³.

Biologijos mokslams anksčiau daug dėmesio skyrusi menininkė Aurelija Maknytė savo kūryboje apjungė gamtos stebėjimo ir kūrybos praktikas. Maknytė nuo

²²¹ Viktorija Šiaulytė, „Zooetikos paviljonas XII Baltijos trienalėje“, Zooetikos projekto tinklalapis, 2015-09-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-02-25], <http://www.zooetics.net/blog/zooetics-pavilion-at-xii-baltic-trienial>

²²² Žilvinas Landzbergas, „Be karūnos“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2015, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-07-08], <https://cac.lt/paroda/zilvinas-landzbergas-be-karunos/>

²²³ Neringa Černiauskaitė, „Ledai duoda pienu. Žilvino Landzbergo paroda „Be Karūnos“ ŠMC“, in: *Artnews.lt*, 2015-05-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-01-30], <https://artnews.lt/ledai-duoda-piena-zilvino-landzbergo-paroda-be-karunos-smc-28664>

2013 m. plėtoja tęstinį meninį projektą *Kraštovaizdžio partizanas*, per kurį stebi ir fiksuoja bebrų gyvenimą: kaip jie stato užtvankas ir grauzia medžius, tarsi vėl gamtai gražindami žmonių melioruotus kanalus, ar tiesiog nepakludami žmonių sukurtai tvarkai ir, žinoma, neretai dėl to nukentėdami. Menininkė ne tik stebi šiuos gyvūnus ir jų aplinką, bet ir gan sėkmingai bando juos integruoti į kultūrinį gyvenimą ir svarsto, ar bebrai gali būti pripažinti meno kūrėjais. Tai, kad menininkė parodoje *Saldus ateities prakaitas*, kuri įvyko 2019 m. Nacionalinėje dailės galerijoje, pristatė bebro sukurtą medžio skulptūrą, rodo, kad atsakymas yra teigiamas. Tuo tarpu 2020 m. Vilniaus Rotušėje menininkė pristatė parodą *Gamtos kabinetas*, kurios bendraautoriais taip pat galėtų būti laikomi bebrai, kadangi menininkė joje pristatė įvairius gamtos radinius, tarp kurių buvo ir bebrų apgraužtos – nužievėtos ir apvalintos medžių šakos, kurios tapo menininkės sukonstruotų objektų dalimis.

2019 m. MO muziejuje surengta Erikos Grigoravičienės ir Ugnės Paberžytės kuruota paroda *Gyvūnas – robotas – žmogus*, kurioje gyvūno, jo vietos šiuolaikinėje kultūroje ir etikos klausimams buvo skirta itin daug dėmesio vizualiam ir diskursyviame lygmenyje. Kiek vėliau mažojoje MO salėje surengta būtent vitališkumo, mokslinių eksperimentų sluoksnį papildanti paroda *Bendrabūvis*. Joje Vokietijos Veimaro universiteto studentai ir dėstytojai, įskaitant ir Gapševičių, remdamiesi posthumanizmo teorijų prieigomis siekė pademonstruoti būdus, kuriais žmonės ir kiti gyvi organizmai gali bendradarbiauti gyvenant šioje ekosistemoje, bei tai, kaip galima geriau pažinti ir plėsti etikos ribas, atsižvelgiant į neįmogiškuosius objektus ir gamtą, kurios bendra dalimi esame. Šioje parodoje buvo eksponuojamos instaliacijos kaip Ursula Damm *Karaokės baras* (2018), kurioje maistinės muselės (lot. Drosophilidae) buvo patalpintos į dėžę, kur įrengta filmavimo, garso įrašinėjimo ir garsiakalbių sistema. Atėjęs žiūrovas museles galėjo pamatyti netoliese esančiame televizoriaus ekrane, o skleisdamas garsą į priešais pastatytą mikrofoną, turėjo galimybę komunikuoti su muselėmis ir tikėtis jų atsako.

Parodoje *Bendrabūvis* beveik identišku būdu kaip ir Žiūra, grybus augino menininkė iš Vokietijos Theresos Schubert. Kūrinyje *Auganti geometrija – grybų taturavimas* (2015–2016) buvo auginamas micelis, o parodos veikimu ant grybų turėjo būti daromos taturuotės. Jos, pagal autorės idėją, grybams augant turėjo transformuotis, prisitaikyti prie kintančio jų paviršiaus, tačiau dėl nežinomų priežasčių grybai neaugo taip, kaip buvo tikėtasi, ir projektas iki galo nebuvo išpildytas, todėl taturuotės ant grybų nebuvo padarytos. Čia savo projektą-dirbtuves *Įvadas į posthumanizmo estetiką* (2016–2019) pristatė ir Gapševičius. Parodos erdvėje buvo įrengta laboratorija, kurioje menininkas kvietė lankytojus atlikti keletą eksperimentų – kaip auginti bakterijas, kaip panaudoti kūną kaip elektros energijos šaltinį, atlikti savo

DNR tyrimą ir stebėti, kaip tarpusavyje komunikuoja organizmai²²⁴. 2019 m. pabaigoje su kitais menininkais ir teoretikais projektų erdvėje „Sodas 2123“ Gapševičius atidarė alternatyvią, nedisciplininę tyrimų laboratoriją „Alt lab“, kurioje turėtų būti įgyvendinami meno, biologijos ir kitas sritis apimantys projektai, leidžiantys tikėtis aktyvesnės biomeno ir kitų progresyvių meno praktikų plėtos.

Aptarus ryškiausius pastarojo dešimtmečio gyvojo meno kūrinus, galima pastebėti pakitusias gyvojo meno eksponavimo praktikas. Gyvi organizmai daugeliu atveju nebenaudojami tik kaip ženklas, siekiant papasakoti istorijas apie kažką kitą, o ne juos pačius. Gyvi organizmai tampa centrine kūrinio dalimi ir kaip materija, ir koncepcija. Parodose pristatomose instaliacijose menininkai jau ne tik naudoja gyvus organizmus, kaip priemones, bet ima jais domėtis, bendradarbiauti ir kurti sąlygas, kuriose gyviai galėtų atskleisti galbūt iki šiol mums nežinomas savo savybes ir prisidėti prie kūrybinio bei mokslinio proceso. Pradėti naudoti biologijos mokslo metodai ir priemonės parodinėse erdvėse suteikia galimybę iš arčiau susipažinti su šiais organizmais, atsiskleisti jų potencialui. Itin ryškiai aktualizuojama būtent komunikacinė tokių meno kūrinių, kuriuose pabrėžiamas siekis skatinti žmonių ir gyvų organizmų tarpusavio suvokimą ir galimą bendradarbiavimą, funkcija. Todėl kitame šio darbo skyriuje bus bandoma pastebėti, ar įvyksta pokyčių instaliacijos meno paradigmoje, kai kūrinuose dalyvauja ir gyvi organizmai.

2.4.3 Išcentruota žiūrovo pozicija

Instaliacijos menas įprastai siejamas su fiziniu žiūrovo buvimu meno kūrinyje, jo erdvėje, todėl neretai jis apibūdinamas ir kaip „teatriškas“, „įtraukiantis“ ar „patirtinis“²²⁵. Toks instaliacijos meno vertinimas reprezentuoja vieną iš populiariausių teoretikų ir menininkų požiūrių į šią meno rūšį; į ją žvelgiama iš žiūrovo pozicijos, keliami klausimai apie žiūrovo, kaip meno kūrinio dalyvio vaidmenį ir pojūčius instaliacijos erdvėje. Viena iš nuosekliausiai šią meno rūšį pastaraisiais metais tyrinėjusių Anne Ring Petersen teigia, kad „instaliacijos meno dėmesio centre atsидuria „tikrasis“ žiūrovo fenomenologinės patirties pobūdis, kuris siekia pažadinti žiūrovo suvokimą apie jo priklausomybę nuo kūniškųjų jausmų, bei subjektyvumą ir meno patyrimo tąsą laikinumą.“²²⁶ Autorė taip pat pabrėžia, kad instaliacijos menas

²²⁴ Indrė Lelevičiūtė, „Mindaugas Gapševičius: „Dirbtinio intelekto ir kompiuterio neužteko, tai pradėjau domėtis biologija“, in: *Lrytas.lt*, 2019-08-22, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-03], <https://www.lrytas.lt/kultura/daile/2019/08/22/news/mindaugas-gapsevicius-dirbtinio-intelekto-ir-kompiuterio-neuzteko-tai-pradejau-dometis-biologija--11546744>

²²⁵ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 6.

²²⁶ Anne Ring Petersen, *op. cit.*, p. 17.

padėjo pergalvoti trijų dimensijų meno kūrinys ir juose aktualizuoti pačią erdvę bei aktyvų suvokėjo vaidmenį jame. Šis teiginys iš dalies išlieka teisingas tyrime aptariamų instaliacijų kontekste kadangi erdvė ir žiūrovo aktyvumas tebėra svarbūs instaliacijos meno sandai, tačiau gyvų organizmų dalyvavimas juose įneša ganėtinai reikšmingų pokyčių.

Gyvojo meno instaliacijose suvokėjo vaidmuo jau yra kiek nutolęs nuo to, ką deklaruoja Petersen. Subjektas nebėra centrinis tokios instaliacijos elementas, be kurio kūrinys iki galo nėra išpildytas, neįvyksta. Kūrinio centre atsiduria ne tik suvokėjo fenomenologinė patirtis ar tik jo patirčiai parengta erdvė. Šis aspektas vis dar svarbus, tačiau erdvė neretai įgauna kur kas ryškesnį pragmatinį-technologinį pobūdį. Instaliacijos aplinka kuriama ne tik suvokėjo patirčiai, bet taip pat pritaikoma prie gyvų organizmų poreikių, kuriems neretai reikalingos specifinės sąlygos, pavyzdžiui, erdvės izoliavimas, pastovus maitinimas, palaikomas drėgmės, šviesos ar temperatūros lygis. Mitchellas pastebi, kad tipinių mokslinių „įrėminimo“ įrenginių, kaip permatomi mėgintuvėliai, petri lėkštelės ir stiklinės ar plastikinės talpyklos suintensyvina konfliktą tarp prezentacijos ir reprezentacijos, ir todėl sukuria abejones dėl meno kūrinio statuso²²⁷. Omenyje turima tai, kad gyvų organizmų egzistencija meno erdvėje yra įgyvendinama, visų pirma, rūpinantis ne jų pristatymu, o galimybe išgyventi, kadangi kitu atveju, tiesiog nebebūtų ką pristatinti. Tuo pačiu metu gyvi organizmai yra ne tiek reprezentuojami, kiek tiesiog suteikiamos sąlygos jiems prisistatyti, nes būtent jie tampa pagrindiniais instaliacijos veikėjais, o kūriniai yra apie juos ir jų gyvybingumą, o ne kažką kito.

Biomeno kūrinų išlaikymas ir išlikimas nebūtų įmanomas be laboratorinio įrėminimo – tų pačių petri lėkštelių, sterilių talpyklų, atitinkamai parengtų sąlygų, laboratorijos protokolo ir panašiai²²⁸. Tai yra viena iš priežasčių, kodėl šiuolaikiniame mene perimami moksliniai metodai, o į instaliacijos meną vis dažniau integruojami laboratorijų infrastruktūrai būdingi elementai ir parodinės erdvės virsta terpėmis moksliniams eksperimentams atlikti ar juos eksponuoti. Meno istorikė Frances Stacey pastebi, kad biomenas yra „mažiausiai sėkmingas ir labiausiai ginčytinas kuomet mokslas yra redukuojamas tik iki estetinio reginio ir nėra atsižvelgiama į specifinius ar paradigminius skirtumus, kurie daro įtaką tam, kaip viena disciplina yra medijuojama kitoje.“²²⁹ Dėl to laboratorinės infrastruktūros integracija instaliacijos mene liudija,

²²⁷ Robert Mitchell, *op. cit.*, p. 90.

²²⁸ Marietta Radomska, *Uncountable Life: a Biophilosophy of Bioart*, Linköping: LiU-Tryck, 2016, p. 43-44.

²²⁹ Frances Stacey, „Bio-art: the ethics behind the aesthetics“, in: *Nature Review Molecular Cell Biology*, 2009, Nr. 10, p. 500.

kad šiuolaikiniai instaliacijų kūrėjai neapsiriboja vizualumo ar reginio žiūrovams kūrimu, bet jį sistemingai auškoja vardan gyvų organizmų, sėkmingų eksperimentų ir jų pristatymo žiūrovams. To įrodymai yra pastebimi parodoje *Bendrabūvis* ar Urbonų įsteigtame *Zooetikos paviljone*.

Zooetikos paviljono atveju, instaliacijos-laboratorijos erdve tapo ekspozicinės salės viduryje sukonstruotas metalinis rėmas, aptrauktas plastiku, kurio viduje ir augo grybiena. Taip išryškėja dar vienas trukdis, žiūrovo apribojimas – jis nebegali laisvai pakliūti į tikrąją instaliacijos erdvę, tam reikalingos papildomos priemonės, t. y. nitrilinės pirštinės ir papildomi žmonės, kurie ten žiūrovą įleistų. Panašiu principu vyko ir Gapševičiaus *Įvado į posthumanistinę estetiką* dirbtuvės parodoje *Bendrabūvis*. Dirbtuvių metų tyrinėti augalai, organizmai, bakterijos buvo prieinami dalyvaujantiems dirbtuvėse, tačiau tik tuomet kai jos veikė. Menininkui nesant, visi organizmų stebėjimo įrankiai, pavyzdžiui, mikroskopai ir dalis organizmų likdavo instaliacijos dalimi, tačiau jų pasiekiamumas taip pat buvo ribotas tam, kad atliekami eksperimentai nebūtų sugadinti ir kitaip pakenkta tyrinėjamiems mikroorganizmams. Toje pačioje parodoje veikusioje Damm instaliacijoje *Karaokė baras*, norint „sudalyvauti“ instaliacijoje, žiūrovas turėjo atsistoti priešais ekraną, kuriame buvo galima pamatyti šalia smėliu užpiltoje medinėje dėžėje esančias muses. Norint joms „padainuoti“ – su muselėmis užmegzti komunikaciją, lankytojas turėjo skleisti garsus į priešais ekraną pastatytą mikrofoną. Tuomet garsai buvo transformuojami į muselėms suvokiamus dažnius, kuriuos išgirdusios jos imdavo reaguoti – persekioti viena kitą ir taip sudarinėti muselių „grandines“. Tuo tarpu 2017 m. Nacionalinėje dailės galerijoje vykusioje parodoje *Miesto gamta: pradedant Vilniumi* buvo galima pamatyti iš Ekvadoro kilusio, bet Vokietijoje kuriančio menininko Kuai Shen instaliaciją *Termotaksis* (2017), kuriame per nedidelį langą buvo galima apžiūrėti terariume gyvenantį skruzdėlyną, o šalia jo eksponuoti ir skenuojančiu elektronų mikroskopu užfiksuoti skaitmeniniai atspaudai bei vaizdo ir garso įrašai iš tiriamojo skruzdėlyno.

Šiais atvejais instaliacijoje tiek aplinkos, tiek žiūrovo pirmenybė, jo, kaip centrinio kūrinio veikėjo, vaidmuo yra perorientuojamas į organizmus siekiant užtikrinti jų galimybę išgyventi, likti savo vietose ekspozicinėse erdvėse bei išlikti saugiams ir matomiems. Žiūrovo choreografijos, laisvo judėjimo aspektas nebėra esminis tokių instaliacijų bruožas, nors šie nežmogiški kolegos instaliacijoje vis dar turi būti pasiekiami žiūrovui, kadangi parodos vis dar rengiamos žmonėms, tačiau galima teigti, kad instaliacijos erdvė tampa bendra žmonių ir ne žmonių būties erdve, kurioje turi būti suderinami visų dalyvių poreikiai. Žiūrovas praranda savo, kaip centrinio, aktyvaus veikėjo poziciją, kadangi jis nebeturi tokios laisvės apžiūrėti objektą, o šiuo

atveju gyvą organizmą ar organizmus, iš visų pusių. Šiam tikslui reikia specialių priemonių: izoliuotos erdvės, mikroskopo, kameros ar ekrano. Erdvė nebėra suvokėjo laisvo judėjimo laukas, ji tampa labiau fiksuota, skirta bendrai būčiai, pažinimo būdams atskleisti.

Siekdama aktualizuoti laisvą žiūrovo judėjimo svarbą instaliacijoje, Claire Bishop remiasi meno istoriko Erwin Panofsky²³⁰ teiginiais, kad renesanse išplėtota perspektyva pastatė žiūrovą paveiksle vaizduojamo hipotetinio pasaulio centre. Perspektyvos liniją, su išnykimo tašku paveikslo horizonte, buvo bandoma suvesti su priešais jį stovinčio žiūrovo akimis. Toks santykis suvokiamas kaip hierarchiškas tarp įcentrinio žiūrovo ir paveikslo „pasaulio“, kuris yra tarsi išklotas priešais jį. Dėl to Panofsky sulygino renesanso perspektyvą su racionaliū ir savirefleksyviu kartežiškuoju subjektu („Mąstau, vadinasi esu“)²³¹. Kaip opozicija tokiam hierarchizuotam mąstymui Bishop įvardija 7-ajame ir 8-ajame dešimtmetyje išpopuliarėjusias poststruktūralistines ir postkolonialistines idėjas, kurios darė įtaką ir instaliacijos meno raidai. Vietoje racionalaus, centrinio, nuoseklaus humanistinio subjekto, poststruktūralistinė teorija tvirtina, kad teisingas būdas įvardyti mūsų, kaip žmoniškųjų subjektų, būseną yra fragmentuotas, daugialypis ir išcentruotas. Šis išcentrinimo diskursas buvo svarbus meno kritikams, simpatizavusiems feministinėms ir postkolonialistinėms teorijoms, kurios teigia, kad „įcentrinimas“, įtvirtintas dominuojančios ideologijos, yra maskulinistiškas, rasistiškas ir konservatyvus. Taip yra todėl, kad nėra vieno „teisingo“ būdo žiūrėti į pasaulį, ar privilegijuotos vietos, iš kurios tokia nuomonė galėtų būti susidaroma. Kaip rezultatas, instaliacijos meno perspektyvų daugialypumas, manoma, taip pat apverčia renesansiškos perspektyvos modelį, nes neigia žiūrovo galimybę rasti vieną idealią vietą, iš kurios žiūrėti kūrinių²³².

Tai išryškina instaliacijos meno siekį decentralizuoti ir fragmentuoti filosofinį bei fizinį subjektą. Norint apžiūrėti instaliaciją, kurioje išnaudojama visa erdvė, joje reikia judėti, o tai tapo puikia analogija įvairiems požiūriams į vieną situaciją. Kaip vieną iš kūrėjų, prisidėjusių prie multiperspektyvizmo idėjos instaliacijos mene artikuliuojamo, autorė įvardijo menininkę Mary Kelly. Jai instaliacijos žiūrovas yra nekontroliuojamas ir nevaržomas, todėl vaizdas visuomet yra šališkas – nėra pozicijos, iš kurios vienu metu būtų galima pamatyti viską. Nėra vieno tobulos žiūros taško²³³. Toks požiūris primena Haraway situatyvaus žinojimo koncepciją, kuri taip

²³⁰ Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚Symbolische Form‘“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1924-5, 1927, Nr. 25.

²³¹ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 11.

²³² *Ibid.*, p. 13.

²³³ *Ibid.*, p. 35.

pat oponuoja tobulo žiūrėjimo taško, dieviškojo triuko pozicijai. Tam ji taip pat pasitelkia žvilgsnio analogiją ir teigia, kad žiūrėjimas niekada nėra pasyvus ir savaiminis, tai galios pozicijų įtvirtinimo ir ardymo įrankis, darantis poveikį pasauliui. Subjektyvumas ir žiūrėjimas yra kompleksiški, heterogeniški, nebaigtiniai ir priešaringi, todėl tam tikros žiūrėjimo pozicijos pasirinkimas ar priėmimas visuomet yra svarbus produkuojant žinias²³⁴. Šitaip aktyvuojama instaliacijoje veikiančio subjekto pozicija, kuri kontekstualizuoja jį ir politiniuose, socialiniuose kontekstuose.

Bishop pateikta instaliacijos meno interpretacija pasitelkus poststruktūralistines teorijas leidžia iš naujo interpretuoti ir šiuolaikinėje instaliacijoje pastebimą žiūrovo žiūrėjimo ir judėjimo trajektorijų apribojimą, ir plėtoti jį jau posthumanstinio mąstymo perspektyvoje. Jo niekaip nebūtų galima prilyginti tobulam žiūrėjimo taškui ir renesansiškai perspektyvos įcentrinimo tradicijai, kadangi anksčiau aptartose instaliacijose žiūrovas neįgauna tobulo žiūrėjimo taško galimybės, kai kuriais atvejais jis įgauna tik, iš esmės, vienintelę galimą žiūrėjimo tašką. Instaliacijose naudojamos priemonės, kaip kad per televizoriaus ekraną rodomas tiesioginis vaizdas, arba tik per mikroskopą pastebimas bakterijų aktyvumas suteikia galimybę bent jau iš dalies, pamatyti eksponuojamus objektus, nes kitu atveju, jie galimai liktų nematomi, nepastebimi. Tai parodo ir Damm instaliacijos muselės, kurios nuolat išskrenda iš kameros objekto aprėpiamo ploto, ar balandžiai Landzbergo parodoje – tai pasirodo, tai dingsta tarp stogo konstrukcijų, o ir paties narvo struktūrą jų stebėjimui nė kiek nepadedą (7 iliustr.). Šiuo atžvilgiu gyvojo meno kūrinis galima net palyginti su apsilankymu zoologijos sode. Meno kritikas John Berger pasakoja, kaip lankytojai vaikšto po zoologijos sodą žiūrėdami į gyvūnus, jie juda nuo narvo prie narvo, visai kaip lankytojai meno galerijose. Tačiau čia, zoologijos sode, vaizdas visuomet neteisingas, tarsi prastai sufokusuota nuotrauka. Lankytojai yra taip prie to pripratę, kad to jau net nebepastebi. Po nusivylimo vaizdu galima klausiti: „Ko jūs tikėjotės? Tai nėra negyvas objektas, į kurį atėjote pasižiūrėti, jis gyvas. Jis gyvena savo gyvenimą. Kodėl tai turėtų sutapti su jo buvimu gerai matomu jums?“²³⁵. Tokiuose susitikimuose tarp žmogaus ir gyvo organizmo neįvyksta Haraway įvardytasis *dievo triukas*, kuriuo žmogus galėtų tarsi objektyviai, iš viršaus stebėti kitas gyvybės formas. Atsirandančios erdvės dalybos skatina prisitaikyti prie gyvų organizmų būties instaliacijos erdvėje, priverčia taikstyti su ne pačiomis patogiausiomis žiūrėjimo pozicijomis, technologiniais stebėjimo ir komunikacijos mediatoriais. Šitaip išryškinamos kitų organizmų atžvilgiu kompromisinės – kū-

²³⁴ Donna J Haraway, „Situated Knowledges...“, p. 589.

²³⁵ Berger John, „Why Look at Animals“ in *Documents of Contemporary art: Animals*, sud. F. Ramos, Cambridge: Whitechapel, 1977, p. 68.

niškos, įvietintos ir įlaikintos – žiūrovų patirtys. Dalyvavimas šiose instaliacijose nėra tobulai sukonstruotas, čia neegzistuoja tobula, „dieviška“ pozicija, nes buvimas kartu su gyvais organizmais reikalauja atsisakyti tolumo, neutralaus žvilgsnio, apriboti laisvo judėjimo galimybes ir bendrabūvio vardan įdėti pastangų būti kartu ir pažinti erdvėje esantį nežmogiškąjį kitą.

Bishop instaliacijos meno suteikiamą galimybę laisvai judėti erdvėje sieja su multiperspektyvizmo ir subjekto daugialypumo idėjomis, o šiuolaikinėje instaliacijoje pastebimą žiūrovo pozicijos apribojimo tendenciją galima vertinti ir kaip žmogiškojo subjekto galios redukciją, kuri turi įvykti vardan kitų gyvų organizmų ir žmogaus bendrabūvio. Instaliacijose atsirandantys gyvi organizmai, neįdėjęs papildomų pastangų, gali pasirodyti, kaip pasyvus, neteisingas vaizdas, nekeltantis didesnio susidomėjimo, tačiau įveikus galimas kliūtis ir parodžius intenciją, objektų vitališkumas gali atverti naujus pažinimo ir būties sluoksnius. Vietoje laisvo judėjimo žiūrovui tenka sufokusuoti jusles ne tik į save patį, bet į instaliacijos erdvėje kartu su juo esančias gyvas būtybes. Tai galima matyti, kaip etinį žingsnį į priekį ir į savo mąstymo bei egzistencijos teritoriją įtraukiant nežmogiškuosius objektus. Posthumanistinės idėjos praplečia poststruktūralizmo etikos ribas ir leidžia panaikinti ribą tarp subjekto ir objekto, neapsiriboti žmogiškųjų subjektų klausimais.

2.4.4 Gyvų organizmų performatyvumas

Išsiaiškinus, kad gyvų organizmų instaliacijose žiūrovo galimybės tampa kiek apribotos, iškyla klausimas dėl jo būtinybės instaliacijoje. Bishop nuomone, instaliacijos menas skiriasi nuo tradicinių medijų tuo, kad žiūrovą ji pasiekia tiesioginiu buvimu erdvėje. Šis menas suponuoja įkūnytą žiūrovą, kurio lytėjimo, uoslės ir klausos juslės yra taip pat išlavintos kaip ir rega. Šis privalomas tiesioginis žiūrovo buvimas, be abejonės, yra esminis instaliacijos meno bruožas²³⁶. Toks požiūris siejamas su instaliacijos, kaip suintensyvinatos juslinių patirčių erdvės idėja, kai žiūrovo patirtis yra esminis kūrinio tikslas, be kurio jis liktų neišsipildęs. Tokiais atvejais instaliacijos erdvė yra kuriama žiūrovo patirčiai sustiprinti. Išryškindama šį aspektą Petersen teigia, kad instaliacija tampa nebe objektu, o veiksmo, patirties erdve, kur materialus kūrinys ir estetinis žiūrovo patyrimas yra tarpusavyje susiję ir priklausomi vienas nuo kito²³⁷. Įprastai žiūrovo dalyvavimas instaliacijoje yra laikomas performatyviu veiksmu, jis savo veiksmais tarsi realizuoja meno kūrinyje veikiančius objektus, fizines jų savybes, kurios atsiskleidžia – būna patiriamos tik jam būnant erdvėje.

²³⁶ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 6.

²³⁷ *Ibid.*, p. 17.

Pasak Petersen, „vizualiųjų menų lauke, performatyvumo sąvoka pirmiausia yra siejama su situaciniu žiūrovo patirties aspektu taip, kaip jis sąveikauja su kūrinio esamuoju laiku ir kuria reikšmę bei patirtį.“²³⁸ Performatyvumas referuoja į situaciją arba veiksmą, kuriame subjektas neturi visiškos kontrolės; objektas „kažką daro“ subjektui. Todėl performatyvumo koncepcija užfiksuoja aspektą, kuris išvengia reprezentacijos; reikšmės kūrimas yra kažkas vykstantis – tai tęstinis procesas, o ne statiška struktūra²³⁹. Gyvų organizmų instaliacijose šis žiūrovo dalyvavimo aspektas išlieka aktualus, suteikiantis kūriniai papildomų sluoksnių, tačiau iš esmės gyvi organizmai išlieka abejingi žiūrovo buvimui erdvėje. Organizmams dalyvaujant kūrinyje, jie patys užpildo performatyvųjį sluoksnį, nepaisant to, ar suvokėjas yra erdvėje, ar nėra, ten visuomet egzistuoja gyvybė, organizmai auga ir atlieka tam tikrus veiksmus. Taip pat, kaip ir natūralioje savo aplinkoje, žmogui ten esant ar nesant, organizmai yra gyvybingi, jie gyvena ir atlieka sau įprastus procesus. Šios instaliacijos nėra sukurtos vien tik žiūrovo patirčiai, jos negali būti įjungiamos ar išjungiamos, priklausomai nuo to, ar erdvė tą dieną yra atvira lankytojams, ar jie yra atėję į muziejų ar galeriją. Tai rodo, kad instaliacijos menas pereina nuo teatrališko performatyvumo, tam tikros virtualios situacijos sukūrimo ir priartėjo prie realybės. Šios instaliacijos netenka mimetinio, reprezentacinio aspekto. Gyvi organizmai neimituoja gamtos, jie priklauso gamtai, todėl jų suvokimas, interpretacija nedaro jų realesniais nei jie jau yra. Galbūt pagal meno lauke nusistovėjusią logiką žmonėms reikalinga legitimuoti objektus kaip meno kūrinius, o gyvojo meno atveju – pateisinti, kodėl jie atsiduria meno erdvėse, tačiau patiems organizmams tokia legitimacija visiškai nereikalinga, jie abejingi jai. Tai pastebi ir Lichte, teigdama, kad „gyvo gyvūno kūnu neįmanoma disponuoti. Jis, kaip ir žmogaus kūnas pasižymi ne kūrinio, o įvykio pobūdžiu.“²⁴⁰ Juolab kad patys organizmai nėra menas, meno kūrinys, jie, taip pat kaip ir žmonės, veikia yra atlikėjai. Gyvojo meno instaliacijose svarbus tampa jų performatyvusis aspektas.

Fischer Lichte teigia, kad vienas iš kertinių performatyvumo estetikos aspektų yra perėjimas nuo kūrinio, kaip anksčiau sukurto ir vėliau erdvėje apžiūrimo ir apmąstomo objekto, prie įvykio ir jo materialumo, kuris vyksta spontaniškai, pačio vyksmo metu²⁴¹. Tokia nuostata leidžia aktualizuoti gyvų organizmų vitališkumą. Jų atliekami veiksmai – performatyvumas tampa esminiu jų dalyvavimo instaliacijoje aspektu. Tai reiškia, kad veiksmo kūniškumas, medžiagiškumas nustelbia jo ženkliškumą. Medžiagos statusas jau nesutampa su signifikanto statusu, jis tampa

²³⁸ Anne Ring Petersen, *op. cit.*, p. 243.

²³⁹ *Ibid.*, p. 247.

²⁴⁰ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 175.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

autonomiškas ir teigia savo gyvenimą²⁴². Kai instaliacijoje veikia gyvi organizmai, panašiai kaip ir Trimako fotoinstaliacijos atveju, menininką galima traktuoti kaip tam tikrą pagalbininką (angl. *facilitator*), sukuriantį infrastruktūrą ir priemones gyviams atlikti performatyvius veiksmus. Menininkas numato vykstančius procesus, lyg režisierius modeliuoja organizmo performatyvumo strategijas, tačiau pats atlikimas lieka organizmų valioje. Tai galima vertinti ir kaip autorystės pasidalijimo gestą. Puikus tokio bendradarbiavimo tarp autoriaus ir kūrinio pavyzdys yra parodoje *Bendrabūvis* eksponuotas Rico Graupner ir vabalų straubliukų kūrinys *Šeši pagalbininkai nemokamai* (2017). Menininkas sukūrė technologiją, kuri reaguoja į vabalų judesius, tačiau patys straubliukai turi laisvę judėti savo trajektorijomis uždaroje permatomoje talpoje, o į jų judesius reaguojantys sensoriai pagarsina ir transformuoja į mums girdimus garsus. Šiame kūrinyje būtent straubliukai yra gyvi performanso kūrėjai ir atlikėjai (8 iliustr.).

Instaliacijose, kur žiūrovas yra kviečiamas įsitraukti į performatyvų veiksmą, kaip kad Urbonų *Zooetikos paviljone*, Gapševičiaus *Ivade į posthumanistinę estetiką* ar Damm *Karaokė bare* žiūrovai turėjo galimybę prisidėti prie performatyvių procesų. Pirmaisiais dviem atvejais lankytojai galėjo eksperimentuoti su organizmais, daryti jiems įtaką – prisidėti prie grybų auginimo, siūlyti idėjas substratams, iš kurių vėliau augo grybiena. Tad ir vėl, lankytojas ir autorius tampa organizmo pagalbininku, specifinėje, tam sukonstruotoje erdvėje padedančiu šiam atskleisti savo potencialą, o pats organizmo augimas tuomet jau vertinamas, kaip performatyvus veiksmas. Dar ryškiau bendradarbiavimas tarp gyvo organizmo ir lankytojo išryškėja Damm instaliacijoje *Karaokė baras*, kuriame ir lankytojas, ir organizmas atlieka performatyvius veiksmus, o menininkės sukurta infrastruktūra leidžia abiem rūšims komunikuoti ir žmonėms geriau pažinti bei suprasti šių muselių būtį. Net jei muselės žmonėms dainuojant ar tiesiog kuriant garsus, nepuola jų perprasti ar geriau pažinti, šiuo atveju svarbus kaip tik iniciatyvos veiksmas. Norėdamas toje specifinėje situacijoje patirti komunikacijos su muselėmis būdą, pamatyti jų reakciją, žmogus turi imtis iniciatyvos ir žiūrinčiojo, neutraliai stebinčio ir vertinančio subjekto, vaidmenį pakeisti į aktyviai veikiančio. Nors ir galima į mikrofoną dainuoti, muselėms nereikalingi rišlūs tekstai, žinomų dainų aranžuotės, todėl žmogui užtenka atsiriboti nuo žmogiškojo garso, muzikos konteksto ir leisti į suokalbį su muselėmis, kuris kitiems lankytojams gali pasirodyti visiškai nesuprantamas, tačiau dėl to nė kiek ne mažiau vertingas, o iš etinės perspektyvos žvelgiant, galbūt net ir vertingesnis, nes demonstruoja atvirumą ir pastangą atsižvelgti į šalia esančius ne žmones.

²⁴² *Ibid.*, p. 35.

Menininkų sukuriama aplinka ir sąlygos suteikia galimybę organizmams performatyviai atskleisti savo savybes. Šiame procese pirmenybė teikiama ne reikšmės, semantiniam pradui, bet būtent organizmų gyvybingumo aspektui ir žmogiškam jo pažinimui. Šie kūriniai veikia ontoepistemologijos paradigmoje. Tokiose instaliacijose tik per būtį kartu su gyvais organizmais žmonės gali įgyti naują žinojimo, pažinimo sluoksnį, suvokti save ir kitą kaip simpoetiškus objektus. Nors žmogaus ir ne žmogaus susitikimas yra svarbus kaip tiesioginis, jusliškas įvykis, Lichte pastebi, kad nereiktų skubėti visiškai atskirti signifikacijos ir medžiagiškumo, nes „subjektui daikto medžiagiškumas įgyja būtent medžiagiškumo, t. y. daikto fenomenalaus buvimo, reikšmę. Objektas, suvokiamas kaip jis pats, reiškia save patį“²⁴³, arba kitaip tariant yra autoreferentiškas. Tokia struktūra gana tiksliai nusako gyvų organizmų dalyvavimo instaliacijos erdvėje apmąstymo perspektyvą.

Tai reiškia, kad mums susidūrus su nežmogiškais organizmais ir stebint jų veiksmus galimai įvyksta transformacija, keičianti būdus juos pažinti ir vertinti. Tačiau pirmasis žingsnis keičiant šį santykį, požiūris į organizmus kaip materialius kūnus. Jie nėra tik inertiška, nereikšminga gyvybės forma, o aktyvūs ir veiksnūs veikėjai bendroje ekosistemos sąrangoje. Atkreipus dėmesį į tai, jie gali atsiskleisti visiškai kitaip nei esame įpratę į juos žiūrėti savo kasdienybėje. Tą kaip tik atskleidžia Damm instaliacijos vaisinės muselės. Buityje jos dažniausiai iškart asocijuojasi su sugedusiais produktais arba neišmestomis šiukšlėmis, tačiau instaliacijos kūrėja sugebėjo į šiuos organizmus pažvelgti iš kitokios perspektyvos, imtis atidesnio, nuolankesnio požiūrio jų atžvilgiu, kurį ji iš esmės siūlo ir šios instaliacijos lankytojams. Menininkė sukūrė infrastruktūrą, kurioje muselės gali atskleisti daugeliui žmonių turbūt nežinomas savo savybes, parodyti, kad jos nėra tik savaimė suprantama ir galbūt nereikšminga gamtos dalis. Dalyvaudamos šioje instaliacijoje muselės pasirodo kaip individualūs, veiksnumą turintys kūnai – išgirdę garsus jie neima formuoti vorelės, kaip komandą išgirdę kareiviai, net jei dalis muselių ima reaguoti, veikti vienu ar kitu būdu, kitos, nežinia kodėl, dirgikliams taip lengvai nepasiduoda. Taip pastebimas jų individualumas ir neapsiribojama tiesiog nežmogiškojo „kito“ kategorija. Šioje instaliacijoje muselės yra dekontekstualizuojamos iš kasdienybėje įprasto vaisių konteksto ir dėmesio sulaukia, kaip intriguojantys garsų ir choreografijos atlikėjai.

Toks gyvų organizmų performatyvumas galimai turi žiūrovą paveikiančią, o gal net transformuojančią galią. Instaliacijose įvykstantis susidūrimas ir dekontekstualizuotas susipažinimas su nežmogiškais organizmais turi potencialą veikti kaip modelis, kuriame išgirstami, pamatomi ar kitaip patiriami ne žmonių pasakojimai pakeičia

²⁴³ *Ibid.*, p. 229.

antropocentrizmu paremtą santykį su jais ir steigia naujus, galbūt simpoetinius santykių būdus. Dėl jų vaisinės muselės namuose ar straubliukai miške gali tapti nebe nepažįstami priešai, parazitiški objektai, bet kur kas artimesni bendros ekosistemos kolegos. Tokiais būdais ne tik mažinama skirtis tarp savęs ir nežmogiškojo kito, bet dar svarbiau, redukuojamas žmogaus visagalybės ir jam paklūstančios, inertiškos gamtos įvaizdis. Apie gyvus organizmus galvojant iš OOO perspektyvos, jie, kaip ir anksčiau aptarti objektai, žmonėms iki galo nėra pažinūs ir naujuose kontekstuose, naujose aplinkybėse, kaip instaliacijos meno erdvės, atsiskleidžia kaip įvairialypiai ir daug skirtingų, galimai mums nepažįstamų, veiksnų turintys veikėjai, kurie įgavę tinkamą dėmesį ir sąlygas, gali ne tik pasirodyti įdomūs žmonėms, bet iš tiesų šio to išmokyti.

Aptartos instaliacijos kuria situacijas, kurios padeda žmonėms atsigręžti į gyvus organizmus ir suvokti, kad dabartis reikalauja, kad ne tik visi kiti objektai atsigręžtų ir reaguotų į žmogų, bet ir žmogus darytų tą patį. Tokius susitikimus, galimybę pažinti ir keisti žinojimo struktūras apie gyvus organizmus, galima laikyti bandymu kurti Haraway siūlomo simpoetiško *chtuluceno* erdvę, kurioje gamta ir kultūra, žmogiški ir nežmogiški veikėjai susitinka bendroje performatyvioje erdvėje. Joje balsą bandoma suteikti gyviems organizmams, papasakoti daugybę skirtingų gyvybingų materialumų, kokie esame ir mes patys, istorijų.

Tačiau siekiant išlaikyti kritišką žvilgsnį ir nenorint sudaryti įspūdžio, kad instaliacijose kuriamas utopinis ir nepriekaištingas žmonių bei organizmų santykis, būtina atkreipti dėmesį ir į tam tikrus trūkumus. Atitraukus žvilgsnį nuo instaliacijų estetikos, menininkų siekių ir žvelgiant iš platesnės perspektyvos, galima išvelgti paradoksaliai išliekančią skirtį tarp žmogiškųjų ir nežmogiškųjų organizmų. Nors ir laikantis egalitarinio principo, kai organizmai instaliacijų erdvėse yra įveiklinami ir saugomi, pastebima, kad susidūrimas tarp jų paradoksaliai išlaiko savo dichotominę struktūrą, perskyra tarp žmogiško ir nežmogiško išlieka ganėtinai stipri. Kaip jau anksčiau aptarta, šios instaliacijos veikia meninėje-mokslinėje paradigmoje, išlaiko eksperimentinį pobūdį, kuris ne tik leidžia atverti naujas žinojimo struktūras, bet ir tuo pačiu metu išlaiko savo prievartinį pobūdį prieš organizmus.

Dvilypis prievartos ir pagarbos veiksmas nuolatinėje įtampoje išlieka ir šiuolaikinėse instaliacijose. Prievartą būtų galima laikyti ontologinio sluoksnio pasekme, kadangi organizmai yra priversti gyventi ekspozicijų erdvėje, būti matomi bei yra įveiklinami vardan žmogiškojo žvilgsnio ir žinojimo. Taip pat, gyvi organizmai vien patekdami į muziejų ar galerijų erdves pakliūva, visų pirma, į vartojimo tinklą – jie pristatomi taip, kad būtų įdomūs, egzotiški, trauktų žmones ir neštų kultūrinį bei ekonominį kapitalą eksponuojančiai institucijai ir menininkui. Jie tampa pramogų

industrijos, kuri yra orientuota į žmogaus hedonistinių poreikių tenkinimą, dalimi. Tai galima pastebėti Damm instaliacijoje *Musių karaokė*, kurioje dalyvaujantis žmogus gali stebėti muselių reakciją į joms pritaikytus garsus, pamatyti muselių komunikacijos pobūdį, reakcijos bruožus, kurie leidžia geriau pažinti, suprasti ir įvertinti nežmogiškąjį objektą, bet iš esmės nekuria lygiaverčių tarpusavio santykių, nes komunikacinis ryšys vyksta tik viena kryptimi. Nelygiavertis arba nuvertinantis požiūris muselių atžvilgiu dar labiau išryškėjo, kai išmirus visoms muselėms, muziejuje buvo pastatytas iš pirmo žvilgsnio komiškas ženklas, kad instaliacija neveikia, nes muselės yra išvykusios į „Eurovizijos“ dainų konkursą, kuris vyko maždaug tuo metu. Galbūt tokių lankytojams pataikaujančių žinučių nereikėtų vertinti itin rimtai ir nesitikėti Valstybinio trijų dienų gedulo, tačiau tokio ženklo atsidūrimas „Bendrabūvio“ erdvėje ne itin gerai atspindi pačią parodos koncepciją ir dėtas pastangas maitinant bei kitaip rūpinantis ten buvusiomis muselėmis. Išryškėja kritinis aspektas, kad pagarbą kitiems organizmams skatinanti bendrabūvio idėja egzistuoja tik kaip tam tikra pristatoma iliuzija, o užsklandai užsidarius, pačių muselių veikimas ir buvimas šalia vertinamas visų pirma kaip dar viena žmogui skirta pramoga.

Organizmų pasitelkimas kapitalistiniam vartojimo modeliui išryškėja apie juos galvojant kaip apie tam tikrus išteklius. Kaip tokio modelio atvejus galima pasitelkti „Bendrabūvio“ parodoje eksponuotą Freya Probst kūrinį *Grown fashion* – drabužius, pagamintus iš žolės šaknų ar *Zooetikos paviljone* keliamą hipotetinį tikslą iš micelio sukurti namą. Tai dar kartą galima traktuoti ne tik kaip epistemologinius įrankius skirtus atverti ir konfigūruoti žinių kategorijas, bet ir dar viena, ekologiškų išteklių paiešką tam, kad būtų galėtume panaudoti kaip „žalesniojo“ kapitalizmo įrankį ir siekį pratęsti savo egzistenciją. Prievartinis elgesio pobūdis kitų organizmų atžvilgiu jaučiamas bandant juos pasitelkti žmogiškajai naudai, įtraukti juos ne į *chtuluceno*, o veikiau į antropoceno ar kapitaloceno pasaulį, kur jie vėl ruošiami, pritaikomi, gyvena ir miršta ne kartu su mumis, o tarnaudami mums. Nepaisant to, kad žalesnis kapitalizmas šiandienos ekologiniame kontekste yra sveikintinas, jis iš esmės nepakeičia žmonių santykio su kitomis gyvybės formomis.

Pramoginis, vartotojiškas požiūris į kitus organizmus prieštarauja Van Dooren siūlomai gedėjimo sąvokai. Bandydamas pabrėžti, kad žmonės turėtų mokytis būti paveikti, jis teigia, kad „gedėjimas yra būdas suvokti savo pačių įsipainiojimą į bendrą gyvybės ir mirties problemą; žmonės turi gedėti kartu su kitomis rūšimis, nes mes esame šio ardomo audinio dalis, esame iš jo.“²⁴⁴ Žinoma, tai nereiškia, kad

²⁴⁴ Thom Van Dooren, *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction (Critical Perspectives on Animals: Theory, Culture, Science, and Law)*, New York: Columbia University Press, 2014.

menininkai ir lankytojai turėtų gedėti mirusių muselių, bet šios lokalsios situacijos ganėtinai tiksliai reprezentuoja kur kas globalesnius procesus. Kaip teigia Haraway, kalbėdama apie kapitaloceną ir antropoceną, „jie kelia keistą apokaliptinę paniką ir netgi kuria dar keistesnius su niekuo nesusijusius prakeiksmus, užuot kvietę imtis dėmesingų mąstymo, meilės, įniršio ir rūpesčio praktikų.“²⁴⁵ Tad parodoje „Bendra-būvis“ įgavę galimybę išgirsti muselių pasakojimus, kurių svarbą pabrėžia Haraway, primindama, kad šiandien istorijos turi didelę galią, nes jos rodo, kad mąstoma ir rūpinamasi kažkuo²⁴⁶, labai greitai ir lengvai tokios istorijos pamiršamos ir grįžtama prie jų integravimo į mūsų antropocenių ar kapitalocenių pasakojimų ir veikimų lauką, tarsi kitų rūšių istorijos net neegzistuos.

Šioje disertacijos dalyje aptartos tinklaveikos, hibridų ir tarprūšinio bendrabūvio filosofinės prieigos, kuriose svarstomas gamtos ir kultūros santykis, siūlant persvarstyti ne tik jį, bet kartu dekonstruoti gamtos bei kultūros sampratą ir jų materialumą. Šiuolaikiniai filosofai skambina ekologiniais pavojais ir siūlo išsižadėti antropocentristinių nuostatų ir ieškoti naujų būdų mąstyti ir būti kartu su kitomis rūšimis. Šiuolaikinio meno atstovai ne tik vizualizuoja, remiasi filosofų ar kitų disciplinų atstovų žiniomis, bet neretai imasi su jais bendradarbiauti ir perkelti įvairių disciplinų žinias į šiuolaikinio meno lauką, taip panaikindami aiškias ribas tarp disciplinų ir kurdami hibridinius diskursus. Negana to, hibridiškumas persmelkia ne tik diskursą, bet ir šiuolaikinio meno praktikas. Vis dažniau šiuolaikinio meno instaliacijose pastebimi kitoms mokslo disciplinoms būdingi įrenginiai ir infrastruktūros elementai, o kartu su jais ir įvairūs žmogiški bei nežmogiški veikėjai. Menininkai patys imasi eksperimentuoti su įvairiomis medžiagomis, technologijomis ar kitomis rūšimis, mokosi ir moko jas pažinti, suprasti ir būti kartu naujais, galbūt iki šiol nežinomais būdais.

Instaliacijos menas šiuose procesuose taip pat užima svarbų vaidmenį. Jau savaime ji gali būti laikomas viena iš lanksčiausių meno rūšių, kuri gali funkcionuoti kaip teatriška, kompleksiška, per visą ekspozicinę erdvę tęstanti kompozicija, ir kaip tiesiog kelių, tarpusavyje erdvėje sąveikaujančių objektų, kad ir tapybos drobių, kolektyvas. Nepaisant to, arba dar tiksliau, dėl to, kad instaliacijos menas yra itin dažnai naudojamas, jis pasižymi tam tikru atsparumu tiksliesiems savo apibrėžimams, – pastebi instaliacijos meną tyrinėjanti vokiečių filosofė Juliane Rebentisch²⁴⁷. Ši autorė taip

²⁴⁵ Donna J. Haraway, „Čiuopiantis mąstymas: Antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“⁴, p. 111.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

²⁴⁷ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, iš vokiečių kalbos vertė Daniel Hendrickson ir Gerrit Jackson, Berlin: Sternberg Press, 2012 (2003), p. 14.

pat pažymi, kad instaliacijos menas netelpa į tradicinius meno rūšių rėmus ir juos transformuoja į tam tikrą tarpinį hibridiškumą²⁴⁸. Būtent todėl instaliacijos menas atrodo itin gerai prisitaikęs prie šiuolaikiniame mene vykstančių procesų, kaip jau minėtos meno ir mokslo sąjungos, gyvų organizmų eksponavimo, kitų disciplinų įrankių, metodų ir infrastruktūros pasitelkimo meno lauke. Instaliacijos menas yra tapęs ta hibridine kategorija, skėtiniu terminu, po kuriuo savo kelią į šiuolaikinio meno lauką gali rasti naujos kūrybinės praktikos, kurios dar nėra būdingos šiai sričiai. Nuo videomeno instaliacijų, virtualios ar papildytos realybės kūrinių iki gyvų organizmų ar laboratorinių struktūrų, instaliacijos menas kaip rūšis vis aptakėja, tačiau tuo pačiu metu legitimuoja šiuos hibridinius kūrinius ir jų technologijas bei neretai tampa pavyzdine chituceno epochos erdve, kurioje įvyksta žmonių ir ne žmonių susidūrimai, ir mokymasis būti kartu.

²⁴⁸ *Ibid.*

3. Virtualybės ir materijos sąveika

Antroje dalyje aptarus hibridiškumo ir bendrabūvio modelius instaliacijose, šioje disertacijos dalyje toliau plėtojama hibridiškumo tema, tačiau daugiausia dėmesio skiriama technologiniams aspektams, „žmogaus-mašinos“ arba, kitaip tariant, kiborgo kategorijai ir virtualios erdvės struktūrų integravimui instaliacijos mene. Humanizmo mąstymo tradicija yra linkusi nuvertinti materialumą ir kūniškumą, akcentuodama racionalų protą ir sau tapatų subjektą.

Kaip priešprieša tokiam mąstymui pasitelkiamos posthumanizmo ir meno teoretikų idėjos, aktualizuojančios skaitmeninių technologijų įtaką šiandienos pasauliui. Šioje dalyje svarstomas ryšys tarp informacijos ir materijos, virtualybės ir fizinės realybės; bandoma peržiūrėti skirtį tarp žmogiškųjų ir nežmogiškųjų – technologinių kūnų ir išryškinti jų materialumą bei susietumą. Ketinama išnagrinėti naujausius instaliacijose naudojamus technologinius instrumentus – papildytos realybės (angl. *augmented reality*), virtualios realybės (angl. *virtual reality*), dirbtinio intelekto (angl. *artificial intelligence*) ir kitas skaitmenines bei kompiuterines technologijas. Siekiama išsiaiškinti, kaip šios technologijos keičia instaliacijos erdvės sandarą, objektų materialumą ir kokius pokyčius lemia žiūrovų patirčiai bei jo santykiui su erdve ir jose esančiais objektais.

3.1 *Postžmogus* – informacija ar materija?

Technologijų tema yra itin aktuali posthumanizmo teoretikams, nes santykis tarp žmogaus ir technologijų šiandien yra radikaliai pasikeitęs ir pasiekęs iki šiol neregėtą intymumo ir susipynimo lygį. Jis panaikina struktūrines ribas ir ontologines kategorijas tarp to, kas organiška ir neorganiška, tarp to, kas perduodama elektroninių grandinių ar organiškų nervų sistemų signalais²⁴⁹. Pasak Braidotti, metaforinės ar analoginės funkcijos, kurias modernizmo laikotarpiu atliko mašinos, kaip antropocentristinis įrenginys imitavusios ikūnyto žmogaus galimybes, šiandien yra pakeistos kompleksiškesnės politinės ekonomikos, kuri apjungia kūnus ir mašinas intymiau per simuliaciją ir tarpusavio modifikaciją²⁵⁰. Šiuolaikinės informacijos ir komunikacijos technologijos skaitmeninėmis priemonėmis paskatino pokyčius mūsų suvokimo lauke – vizualiniai reprezentacijos modeliai buvo pakeisti jusli-

²⁴⁹ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013, p. 89.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 89–90.

niais-neuroniniais simuliacijos režimais. Sociologės Patricios Clough teigimu, „mes tapome „biomedijuotais“ kūnais.“²⁵¹

Posthumanizmo ir skaitmeninių technologijų kontekste materialumo klausimas tapo viena iš svarbiausių polemikos ašų. Jos šaknis galima įžvelgti dualistinėje kartezinės sąmonės ir kūno, arba „dvasios mašinoje“, struktūroje. Kūniškumas šiuolaikinėje kultūros teorijoje tebėra vienas labiausiai diskutuotinų ir fetišizuojamų klausimų, nuolat kvestionuojamas ir atnaujinamas. Postmodernizmo įtvirtintoje ideologijoje išliko gaji nuostata, kad kūno materialumas yra antrinis po loginių, semiotinių ar socialinių struktūrų, todėl žmogiškas kūnas pozicionuojamas tarsi savo paties išorėje, tarytum mąstymas ir kūniškumas būtų du atskiri dalykai²⁵². Posthumanistinės teorijos oponuoja postmodernizmo įtvirtintoms idėjoms, teigiančioms pasaulio nerealumą ir tai, kad simuliakrai pakeitė būtį, o technologijų valdomi zombiai – žmonės.

Posthumanizmo teorijos ne tik iš pagrindų judina mąstymo ir būties, sąmonės ir kūno klausimus, tai daro net neigdami šį ryšį ir tvirtindami daiktų buvimą savaime (Q. Meillassoux), materijos vitališkumą (J. Bennet) ar anksčiau aptartą objektų autonomiškumą (G. Harman) ir kt. Šioje tyrimo dalyje verta prisiminti literatūros kritikės ir teoretikės Katherine N. Hayles 1999 m. išleistą posthumanizmo teorijų plėtrai itin reikšmingą veikalą *Kaip mes tapome postžmonėmis*. Autorė čia analizuoja kibernetikos istoriją ir kelia laikmečiui aktualius klausimus apie įkūnytas subjektyvumo formas, kaip ir kodėl informacija kibernetikos tradicijoje prarado savo „kūną“, kartezinį sąmonės ir kūno dualizmą išplėsdama ir siedama literatūros bei kibernetikos sritis. Hayles teorija šiame darbe pasitelkiama siekiant praplėsti posthumanizmo teorijų spektrą ir leidžia aktualizuoti kompiuterinių, skaitmeninių technologijų lauką.

Analizuodama humanizmo ir posthumanizmo skirtumus bei panašumus, Hayles pastebi, kad abi perspektyvas vienija įkūnijimo (angl. *embodiment*) panaikinimas santykyje su subjektu. Tradicinio liberalaus humanizmo atveju, mąstymas yra vertinamas kaip vertingesnis už kūniškumą, nes pastarasis laikomas tarsi įrankiu, turimu ir valdomu objektu, kai kibernetinio posthumanizmo kūnas redukuojamas iki tam tikros talpyklos informaciniais kodais. Hayles prieštarauja šiam požiūriui ir tvirtina, kad kūno ar materijos ir sąmonės dualizmas yra iliuzija ir kaip vieną iš savo konstruojamo posthumanizmo tikslų įvardija šio dualizmo kvestionavimą ir bandymą įrodyti, kad materija yra svarbi ir aktuali. Posthumanizmu Hayles nesiekia

²⁵¹ Patricia Clough, „The affective turn: Political economy, biomedica and bodies“, in: *Theory, Culture & Society*, 2008, Nr. 25 (1), p. 3.

²⁵² Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance art and Installation*, Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2007, p. 212.

pabėgti nuo kūniškumo, o veikiau jį suvokia kaip galimybę pakeisti ir taip jau iškūnytą subjektą į XXI a. tinkamą kūną. Nepaisant to, autorės konstruojamas posthumanistinis požiūris informacines struktūras (angl. *patterns*) iškelia virš materialijų. Informacijos įkūnijimą biologiniame substrate ji vertina veikiau kaip istorinį atsitiktinumą, o ne gyvenimo neišvengiamybę, bet kartu išlaiko kritišką požiūrį į sąmonę ir pabrėžia jos ribotumą, teigdama, kad ji yra šalutinis reiškinys²⁵³. Į kūną Hayles žiūri kaip į originalų protezą, kuriuo visi išmoksta naudotis, todėl kūno atnaujinimas ar papildymas kitais skaitmeniniais ar technologiniais protezais tampa tęstinio proceso dalimi. Autorė traktuoja žmogų kaip būtybę, galinčią neatskiriamai susijungti su protingomis mašinomis: „Posthumanizme nėra esminio skirtumo ar absoliutaus ribų nustatymo tarp kūniškos būties ir kompiuterinės simuliacijos, kibernetinio mechanizmo ir biologinio organizmo, pamatinės teleologijos ir žmogiškų siekių.“²⁵⁴ Jos teigimu, posthumanizmas atsiranda tuomet, kai skaičiavimai (angl. *computation*), o ne savininkiškas individualizmas yra vertinamas kaip būties pagrindas – tai žingsnis, leidžiantis *postžmogų* apmąstyti kartu su protingomis mašinomis. Tai argumentuodama ji remiasi antropologiniais tyrimais, kuriuose žmogus yra vaizduojamas besinaudojantis įrankiais, tačiau įrankis buvo vertinamas kaip atskiras nuo kūno objektas, kurį galima paimti ir padėti, jis buvo siejamas su rankų darbu, o ne galvos. Tuo tarpu posthumanistinis subjektas naudojami protezais, kaip kūno ir mąstymo tęsiniais, kad galėtų megzti sąsajas su aplinka²⁵⁵.

Nors Hayles teikia pirmenybę informacinėms ir sisteminėms struktūroms, ji neatmeta kūniškumo ir ieško tęstinumų bei įtrūkių tarp „natūralaus žmogaus“ ir kibernetinio *postžmogaus*. Ji pastebi, kad panaikinus subjekto ryšį su jo kūnu, pranyko ir lyčių ar rasių skirtumų svarba²⁵⁶. Informacija tapo bekūnė, o taip ir vėl gali būti įtvirtinamas universalizuotas humanizmas, kurį itin ryškiai kritikuoja Braidotti, teigdama, kad eurocentrinė paradigma implikuoja savęs ir kito dialektiką, binarinę tapatybės logiką, kur ir yra varomasis universalaus humanizmo variklis²⁵⁷. Hayles pabrėžia, kad nėra vieno universalaus kūno, yra tik kūnai. Šiuo atžvilgiu ji mąsto panašiai kaip ir Latouras bei Haraway, o su pastarąja teoretike ją sieja ir plėtojama kiborgo sąvoka. Hayles siūlo į kūną žiūrėti ne kaip į atskirą, autonomiškai egzistuojantį objektą, bet kaip į tam tikrą sistemą. Posthumanistinis kūnas Hayles teorijoje yra

²⁵³ Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press, 1-as leidimas, 1999, p. 3-4.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁷ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, p. 15.

„amalgama, heterogeniškų komponentų kolekcija, materialus–informacinis esinys, kurį apibrėžiančios ribos yra be perstojo formuojamos ir rekonstruojamos.“²⁵⁸ Tai ji aiškina pasitelkus informatikos struktūras: „Informatikoje signifikantas nebegali būti suvokiamas kaip vienas žymeklis, kaip rašalo dėmė popieriuje. Veikiau, jis egzistuoja kaip lanksti žymeklių grandinė, sujungta dirbtinių ryšių, kuriuos nustato jiems skirti kodai.“²⁵⁹ Hayles plėtoja analogiją tarp informacinių technologijų ir literatūros, tarp knygos turinio ir informacijos materialumo. Kūnai ir tekstai sąveikauja pasitelkdami informacines technologijas ir kompleksišką tinklą, kurį Haraway įvardija kaip „informatiką“. Ji sugretina informacinių technologijų ir biologinius, socialinius, lingvistinius ir kultūrinius pokyčius, kurie inicijuoja, lydi ir komplikuoja savo plėtrą²⁶⁰.

Vienas iš esminių humanizmo ir posthumanizmo skirtumų, anot Hayles, yra perėjimas nuo dualistinės būties–nebūties dialektikos prie struktūriškumas–atsitiktinumumas (angl. *Pattern – randomness*), kuris yra labiau traktuojamas ne kaip veikiantis pagal binarinę logiką. Humanizmui būdingą būties–nebūties dialektiką posthumanizme keičia daugialypiai ir vieni su kitais susipynę informaciniai srautai, o pats subjektyvumas yra padalijimas, fragmentuojamas į fizinių–skaitmeninių kūnų pynę²⁶¹. O štai atsitiktinumumas Hayles teorijoje yra laikomas ne opozicija struktūriškumui, o veikiau pagrindu dėsningumui atsirasti. Dėsningumas yra žmonių sąveikos su skaitmeninėmis technologijomis rezultatas, atsitiktinumą galima sieti su tuo, kas negali būti užkoduota ir apskaičiuota, todėl abi sąvokos yra vertinamos kaip papildančios viena kitą, sistema gali integruoti abu veikimo modelius.

Žinomas posthumanizmo teoretikas Cary Wolfe oponuoja Hayles postuluojamai informacijos srautų pirmenybei prieš materialumą, jo plėtojama posthumanizmo samprata kaip tik siūlo daugiau atsižvelgti į kūniškumą ir materialumą²⁶². Jis taip pat kritikuoja posthumanizmo, kaip naujos žmogaus pažangos, etapą, čia taikliai išvelgdamas transhumanizmo požymius, nes Hayles teorijose posthumanizmas nebūtinai siejamas su technologiniais komponentais ar kūno implantais, kaip įprasta literatūrinuose ar kinematografinuose kiborgo vaizdiniuose, svarbiausia jungtis, jos manymu, yra sukonstruotas subjektyvumas ir informaciniai procesai²⁶³. Taip ji

²⁵⁸ Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁶² Cary Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 120.

²⁶³ Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 4.

pabrėžia, kad *postžmogumi* gali būti laikomi ir nebiologiniai – dirbtinio intelekto, robotikos ar kitokie objektai.

Transhumanizmą galima laikyti tam tikra posthumanizmo atšaka, nes abi kryptys kvestionuoja tradicines humanizmo ir žmogaus sampratas, tačiau jei posthumanizmas bando svarstyti, kaip technologijos keičia žmogaus ir pasaulio suvokimą, išsiaiškinti bendrą jų genezę ir tarpusavio įtaką, transhumanizmo dėmesio centre atsiduria galimybė biologiškai ar technologiškai pratęsti žmogiškuosius gebėjimus, todėl jis neretai laikomas tiesiog technologiškai pratęstu humanizmu. Itin daug dėmesio transhumanizmo teorijose ir praktikose skiriama mokslui ir technologijoms, pradedant regeneracine medicina, nanotechnologijomis, gyvenimo pratęsimo, intelekto perkrovimo, ktronikos galimybėmis, kurios leistų praplėsti ir pratęsti fizinius, emocinius ar kognityvinius žmogaus gebėjimus²⁶⁴. Nors transhumanizmo atstovai kelia politinius ir ekonominius klausimus, bandydami užtikrinti, kad toliau sparčiai vyktų tyrimų ir technologijų raida ir tai, kad šios technologijos būtų prieinamos platesniam žmonijos ratui, o ne skirtos tik tam tikroms socialinėms, politinėms klasėms. Transhumanizmas dažnai vertinamas neigiamai dėl suinteresuotumo tik žmogumi ir tuo pačiu metu techniniu redukcionizmu, kai technologija tampa tik racionalumu paremtu hierarchiniu projektu, vedančiu link žmogiškumo pažangos²⁶⁵. Transhumanizmas gali būti laikomas ir tam tikru procesualiu, etapiniu reiškiniu. Pasak Wolfe, jei įvyktų radikalus dabartinio žmogaus sampratos pokytis, transhumanizmas pasiektų tikslą ir žmogus taptų *postžmogumi*²⁶⁶.

Kaip kategoriją, kurioje aptinkamas tiek žmogiškasis, tiek nežmogiškasis, tiek posthumanistinis, tiek transhumanistinis subjektas, galima įvardyti jau anksčiau trumpai aptartą kiborgo sąvoką. Kiborgas užima kaip tik tarpinę, hibrido poziciją technokultūriniame pasaulyje, ji keičia ribas tarp žmogaus ir mašinos kategorijų, tarp to, kas anksčiau buvo laikoma gyvu subjektu ir negyva technologija. Ši žmogaus ir technologijos sąveika žymi kompleksiškus kombinacijų modelius, kurie nuolat kinta ir turi būti iš naujo apibrėžiami. Kiborgo sąvoka bent jau iš dalies pakeičia ir leidžia svarstyti žmogaus individualumo ir viešpatavimo poziciją, kuris apibrėžė žmogiškąjį subjektą modernizmo laikotarpiu. Toks kūnas savaime yra nežmogiškas, ateiviškas, monstriškas ir niekada nėra vientisas, tačiau tai taip pat nereiškia, kad prarandama visa autonomija, ar kad kūnas tampa tiesiog mašinos dalimi, ryšiai tarp kūno ir technologijų yra kur kas kompleksiškesni ir sudėtingesni. Tai gan poetiškai

²⁶⁴ Francesca Ferrando, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations“, in *Existenz*, 2013, vol. 8, Nr. 2, p. 27.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁶ Cary Wolfe, *What is Posthumanism?...* p. 13.

nusako Hayles: „Jei mano košmaras yra kultūra, gyvenama postžmonių, kurie savo kūną vertina kaip mados aksesuarus, o ne būtis pagrindu, tuomet mano svajonių versija yra posthumanizmas, kuris priima informacinių technologijų galimybes, nebūna suviliotas fantazijų apie neribotą galią ir iškūnytą nemirtingumą, supranta, kad žmogaus gyvenimas yra įsiterpęs į didelio kompleksiško materialų pasaulį, nuo kurio mes esame priklausomi, kad galėtume išgyventi.“²⁶⁷

Kiborgas – tai „kibernetinis organizmas“, kuriame susijungia organiška ir mašininė sistemos. Kibernetika buvo nauja prieiga prie mokslinių teorijų ir praktikų, kurios buvo plėtojamose po antrojo pasaulinio karo. Kibernetikos sąvokos steigtis siejama su matematikais Claude Shannon ir Norbert Wiener bei 1948 m. jų išleista knyga *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Joje komunikacijos ir informacijos teorijos buvo taikomos biologinėms sistemoms ir mašinoms. Pati sąvoka yra kildinama iš graikiško žodžio *kybernein*, reiškiančio *valdymą* ir etimologiškai yra siejamas su laivo valdymu²⁶⁸. Egzistuoja daugybė įvairių kombinacijų, ką būtų galima laikyti kiborgu, nuo roboto policininko fantazijų, biokompiuterių ar medicininių gyvybės palaikymo technologijų iki paprasčiausių, kasdieniškų internetinių puslapių peržiūrų, kai bent trumpam tampama kiborgu. Pasak Hayles, „kūnas transformuojamas, atveriamas ir nukreipiamas į interneto judesius per sunkius kabelius, robotinius protezus, kurie pabrėžia technologijų svetimumą, prie kurių mes taip greitai priprantame.“²⁶⁹

Haraway *situatyvaus žinojimo* paradigmoje kūnai nėra (tik) koduoti tekstai, socialiniai konstruktai ar technologijų tęsiniai – tai veikėjai, turintys veiksnio galių, o *kiborgo* terminas pirmiausia reiškia skirties tarp gamtos ir kultūros bei technologijų nykimą ir sudėtinę, prieštaringą, kintančią kvazisubjekto tapatybę. Haraway siūlymas mokytis simpoetiškai gyventi su kitomis rūšimis taip pat įtraukia ir technologijas, kviečia pripažinti mūsų giminingumą, artumą su technologijomis ir praplėsti savęs suvokimą kaip technologiškų subjektų, o kiborgo sąvoka kaip tik leidžia legitimuoti tokį judesį. Braidotti drąsiai teigia, kad kiborgai jau yra dominuojantis socialinis ir kultūrinis darinys, o universaliojo humanizmo embleminiu atvaizdu laikomas Vitruvijaus žmogus tapo kibernetiniu²⁷⁰.

Šiame darbe ir toliau sistemingai laikomasi materializmo filosofijos ir Wolfe'o pozicijos, kad materija, kūniškumas ir jų veiksniai yra svarbūs veiksniai, konstruojantys realybę. Hayles teorijoje iškeltos idėjos apie informacinius srautus ir jų

²⁶⁷ Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 5.

²⁶⁸ Meriam Webster žodynas.

²⁶⁹ Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁰ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, p. 90.

santykį su materija šioje dalyje pasitelkiamos kaip produktyvus teorinis pagrindas, padedantis aktualizuoti ir svarstyti, koks yra informacinių, skaitmeninių technologijų santykis su materija instaliacijos mene, kaip apie jas mąstoma ir jomis naudojamosi.

3.2 Skaitmeninės technologijos – tarp diskurso ir praktikos Lietuvos mene

XXI a. 2-jame dešimtmetyje Lietuvos meno lauke pastebimas gana ryškus dėmesys naujoms skaitmeninėms technologijoms bei realybės ir virtualybės santykio svarstymui. Tai galima sieti su Lietuvoje XXI a. I dešimtmetyje iškilusia ir sunykusia medijų (angl. *media art*) ar kitaip naujųjų medijų (angl. *new media art*) meno judėjimais, kurias vienijo siekis kritiškai svarstyti naujausias skaitmenines technologijas ir eksperimentiškai integruoti į šiuolaikinio meno lauką, o XXI a. II dešimtmetyje galima sieti su postskaitmeninio (angl. *postdigital*) ar postinternetinio (angl. *post-internet*) meno tendencijomis, kurios reaguoja į tai, kad internetas ir skaitmeninės technologijos yra tapusios įprasta kasdienybės dalimi, kurie ne atskiria, o apjungia virtualią ir fizinę realybę. „Šis postinternetinio supratimas nurodo ne į laiką „po“ interneto, o į internetinę sąmonės būseną – mąstymą tinklo būdu. Meninės praktikos kontekste postinternetinio kategorija apibūdina meno objektą, sukurtą sąmoningai atsižvelgiant į tinklus, kuriuose jis egzistuoja nuo sumanymo ir sukūrimo iki sklaidos ir suvokimo.“²⁷¹ 2015 m. komentuodamas medijų meno ir technologijų naudojimo situaciją Lietuvoje medijų meno tyrėjas Jurijus Dobriakovas teigia: „Nuo savotiško technologinio fetišizmo dalis menininkų perėjo prie labiau konceptualių meno formų, kur konkrečios priemonės nebesvarbios – svarbesnė yra idėja, o jai parenkamos išraiškos formos gali ir neturėti nieko bendro su naujomis technologijomis. Kita dalis susitelkė į technologinį meną kaip savotišką amatą ir dirba su naujausiomis technologijomis tokiu būdu, kad galutinis rezultatas yra labiau paveikus jusliškai nei intelektualiai.“²⁷²

Praeito dešimtmečio pradžioje pastebimas padidėjęs institucijų ir jose dirbančių kuratorių dėmesys skaitmeninėms technologijoms, virtualybės ir realybės santykiui, bylojantis apie reiškinių aktualumą tiek praktiniame, tiek diskursiniame lygmenyje, ir lėmęs keletą stambių projektų dešimtmečio viduryje. Čia apžvelgiama keletas svarbesnių projektų, kuriuos tiesiogiai galima sieti su skaitmeninių technologijų teorijomis ir praktiniu taikymu.

²⁷¹ Art Post-Internet: INFORMATION / DATA: Parodos gidas, sud. Karen Archey, Robin Peckham, Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, 2014, p. 8–9, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-04-08], https://static1.squarespace.com/static/51a6747de4b06440a162a5eb/t/5abo19a9aa4a99dde60bdd5a/1521490402725/art_post_internet_2+%281%29.pdf.

²⁷² Agnė Narušytė, „Minti medijas“, in: *7 meno dienos*, 2021-04-30, Nr. 17 (1382).

2015 m. surengtos 10-osios Kauno bienalės pavadinimas *Sujungti* (angl. *Networked*) jau savaime nurodo į tinklinio mąstymo logiką. Bienalės programoje buvo akcentuojamas komunikacijos principas, bendradarbiavimas tarp menininkų ir lankytojų, parodos išsidėstymas įvairiose miesto erdvėse ir bendradarbiavimas tarptautiniame institucijų tinkle. Bienalės programos kuratoriaus Nicolas Bourriaud kuruotoje pagrindinėje bienalės parodoje *Gijos: fantasmagorija apie atstumą* Kauno centrinio pašto pastate buvo išbandyta fantasmagorijos kaip istorinio modelio šiuolaikinio meno praktikoms galimybė, čia susipynė fantazijos, mokslo tyrimai, ezoterinės praktikos, socialinės tikrovės, pramanai ir iliuzijos. Vienu iš esminių parodos akcentų tapo atstumo sąvoka, parodos tekste pristatoma būtent per santykį su skaitmeninėmis technologijomis, keliant klausimus: „kaip globalizuotame skaitmeniniame pasaulyje menas sprendžia transportavimo ir bendravimo realiu laiku klausimus? Kaip dabar atrodo buvimo ir nebuvimo dialektika? Kaip menininkai pristato nesamas tikroves?“ ir teigiant, kad „judėti turi ne atomai, o bitai.“²⁷³

Viena iš bienalės dalių buvo Lewben Art Foundation M. Žilinsko dailės galerijoje surengta paroda *Tinkliniai susijungimai atsijungus* (kuratorė Francesca Ferrarini). Jos pavadinimas taip pat tiesiogiai nurodo į skaitmeninės ir fizinės realybės dimensijas, kurios tampa centrine šios ekspozicijos ašimi. Parodoje bandoma pabrėžti skaitmeninių technologijų, technoindustrijų, interneto įtaką tam, kaip menas matomas, kuriamas ir suvokiamas šiandien, o kone esminis parodos akcentas buvo būtent internetinės, postprodukcijos, saugomos informacijos (angl. *data*) įkūnijimas, kai internetas tapo aplinka, egzistuojančia net atsijungus²⁷⁴. Parodoje tai artikuliuojama pasitelkus internetui būdingą estetiką ir turinį, kvestionuojamas dvimatis ir trimatis vaizdas, analoginė ir skaitmeninė technologijos.

Virtualybės ir realybės santykio kontekste svarbi ir Inesos Brasiškės kuruota paroda *Nubrozdinti vaizdai* (2015 m.) ŠMC. Šios parodos epicentre atsiduria vaizdas, svarstymai apie jo galią ir bandymas sekti ribas tarp buvimo *offline* ir *online*, originalo ir skaitmeninėje erdvėje lengvai dauginamų kopijų, ekranų persikėlimą į kasdienybės sferą. Kalbėdama apie skaitmeninio vaizdo parametrus, parodos kuratorė gana tiksliai atkartoja Hayles įkūnijimo ir struktūriškumo idėją: „Skaitmeninis

²⁷³ 10-oji Kauno bienalė, „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“, parodos pranešimas spaudai, in: *Artnews.lt*, 2015-09-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-13], <https://artnews.lt/fotoreportazas-is-nicolas-bourriaud-kuruotos-parodos-gijos-fantasmagorija-apie-atstuma-kauno-bienaleje-31247>

²⁷⁴ Lewben Art Foundation, „Tinkliniai susidūrimai atsijungus“, parodos anotacija, 2015-08-31, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://www.lewbenart.com/naujienos/lewben-art-foundation-paroda-tinkliniai-susidurimai-atsijungus-10-ojoje-kauno-bienaleje/>

vaizdas yra keistos rūšies ekranų ir gatvių gyventojas, jis pasižymi dviem supergaliomis: elastiškumu (gali būti transformuojamas, perdirbamas, pakeisti spalvą, dydį, formą) ir daugybiškumu (geba būti galybėje vietų vienu metu). Jis silpnas ir stiprus, matomas (vizualizacija) ir nematomas (grynoji informacija), ir šiuo aspektu, kaip teigia filosofas Borisas Groysas, skaitmeninis vaizdas „funkcionuoja kaip bizantinė ikona – kaip matoma neregimo Dievo kopija.“²⁷⁵

Šioje parodoje buvo eksponuojamas vienos progresyviausių ir įtakingiausių pastarojo dešimtmečio šiuolaikinio meno kūrėjų ir teoretikų Hito Steyerl video-meno kūrinys *Kaip nebūti matoma(-u): suknistas didaktinis edukacinis.mov failas* (angl. *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013). Jame autorė pateikia sąrašą priemonių, kaip tapti nematoma(-u) visuotinio stebėjimo ir atvaizdų perviršio amžiuje. Parodoje buvo eksponuojama menininkės instaliacija, kurią sudarė vaizdo projekcija ir ant sienos pakabintos bei ant žemės užklijuotos kameroms sukalibruoti skirtos struktūros, tarsi primenančios tiesioginį ryšį tarp to, kas matoma ekranuose ir, kas fizinėje erdvėje. MO muziejaus parodoje *Gyvūnas – žmogus – robotas* (2019) buvo pristatytas kita svarbi šios menininkės instaliacija *Takumo korporacija* (angl. *Liquidity Inc.*, 2014 m.). Joje Steyerl akcentuoja takumo sąvoką ir parodo, kaip ją galima taikyti ir plėtoti tiek gamtiniame, tiek informacinių, finansinių ir skaitmeninių technologijų kontekstuose, taip pabrėždama takumą kaip sąsają tarp šių sričių.

Ignas Krunglevičius 2016 m. „Vartų“ galerijoje surengtoje parodoje *Privatus sintaksės virusas* išryškino ryšį tarp skaitmeninių vaizdų, garsų ir juos palaikančių materialių infrastruktūrų, instaliacijose naudojo kompiuterio sugeneruotus vaizdus ir garsus, o kaip vieną iš pagrindinių savo siekių išskyrė siūlymą žiūrovams tyrinėti savo pačių subjektyvumą per santykį su juos veikiančiais mechanizmais. 2017 m. NDG parodoje *Miesto gamta: pradedant Vilniumi* buvo eksponuojamas dueto Pakui Hardware darbas *Dvejojanti ranka* (2017), sukurtas bendradarbiaujant su architektais ir industrinės robotikos įmone. Šia instaliacija menininkai svarsto santykį tarp mechanškumo, programinių kodų ir žmogaus vaidmenų robotines technologijas taikančiose industrijose, o robotiniam prietaisui judant erdvėje, atsiradus tam tikroms pauzėms tarp jo atliekamų veiksmų, buvo siūloma apie jas galvoti kaip apie galimas roboto dvejonių ar mąstymo akimirkas, taip ieškant sąsajų tarp žmogiškumo ir technologinių prietaisų techninės bei programinės įrangos.

²⁷⁵ Inesa Brasiškė, *Nubrodzinti vaizdai 2015 06 18–08 09*, parodos gidas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2015, p. 3.

2016 m. *Artnews.lt* internetinis žurnalas išleido numerį *Abjektas2.0*, kurio tikslas buvo aptarti aplinkos ir žmogaus santykį su technologijomis, virtualios ir fizinės erdvių santykį, ir sąsajas tarp jų. 2018 m. pasirodė žurnalo numeris pavadinimu *Mąstančios mašinos*²⁷⁶ (sudarytojas Paul Paper), skirtas dirbtinio intelekto, mašininio mokymosi temoms, vaizdų generavimo ir kitoms su naujausiomis technologijomis susijusioms temoms.

Paminėtus projektus galima laikyti tikslingais bandymais mąstyti apie skaitmeninių technologijų galimybes, virtualios ir fizinės realybės santykį. Parodų kūriniai liudija ne tik susidomėjimą skaitmeninėmis, interneto technologijomis ir jų veikimo būdais, jose galima pastebėti posthumanizmo filosofijų kontekste svarbų pripažinimą, kad šios technologijos keičia meną, žmogų ir aplinką, kurioje gyvenama. Šiuolaikinio meno laukas yra teritorija, kurioje išskleidžiamos virtualios ir fizinės realybės sanklodos, demonstruojama, kaip jos susipina ir veikia viena kitą. Šiose parodose itin svarbus ankstesnėje dalyje aptartas hibridiškumo aspektas, tačiau čia jis akcentuojamas jau per skaitmeninio-organiško, virtualaus-fizinio hibrido perspektyvą. Tiek žmogiškasis subjektas, tiek erdvė, kurioje gyvenama, yra suvokiama ne kaip gryna, fiziška, reali erdvė, o kaip sudaryta iš įvairių virtualios ir fizinės erdvės sluoksnių, kurie papildo, keičia vienas kitą, o pats subjektas gali būti dauginamas, fragmentuojamas ir tiek atvaizduojamas mobiliųjų aplikacijų, ekranų, kiek tik leidžia materialieji išteklių – kietųjų diskų atminties galimybės.

Pastarąjį dešimtmetį išpopuliarėjus naujų medijų technologijoms auga ir jomis besinaudojančių bei jas tyrinėjančių menininkų skaičius. Nors, kaip pastebi Dobriakovas, šiandien menininkai vis dažniau naudoja įvairius interaktyvius virtualios realybės, papildytos realybės, 3D projekcijų modeliavimo ir kitokius prietaisus, priešingai nei anksčiau, jie vis dažniau taiko jau egzistuojančias technologijas, perima jas iš interaktyvių technologijų industrijų ir vis rečiau bando jas *nulaužti*, kritiškai apsvarstyti²⁷⁷. Technologijos tapo ne tik tyrimų objektu, bet jau ir visiškai įprasta kūrybos priemone, kuria naudojamosi gvildenant įvairias, ne tik technologijų temas. Kompiuterinėmis technologijomis šiandien naudojasi ir apie jas svarsto Ignas Pavliukevičius, Robertas Narkus, Paul Paper, Marija Geistė Kinčinaityte, Gailė Cijūnaitė, Aistė Ambrazevičiūtė, Julijonas Urbonas, Gintaras Didžiapetris, Liudvikas Buklys ir kiti menininkai. Siekiant plačiau išskleisti virtualios ir fizinės erdvių sąveikas, kiborgo ir fragmentuoto subjektyvumo modelius, toliau bus nagrinėjamos dalies šių menininkų instaliacijos.

²⁷⁶ Mąstančios mašinos, in: *Artnews.lt*, sud. Paul Paper, 2008, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-13] <https://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/mastancios-masinos>

²⁷⁷ Agnė Narušytė, „Minti medijas“, in: *7 meno dienos*, 2021-04-30, Nr. 17 (1382).

3.3 Fizinės ir virtualios sąsajos Roberto Narkaus kūryboje

Siekiant išskleisti kibernetikos ir virtualios realybės naudojimą šiuolaikiniame mene, analizuojama Roberto Narkaus paroda *Nešėjas* ŠMC (2017), kurioje net keliais frontais išsiskleidžia žiūrovo ir jį supančios realios–fizinės erdvės ir objektų sąveikos. Šioje parodoje buvo naudojamos papildytos, virtualios realybės ir AI technologijos. Menininkas sukūrė instaliaciją, kurios visuma žiūrovams atsiskleidė tik jiems pasinaudojus planšetiniais kompiuteriais ar kitais išmaniaisiais įrenginiais, jų reikėjo pamatyti papildomus instaliacijos realybės sluoksnius.

Parodą menininkas konstravo sekdamas verslo modeliais ir siekė sukurti kažką panašaus į įmonę, startuolį ar technologijų mugę. ŠMC salė atliko tiek ekspozicinės erdvės, tiek sandėliavimo ar poilsio erdvės funkcijas. Pasak Narkaus, „šiuo projektu siekiama užčiuopti poslinkį, naujos eros pradžią ir entuziazmą bei pesimizmą, kurie lydi mokslo, technologijų ir ekonomikos raidą.“²⁷⁸ Parodoje menininkas bando svarstyti technologinės utopijos ar tiesiog technoliberalizmo idėjas ir jų sąveikas su šiuolaikiybe, išryškina ribas tarp apibrėžtumo ir aptakumo, tarp solidžių struktūrų ir skaitmeninių duomenų, tarsi atkartodamas ir Hayles keliamus klausimus apie informaciją ir jos kūniškumą. Kaip teigiama parodos anotacijoje, „Miesto katedra yra abstrakčios, statiškos, kietos galios išraiška, savo struktūra ji atspindi praėjusių laikmečių kultūros dvasią. Tačiau šiandien galia yra technologinė, taki ir decentralizuota. Vyrauja neapibrėžtumas ir spontaniškumas. Skaitmeninėje utopijoje įgalinančios jėgos simbolis yra beformis debesis.“²⁷⁹

Šioje parodoje menininkas nuolat kerta ir kvestionuoja ribas tarp mechaniškumo ir skaitmeniškumo, materialumo ir virtualumo. Tai tiksliai išryškina dviejų šakinių krovimo mašinų, kurios viso parodos veikimo metu judėjo po erdvę, veikimo principai – viena buvo sudėtingai programuojama judėti tam tikra trajektorija, kita buvo tiesiog virve pririšta taip, kad judėtų panašiu būdu, tačiau tam pasiekti neprireikė jokių algoritmų, jokių programinių kodų. Nors abiejų mašinų judėjimas yra iš esmės toks pats, viena jų yra pažabota gana primityviu būdu, pririšus virvę – veiksmas, kuris tarsi iš karto primena pagautą, žmogaus tramdomą, supančiotą gyvūną, tuo tarpu užprogramuota mašina atrodo lyg preciziškai išdresiruotas šuo. O dar svarbiau, kad šios mašinos veikimo būdas jau yra automatiškas, suprogramavus mašina veikia tarsi savaime, pagal nustatytą algoritmą reaguoja ir orientuojasi aplinkoje. Tai liudija, kad iš esmės kaip įrankis traktuojama mašina, kurią anksčiau žmogus turėjo naudoti

²⁷⁸ Robertas Narkus, „Nešėjas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2017-04-07, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-03-04], <https://cac.lt/paroda/robertas-narkus-nesejas/>

²⁷⁹ *Ibid.*

tarsi savo kūno tęsinį, pažaboti, dabar pasitelkus technologines galimybes gali veikti be žmogaus intervencijos. Žmogaus buvimas ar nebuvimas iš esmės nebėra esminis faktorius, kur kas svarbesnės pačios mašinos technologinės, materialiosios savybės ir kiek joms reikalingos žmogiškos intervencijos technologijas atnaujinant ar taisant tam tikrus gedimus. Taip pat svarbus aspektas yra tai, kad šios mašinos nėra naudojamos pagal pirminę savo paskirtį, jos nenaudojamos kelti, krauti ar kažkam pervežti, todėl šioje situacijoje tarsi negali būti vertinamos tiesiog kaip įrankis, kuriuo naudojasi. Nepaisant to, jos vis tiek veikia ir būdamos meniniame kontekste tarsi prieštarauja instrumentinei humanizmo logikai.

Kultūros tyrėjas R. L. Rutsky pastebi, kad ir šiandien technologijos dažniausiai vis dar tebėra vertinamos pagal savo naudingumą žmogui – kaip įrankiai, instrumentai ar kūno tęsiniai yra pozityviai vertinami utopiniuose vaizdiniuose, tuo tarpu technologijos, kurios dirba ne žmogaus labui, beveik visuomet atsiduria distopiniuose scenarijuose²⁸⁰. Tačiau distopiniai mokslinės fantastikos vaizdiniai neturėtų lemti žmonių požiūrio į technologijas. Anot Rutsky: „(...) jei žmonės daugiau nebegali būti apibrėžiami subjekto – instrumento – objekto tvarka, tai reiškia daugybės susijusių prielaidų atsisakymą, įskaitant homeostatinę tapatybę, autonomišką individuaciją, humanistinį išskirtinumą ir idėją, kad žmonės iš pagal savo apibrėžimą yra atskiri nuo visos juos supančios aplinkos ar pasaulio.“²⁸¹

Narkaus instaliacijos žiūrovas iš esmės patenka į performatyvią erdvę, kurioje mašinos tampa pagrindinėmis choreografijos atlikėjomis. Žmogus taip pat dalyvauja šioje choreografijoje, tačiau dažniausiai žmonių valdomos ir pagal funkciją naudojamos mašinos, šiuo atveju veikia savaime, su jomis tenka susidurti be įprastinio tarpininko – kito žmogaus, o tai reikalauja atsižvelgti ir reaguoti į jų pačių judėjimą ir pasidalyti instaliacijos erdve. Būtent žmogaus nebuvimas už mašinų vairo iš dalies jas padaro patikimesnėmis kolegėmis. Sandėliuose ar netgi parodinėse erdvėse žmonės, vairuojantys tokias mašinas, neretai privalo skubėti, kad kuo efektyviau atliktų savo darbą, o atsidūrus šalia jų sunku nuspėti tolimesnius vairuotojo veiksmus, todėl gali atsirasti nesaugumo, pažeidžiamumo jausmas lyginant su mašiną kontroliuojančiu ir jos gabaritų apsaugotu žmogumi. Parodos erdvėje mašinos tiesiog sistemingai ir rutiniškai juda ratu po erdvę ir bent trumpam sutelkus dėmesį į jas, galima suprasti jų veikimo logiką, matyti tiek materialų įrenginį, tiek suprasti programinio kodo konfigūruojamą judėjimą ir į juos atsižvelgus, jaustis visiškai saugiam. Tai rodo, kaip

²⁸⁰ Rutsky R. L., „Technological and Posthuman Zones“, in: *Critical Posthumanism*, 2018-11-19, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-28], <https://criticalposthumanism.net/technological-and-posthuman-zones-2/>

²⁸¹ *Ibid.*

programiniai kodai yra įkūnijami mašinos ir kaip sąveika su žmonėmis įvyksta ne tik tiesiogiai, kiborgiškai sujungiant mašinas ir žmones, bet per bendrą erdvę, kuri skatina atidą mašinai, o ne distopiniais vaizdiniais paremtą baimę.

Technologijų sąveikos su žmogumi parodoje aktualizuojasi ir kitu aspektu – planšetiniai kompiuteriniai arba jų alternatyva, mobilūs skaitmeniniai įrenginiai, tampa esminiu instaliacijos patyrimo įrankiu, be kurio žiūrovas pamatytų tik mažesniąją parodos dalį arba, kitaip tariant, galėtų apžiūrėti tik tai, kas matoma fiziniėje realybėje, be jokių papildinių. Skaitmeniniai įrenginiai iš dalies tampa žiūrovo kūno tęsiniu, antrosiomis akimis, leidžiančiomis pamatyti virtualų erdvės sluoksnį. Dėl šių priežasčių instaliacija įgauna posthumanistinius parametrus – pilnavertis dalyvavimas jose reikalauja žmogaus sąsajos ir sąjungos su technologijomis. Bent jau parodos stebėjimo metu tapti tam tikra kiborgiška figūra, siekiant patirti, pamatyti parodą, tenka pratęsti savo kūną technologiniu prietaisu ir save, savo jusles koncentruoti ne tik į fizinį, bet ir ekrane matomą vaizdą. Tai nuolatinis dvigubas procesas, kuomet fizinę erdvę tenka lyginti ir pildyti virtualia, tarsi tikrintis, į ką galima atsitrekti, o ką išvysti tik ekrane.

Narkus užduoda retorinį klausimą, ar automatizacija gali išspręsti visas mūsų problemas ir tapti raktu į ateitį²⁸². Parodos erdvėje menininkas naudoja fizines ir virtualias žmogiškas figūras – papildytoje realybėje matomi nuskenuoti žmonės, įrenginėje parodą, o planšetės patalpintos į plastikinius, žmogiškus veidus primenančius, dėklus (9 iliustr.). Dar ryškiau šis klausimas aktualizuojamas kaip parodos papildinys veikusioje *trager.lt* internetinėje platformoje, prie kurios buvo galima prisijungti parodos veikimo metu ir joje dirbtinio intelekto simuliacija suteikė galimybę su ja komunikuoti. Ši platforma buvo paviešinta tuo pat metu kaip ir paroda, joje žmonės galėjo parašyti arba atsakyti į klausimą, tad pokalbį gali tęsti arba žmogus, arba mašina ir neįmanoma tiksliai žinoti, su kuo kalbama. Taip instaliacijoje maišomos fizinės ir virtualios figūros, kurios dar labiau išryškėja parodos erdvėje būnant kartu su kitais žiūrovais. Vis dėlto, jei į parodą žvelgiame planšetinio kompiuterio ekrane, ar yra esminis skirtumas tarp nuskenuotų, kompiuterinės grafikos figūrų ir ekrane matomų gyvųjų?

Galima teigti, kad esminė šių elementų funkcija yra ne priešinti technologinį ir organišką materialumą, skaitmeninį ir fizinį vaizdą, bet kaip tik atskleisti galimas transformacijas, perėjimą iš vieno sluoksnio ar formato į kitą, gebėjimas produkuoti, dauginti ir modifikuoti tiek žmones, tiek objektus. Kaip pastebi Dixonas, kritikai

²⁸² Soós Borbála, „Pokalbis su Robertu Narkumi personalinės menininko parodos ŠMC, „Nešėjas“, proga“, in: *Artnews.lt*, 2017-05-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-08-16], <https://artnews.lt/pokalbis-su-robertu-narkumi-personalines-menininko-parodos-smc-nesejas-proga-42276>

virtualų kūną suprato ir mitologizavo kaip centrinę ikoną – nematerialią, iškūnytą, bet iš tiesų ji veikia tiesiog kaip indeksas, kaip dar viena fizinio kūno žymė, reprezentacija²⁸³. Jo teigimu, skaitmeninio meno kūrėjai kaip tik tvirtina savo kūrinių materialumą, juos žavi būdai kuriais jų įkūnyta egzistencija yra iš naujo apibrėžiama kibernetinėje erdvėje, todėl jie naudojami skaitmeninėmis technologijomis sąsajoms tarp fizinio ir virtualaus tirti.²⁸⁴

Panašią strategiją galima įžvelgti ir kitame Narkaus projekte *TNRLRNT Myriad* (virtualios realybės versija, sukurta bendradarbiaujant su Bartoš Polanski, 2015), pristatytame XII Baltijos Trienalėje (2015, ŠMC). Čia menininkas taip pat pasitelkė virtualios realybės akinius, mobilią aplikaciją bei fizinius, erdvėje esančius objektus. Pasitelkus visus šiuos įrenginius buvo siūloma tiek fiziškai, tiek virtualiai patirti tų pačių objektų savybes, pamatyti jų struktūras. Tuomet recenzuodama parodą menininkė Anglickaitė pastebėjo, kad „<...> svarbiausi čia yra ne patys objektai, o perėjimai, įsukimai, sukimaisi iš vienos formos į kitą, iš vienos materijos struktūros į kitą. Didžiulis pripučiamas kamuolys yra tas pats, kas ir apskritimu apibrėžtas banguojantis pilvas, ir tuo pat metu kažkas visiškai kita. Tik pirštai, akys, nosis, pagaliau sąmonė juos sujungia ar atskiria, liečiant, žiūrint, uodžiant ir suvokiant.“²⁸⁵

Kūno tęsiniai, šiuo atveju planšetinis kompiuteris, taip pat neturėtų būti laikomas tiesiog įrankiu, neturintiu jokio veiksnio. Po parodos erdvę vaikščiojant su planšete, papildytos realybės vaizdai yra kartais sunkiai „pagaunami“, užfiksuojami ekrane, o tą padarius ir šiek tiek pajudinus planšetę galimai ir vėl pradingstantys. Papildytas realybės sluoksnis tai atsiveria, tai vėl užsiveria. Tokia situacija koreliuoja su Hayles siūloma struktūriškumo–atsitiktinumo ir būties–nebūties dialektika. Joje svarbus ir žiūrovo buvimas erdvėje, ir kompiuterinio kodo bei jį įgyvendinančio technologinio įrankio veikimas, kuris šiuo atveju būtų neįmanomas judviejų sąveikos. Taip pat papildytos realybės vaizdų neužfiksavimas, kaip techninis netikslumas ar nesklaidumas, išryškina, kad situacija yra konfigūruojama ne tik žmogaus, bet ir technikos galimybių, kurių nei jas kuriantys, nei jomis besinaudojantys žmonės negali peržengti. Technologijos yra priklausomos nuo pasaulyje vykstančių procesų, lygiai taip pat, kaip ir pasaulis kinta, priklausomai nuo technologinio progreso. Menininkas sukuria dvigubą erdvę, kurioje svarbūs abu faktoriai, tiek žiūrovo buvimas plotmėse, tiek technologinis įsitraukimas, kuris yra nulemtas ne tik paties vartotojo – žmogaus pasirinkimo, kiek ir pačios technologijos galimybių. Menininkas parodos materialu-

²⁸³ Steve Dixon, *op. cit.*, p. 215.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 216.

²⁸⁵ Akvilė Anglickaitė, „Kažkas kita“, in: *7 meno dienos*, 2015-10-02, Nr. 34 (1140).

mą išlaiko abiejose plotmėse ir taip iš esmės įklampina žiūrovą į nuolatinį laviravimą tarp jų. Žiūrovo patirtis yra ir tiesioginė, ir medijuota technologijų.

Prasitęsia ir virsta kiborgu ne tik žmogus. Technologijos suteikia galimybę išplėsti ir erdvę, joje esančius objektus. Tai šiek tiek primena vaikščiojimą su įjungtu žemėlapiu arba dabar kur kas labiau įprastą internetinę paiešką, kai fizinis objektas – vieta, daiktas ar laikas – papildomas skaitmeniniu sluoksniu – reikalinga informacija ar vaizdais. Aktyvavus virtualųjų sluoksnių, objektai yra išskleidžiami, įgauna daugiau galimybių. Tad virtuali realybė šiuo atveju ne iškūnija erdvę, o ją išplečia. Dėl programinių kodų ir technologijų parodos erdvė ištįsta kibernetinėje erdvėje ir į meno lauko istoriją įsirašo kaip vientisas fizinės ir virtualios erdvės parametrus turintis kūrinys, kurio išskaidymas reikštų šios specifinės instaliacijos materialią ir semantinę griūtį.

Dixonas teigia, kad skaitmeninių technologijų menas gali sukurti tam tikrą hibridinę formą ir patirtį. Jis pasitelkia teatro kontekstą, kuris menotyros diskurse taip pat dažnai yra gretinamas su instaliacija. Pasak jo, skaitmeninių technologijų meno kūrinio terpė (medija ir erdvė) „nėra nei teatras, nei filmas, tačiau dalyvauja greitai išnykstančioje sapnų realybėje.“²⁸⁶ Dixonas pabrėžia jos tarpinę arba ribinę poziciją ir taip atkartoja Elizabeth Grosz, Sara Rubidge, Anne Ring Petersen ir kitų autorių mintis, kad tarpinės erdvės pozicija yra esminė tokioms kūrybos formoms ir žiūrovų patirtims kaip teatras, vaizdo instaliacijos ar tiesiog architektūra²⁸⁷. Svarbiausia yra ne materialūs objektai, bet veikiau erdvė, kurią jie užima ir kaip dinamiškai ji konfigūruojama ir patiriama lankytojų. Postmodernizmas aiškino kaip visuomenė yra vartojama masinės medijos, kaip mes tampame medija, o posthumanizmas pratęsia šį teiginį, kad mes esame pati medija, todėl dabar galime suvokti, kad gyvi ir medijuoti kūnai, ir erdvės yra tokie patys²⁸⁸.

Adriana de Souza e Silva tyrinėdama skaitmenines technologijas ir jų sąveiką su fizine aplinka, atskiria virtualios, papildytos realybės formas nuo hibridinės erdvės teigdama, kad hibridinės erdvės yra konceptuali erdvė, kuriama sujungiant fizines ir skaitmenines erdves naudojant mobiliuosius įrenginius kaip socialinius prietaisus²⁸⁹. Jos požiūriu, svarbiausias čia yra būtent socialinis aspektas, kai būdami fizinėse erdvėse žmonės gali komunikuoti internetinėje erdvėje, tačiau žvelgiant iš posthumanistinės perspektyvos, instaliaciją taip pat galima laikyti hibridine erdve,

²⁸⁶ Virmaux Alain, Sanzenbach Simone, „Artaud and Film“, in: *The Tulane Drama Review*, 1966, t. 11, Nr. 1, p. 165.

²⁸⁷ Steve Dixon, *op. cit.*, p. 337.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁸⁹ Adriana de Souza e Silva, „From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces“, in: *Space and Culture*, 2006, vol. 9, Nr. 3, p. 265.

tačiau komunikacija vyksta ne tik tarp skirtingų žmogiškų veikėjų, bet ir tarp pačios technologijos, jomis medijuojamos informacijos ir žiūrovo.

Instaliacijos objektų materialumas išlieka pastebimas tiek skaitmeninėje, tiek fizinėje erdvėje. Kompiuteriai yra sukurti iš suformuoto plastiko klavišų, varikliukais sukamų kietųjų diskų, silicio plokštelių, plastikinių lustų ir daugybės kitų medžiagų, o kiekviena *Google* paieška turi savo išmetamo CO₂ kainą, mokamą didžiulėse, kondicionierių nepalaujamai vėsinauose serverių saugyklose, toli nuo mūsų kompiuterių ir deguonį įkvėpinėjančių kūnų. Kompiuteriai taip pat sudaryti iš programinės įrangos, informacinių kodų, duomenų bitų, judančių mikroschemomis ir išvedžiotais vario, cinko ir kitokių metalų tinklais. Vaizdai matomi skystųjų kristalų ekranuose, turinčiuose ir kietojo kristalo ir klampaus skysčio savybių, kurį sudaro pailgos arba apskritos molekulės, išsidėsčiusios visame tūryje²⁹⁰. Tuo tarpu ekrane jau matomi grafiniai vaizdai, kuriuos galima pamatuoti pikseliais – mažiausių spalvos vienetų, ir juos redaguoti, retušuoti ar kitaip transformuoti. Tad vaizdas, matomas planšetėje, iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti nematerialus, bet pati planšetė yra itin tirštas materialumų rinkinys, daugybę metų tobulinamas, kad užimtų kuo mažesnę tūrį ir gebėtų atlikti kuo daugiau funkcijų.

Ekranuose matomus papildytos realybės fragmentus taip pat reikia traktuoti kaip materialius objektus. Planšetėse matomi ne itin aiškūs papildytos realybės objektai – tai prastos kokybės, *pikseliuoti* vaizdai, kuriuose vargiai identifikuojamos smulkesnės figūrų ar objektų dalys, sunkiai atpažįstami veidai (10 iliustr.). Pikseliai taip pat sensta, jie yra priklausomi nuo technologijų, kuriomis yra sukuriami. Pasak Steyerl, „ekraną palikę vaizdai sudarkomi, fragmentuojami, įtraukiami ir permaišomi. Jie nepasiekia savo tikslų, jų paskirtis būna suprasta klaidingai, o formos ir spalvos iškraipomos. Jie atlieka savo mizanscenas, atsiplėšia nuo realybės ir nunyra atgal į ekranus.“²⁹¹ Šie vaizdai pasirodo ištęsi, deformuoti, sunkiai atpažįstami, nežinia kiek kartų transformuoti, perkelti iš vienos programinės įrangos formato, atminties talpyklos, į kitą. Ir jų kelionė dar nesibaigia, žiūrovai su planšetėmis ir savo mobiliaisiais įrenginiais gali fiksuoti parodos vaizdus, papildytos realybės sluoksnius ir juos archyvuoti savo telefonuose.

Papildytos realybės objektų vaizdų, nors ir lygiaverčių fiziniams objektams parodoje, kokybė funkcionuoja kaip žymės, rodančios jų pačių materialumą. Tai neatitinka

²⁹⁰ Visuotinė lietuvių enciklopedija, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-16], <https://www.vle.lt/straipsnis/skystieji-kristalai/>

²⁹¹ Hito Steyerl, „Pernelyg pasaulyje: ar internetas mirė?“, in: *Artnews.lt*, 2018-09-23, Iš anglų kalbos vertė Tomas Čiučelis, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/pernelyg-pasaulyje-ar-internetas-mire-49326>

šiandieninių technologijų: aukštos raiškos ekranų ir ultraplačiakampių, plačiakampių ir teleobjektyvų mobiliųjų kamerų kuriamų vaizdų; „brokuoti“ vaizdai tarsi iškrenta iš glotnaus vaizdo konteksto, nebeatrodo „natūralūs“ ir tarsi išeksponuoja savo pačių materialumą – yra sudaryti iš daugybės apie save primenančių pikselių, yra regimi per planšetinių kompiuterių ekranus. Pasak Steyerl, įtinklintoji erdvė pati yra medija, jei leisime sau taip vadinti tą medijuoto „pasileidimo“ būseną. Tai gyvybės (ir mirties) forma, kurioje tarpsta, asimiliuojasi ir archyvuojasi visos ankstesnės medijų formos. Šioje tokios medijos erdvėje skirtingiems kūnams ir terpėms priklausantys vaizdai bei garsai persilieja, kaskart įgaudami vis daugiau gedimo ir pažeidimo žymių²⁹². Informacija nėra bekūnė, priešingai, ji kaip tik nuolat įkūnijama vis atnaujinamuose įrenginiuose ir jų sąveikose su aplinka ir žmonėmis, tačiau tokie nukrypimai nuo aukštos rezoliucijos vaizdo, nedideli gedimai ar tiesiog senesnių medijų įtraukimas primena apie jų materialumą ir apie greitą žmonių prisitaikymą prie technologinės pažangos. Tai primena, jog technologinės materijos „natūralizavimas“ ir techninės įrangos išnykimas yra dalis ateities įsivaizdavimo, kuriame progresas yra matuojamas ir per kuo mažesnę skaitmeninių technologijų materialumo intervenciją į žmogaus veiklą ir aplinkas, tačiau suprantama, kad technologinių įrenginių minimalizmas, toli gražu, nereiškia jų nebuvimo²⁹³. Kad tokia ateitis jau yra čia, rodo absoliutus mūsų pripratimas prie šiuolaikinėmis technologijomis redaguotų ir veikiamų vaizdų, garsų ar judėjimų krypčių pasirinkimų. Kaip pastebi menotyrininkė Skaidra Trilupaitytė, „Tam ir kuriami rekomendaciniai algoritmai (angl. *recommendation engines*), pagal kiekvieno pomėgį klasifikuojantys „Netflix“, „Spotify“ ir kitų platformų produkciją. Išmanieji įrenginiai subtiliai „patobulina“ gyvą garsą, pakoreguoja ir netgi „sukuria“ gražesnes nuotraukas, atpažįsta vaizdą, judesį ar pagal vizualinį triukšmą identifikuoja nemažai papildomos informacijos.“²⁹⁴

Narkaus instaliacijose pasitelktos papildytos realybės ir dirbtinio intelekto technologijos atskleidžia, kaip instaliacijos erdvė tampa hibridine meno forma, sudaryta iš fizinės ir virtualios erdvės sluoksnių, kurie papildo ir modifikuoja vienas kitą. Visaverčiai tokios instaliacijos patirčiai žiūrovui taip pat neišvengiamai tenka pasitelkti technologinius prietaisus, kurie išplečia regos lauką, kad jis aprėptų ir virtualųjį sluoksnį. Tačiau žiūrovas nėra paskandinamas virtualybėje, priešingai, jam tenka

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Ramón Reichert ir Annika Richterich, „Introduction: Digital Materialism“, in: *Digital Culture & Society*, 2015, vol. 1, Nr. 1, p. 5.

²⁹⁴ Skaidra Trilupaitytė, „Kuriantis žmogus tarp gyvūno ir algoritmo“, in: *7 meno dienos*, 2019-06-28, Nr. 26 (1305), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-06-22], https://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2019-06-28/Kuriantis-zmogus-tarp-gyvuno-ir-algoritmo

laviruoti po abi erdvės dimensijas, taip išryškinant ir jų susietumą, lygiavertiškumą, ir jas sudarantį materialumą. Narkaus instaliacijose pastebimas ir žmogaus bei mašinos santykio artikuliuojimas, kuriame mašinos yra sąlyginai išlaisvinamos nuo tiesioginės savo funkcijos, į jas žvelgiama ne tik kaip į žmogui pavaldų įrankį, bet kaip į susietą objektą, su kuriuo konstruojama bendra realybė.

Posthumanizmo filosofijose materialumo klausimų artikuliuojimas skaitmeninių technologijų kontekste yra reikšmingas žingsnis siekiant paneigti informacijos nematerialumo ir universalaus humanizmo mitus. Tai padeda identifikuoti ir atsižvelgti į technologijas, protezinius, kiborgiškus ar nežmogiškus kūnus ir tai, kaip susipynę jų materialumai sudaro realybės, kurioje koegzistuojame, audinį. Skaitmeninės technologijos šiuolaikinio meno lauke yra aktualizuojamos ir kaip diskurso ar meninės praktikos tema, ir kaip kūrybos įrankis. Išanalizuotos instaliacijos atskleidė, kad neįmanoma virtualybės atskirti nuo materialumo, taip pat, kaip kultūros negalima atskirti nuo gamtos. Nors ir sunkiai pastebimi, technologiniai prietaisai išlaiko savo materialumą, o ir patys informaciniai debesys yra įžeminti ir sujungti su dūzgiančiais serveriais. Instaliacijos menas tai pademonstruoja, atskleisdamas sutirštintas fizinės ir virtualios realybės klostes, ir įgalina patirti jų sąsajas.

3.4 Subjekto ir erdvės fragmentacija interaktyviose instaliacijose

Aptarus instaliacijose išryškinamos fizinės ir virtualios realybės, technologiškai prastų erdvių ir žiūrovų sąveikas, šiame skyriuje tyrinėjamos pastarajame dešimtmetyje vis dažniau parodų erdvėse aptinkamos virtualios realybės technologijos. Jų sąsaja, fizinis kontaktas ir dialogas su žiūrovu tampa vienu iš pagrindinių instaliacijos patirties aspektų, įnešantis naujų vėjų į instaliacijos erdvių sanklodą, fiziniame lygmenyje išryškinantis subjekto ribotumą, fragmentiškumą, netapatumą sau pačiam, o tai yra vienas iš esminių posthumanizmo teoretikų akcentuojamų posthumanistinio subjekto konfigūracijos modelių. Skyriuje taip pat atskleidžiama, kad technologijos veikia ne tik kaip įrankis menininko rankose, bet ir kaip aktyvus veikėjas kūrinio kūrimo procese, turintis įtaką kūrinio baigtinumui ir žiūrovo patirčiai.

Tiriant šio dešimtmečio instaliacijos meną, pastebimas ryškus perėjimas nuo vizualizacijų prie įkūnytos patirties, išplėtos realybės, virtualios realybės matymo ir buvimo prisijungus *online*. Pirmiausia visa tai pastebima pramogų industrijose, kur interaktyvios 3D bei virtualios realybės technologijos ir jų naudojimas vis populiarėja apimdamos tokias sritis kaip virtualios realybės edukacijos, žaidimai, filmai ir daugybė kitokių VR galimybes išnaudojančių užsiėmimų. Pastebima, kad virtualios realybės technologijos yra patrauklus būdas įtraukti žiūrovą, o vykstant sparčiai

technologinei pažangai vis daugiau VR įrankių tampa prieinami menininkams ir kultūros institucijoms, todėl nenuostabu, kad vis daugiau tokių kūrinių atsiranda ir šiuolaikinio meno lauke. Interaktyvios technologijos tampa gana efektyviu ir efektingu būdu sudominti žiūrovą ir pasiūlyti galimybę aktyviai įsitraukti į VR instaliaciją.

Vienas iš dažniausių santykių tarp žmogaus ir technologijų reprezentuojančių vaizdinių yra pristatyti žmogiškąjį subjektą panardintą į plačią technologinę erdvę. Šioje erdvėje technologijos nebegali būti laikomos tik technine įranga, ji veikiau tampa technologiškai reprodukuojamos informacijos reiškiniu, kai technologijų forma linksta link nematomumo, o pati technologija matoma kaip informacija ar medija²⁹⁵. Pasak Dixono, nemažai kibernetinių ir skaitmeninių kultūros tyrinėtojų klysta, supainiodami kūno metamorfozę ir fragmentaciją į virtualias sritis su faktinėmis, gyvo kūno transformacijomis, arba dar blogiau, tikėdami iškūnijimu, nes „virtualioje realybėje viskas yra apie iliuziją. Apie technologijos naudojimą įtikinant save, kad esi kitoje realybėje <...>. Virtuali realybė yra ten, kur kompiuteris pradingsta ir tu tampi vaiduokliu mašinoje <...>. Kompiuteris atsitraukia į užkulisius ir tampa nematomu.“²⁹⁶

Ši įsitraukimo į virtualią erdvę būseną artima instaliacijos meno teoretikų Bishop ir Oliveira pastangoms nagrinėti instaliacijos meną kaip juslinių patirčių erdvę, kuri neretai ir kuriama pabėgimo ar juslinio malonumo tikslais²⁹⁷. Oliveira pabrėžia žiūrovo patirties instaliacijoje svarbą, tačiau šį reiškinį sieja su pabėgimo sąvoka ir jusliniais malonumais. Jis teigia, kad naujoji, „įtraukianti“ instaliacija atspindi juslinio malonumo troškimą, „sukuria „totalinį meną“, kuris apgaubia žiūrovą hermetiškoje ir narcisistiškoje erdvėje. Instaliacijos erdvė yra įsivaizdavimo srityje, kurią stimuliuoja poreikis atitrūkti.“²⁹⁸ Oliveira pasitelkia kuratorės Inos Blom sąvoką „pasinėrimo būseną“ (angl. *immersion*), kuria ji apibūdina patirtį, kai subjektyvus sąmoningumas susijungia su meno kūrinio ir taip sukuria naują, stipresnę visumos pojūtį. Pasak Blom, toks įtraukiantis kūrinys yra žiūrovui siūlomas juslinio ir narcisistinio malonumo mišinys, leidžiantis jam atsiriboti nuo įprastos aplinkos ir pakliūti į visiškai naują, individualiai patiriamą situaciją²⁹⁹.

²⁹⁵ H Rutsky R.L., *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999, p. 15.

²⁹⁶ Steve Dixon, *op. cit.*, p. 364.

²⁹⁷ Bishop, *op. cit.*; Oliveira et al., *op. cit.*

²⁹⁸ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art In The New Millennium*, London: Thames and Hudson, 2003, p. 6.

²⁹⁹ Ina Blom, *Saethre Borre*, parodos katalogas, Oslo: Galleri Wang, 2001, p. 49.

Malonumo ir patirties aspektus išryškina ir Dobriakovas. Kalbėdamas apie šiuolaikinius menininkus, siejamus su medijų menu, jis taip pat pastebi svarbią slinktį nuo kritiškos technologijų refleksijos prie jų naudojimo tiesiog kaip dar vienos kūrybos medijos: „<...> tai vis labiau tampa jau egzistuojančių technologijų pritaikymu, nes patys menininkai išmoksta to iš interaktyvių technologijų industrijos, kurioje dirba. Gerokai mažiau yra bandymų „nulaužti“ šias technologijas arba kritiškai jas apmąstyti. Panašu, kad su technologijų naudojimu versle, pramogų industrijoje ir t. t. yra daugiau mažiau susitaikyta – galima sakyti, kad iš lietuviško medijų meno dingo kairysis „antisisteminis“, „kiberpanko“ diskursas.“³⁰⁰ Panašus požiūris būdingas ir 2018 m. medijų meno festivalio „Enter’16“ parodoje „InterAkcijos“ (kuratorius Virginijus Kinčinitis, Šiaulių dailės galerija). Jos anotacijoje lyg reklaminiame šūkyje pristatomas „menas kaip žaismingi atrakcionai“, o kūrinių funkcijos apibūdinamos taip: „Konceptualiai talpūs garsiausių menininkų kūriniai padės aiškiau suvokti pramoginiu turiniu persmeltos mūsų visuomenės procesus. Kita vertus, tai labai žaisminga ir įvairiapuses psichosomatines patirtis žadinanti paroda. Tai ne kontempliacijos, o visapusiško įsitraukimo erdvė.“³⁰¹ Kone svarbiausias akcentas šioje anotacijoje yra kontempliacijos paneigimas ir įsitraukimo akcentavimas. Toks poslinkis nuo suvokimo prie įsitraukimo, tarpjuslinės patirties elementų neturėtų stebinti, turint omenyje skaitmeninių įrenginių paplitimą ir jų panaudojimo galimybes. Interaktyvumas, ir anksčiau buvęs gana svarbus parodų aspektas, plėtojamas per įvairias sąveikas su meno kūriniais, siūlomais užsiėmimais ir kitokiais žiūrovo įtraukimo būdais, XXI a. tapo vienu iš esminių kultūros ir meno institucijų ekspozicijų kūrimo ar atnaujinimo elementų, skatinantis žiūrovų įsitraukimą ir praplečiantis pristatomų artefaktų patyrimo galimybes.

Kalbant apie skaitmeninių technologijų naudojimą mene, panašias išvadas daro ir kiti skaitmeninės kultūros tyrinėtojai. Literatūros teoretikas, ypatingai daug dėmesio skiriantis kūrinių materialumui, Hansas Ulrichas Gumbrechtas nurodo į „specialiuosius efektus“, kuriuos sukuria naujausios komunikacinės technologijos, kaip instrumentą, galimai atnaujinantį potraukį link interaktyvaus, situatyvaus, dabartiško meno³⁰². Skaitmeninės kultūros tyrinėtojas Andrew Darley knygoje *Visual Digital*

³⁰⁰ Agnė Narušytė, „Kas nutiko lietuviškam medijų menui?“, in: *7 meno dienos*, 2015-11-20, Nr. 41 (1147).

³⁰¹ Medijų meno festivalis Enter’16, festivalio anotacija, siauliugalerija.lt, 2018-03-27, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-01-26], <https://siauliugalerija.lt/3019-2/>

³⁰² Roberto Simanowski, *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 16.

*Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*³⁰³ taip pat pastebi technikos vyravimą lyginant su turiniu ir reikšme šiuolaikinėje kultūroje ir kalba apie „seklaus vaizdo kultūrą“, „susižavėjimą paties vaizdo materialumu ir technika.“³⁰⁴ Jis tai apibūdina kaip slinktį nuo domėjimosi simboliais prie tiesioginių juslinių stimuliacijų, posūkį nuo atspindinčio prie vartojamo ar interaktyvaus vaizdo³⁰⁵. Toks posūkis atrodo artimas šiuolaikinių instaliacijos meno kūrėjų strategijoms – pasipriešinti postmodernizmo teoretikų postuluojamai intertekstualumo, simuliakriškumo ir reikšmės prerogatyvai bei teikti pirmenybę pačiai esaičiai vienoje erdvėje, technologinių objektų ir gyvų organizmų materialumui.

Virtualios ar papildytos realybės instaliacijos reikalauja instaliacijos dalyvio įsitraukimo, kuris neapsiribotų vien tik pasyviu žvilgsniu praeinant. Tokie kūriniai privilegijuoja erdvę kaip patirtį, kurią pabrėžia ir faktas, kad virtualios realybės instaliacijos taip pat kaip performanso ar tradicinės instaliacijos menas yra patiriamos būnant tam tikroje vietoje, tam tikru laiku, jos gan retai reprodukuojamos parodų dokumentacijose, o jei ir yra, tuomet jos apsiriboja fragmentais, kurie vargiai gali kompensuoti patirtį dalyvaujant kūrinyje. Panašiai kaip ir sąveika su nežmogiškais gyvais organizmais, augalais (aptarta antroje šio darbo dalyje), interakcija tarp skaitmeninių technologijų ir gyvų organizmų, taip pat ir žmonių, tampa vienu iš esminių instaliacijos aspektų. Pasak skaitmeninio meno tyrėjo Roberto Simanowski, „perėjimas nuo savito pranešimo prie įvykio primena mums perėjimą nuo reikšmės kultūros prie būties kultūros.“³⁰⁶ Vienas garsiausių XX a. skaitmeninių technologijų ir kibernetinės vizijos teoretikų ir praktikų Roy Ascottas, straipsnyje *Biheivoristinis menas ir kibernetinė vizija*³⁰⁷ pristatydamas biheivoristinio meno koncepciją, gana tiksliai numatė kibernetinio meno veikimo būdus ir išgalėjimą ateityje. Pasak jo, toks menas susirūpinęs ne faktais ar objektais, o įvykiais; įvykio inicijavimas pakeičia tiksliai apibrėžto pranešimo perdavimą³⁰⁸. Perėjimas nuo objekto prie įvykio ir elgesio apima ir perėjimą nuo specifinio pranešimo prie specifinės erdvės integracijai. Biheivoristiniame mene menininko tikslas yra „užtikrinti, kad dialogas įmanomas – tai meno turinys ir pranešimas dabar; dėl šios priežasties, žvelgiant iš

³⁰³ Andrew Darley, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London, New York: Routledge, 2000.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁰⁶ Roberto Simanowski, *op. cit.*, p. 127.

³⁰⁷ Roy Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley: University of California Press, 2003.

³⁰⁸ Roberto Simanowski, *op. cit.*, p. 126.

deterministinės perspektyvos, menas gali atrodyti be turinio, o menininkai – neturintys ką pasakyti.³⁰⁹

Interaktyvaus meno fizinis aktyvumas ir auditorijos įtraukimas atrodo puikiai tinkantis teorijoms ir estetikoms, kurios kvestionuoja norą interpretuoti ir skatina dėmesį dabartinio momento intensyvumui ir signifikantų materialumui, o ne jų reikšmei. Pasak Christianos Heibach, šį posūkį perteikia tam tikra Descartes'o moto *cogito, ergo sum* (maštau, vadinasi esu) modifikacija – *creamus, ergo sum* (patiriu, vadinasi esu)³¹⁰. Taip dar kartą paneigiama žmogaus mąstymo ir būties koreliacija, prioritetą suteikiant būtent ontologiniam sluoksniui. Mąstymas kaip *homo sapiens* – proto žmogaus – esmė perkeičiamas esančiu, patiriančiu žmogumi, ir tokiu būdu jo ontologinis statusas tarsi sulyginamas su ne žmonių, kurie pasaulį taip pat patiria per esatį ir jusles. Žukauskaitė, apmąstydamą posthumanistinį subjektyvumą, taip pat pirmenybę teikia ne protui, o būčiai ir materialumui. Remdamasi Braidotti, ji teigia, kad *transversalus materializmas*³¹¹ nepanaikina subjektyvumo, bet inkorporuoja į rizominį transversalių santykių tinklą; „toks materializmo persvarstymas turi keletą pasekmių: pirma, subjektyvumą apibrėžia ne tapatybė ir esmė, o transversali sąveika su kitomis sistemomis ir tinklais; antra, subjektyvumą apibrėžia ne transcendentalinis protas, o imanentiniai egzistavimo būdai; trečia, subjektyvumą nusako ne abstrakčios teisės, o kūniški afektai, įkūnytos ir įvietintos patirtys bei intensyvumai.“³¹²

Šios įžvalgos padeda suprasti, kodėl šiuolaikinėse instaliacijose tiek daug dėmesio skiriama būtent žiūrovo ir nežmogiškojo *kito* būčiai vienoje erdvėje. Instaliacijose išryškėja žmogaus ir jį supančių technologijų, gyvų organizmų ar kitų objektų lygiavertiškumas, žmogui tenka ne tik prisitaikyti prie technologinio kito, bet tam tikra prasme apriboti savo veiksnumą vardan sąsajų ir sąveikų su nežmogiškais, technologiniais objektais, pasinerti į įkūnytas ir įvietintas patirtis būnant su ir šalia *kito*.

Bishop knygos apie instaliacijos meno patirties modelius esminė ašis sukasi aplink įtampą tarp „išsklaidyto ir fragmentuotojo poststruktūralistinių teorijų subjekto modelio ir savirefleksyvaus, žiūrinčio subjekto, kuris geba atpažinti savo paties fragmentiškumą.“³¹³ Išcentruoto subjekto sąvoka išskleidžiama per skirtingas žiūrė-

³⁰⁹ Roy Ascott, *op. cit.*, p. 112.

³¹⁰ Christiane Heibach, „*Creamus, ergo sumus*’ Ansatz zu einer Netz-Asthetik“, in: *Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, red. Beat Suter ir Michael Bohler, Frankfurt and Main: Stroemfeld, 2000.

³¹¹ Žukauskaitė teigia, kad posthumanizmą tiksliau nusakanti sąvoka būtų transversalus materializmas, kuris apima žmogaus veiklos, biologijos ir technologijos sąsajas ir implikuoja reliacinį subjektą, in: *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, p. 166–167.

³¹² Rosi Braidotti, *The Posthuman*, p. 82.

³¹³ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 131.

jimo ir situacijos vertinimo, suvokimo perspektyvas ir juslinės patirties skirtį nuo ją suvokiančio subjekto. Pasak Žukauskaitės, feminizmo ir postkolonializmo teoretikai bei teoretikės kritikavo humanizmą kaip patriarchalinę ir eurocentrišką ideologiją, kurios vardu buvo pateisinami hierarchinio dominavimo projektai; posthumanizmo filosofija apima dekonstrukcinę ir kritinę poststruktūralizmo potencialą, išplėtoja jį dar radikaliau, į subjektyvumo apibrėžimą įtraukiant ne tik skirtingas lyties ar rasės pozicijas, bet ir atsisakant antropocentrizmo kaip visa ko mato³¹⁴.

Panašūs procesai pastebimi ir šiuolaikinėse instaliacijose, kur pasitelkus VR technologiją kūnas tarsi apribojamas veikti kuo mažesnėje erdvėje. Itin ryškiai tai atsiskleidžia tarpdisciplininės menininkės Gora Parasit 2018 m. performanse-gyvojoje skulptūroje *Pipe dreaming*. Joje kaip tik pabrėžiamas žmogaus fizinių judesių minimalizavimas ir skaitmeninių technologijų suteikiamos galimybės. Performanso metu virtualios realybės akiniai užsidėję atlikėjai palenda po latekso medžiaga, iš kurios išsiurbiamas visas oras, jų kūnai tuomet priglunda prie žemės ir yra itin tampriai latekso aptraukti. Šiomis aplinkybėmis kūnai praranda galimybę judėti, o virtualios realybės akiniai tampa būdu ankštą, tamsią erdvę išplėsti virtualybėje. Performanse atskleidžiamos abi virtualiosios realybės pusės: pirma, natūralios vartotojų taktilinės patirtys grėsmingai sumenksta iki minimalaus kūno judėjimo; antra, smegenys ir juslės tuo pat metu neribotai pripumpuojamos įvairia pertekline informacija, vaizdais ir žiniomis.

Nors ne taip pabrėžtinai, daugelis virtualios realybės instaliacijų funkcionuoja panašiu būdu. VR technologijos geba atverti visiškai naujas erdvės formas, kombinuoti ir rekombinuoti įvairius kompiuterinės grafikos elementus, juos supinti su realybėje matomais vaizdais, susieti su kontekstais. Ši technologija gali atrodyti išlaisvinanti ir iš esmės įgyvendinanti instaliacijos mene itin dažnai akcentuojamą žiūrovo judėjimo laisvės galimybę, praplečia šią idėją iš fizinės erdvės į kompiuterinės grafikos arba virtualybės. Tačiau reikalingi techniniai elementai – ant akių uždėti virtualios realybės akiniai ir prie jų prijungtas laidas – ne tik yra energijos šaltinis virtualiam pasauliui palaikyti, bet veikia ir kaip tam tikras inkaras, sulaikantis žiūrovą ir dažniausiai kelių kvadratinį metrų plote laikinai įkalinantis tarytum begalinį vizualinį potencialą turintį VR pasaulį. Nors laidų ilgumo ar jų buvimo problemos veikiausiai nebus aktualios jau po keleto metų, tiriamuoju laikotarpiu ši technologija įgauna pagreitį Lietuvos šiuolaikinio meno lauke. Galima teigti, kad vizualiniame lygmenyje šios technologijos išlaisvina, o fiziniame funkcionuoja kaip kiborgiški kūno papildiniai, kurie ne tik atveria naujas galimybes, bet ir apriboja žiūrovą, net sąlyginai pasiglemžia žiūrovo laisvę judėti ir žiūrėti (užsidedami VR akiniai tarsi širma uždengia fizinę

³¹⁴ Audronė Žukauskaitė *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos...*, p. 165.

erdvę ir žiūrovą palieka aklą, jį supančioje erdvėje). Priešingai nei anksčiau aptartose papildytos realybės instaliacijose, VR technologija išlaiko didesnę skirtį tarp fizinės ir virtualios realybės, nes dalyvaujantys instaliacijoje yra tarsi atskirti nuo fizinės realybės, o visiems nedalyvaujantiems VR sukonstruotos erdvės ženklas tėra akiniai ar panašūs technologiniai įrenginiai.

MO muziejaus parodoje *Bendrabūvis* menininkas iš Vokietijos Stephanas Isermannas pristatė virtualios realybės žaidimą *Kiaulės simulatorius* (2015–2018). Šioje VR instaliacijoje-žaidime virtualios ir fizinės erdvės buvo sujungtos televizoriaus ekrano, kuriame buvo galima stebėti, kaip virtualios realybės žaidime veikia ten dalyvaujantis žmogus. Technologinių įrenginių medijavimas parodinėse erdvėse atskleidžia žmogaus ir gyvūno analogijas, nes per technologijas imama stebėti tai, kas nematoma plika akimi, šiuo atveju – žmogaus sąveika su technologija, kuomet žmogus iš esmės yra paskendęs joje, atribotas nuo fizinio pasaulio vaizdų, o fizinis pasaulis – nuo virtualaus. Tad kiti aplinkiniai žiūrovai akivaizdžiai mato dvigubą subjektą, vienas jų – fizinis žmogus, užsidėjęs VR akinius, o kitas – ekrane judantis vaizdas, kurį ir kontroliuoja stebimas subjektas.

Virtualios realybės akiniai Isermanno instaliacijoje ne tik suspenduoja žmogaus fizinius gebėjimus, bet pačią žiūrėjimo perspektyvą perkelia į gyvūno, šiuo atveju – kiaulės, žvilgsnį. Taip žmogiškų galių suspendavimas įvyksta ne tik fiziniame, bet ir vizualiniame lygmenyje. Virtualios realybės technologija įgalina kiaulės perspektyvos patirtį, kuri ir yra esminis šios instaliacijos elementas. Nors žmonės puikiai supranta, kad mėsos industrija egzistuoja kaip gamybos ir vartojimo sritis, kur gyvūnai yra tiesiog vartojimui ruošiami produktai, atsidūrimas kad ir virtualiame jų kailyje, vizualinė ir juslinė patirtis virtualios realybės erdvėje šį suvokimą leidžia išgyventi, visų pirma, ne mąstymo, bet savotiškos patirties, ribotos simuliacijos perspektyvoje. Patirtį, apie kurią kalbama, sudaro virtualios erdvės scenografija – tai kiaulių fermos ir skerdyklos erdvės, po kurias žaidimo dalyvis gali naviguoti. Tačiau žaidimo esmė ta, kad žaidėjas neturi galimybės laimėti – pabėgti iš kiaulių narvo, todėl vienintelis kelias, link kurio jis gali judėti arba yra per prievartą stumiamas – mirtis ant konvejerio linijos skerdykloje kartu su kitomis kiaulėmis. *Kiaulės simulatoriuje* pajungiama ne tik rega, žiūrovui suteikiama kompiuterinių žaidimų galimybė judėti po virtualią erdvę, o sukuriama kiaulės perspektyva, taip ne tik atsiribojama nuo fizinio pasaulio, bet ir nuo žmogiškosios perspektyvos. Ši technologija leidžia žiūrovui susitapatinti su kitu objektu, pažvelgti iš jo perspektyvos.

Nors technologijos, informaciniai kodai yra matomi kaip įrankis kažkam atskleisti, technologija dažniausiai yra vertinama kaip mediatorius, o pati realybė medijuojama sukuriant skirtį tarp realaus ir virtualaus, paslėpto technologiško

ir pažįstamo, matomo vizualumo. Tai itin ryšku instaliacijose, kur naudojamos VR technologijos, nes jų įranga dažniausiai būna saugiai paslėpta, o žiūrovai susiduria tik su sąlyginai nedideliais virtualios realybės akiniais ar panašiais įrenginiais. Dixonas teigia, kad kibernetika, kaip ir teatras, jau savaime yra simuliacija, tačiau svarbu tai, jog simuliacija yra realybės dalis, tad šią taip pat reikėtų traktuoti kaip stimuliaciją – erdvę, kurioje stimuliuojami tam tikri erdvės ir žiūrovo būties ir pažinimo aspektai³¹⁵. Žvelgiant iš tokios perspektyvos, VR technologijų instaliacijas galima laikyti sutirštintos, kompleksinės erdvės ir / ar žiūrovo būties elementais. Technologija tuomet tampa ne tik priemone tokiam tikslui pasiekti, bet veikia nauja erdvės ir žiūrovo konfigūracija. Wolfe’as, kalbėdamas apie realybės ir virtualines sritis, kaip tik pabrėžia, kad pasaulis – tai virtualybė ir daugialypumas. Jo teigimu, virtualus jokių būdu nereiškia nerealus, priešingai – kuo pasaulis virtualesnis, tuo jis realesnis³¹⁶. Wolfe’as remiasi autopoetine sistemos logika, todėl kuo kompleksiškesnė autopoetinė sistema, tuo labiau ji didina ir aplinkos kompleksškumą, kartu padidindama sistemos susijungimą, jautrumą ir priklausomybę nuo kitų aplinkinių sistemų³¹⁷. Tad galima sakyti, kad žmogaus ir technologijų sąveikos, virtualių ir fizinių erdvių, kūnų sąveikos didina kompleksškumą ir kolektyvinę priklausomybę, atsakomybę, jautrumą aplinkai ir savo pačių pozicijai joje.

Kuratorė Neringa Bumblienė, pristatydama 2018 m. ŠMC eksponuotos menininko iš Brazilijos Danielio Steegmanno parodą „Fantomas“, kur taip pat buvo pasitelkta VR technologija, teigia: „Kiekvienas technologijos atradimas pasiūlo vis naujus višatos reprezentavimo būdus, kurie galiausiai keičia realybės suvokimą ir mūsų vietą joje. Virtuali realybė suteikia unikalią galimybę patirti kitu atveju nepasiekiamas ar tiesiog neegzistuojančias vietas.“³¹⁸ Steegmann virtualioje realybėje eksponavo vienos sparčiausiai pasaulyje nykstančių ekosistemų – Brazilijos Atlanto tropinių miškų – fragmentą, jį kaip tik aktualizavo pasitelkta VR technologija. Miško fragmentas balansuoja tarp fiziškai realaus ir virtualaus – galbūt po kurio laiko toks tropikų miškas ir liks tik kaip idėja, vaizdinys.

Į jau anksčiau aptartą Julijono Urbono instaliaciją „Planeta iš žmonių“ taip pat yra galima pažvelgti iš virtualios erdvės perspektyvos. Joje žiūrovai funkcionuoja ne tik kaip rasti objektai, papildantys objektų kolektyvą, jų kuriama ir fiksuojamo

³¹⁵ Steve Dixon, *op. cit.*, p. 153.

³¹⁶ Cary Wolfe, *op. cit.*, p. 24.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Daniel Steegmann Mangrané, *Fantomas*, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2018-03-02, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-03-04], <https://cac.lt/paroda/daniel-steegmann-mangrane-fantomas/>

momento choreografija taip pat ima daryti įtaką bendros planetos choreografijai, jos konfiguracijai. Žiūrovai vienu metu tarsi atsisako savo gyvybingumo, atiduoda save kaip grafinę medžiagą, arba, žvelgiant iš virtualiosios perspektyvos, savo kūną, naujo kosminio kūno formavimuisi, ir kartu tampa savo pačių vaizdinės medžiagos žiūrovais, visiškai nekontroliuojančiais tolimesnio savo figūros likimo – jie neišsivaizduoja, su kokiais kitais kūnais ar objektais jie susidurs, susijungs ir ką virtualioje erdvėje toliau veiktų jų kūnai, o šiuo atveju, atvaizdai. Subjekto fragmentiškumas atsiskleidžia per gebėjimą būti čia ir dabar, bei tuo pačiu metu matyti savo atvaizdą dalyvaujant šioje kosminėje simuliacijoje, veikiamą įvairių fizikinių dėsnų, kurie pagreitinatoje laiko tėkmėje ima formuoti naują kosminį kūną. Technologijos šiuo atveju padeda atsiriboti ne tik nuo žmogiškos, bet ir nuo žemiškos perspektyvos. Virtuali erdvė funkcionuoja kaip erdvė eksperimentams, kurių kol kas neįmanoma įgyvendinti realybėje, bet šios idėjos dėl to nėra niekaip mažiau realios.

Pasak Elizabeth Grosz, virtuali kompiuterių erdvės realybė iš esmės nesiskiria nuo rašymo, skaitymo, piešimo ar netgi mąstymo realybių: virtualybė yra erdvė atsirasti naujam, iki šiol nesugalvotam, neišsivaizduotam, kuris kiekvieną akimirką papildo dabartį, padvigubina pasaulį per paralelines visatas – visatas, kurios galėjo būti.³¹⁹ Todėl virtualių erdvių, situacijų ir sąveikų su žmonėmis kūrimas neturėtų būti griežtai atskiriamas nuo realybės, jos materialumo. Planetos iš žmonių kūrėjai užsiima spekuliacija, kuri siūlo alternatyvą dominuojančiai pasaulio tvarkai, leidžia atsiriboti nuo paties žmogiškumo ir kompiuterinėje simuliacijoje išbandyti tai, kas racionali protu yra nepraktiška ar netgi neįmanoma, bet taip atveria naujas mąstymo ir patirties perspektyvas į save pačius, mūsų planetą ar tiesiog skaitmeninę realybę.

Skaitmeninės technologijos yra tapusios ne tik įprastomis šiuolaikinio meno parodų palydovėmis, bet ir svarbiomis veikėjomis, per kurias ir su kuriomis instaliacijose įvyksta patirtis keičiantys procesai. Menininkai ne tik plečia ir rodo virtualių ir fizinių erdvių sluoksnius, siūlo juos patirti bei reflektuoti, bet ir aktyviai naudojami pačiomis technologijomis kaip įrankiu atskleisti naujas žiūrėjimo, klausymo ar kitokias fizines patirties galimybes. Dažnai jos išskleidžiamos nebe fizinėse, baltojo ar juodojo kubo erdvėse, kurios neretai yra pasitelkiamos ekranų ar vaizdo projekcijų eksponavimui, ar imersyviai žiūrovo patirčiai sukurti, ar sustiprinti. Pasak Bishop, tokios instaliacijos kartais siekia sukelti tam tikrą nerimą ar net stresą žiūrovui panardindamos jį į veidrodines, aklinos tamsos ar judančio vaizdo projekcijomis užpildytas erdves.

³¹⁹ Elizabeth Grosz, „The Thing“, in: *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge: MIT Press, 2001, p. 77.

Taip subjektas tarsi ištirpsta erdvėje, panaikinamas ne tik jo ryšys su erdve ir jos koordinatėmis, bet ir žlugdoma jo savimonė, skatinama dezintegracija³²⁰.

Tuo tarpu VR technologija – lyg skaitmeninė juodojo kubo atmaina, į ją patekęs žiūrovas taip pat turi pasikliauti savo jauslėmis, jis tuo pat metu veikia ir virtualioje, ir fizinėje erdvėje. VR instaliacijos žiūrovo fragmentiškumą išryškina ne tik skirtingomis žiūros perspektyvomis, bet fizinėmis patirtimis. Juodojo kubo patirtis suaktyvina, pabrėžia žiūrovo jusles ir kartu leidžia suvokti tiek savo ir savo žvilgsnio subjektyvumą instaliacijos erdvėje, tiek požiūrio subjektyvumą joje aktualizuojamais klausimais. Tačiau juodojo kubo ar panašios instaliacijų erdvės išlaiko fizinį vientisumą – žiūrovas turi ten naviguoti pasikliaudamas savo jauslėmis. Tuo tarpu VR instaliacijoms daug labiau būdingas fizinis subjekto ir erdvės išcentravimas, jų fragmentiškumas. Užsidėjęs VR akinius žiūrovas užimą poziciją ir fizinėje, ir virtualioje erdvėje, todėl fragmentiškumas veikia ne tik epistemologiniame, suvokimo, refleksijos lygmenyje, jis taip pat patiriamas fiziškai. Šis fiziškumas daugeliu atveju nebėra keliantis stresą ar nerimą, kadangi žiūrovas visuomet turi galimybę atsitraukti tiesiog nusiimdamas VR akinius ir grįždamas tik į fizinės erdvės plotmę. Tačiau tuo pat metu kūniško streso požymiai taip pat egzistuoja, nes VR akinių technologija besinaudojantys žmonės neretai patiria judesio ligą. Ji atsiranda dėl tarp smegenų ir kūno atsirandančio disonanso, kadangi virtualioje erdvėje subjektas gali judėti ir stebėti virtualią aplinką įvairiomis perspektyvomis. Smegenys šiuos veiksmus suvokia kaip judesį, tačiau tuo pat metu kūnas lieka ganėtinai statiškas ir nesiderina su tuo, ką fiksuoja akys, todėl ši patirtis gali sukelti galvos svaigimą, skausmą ar pykinimą. Tai (į)rodo, kad subjekto dezintegracija ar fragmentacija nėra pagrįsta tik filosofiniais ar meno teorijos argumentais, bet turi ir realų poveikį kūnui.

Instaliacijos meno teoretikė Kate Mondloch, analizuodama ekranų materialumo ir žiūrovo kūniškos patirties santykį, pastebi, kad instaliacijos menas vietoje kasdienybei būdingo pasyvaus spoksojimo į ekraną leidžia reflektuoti kūno ir ekrano santykį³²¹. Žiūrovas virtualioje erdvėje yra kone tiesiogiai panardinamas į ekrano erdvę, jis gali ne tik žiūrėti, bet ir atlikti tam tikrus veiksmus, kurie kitiems žiūrovams būtų visiškai nesuprantami, jei nebūtų matomas VR įrenginys, tuos judesius paaiškinantis ir pagrindžiantis. Žiūrovas virtualiai yra atskiriamas nuo savo kūno, tačiau tuo pat metu tebėra jo dalis. Jis funkcionuoja abiejose erdvėse vienu metu, o štai pats žiūrėjimas – esminis daugelio parodų ir instaliacijų patyrimo įrankis, VR technologijų naudojimosi metu yra išlaikomas būtent virtualybės sferai. Tarp žmogaus ir technologijos mezgasi

³²⁰ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 82.

³²¹ Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. xix.

grįžtamojo ryšio kilpa: technologija reaguoja į žmogaus sprendimus, o žmogus, savo ruožtu, reaguoja į tai, kas vyksta virtualioje erdvėje.

Papildytos realybės ir virtualios realybės technologijos instaliacijose išryškina Braidotti pabrėžiamą posthumanizmo siekį demonstruoti ir perbrėžti ontologines ribas tarp to, ką laikome organiška ir neorganiška, gimusio ir pagaminto, mėsos ir metalo, elektroninės grandinės ir organiškos nervų sistemos.³²² Jos nuomone, posthumanistinė etika ragina mus išverti nevienį (angl. *not-One*) giluminėse mūsų subjektyvumo struktūrose, pripažįstant mus siejančius ryšius su daugybe „kitų“ gyvybingame kompleksišku tarpusavio santykių tinkle. Šis etinis principas sulaužo vientisumo, visumos, vienio fantaziją. „Nuolanki nevienio patirtis, neatskiriama sudedamoji nevientiso subjekto dalis, etiniu ryšiu susieja subjektą su kintamumu, daugialypumu ir išoriniais kitais – elementais darinio, kurį iš tingumo ir įpročio vadiname „savimi“, – teigia Braidotti³²³.

3.5 Bendradarbiavimas su technologijomis

Virtualios realybės instaliacijose erdvės fragmentavimas, jos atsiskyrimas nuo fizinės, žiūrovą supančios aplinkos tampa kur kas ryškesnis nei papildytos realybės technologijų atveju. Parodos erdvėje žiūrovas praleisdamas ir nepasinaudodamas VR akiniais gali praleisti didžiulę parodos dalį. Virtualios realybės akinuose, kurie parodos erdvėje reikalauja vos kelių kvadratinų metrų ir nedidelių technologinių įrenginių, galimai slypi dar viena instaliacijos erdvė, galbūt, tai visa galerija, muziejus, labirintas, miestas, kosminė erdvė ar bet kokia kita sukonstruota virtuali erdvė, nevaržoma fizinių sienų ar kitokių konstrukcijų statybos ir jų kaštų, bet ribojama duomenų srautų, juos apdirbančių procesorių ir kitų technologijų parametrų. Menininkė Aistė Marija Stankevičiūtė taikliai pastebi: „Atrodo, stebėtojo pozicija jau nebėra parinktis, nėra *opcija*, atsiribojimas neįmanomas – tik koegzistencija, žmogus – ne intymus kūnas, o sąsaja, išsitempusios odos, išsiplėtusių mechaniškai virpančių kameros vyzdžių ir socialinio tinklo asambliažas.“³²⁴ Jei žmogų galime vertinti kaip sąsają, vargiai atskiriamą nuo skaitmeninių technologijų ir internetinio tinklo gijų, galbūt ir kūryba, kurioje veikia šiuolaikinės technologijos, taip pat turėtų būti vertinama kaip sąsaja ir bendradarbiavimas tarp menininko ir technologijų?

³²² Rosi Braidotti, *The Posthuman*, p. 89.

³²³ *Ibid.*, p. 100.

³²⁴ Stankevičiūtė Aistė Marija, „Žmogus kaip technologijos lytis. Paroda „Proksemika“, in: *7 meno dienos*, 2018-02-02, Nr. 5 (1242), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-16], <https://www.7md.lt/dai-le/2018-02-02/Zmogus-kaip-technologijos-lytis-Paroda-Proksemika>

Virtualių erdvių ir interaktyvumo kūrimą galima laikyti bendradarbiavimo tarp menininko ir technologijos rezultatu. Grosz teigia, kad „virtualios erdvės kontūrai ir įvairus turinys gali būti kuriamas, manipuliuojamas ir iki tam tikro lygmens kontroliuojamas būdais, negirdėtais erdvėse, kurias laikytume savaime suprantamomis, kasdienėmis.“³²⁵ Ji pabrėžia menininko vaidmenį kuriant virtualią erdvę ir konstruojant interakcijos pobūdį, kadangi vaizdai ir judesiai, galimi VR erdvėje, iš tiesų yra kruopščiai apgalvoti ir apdoroti. Japonų menininkas Masaki Fujihata taip pat siūlo atkreipti dėmesį į menininkų pasirenkamus būdus konstruoti erdvę, jos pačios ir interakcijos pobūdį, nes kaip tik tai geriausiai nusako kūrėjo viziją ir norimas perteikti idėjas³²⁶. Tad svarbu virtualios realybės technologijomis kuriamas turinys ir tema, bet interakcijos pobūdis, lankytoji suteikiamos patirties galimybės ir jų techninis atlikimas turi ne mažesnę svarbą, pastarasis aspektas kaip tik dažnai yra nulemiamas ne tik menininko ambicijų, bet ir pačių technologijų ir darbo su jomis. Šio tyrimo metu konsultuojantis su menininkais, gana ryškiai atsiskleidė ne tik jų vizijų įgyvendinimo virtualioje erdvėje aspektai, bet ir esminė technologijos įtaka kūrybos ir realizacijos procesui.

Pasak Trilupaitytės, šiuolaikiniame mene dominuoja ne meistro ir pameistrio, bet bendradarbiavimo ir bendraautorystės diskursas³²⁷. Ankstesnėse šio tyrimo dalyse buvo kalbama apie santykį tarp žmogaus ir įvairių materialumų, jų veiksnumus instaliacijose ar jų kūrybos procesuose. Remiantis tais pačiais principais galima pabandyti apsvarstyti ir skaitmeninių technologijų, algoritmų veiksnumą kūrybos procesuose, ir tai, kaip menininkai reflektuoja savo santykį su jais.

Bendrą darbą kartu su kompiuteriu ar algoritmu akcentuoja ir Urbono *Planetos iš žmonių* 3D skenerio kūrėjai Jakobas Schlötteris ir Asya Sukhorukova. Kaip jiems sekėsi konstruoti ir plėtoti šiam specifiniam projektui reikalingą skenerį, Sukhorukova pasakoja: „Ilgainiui darbą su skeneriu pradėjome vertinti kaip mūsų ir kompiuterio ar algoritmo bendradarbiavimą nebandant kontroliuoti jo ar estetikos, bet leidžiant jam priimti lygiaverčius sprendimus. Apskritai tai vienas žaviausių generatyvinio meno aspektų, čia priartėjame ir prie mokslinės fantastikos – ne tik bendraujame su kompiuteriu, bet ir įsivaizduojame ateitį, kurioje toks bendravimas jau tampa įprastas.“³²⁸ Menininkai pripažįsta technologijų materialumo ir darbo kartu su jomis svarbą pastebėdami, kad nėra objektyvių 3D skenerio parametrų, todėl jei toks pat

³²⁵ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 76.

³²⁶ Fujihata Masaki. „On Interactivity“, in: *Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow*, sud. ARS Electronica, New York: Springer, 2001, p. 317.

³²⁷ Skaidra Trilupaitytė, *op. cit.*

³²⁸ Vilius Balčiūnas, Jogintė Bučinskaitė, „Suprogramuoti planetą“, in: *Dailė*, 2021, Nr. 85, p. 86.

skeneris būtų kuriamas pasitelkus kitokių parametrų technologijas ar tai būtų darę kiti žmonės, rezultatas veikiausiai būtų visiškai kitoks³²⁹. Tokiu būdu išryškinama ne absoliuti žmogaus ar distopiška kompiuterio galia, o jų bendradarbiavimo, sąveikos svarba, skirtingų kūniškumų, algoritminių ir neuroninių jungčių sąjunga.

Ignas Pavliukevičius, darbuose pasitelkiantis dirbtinio intelekto (DI) ir mašininio mokymosi (*angl. machine learning*) technologijas, pastebi, kad būtent dėl dirbtinio intelekto, algoritmo gebėjimo mokytis, apdoroti didelius duomenų kiekius galutinis kūrinio rezultatas gali stebinti; iš technologijos ar menininko pusės to nebūtų galima tikėtis, bet duomenų kiekis ir jo turinys gali lemti kūrinio rezultatą ir besimokančio dirbtinio intelekto veikimą³³⁰. Kitaip tariant, instaliacijoms ar kitiems kūriniams pasitelkdamas DI technologijas, menininkas sukuria rėmą, nustato algoritmo veikimo parametrus, bet įgyvendintoja yra pati technologija, sukurtasis algoritmas, todėl galutinis rezultatas yra visų jų sąveikos rezultatas, priklausomas nuo visų veikėjų. Jei tai mašininio mokymosi sistema, reaguojanti ir besimokanti iš žmonių, tuomet tik dar kartą išryškėja įvietintų ir materialių kūnų svarba. Nors šiuo atveju tarsi bekūnis algoritmas apdoroja specifinius didžiulio masto duomenis, gaunama informacija nėra neutrali, ji reprezentuoja tam tikrus specifinius fenomenus, žmones ir situacijas, jos daro įtaką kūrinio ar technologijos veikimui taip, kaip ir pati technologija ar jos kūrėjai.

Kaip tik duomenys ir didesnis jų kiekis apunkina galimybę nustatyti, kokį galutinį rezultatą sugeneruos algoritmas, ko išmoks dirbtinis intelektas. Puikus to pavyzdys – 2016 m. korporacijos „Microsoft“ sukurtas pokalbių robotas Tay, kuris dirbtinio intelekto pagalba galėjo bendrauti su „Twitter“ internetinės platformos lankytojais ir kartu mokytis iš jų bei tobulinti savo komunikacinius įgūdžius. Deja, nepraėjus net parai, Tay eksperimentas buvo nutrauktas, nes roboto pasisakymai „Twitter“ tinkle greitai įgavo ryškių antisemitinės, seksistinės ir rasistinės kalbos apraiškų, kurių jis išmoko iš kitų lankytojų pasisakymų. Panašus atvejis buvo nutikęs ir „Google“ korporacijai, kuri 2015 m. „Google Photos“ platformoje pristatė robotą, kuris tarp kitų įgūdžių turėjo ir galimybę iš lankytojų mokytis, kaip apibūdinti nuotraukose matomus vaizdus, tačiau netrukus paaiškėjo, kad šis algoritmas juodaodžius žmones nuotraukose įvardijo kaip gorilas, o vėliau šią problemą sprendama, „Google“ tiesiog nebeteikė rezultatų, kai buvo ieškoma raktažodžio „gorila“, veikiausiai bandydama išvengti panašių incidentų³³¹.

³²⁹ *Ibid.*, p. 86.

³³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³³¹ Tom Simonite, „When It Comes to Gorillas, Google Photos Remains Blind“, in: *Wired.com*, 2018-11-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-23], <https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/>

Analizuodami šiuos įvykius, kompiuterinių mokslų ir informacinių technologijų tyrėjai atkreipia dėmesį, kad į juos nereiktų žiūrėti tik kaip į technines programavimo klaidas, o mašininio mokymosi sistemas siūlo vertinti per jų ryšį su jų kūrėjais ir atsakomybe³³². Kaip tik etikos klausimą galima laikyti esminiu bendradarbiaujant žmogui ir skaitmeninėms technologijoms. Žmogaus ir technologijos santykis turi būti paremtas etiniais sprendimais, ne tik atsižvelgiant į pačią technologiją, pripažįstant jos galią kurti ir daryti įtaką mūsų bendrabūviui, bet analogiškai, kaip Haraway siūlo, galvoti apie būtį, kurioje save atpažįstame ne per atskirtį, o per simpoetinį būvį, kuriant bendruomenę kartu su kitais, technologinėmis ar kitokiomis nežmogiškėmis būtybėmis, nes technologijos taip pat yra dalis mūsų, o mes – dalis jų. Neretai literatūros ir kino siužetuose matomi distopiniai technologijų dominavimo scenarijai kaip ateities galimybė yra priklausomi nuo žmonių etinio žvilgsnio ne tik į pačias technologijas, bet ir į tai, kaip jos naudojamos likusio pasaulio atžvilgiu. Kompiuterinių technologijų teoretikai M. J. Wolf K. W. Miller ir F. S. Grodzinsky kritikavo Tay roboto kūrėjus, nes anot jų, panašios rizikos turėjo būti įvertintos, apgalvotos ir išbandytos dar prieš aktyvuojant šią dirbtinio intelekto programą, todėl vietoje to, kad kaltintų kitus socialinio tinklo lankytojus, jie visų pirma turėtų galvoti apie savo atsakomybę³³³. Tuo tarpu pabrėždamas atsakomybės klausimą, Pavliukevičius taikliai pastebi³³⁴, kad algoritmai gali būti parašyti įvairiais būdais, jie nėra neutralūs. Daugumą darbuotojų Silicio slėnyje, kuris laikomas šiuolaikinių technologijų plėtojimo epicentru, kaip tik sudaro baltieji vyrai, tuo tarpu išmaniųjų telefonų virtualios asistentės dažniausiai pasirodo esančios moteriškos lyties švelniabalsės kaip pavyzdžiui Siri, Alexa ar Cortana. Galima įžvelgti, kaip vystant globalias skaitmenines technologijas galimai imama kartoti ir įtvirtinti universaliojo humanizmo klaidas, dėl kurių skaitmeninio pasaulio centre ir vėl atsiduria vyras, įtartinais primenantis Vitruvijaus žmogų.

Pavliukevičius savo kūryboje kaip tik kryptingai bando atkreipti dėmesį į skaitmeninius kūnus, naudodamas tiek dirbtinio intelekto technologijas, tiek savo kūno avatarus, kaip 3D skaitmeninius savo kūno klonus. Instaliacijoje „Vandeniui atspari širdis“ (2017–2019) menininkas kvestionuoja realaus ir skaitmeninio kūno skirtį, vyriškumo, jausmų ir emocijų raiškos galimybę skaitmeninėse ir fizinėse erdvėse bei kūnuose. Taip ne naikinama skirtis tarp virtualios ir fizinės erdvės, bet ir nuolat kvestionuojamas pats žmogiškumas ar nežmogiškumas ir šių kategorijų ribos.

³³² M. J. Wolf, K. W. Miller, ir Grodzinsky, F. S., „Why We Should Have Seen That Coming“, in: *ORBIT Journal*, vol. 1, Nr. 2, 2017, p. 2, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-26], <https://doi.org/10.29297/orbit.v1i2.49>

³³³ *Ibid.*, p. 3.

³³⁴ Vilius Balčiūnas, Jogintė Bučinskaitė, *op. cit.*, p. 91.

Pavliukevičius teigia: „aš pats savo darbus labiau matau kaip empatijos paiešką ir diskusiją apie šiuolaikinio žmogaus emocijas. Iš tiesų, galvojant apie buvimo pasaulyje būdų persvarstymą, aš kėliu hipotezę, ar kartais to persvarstymo priežastimi negalėtų būti jautri skaitmeninė būtybė?“³³⁵

Vienas iš šioje instaliacijoje pristatomų kūrinių buvo ant sienos projektuojamas 3D kūno modelis – avataras, turintis dirbtinį emocinį intelektą. Pasitelkus kameras ir veido atpažinimo technologiją, į instaliacijos erdvę įeinančių lankytojų veidai yra skenuojami, o skaitmeninis avataras turi galimybę reaguoti į lankytojų veiduose atpažįstamas emocijas³³⁶. Nors jis jų nekopijuoja ir nebando atkartoti, bet geba iš jų mokytis ir tinkamai reaguoti, jam buvo suteikta tam tikrų žmogiškų judesių amplitudė, todėl reaguodamas į lankytojus, jis bando sukurti savo emocines reakcijas bei perprasti žmogiškąsias. Nors tai atliekama pagal menininko nustatytus parametrus, kaip veiks algoritmas įvairiomis aplinkybėmis, iki galo nekontroliuojama, nes tai priklauso ir nuo lankytojų reiškiamų emocijų, jų kūno padėties instaliacijos erdvėje, o ją galbūt taip pat gali veikti pats avataras, taip tarsi sukuriant emocinio, komunikacinio ryšio kilpą tarp lankytojo ir dirbtinio intelekto. Toks instaliacijos veikimo principas išryškina ne tik menininko kvestionuojamą jautrumo, žmogaus ar technologijos gebėjimo jausti klausimą, bet ir abipusę atsakomybę. Tad technologijų vystymo ir jų veikimo rezultatai bei atsakomybė už veiksmus neturėtų būti priskiriami tik technologijai arba tik žmonėms, veikiau tai turėtų būti vertinama kaip tarpusavio sąveikos rezultatas, nenuvertinant nė vieno iš veikėjų ir jų veiksmų.

Bendro darbo su technologijomis ir etiško žvilgsnio į jas atveju taip pat būtų galima laikyti Akvilės Anglickaitės kuruotos parodos „Septintą dieną upės ilsėjosi“ (2018) dalimi tapusią instaliaciją: Vilniaus Šv. Jonų bažnyčioje buvo galima rasti VR akinius, per kuriuos buvo matomas menininkės Gailės Cijūnaitės juodai baltas nuskenuotos bažnyčios modelis. Šioje VR instaliacijoje galima pastebėti tai, kas išryškėja ir kitose panašiose instaliacijose, siekiančiose išeksponuoti virtualios ir fizinės erdvės sankloda. Kaip Narkus parodoje „Nešėjas“ naudoja papildytos realybės technologiją, taip ir Cijūnaitės instaliacija turi conceptualius pagrindimus, tačiau turbūt esminis abiejų menininkų tikslas buvo pristatyti virtualius erdvių papildinius, kelti klausimus apie jų santykį su fizinėmis jų versijomis, parodyti jų skirtumus bei panašumus. Šioje instaliacijoje, beje, itin svarbi virtualios bažnytinės erdvės reprezentacija. Pasak Cijūnaitės,

³³⁵ Aistė Marija Stankevičiūtė, „Kol pamažu „gyja“ ozono sluoksnis. Pokalbis su Ignu Pavliukevičium“, in: *Artnews.lt*, 2020-04-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-03-11], <https://artnews.lt/kol-pamazu-gyja-ozono-sluoksnis-pokalbis-su-ignu-pavliukeviciu-56902>

³³⁶ Ignas Pavliukevičius, menininko tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-05], <https://ignaspav.com/Waterproof-heart>

pagal pirminį sumanymą virtualioje realybėje matomas reginys turėjo reprezentuoti gana sąlygišką bažnyčios vaizdą; jis turėjo funkcionuoti kaip tam tikra opozicija dūmų, mėlynų šviesų, garsų ir lazerių kuriamam distopiniam vaizdiniui, taip tarsi sukuriant distopinės – konvencinės erdvės inversiją³³⁷.

Anglickaitė Cijūnaitės kūrybos procesą ir instaliaciją apibūdina taip: „Ši menininkė dar vasarą nuskenavo visą Jonų bažnyčios erdvę iki smulkiausių detalių. Taip pat „į kadrą“ pakliuvo ir ten buvę žmonės. Vieni meldėsi, kiti apžiūrinėjo bažnyčią ar tiesiog ilsėjosi. Šį vaizdą ji dar kartą perdirbo ir dabar per VR akinius galime pamatyti kiek pakeistą „realią“ akimirką ir po ją pasivaikščioti. Šiame kūrinyje „susisumuoja“ postapokaliptinis arba vis dar besikuriančios vientisos erdvės vaizdas.“³³⁸ Tuo tarpu pati menininkė planavo suredaguoti VR erdvę nuo skenavimo metu ten užfiksuotų žmonių ir kitokių neatitikimų, suderinti spalvas ir tekstūras, tačiau ruošiant medžiagą šiai parodai, failas sugedo ir menininkė jo nebegalėjo modifikuoti taip, kaip ketino. Įvykusi klaida lėmė, kad virtualios realybės erdvė buvo išeksponuota būtent taip, kaip tai įvyko. Menininkės teigimu, toks vaizdas jai pasirodė dar priimtinesnis ir atskleidė visiškai kitokią bažnytinės erdvės perspektyvą, kuri iš esmės yra tiesiog nuskenuota bažnyčios erdvės juodai balta technologiška kopija, neatkartojanti *tikrojo* bažnyčios vaizdo ir neturinti ypatingo conceptualaus pagrindimo, kodėl ji eksponuojama būtent tokiu būdu.

Cijūnaitės instaliaciją būtų galima vertinti ir interpretuoti kaip analogiją anksčiau aptartai Trimako kūrybai. Menininkė dalyvauja kūrinio iniciacijoje, atlieka techninius veiksmus, surežisuoja bažnytinės erdvės, virtualios jos versijos ir ją patiriančio žmogaus sąveiką, nors galiausiai svarbus vaidmuo tenka VR erdvei ir technologijai. Kaip fotografė, autorė išsirinko vietą ir laiką statiniui nuskenuoti, tuomet rengė vizualinę medžiagą eksponavimui, bet galutinei kūrinio estetikai, o kartu ir žiūrovo patirčiai, tiek pat įtakos turėjo ir technologija. Būtent eksperimentiškas, o kartu ir technologijos atžvilgiu etiškas menininkės požiūris šiam kūriniui padėjo atsiskleisti kitaip, nei buvo jos valioje. Žvelgiant iš posthumanistinės perspektyvos, tai atrodo kaip draugiškas galios dalijimosi ir veiksnio pripažinimo gestas, atspindintis kūrybos principą, pagal kurį nebandoma žūtbūt užvaldyti materijos, su kuria dirbama, bet paliekama galimybė jai pasireikšti.

Skenavimo technologijos ribotumą arba pasitaikančias technines klaidas, kaip pačios technologijos veiksnumą atskleidžiančią kūrybinę strategiją, Cijūnaitė išnau-dojo ir kitame kūrinyje *Įvyko / neįvyko* (2019). Kartu su kitais žmonėmis važiuodama

³³⁷ Konsultacija su menininke Gaile Cijūnaite 2021-09-12

³³⁸ Monika Krikštopaitytė, „Jei staiga viskas sustotų“, in: *7 meno dienos*, 2020-01-17, Nr. 2 (1323).

automobiliu jo vidų skenavo su tokiu pačiu 3D skeneriu, kuris mašinai judant nebuvo stabilus, todėl skenuotas vaizdas gavosi itin netolygus, automobilio ir važiuojančių žmonių figūros – fragmentuotos, suaižėjusios į daugybę pabirusių dalelių. Galutinėje vizualizacijoje (11 iliustr.) menininkė sugeneruotą tos kelionės automobilio ir jame buvusių žmonių vaizdą, kuris atrodo lyg po siaubingos avarijos, užkelia ant podiumo, o žiūrovas virtualioje erdvėje lyg automobilių parodoje gali šią situaciją apžiūrėti. Menininkės teigimu, šiame kūrinyje jai pačiai teko daugiau dėmesio skirti paruošiant medžiagą VR interakcijai, o štai patį automobilio vaizdą ganėtinai savarankiškai sugeneravo pati technologija³³⁹.

Tiek anksčiau aptarto Narkaus instaliacijoje, tiek kitų menininkų, įskaitant Cijūnaitės, atvejais, skaitmeninių technologijų panaudojimą siekiant pademonstruoti jų tąsumą tiek fizinėje, tiek virtualioje erdvėje, taip tarsi naikinant skirtį tarp technologiško–natūralaus, fiziško–skaitmeninio, galima vertinti kaip tam tikrą skaitmeninio vaizdo, algoritmo – jį sudarančio kodo – narcisizmo manifestaciją. Pasak Gumbrechto, interaktyvios technologijos yra naudojamos vardan jų panaudojimo, neturint konkrečių tikslų per jas kažką iškomunikuoti, esminis elementas čia yra paties vaizdo buvimas³⁴⁰. Tai galima apibūdinti kaip „vaizdą dėl vaizdo“ ir pagrįstai palyginti su jau aptarta *meno vardan meno* idėja, dažniausiai siejama su abstrakčiojo ekspresionizmo tapybos tradicija ir formalizmo teorijomis menotyroje. Kritiškai žvelgiant, papildytos ar virtualios realybės instaliacijas, parodančias šių erdvių kompleksiskumą ir tąsumą tiek fizinėje, tiek virtualioje erdvėje, galima sieti su šiomis idėjomis. Jau vien virtualaus sluoksnio įtraukimas į parodą, siekiant objekto išskleidimo, struktūriškai atitinka tokį vertinimą. Simanowski, kalbėdamas apie „gryną vizualumą“, kurio siekė modernizmo tapytojai ir gynė teoretikai, vizualumą, nereprezentuojantį jokio realaus objekto ar idėjos, o tiesiog pristatantį save kaip vizualų artefaktą, teigia: „Toks efektas vardan efekto skaitmeninėje medijoje gali būti įvardytas kaip grynas kodas – tai yra kodas, kurio siekis yra pasirodymas ekrane ar scenoje be jokios intencijos ką nors išreikšti ar perduoti pranešimą, neskaitant paties gebėjimo kurti tokį pasirodymą.“³⁴¹

Šitoks požiūris dar kartą byloja apie šiuolaikiniame mene naudojamų technologijų slinktį link fenomenologinės patirties akcentavimo. Darley pastebi šiuolaikinių technologijų vartotojų slinktį link formos ir stiliaus, tuo tarpu semantinis charakteringumas atrodo praretėjęs, nors tradicinės reikšmės vis dar lieka svarbus elementas,

³³⁹ Konsultacija su menininke Gaile Cijūnaite 2021-09-22

³⁴⁰ Hans Ulrich Gumbrecht. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

³⁴¹ Robert Simanowski, *op. cit.*, p. 17.

priešingai nei modernizmo tapyboje, kurią jis apibūdina kaip labiausiai nekompromisišką vizualaus formalizmo modelį³⁴². Jo teigimu, „šiuolaikinės masiškai naudojamos formos gali būti apibūdinamos kaip besidalijančios procesais ir praktikomis, kurios iš tiesų yra panašios į abstraktaus meno.“³⁴³ Cijūnaitės VR instaliacijos parodoje „Septintą dieną upės ilsėjosi“ dar labiau išryškina šią analogiją. Instaliacijai menininkė nėra suteikusi pavadinimo, kadangi ši instaliacija yra vertinama veikiau kaip kontekstualus, šiai parodai pritaikytas kūrinys. Nepaisant to, verta atkreipti dėmesį į tai, kad instaliacijos vaizdai, kuriais menininkė sutiko pasidalyti, vadinasi tiesiog *New Unity Project*, o tai tėra programos „Unity“, su kuria buvo apdorojamas 3D skenerio užfiksuotas vaizdas, automatiškai siūlomas failo išsaugojimo pavadinimas. Toks menininkės elgesys dar kartą primena abstrakčiosios XX a. tapybos klasikų (Jackson Pollocko ar Mark Rothko) kūrinių pavadinimų strategiją – šie taip pat dažnai būdavo *be pavadinimo* (angl. *Untitled*) arba pavadininti sukurto paveikslu numeriu paveikslų sekoje, ar kūrinius sudarančių spalvų pavadinimais, taip pirmiausia dėmesį kreipiant į fizinę paveikslu sandarą, o ne reikšmes ir kontekstus. Dėl to Cijūnaitės instaliacijos sukūrimo istorija ir eksponavimo būdas, kaip ir menininkės pozicija jo atžvilgiu, iš posthumanizmo teorijų perspektyvos demonstruoja etišką ir bendruomenišką darbo su technologijomis principą. Technologija ir jos veiksniai vertinami kaip įdomus kūrybos principas, kuriame žodis suteikiamas ne tik žmogiškai kūrėjai, bet ir prie kūrinio atlikimo prisidedančioms technologijoms. Darbas su jomis iš esmės vertinamas kaip eksperimentas tarp menininkės sumanymo ir technologinio objekto veikimo, o kaip tik dėl šios priežasties kūrinio rezultatas nėra iš anksto numatytas ir aiškus.

Nors virtualios ar papildytos realybės instaliacijos daugeliu atvejų turi konceptualų pagrindimą, su savimi atsineša tam tikras reikšmes ir kontekstus, jos, kaip virtualus erdvės ar joje esančių objektų, įskaitant ir žmones, modelis tampa vienu iš esminių žiūrovo patirties ir suvokimo elementų. Šiose instaliacijose išryškėja tiek žiūrovo, tiek erdvės fragmentiškumas, jų nevienis ir nevientisumas. Nors skaitmeniniai įrenginiai, atveriantys įvairias virtualios realybės galimybes, jau senokai tapo mūsų kasdienybės dalimi, panirimas į skaitmeninę, technologinę erdvę neretai vis dar vertinamas kaip distopinis fikcijų scenarijus. Tačiau menininkai tokiose instaliacijose kaip tik išryškina persidengiančias virtualių ir fizinių erdvių klostes, o dar svarbiau, šiuos persidengimus žiūrovams siūlo patirti savo kailiu ir priartėti prie tokių patirčių, kurios nebūtų įmanomos be technologijų pagalbos, bendradarbiavimo su jomis. Tokią patirtį įgyja ir su technologijomis dirbantys, ir eksperimentuojantys menininkai.

³⁴² Darley, *op. cit.*, p. 168.

³⁴³ *Ibid.*, p. 169.

Neturėdami pelno siekiančioms pramogų ar kitoms industrijoms būdingo poreikio sukurti tam tikrus pelningus produktus, menininkai gali leistis eksperimentuoti, kartu su technologijomis ieškoti naujų sąveikų ir sąsajų, nenaudodami jų tik kaip įrankio, o akcentuodami jų veiksnumą, įtaką galutinio kūrinio rezultatui ir žiūrovo patirčiai.

Posthumanizmo filosofijoje vykstantis materialumo klausimų artikuliuojimas skaitmeninių technologijų kontekste yra reikšmingas žingsnis siekiant paneigti informacijos nematerialumo ir universalaus humanizmo mitus. Tai padeda atsižvelgti į technologijas, atpažinti protezinius, kiborgiškus ar nežmogiškus kūnus ir tai, kaip susipynę jų materialumai sudaro realybės, kurioje koegzistuojame, audinį. Skaitmeninės technologijos šiuolaikinio meno lauke aktualizuojamos ir kaip diskurso ar meninės praktikos tema, ir kaip kūrybos įrankis. Išnagrinėtos instaliacijos atskleidė, kad neįmanoma virtualybės atskirti nuo materialumo, taip, kaip kultūros negalima atskirti nuo gamtos. Nors ir sunkiai pastebimi, technologiniai prietaisai išlaiko savo materialumą, o instaliacijos menas tai pademonstruoja, atskleisdamas sutirštintas fizinės ir virtualios realybės klostes, ir įgalina patirti jų sąsajas.

Virtualių erdvės sluoksnių kūrimas ir sąveika su žiūrovu tampa vienu iš pagrindinių virtualios ar papildytos instaliacijos erdvės aspektų, neretai nurungiančiu konceptualius ar kontekstualius tokio meno siekius. Žiūrovo susidūrimas ir veikimas kartu su technologija, įsitraukimas į virtualią erdvę ir joje siūlomą patirtį, gali būti laikomas tokių instaliacijų prerogatyva. Jose siūloma galimybė ne tik atsiriboti nuo savęs, intensyviau pajusti virtualios ir fizinės realybės klostes bei savo fragmentišką lokalizaciją jose. Tai įvyksta sutinkant bent jau laikinai apriboti fiziškuosius žmogiškumo parametrus, savo perspektyvą ir leisti į transversalią sąveiką su kitomis sistemomis, kurių būtis, atliekami veiksmai ir reikšmės kuria specifines įkūnytas, virtualiai ar fiziškai įvietintas patirtis. Tokios patirtys būdingos ne tik instaliacijos žiūrovams, bet ir kūrėjams, kuriems darbas su technologijomis gali atsiverti kaip bendradarbiavimo būdas, galimybė eksperimentuoti ir įvertinti ne tik savo, bet ir technologijos įtaką kūrybos ir kūrinio vyksmo procesuose.

Išvados

Šiuolaikinis menas ir filosofija gali būti vertinami kaip lygiaverčiai partneriai kūrybos ir suvokimo (interpretacijos) procesuose: filosofijos idėjos daro įtaką menininkų pasirinkimams, yra integruojamos ir išbandomos meno kūriniuose, o meno kūriniai, savo ruožtu, nebėra traktuojami tik estetikos sferoje ir veikia kaip eksperimentinė terpė kultūrinei refleksijai, meno, mokslo, gamtos ir technologijų sąsajoms vyksti ir atsiskleisti. Šiame darbe išskleistu posthumanistinių filosofijų teorijų tinklu buvo aktualizuojamas vadinamosios antropoceno eros iššūkis – poreikis persvarstyti žmogiškumo ir nežmogiškumo, subjekto ir objekto, realybės ir virtualybės kategorijas, ir jų sąsajas. Siekiama išjudinti antropocentristinį mąstymą ir siūloma jį keisti alternatyviais suvokimo ir būties modeliais, apimančiais plokščiosios ontologijos, hibrido, chtuluceno ar kiborgo koncepcijas, paremtas visų esinių lygiavertiškumo, susietumo ir materialumo prielaidomis.

XXI a. 2-ojo dešimtmečio instaliacijos meno kūrinių ir diskurso Lietuvoje analizė atskleidė, kad kurdami instaliacijas dalis menininkų tikslingai remiasi filosofijos ar kitų mokslo disciplinų teorijomis, bet kita vertus, nemaža dalis kūrinių posthumanizmo teorijų kontekste atsidūrė pirmą kartą. Jų aktualizavimas šiame kontekste leidžia atkreipti dėmesį ir įvertinti instaliacijos mene veikiančius materialumus ir jų sąveikas, galinčias padėti išjudinti antropocentristinio mąstymo įtvirtintas hierarchines ir utilitarines struktūras, kurios teigia žmogiškojo subjekto išskirtinumą, svarbą ir etinę pirmenybę kitų, nežmogiškųjų kūnų, atžvilgiu, kurie neretai matomi tik kaip įrankiai ar resursai, naudojami vardan žmogaus gerovės ar kapitalistinių paskatų. Pasitelktos posthumanizmo teorijos padėjo pastebėti, kaip šiuolaikinėse instaliacijose imama tyrinėti ir atsižvelgti į nežmogiškuosius objektus, bandoma keisti etines pozicijas pripažįstant kitų etikų galiojimą ir rodant dėmesį, pagarbą demonstruojama, kad žmogus nėra aukščiau visų kitų rūšių, aukščiau gamtos, bet priešingai – yra tokia pati jos dalis, jai priklausanti ir nuo jos priklausoma.

Tyrimas parodė, kad *rastus objektus (found objects)* ar pagamintus daiktus (*ready-made*) kūriniuose naudojančios menininkai strategiškai dėmesį sutelkia ne tik į reikšmių kūrimą, bet ir į fizinius daiktus ir jų materialiąsias savybes, objektai instaliacijose nėra tik statiški ir neveiksnūs, jie savo materialumu veikia aplinką ir joje esančius objektus. Į objektą orientuotos ontologijos (OOO) kontekste nagrinėjant instaliacijas su *radiniais*, jos sąvokomis (iš dalies naujomis meno lauke) siekta paaiškinti, kaip keisdami savo funkcijas ir kontekstus laiko dimensijoje, rasti objektai instaliacijose geba atsiriboti nuo ankstesnių savo esaties etapų ir žmonių žinių, rodydami, kad nėra išsemiami savo

ryšių su subjektu ir aplinka, lieka iki galo nepažinūs žiūrovui. Taigi kūrinio reikšmės kūrimas nėra tik žiūrovo reikalas, o veikiau jo ir kūrinio sąveikos rezultatas, kuris neturėtų būti priskiriamas kūrinui ir kaip tik todėl yra atviras naujoms materialioms ir semantinėms jungtims su kitais objektais. Ilgą tradiciją turintis objektų rekontekstualizavimas ir jų pristatymas meno lauke rodo begalinį objektų potencialą atsiriboti nuo žmogaus primetamų funkcijų ir reikšmių, gebėjimą integruotis naujuose kontekstuose.

Objektų manifestuojamos materialiosios savybės – kaip jie atrodo, kvepia, iš ko yra sudaryti ir kaip funkcionuoja specifinėje vietoje ir specifiniu laiku – demonstruoja transversalų santykį su aplinka ir toje pačioje situacijoje atsiduriančiu žmogumi. Atkreipiant dėmesį į objektų materialiąsias savybes atsiranda galimybė bent jau fragmentiškai pažinti ankstesnius objektų būties būdus, pritaikyti turimas žinias momentiniam ir retrospektyviam jų pažinimui, tačiau bet kokia nauja situacija, nauja sąveika pabrėžia turimų žinių ir patirčių ribotumą, subjektyvumą ir ribotai byloja apie tolimesnes susiduriančių objektų veikimo trajektorijas. Instaliacijose radiniai tampa kitokiais veiksniais objektais, nei buvo iki tol, ir šios instaliacijos sėkmingai pratina mus prie materialaus pasaulio nepažinumo, susvetimėjimo ir nenuspėjamo veiksnio. Tai skatina atsižvelgti ir vertinti objektus, kurie išlaiko tam tikrą autonomiją, nepriklauso tik nuo žmonių valios ir demonstruoja savo veiksnumą, sąveikaudami su kitais objektais, įskaitant ir žmones, tiek ontologiniame, tiek epistemologiniame lygmenyje. Atsižvelgiant į tai, siūloma laikytis demokratiško, antropocentriškumui oponuojančio principo, pagal kurį žmogus ir kiti objektai turi lygų ontologinį statusą ir dalyvaudami nesibaigiančiame objektų sąveikavimo procese prisideda prie būties kūrimo.

Šiuolaikiniame instaliacijos mene aktyviai kvestionuojama gamtos ir kultūros dichotomija. Tai atliekama pasitelkiant ne tik meno laukui būdingas priemones, bet ir sąmoningai skolinantis metodus, ir bendradarbiaujant su mokslo disciplinų bei kitokių industrijų atstovais, taip pabrėžiant poreikį į gamtos ir kultūros reiškinius žvelgti ne iš atskirų, savo sritis apibrėžiančių perspektyvų, o ieškoti galimybių tuos reiškinius matyti kaip susijusius, heterogeniškų jungčių tinkle veikiančius veikėjus. Pasitelkę įvairių mokslo sričių žinias, metodus ir infrastruktūras, instaliacijų kūrėjai steigia hibridines meno ir mokslo erdves, jose išryškindami gamtos ir kultūros susietumą.

Menininkai ima tirti įvairioms gamtos ar kultūros sritims tradiciškai priskiriamus objektus, reiškinius ir demonstruoti, kokiais būdais jie yra susiję, veikiami vieni kitų, taip išryškindami postgamtinę būklę, kai skirtis tarp natūralaus (organinio) ir dirbtinio tampa neaiški ir nebesvarbi. Instaliacijose tyrinėjamas objektų materialumas ir vitališkumas išryškina materiją ne kaip pasyvius išteklius, žmogaus naudojamą įrankį, o kaip aktyvų veikėją, galintį atlikti esminį vaidmenį meno kūrinyje. Tuo tarpu žmogus

funkcionuoja tik kaip dar viena sudedamoji tokio kūrinio dalis, arba netgi užleidžia centrinę poziciją nežmogiškiems esiniams. Tokios instaliacijos skatina pergaltoti ir rekonfigūruoti suvokimą to, ką laikome žmogiška ir nežmogiška, ir matant nežmogiškųjų esinių, gyvų būtybių įtaką, keisti etinius principus, pagal kuriuos vertiname savo santykį su jomis.

Instaliacijose vis dažniau atsirandantys gyvi organizmai lemia pokyčius ir instaliacijos meno paradigmoje, ir žmogaus bei gamtos santykiuose. Žiūrovui tenka dalintis erdve su nežmogiškaisiais veikėjais ir dėti pastangas siekiant juos pažinti, o menininkai neretai funkcionuoja kaip bendraautorai ir pagalbininkai, sukuriantys sąlygas tarprūšiniams susitikimams ir įgalinantys nežmogiškųjų objektų performatyvumo atsiskleidimą. Šitaip išryškėja menininkų siekis kurti bendras, simpoetines erdves, kuriose bandoma mokytis gyventi kartu, gerbti ir plėtoti tarprūšinį bendradarbiavimą. Tokiu būdu bandoma išjudinti antropocentristinę mąstymo ir būties logiką, humanizmo įtvirtintas hierarchines struktūras ir kurti naujas bendrabūvio formas, suteikiant balsą ir erdvę nežmogiškiems esiniams. Instaliacijose matomos pastangos išgirsti jų balsus ir gebėti juos įvertinti antropoceno eros ekologinių kataklizmų fone, yra desperatiškas ir kartu reikalingas būdas keisti mąstymui.

Instaliacijos su hibridiniais dariniais ir gyvomis būtybėmis gali būti laikomos pasaulio be gamtos ir kultūros priešpriešos modeliais. Jos skatina svarstyti ir išbandyti postantropocentrinį mąstymo ir būties kartu su nežmogiškaisiais esiniais būdus. Instaliacijos menas šiame procese užima svarbų vaidmenį – būdama dinamiška ir skirtingas medijas integruojanti meno rūšis, ji funkcionuoja kaip eksperimentinės erdvė, pasitelkianti laboratorijų, zoologijos sodo ir panašių infrastuktūrų elementus, ir taip katalizuoja, ir legitimuoja naujas, meno laukui iki šiol nebūdingas praktikas, neretai pirmenybę teikiančias objektų ir gyvų organizmų būčiai, o ne jų kontekstams ir kuriamoms reikšmėms.

Skaitmeninės technologijos instaliacijose aktualizuojamos ir kaip meninių praktikų tema, ir kaip kūrybos įrankis. Pasitelkiami virtualios realybės, papildytos realybės ir kitas skaitmenines technologijas menininkai išryškina fizinės ir virtualios realybės sluoksnius, jų hibridiškumą ir tai, kaip jie pildo ir modifikuoja vienas kitą, tokiu būdu prisidedami prie skaitmeninių technologijų įtakos šiuolaikiniame pasaulyje refleksijos. Posthumanizmo filosofų keliamų skaitmeninių technologijų materialumo klausimų artikuliacija instaliacijose yra reikšmingas žingsnis siekiant paneigti informacijos nematerialumo ir universalaus humanizmo mitus. Instaliacijos menas padeda identifikuoti ir atsizvelgti į technologijas, kiborgiškus ar nežmogiškus kūnus ir tai, kaip susipynę jų materialumai sudaro realybės, kurioje koegzistuojame, audinį.

Išeksponuodami ir siūlydami sąveikos su skaitmeninėmis technologijomis galimybę, menininkai atskleidžia ir technologijų, ir žmogaus, ir erdvės nevientisumą. Skirtinguose kūriniuose galima pastebėti įvairius panašių technologijų veikimo būdus ir savybes, o jos yra priklausomos nuo jų materialijų savybių. Taip ardomas ne tik universalus humanizmas, bet ir universalios technologijos ar gamtos mitas, išryškintas jų materialumas ir skirtingose sąveikose atsiskleidžiantis singuliarus pobūdis. Nagrinėtose instaliacijose žiūrovui tenka laviruoti po virtualios ir fizinės erdvės dimensijas, taip išryškinant jų susietumą, lygiavertiškumą bei jas sudarantį materialumą. Instaliacijose pastebimas ir žmogaus bei mašinos santykio artikuliacija, mašinos yra sąlyginai išlaisvinamos nuo tiesioginės savo funkcijos, į jas žvelgiama ne tik kaip į žmogui pavaldų įrankį, bet kaip į susietą objektą, su kuriuo konstruojama bendra realybė. Tokios patirtys būdingos ne tik instaliacijos žiūrovams, bet ir kūrėjams, jiems darbas su technologijomis gali atsiverti kaip bendradarbiavimo būdas, galimybė eksperimentuoti ir įvertinti ne tik savo, bet ir technologijos įtaką kūrybos procese. Kaip ir gyvų organizmų instaliacijose keičiasi požiūris į technologijas, imant su jomis dalytis patirtimis, erdvėmis ir pripažįstant, kad nepriklausomai nuo žmogaus valios, jos užima vis svarbesnę vietą bendroje būtyje ir mūsų būduose pažinti save ir nežmogiškąjį kitą.

Virtualių erdvės sluoksnių kūrimas ir sąveika su žiūrovu tampa vienu iš pagrindinių VR ir papildytos realybės instaliacijų aspektų, neretai nurungiantis conceptualius ar kontekstualius tokio meno siekius. Žiūrovo susidūrimas ir veikimas kartu su technologija, įsitraukimas į virtualią erdvę ir joje siūlomą patirtį, gali būti laikomas tokių instaliacijų prioritetu. Žiūrovui jos siūlo galimybę ne tik atsiriboti nuo savęs, bet ir ryškiau pastebėti ribas tarp virtualybės ir fizinės realybės, pajusti fragmentiškumą. Neretai tokios patirtys reikalauja laikinai apriboti fiziškuosius žmogiškumo parametrus, bet tuo pačiu metu leidžia ir atsiriboti nuo žmogiškosios perspektyvos, pasinerti į spekuliatyvias, menininkų ir technologijų sukurtas situacijas, kurios gali keisti tai, kaip suvokiame save ir pasaulį. Per tokias instaliacijas žiūrovas leidžiasi į transversalią sąveiką su kitomis sistemomis, kurių būtis, atliekami veiksmai ir reikšmės kuria specifines įkūnytas ir virtualiai bei fiziškai įvietintas patirtis. Todėl technologijų medijuojamas pasaulis neturėtų būti laikomas priešprieša fizinei realybei. Skaitmeninės technologijos ir mechanizmai instaliacijose sujungia ir išplečia kūrinio erdvę ir jos patyrimą fiziniame, ir virtualioje erdvėje bei išryškina subjekto nevientisumą, kaip ir pačių technologijų įtaką kūrybos procese.

Instaliacijos meno kūriniai gali būti laikomi posthumanizmo filosofinių teorijų pirmavaizdžiu, o juose įvykstantys realūs žmonių ir daiktų, gyvų organizmų ir technologijų susitikimai skatina savęs ir nežmogiškojo kito būties ir pažinimo refleksiją

bei etinio santykio rekonfiguraciją. Žvilgsnis iš posthumanizmo teorijų perspektyvos į šiuolaikinę instaliacijos meną Lietuvoje atskleidė, kad menas, mokslas, gamta ir technika yra lygiaverčiai partneriai, dalyvaujantys kūrybinio eksperimentavimo procese ir paties kūrinio vyksme. Įvairios kilmės materialumų būtis instaliacijose signalizuoja, kad menotyros įrankių joms analizuoti nebepakanka ir reikia ieškoti naujų sąsajų su kitomis mokslo sritimis. Pasitelktos teorijos skirtingomis perspektyvomis leido apsvarstyti įvairius žmogiškus ir nežmogiškus, virtualius ir fiziškus objektus instaliacijose kaip autonomiškus, peržengiančius žmonių jiems primetamų reikšmių ir kontekstų ribas, tačiau tuo pat metu nuolat sąveikaujančius, susijusius ir veiksnumą turinčius materialumus.

Autonomiški objektai, hibridiniai dariniai, gyvi organizmai ir skaitmeninės technologijos, viena vertus, keičia instaliacijos meno paradigmą, kai centrine kūrinio figūra tampa ne tik žmogiškasis subjektas, bet ir nežmogiškieji objektai, kai erdvės ir eksponavimo būdai yra pritaikomi būtent prie jų poreikių tam, kad jie galėtų gyvuoti, atskleisti iki šiol nepažintas savybes ir dalyvauti susitikimuose su žmonėmis, o pastarieji, savo ruožtu, galėtų pastebėti savo žinojimo ir galios ribotumą. Instaliacijos mene išryškinama objektų būtis, pabrėžiamas materialumas ir daugialypės sąsajos su kitais objektais turi potencialą daryti įtaką būdams, kuriais žmonės patiria ir suvokia patį žmogiškumą, o tuo pačiu ir savo santykį su kitais, nežmogiškaisiais kūnais. Jei dėmesys, pagarba ir gebėjimas bendradarbiauti bei būti drauge yra įmanomas instaliacijos meno erdvėse, galbūt panašūs modeliai gali tapti ne eksperimentinėmis, o kasdieniškais praktikomis, kuriose centrinės figūras keičia žmogiški ir nežmogiški kolektyvai.

Literatūra ir šaltiniai

- Aleksa Danas, vaizdo įrašas, LRT televizijos laida Linija, spalva, forma, 2019-05-19 [interaktyvus], [žiūrėta 2020-05-28], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013703742/linija-spalva-forma-kas-bendra-tarp-laivo-ir-garazo>
- Aleksandravičiūtė Aleksandra ir Mickūnaitė Giedrė, „Formos ir Stiliaus teorijos“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: VDA leidykla, 2012, p. 17–38.
- Anglickaitė Akvilė, „Kažkas kita“, in: *7 meno dienos*, 2015-10-02, Nr. 34 (1140).
- Anglickaitė Akvilė, *Netikrumas šiuolaikinėje kultūroje. Fotografijos fenomenas*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017.
- Aničas Jonas, „Norisi saugoti tai, kas prarasta“, vaizdo įrašas, in: *Bernardinai.lt*, 2016-07-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-10-23] <https://www.bernardinai.lt/2016-06-30-jonas-anicas-norisi-saugoti-tai-kas-prarasta/>
- Armonas Marius, „Julijonas Urbonas. Viršžemiškos architektūros choreografas“, in: *Nemunas*, 2021-06-23, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-12], https://www.nemunas.press/perkami_str/julijonas-urbonas/
- Art Post-Internet: INFORMATION / DATA: Parodos gidas, sud. Karen Archey, Robin Peckham, Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, 2014.
- Ascott Roy, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Conscious-Ness*, Berkeley: University of California Press, 2003.
- Balčiūnas Vilius, Bučinskaitė Jogintė, „Suprogramuoti planetą“, in: *Dailė*, 2021, Nr. 85, p. 80–91.
- Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.
- Bennett Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Berez Agnes, „Close Encounters: On Pierre Restany and Nouveau Realisme“, in: *New realisms, 1957-1962: object strategies between readymade and spectacle*, sud. Julia Robinson, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cambridge, MA: MIT Press, 2010, p. 52–62.
- Berger John, „Why Look at Animals“ in *Documents of Contemporary art: Animals*, sud. F. Ramos, Cambridge: Whitechapel, 1977.
- Biklčiūtė Martyna, *Interaktyvi Instaliacija „Ad Hoc: Realybių Sankirta“*, Magistro darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017.
- Bishop Claire, *Installation Art: a Critical History*, London: Tate Publishing, 2005.
- Braidotti Rosi, „Posthuman Humanities“, in: *European Educational Research Journal*, 2013, vol. 12, Nr. 1, p. 1–19.
- Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013.
- Brasiškė Inesa, *Nubroz dinti vaizdai 2015 06 18 — 08 09*, parodos gidas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2015.

Bryant Levi R., „Towards a Machine-Oriented Aesthetics: On the Power of Art“, in: *AM Journal of Art and Media Studies*, 2014, Nr. 5.

Bryant Levi R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011.

Broglio Ron, *Surface Encounters, Thinking with Animals and Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Bučinskaitė Jogintė, „Minčių homeopatija. Vytauto Viržbicko paroda galerijoje „Vartai“, in: *15min*, 2018-05-03, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/minciu-homeopatija-vytauto-virzbicko-paroda-galerijoje-var-tai-929-965170>

Bumblienė Neringa, „Slėpdami ir aptepliodami juos“, in: *Literatūra ir menas*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-12-08], <https://literaturairmenas.lt/daile/neringa-bumbliene-slepdami-ir-aptepliodami-juos>

Bumblienė, Neringa, *Animizmas ir daiktiškumas neokonceptualaus meno instaliacijose: Magistro darbas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

Callarco Matthew, *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction*, Stanford: Stanford Briefs, 2015.

Castree Noel, Nash Catherine, „Posthuman geographies“, in: *Social & Cultural Geography*, 2006, vol. 7, Nr. 4, p. 501–504.

Clough, Patricia, „The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies“, in: *Theory, Culture & Society*, 2008, Nr. 25 (1), p. 1–22.

Cool Diana, Frost Samantha, *New Materialism: Ontology, Agency and Politics*, Durham, London: Duke University Press, 2010.

Černiauskaitė Neringa, „Ledai duoda pieną. Žilvino Landzbergo paroda „Be Karūnos“ ŠMC“, in: *Artnews.lt*, 2015-05-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-01-30], <https://artnews.lt/ledai-duoda-piena-zilvino-landzbergo-paroda-be-karunos-smc-28664>

Danto Arthur C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.

Darley Andrew, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London, New York: Routledge, 2000.

Derrida Jacques, *Apie gramatologiją*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2006 (1967).

Dixon Steve, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance art and Installation*, Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2007.

Dubinskaitė Renata, „Tarp akies ir ausies“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2005-10-15, Nr. 769.

Duchamp Marcel, „Du programiniai tekstai: „Kūrybinis aktas ir Dėl „readymade“, in: *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: VDA leidykla, 2012, p. 217–220.

Džilavjanaitė Kotryna, „Šiuolaikinio meno aukos“, in: *Bernardinai.lt*, 2008-05-03, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-05-03-kotryna-dzilavjanaite-siuolaikinio-meno-aukos/9637>

- Ferrando Francesca, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations“, in *Existenz*, 2013, vol. 8, Nr. 2, p. 26–32.
- Ferraris Maurizio, „Tinklo metafizika“, in: *Apie Tikrovę*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Lapas, p. 82–131.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013 (2008).
- Foster Hal, „The Un/making of Sculpture“, in: *Richard Serra: Sculpture 1985–1998*, sud. R. Ferguson ir kt., Gottingen and Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998, p. 13–36.
- Fujihata Masaki, „On Interactivity“, in: *Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow*, sud. ARS Electronica, New York: Springer, 2001, p. 316–319.
- Gagnon Marie-Claire, „Pakui Hardware: It's Essential to Trust Each Other“, in: *PW-Magazine*, 2018-10-30, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-03], <https://www.pw-magazine.com/2018/pakui-hardware-its-essential-to-trust-each-other/>
- Gambickaitė Danutė, „Apie naratyvo supainiojimą“, in: *Bernardinai.lt*, 2013-12-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-12-01-danute-gambickaite-apie-naratyvo-supainiojima/110912>
- Gapševičius Mindaugas, in: Šiuolaikinio meno kontekstai. Apie aktualias temas ir ateities formas, kūrėjas Evaldas Jansas 2016-09-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28] <http://www.letmekoo.lt/category/author/evaldas-jansas/>
- Grebowicz Margret ir Helen Merrick, *Beyond the Cyborg: Adventures with Donna Haraway*, New York: Columbia University Press, 2013.
- Greenberg Clement, „Modernistinė tapyba“ in: *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, vertė Agnė Narušytė, Vilnius: VDA leidykla, 2012, p. 83–90.
- Grigoravičienė Erika „Evaldas Jansas: enfant terrible ar universalus genijus?“ in: *Dailė*, 2017, Nr. 1, p. 48–55.
- Grigoravičienė Erika, „Gediminas ir Nomedas Urbonai“, *Mo muziejaus tinklalapis*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/nomeda-ir-gediminas-urbonai/416>
- Grigoravičienė Erika, „Skulptūra ir erdvė: nuo 1990 m. iki šių dienų“, *MO muziejaus tinklalapis*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/skulptura/skulptura-ir-erdve-nuo-1990-m-iki-siu-dienu/79478>
- Grigoravičienė Erika, Tarp gyvo ir negyvo kūno: lietuvių akcionizmo ypatumai, in: *Post Ars partitūra*, sud. Agnė Narušytė, Vilnius: M puslapias, Šiuolaikinio meno centras, 2017, p. 380 – 398.
- Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Grosz Elizabeth, „The Thing“, in: *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge: MIT Press, 2001.

- Gudmonaitė Ieva, „Labirintas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2014 11 27, Nr. 22 (1374), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-02], <http://www.satėnai.lt/2014/11/27/labirintas/>
- Gumbrecht Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
- Hayles Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press, 1-as leidimas, 1999.
- Haraway Donna J., „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century“ in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, p. 149–181.
- Haraway Donna J., „Čiuopiantis mąstymas: Antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas*“, in: *Athena*, iš anglų kalbos vertė Kasparas Pocius, 2019, Nr. 14, p. 79–117.
- Haraway Donna J., „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, 1988, vol. 14, Nr. 3, p. 575–599.
- Haraway Donna J., *Staying with Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press, 2016.
- Harman Graham (sud.), „Space, Time, and Essence: An Object-Oriented Approach“, in: *Towards Speculative Realism*, Winchester: Zero Books, 2010.
- Harman Graham, *Art and Objects*, Cambridge: Polity Press, 2020.
- Harman Graham, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London: Pelican Books, 2017.
- Harman Graham, *The Quadruple Object*, Washington: Zero Books, 2011.
- Heibach, Christiane, „‘Creamus, ergo sumus’ Ansätze zu einer Netz-Asthetik“, in: *Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, red. Beat Suter ir Michael Bohler, Frankfurt and Main: Stroemfeld, p. 101–12.
- Yetisen Ali K., Davis Joe, Coskun Ahmet F., Church George M., Yun Seok Hyun, „Bioart“, in: *Trends in Biotechnology*, 2015, vol. 33, Nr. 12, p. 724–734.
- Ina Blom, *Saethre Borre*, parodos katalogas, Oslo: Galleri Wang, 2001.
- Jakilaitytė Julija, *Instaliacija Konceptualiojo Meno Kontekste*, Magistro Darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2014.
- „Julijono Urbono paroda „Planeta iš žmonių“, pranešimas spaudai in: *Artnews.lt*, 2018-12-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/julijono-urbono-paroda-planeta-zmoniu-galerijoje-vartai-50388>
- Jameson Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York: Duke University Press, 1991.
- Jurėnaitė Raminta, *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai / Between Sculpture and Object in Lithuanian*, parodos katalogas, sud. Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1993.
- Kac Eduardo, *Sign of Life: Bio Art and Beyond*, Massachusetts: MIT Press, 2007.
- Kempinas Žilvinas, Lewben Art Foundation tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-12-08], <https://daile.lt/artist/kempinas-zilvinas-99159523/>

Keršytė Nijolė, „Kitas tame pačiame ar priešais tą patį (J. Derrida ir E. Levinas)*“, in: *Athena*, 2008, Nr. 4, p. 62–104.

10-oji Kauno bienalė, „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“, parodos pranešimas spaudai, in: *Artnews.lt*, 2015-09-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-13], <https://artnews.lt/fotoreportazas-is-nicolas-bourriaud-kuruotos-parodos-gijos-fantasmagorija-apie-atstuma-kau-no-bienaleje-31247>

Klusas Mindaugas, „Naujos premijos laureatė: jaunam žmogui tai – optimistinė žinia“, in: *Delfi.lt*, 2016-12-18, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-13], <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/naujos-premijos-laureate-jaunam-zmogui-tai-optimistine-zinia.d?id=73204154>

Konsultacija su menininke Ona Juciūte 2021-10-20.

Konsultacija su menininku Vytautu Viržbicku 2018-01-05.

Kostikovaitė Justė, „Bėgant nuo bėgimo: Justės Kostikovaitės pokalbis su Neringa Černiauskaitė ir Ugniumi Gelguda (Pakui Hardware)“, in: *Dailė*, 2015, Nr. 2, p. 9–13.

Krikštopaitytė Monika, Anglickaitė Akvilė, „Jei staiga viskas sustotų“, in: *7 meno dienos*, 2020-01-17, Nr. 2 (1323).

Landzbergas Žilvinas, „Be karūnos“, parodos anotacija, Šiuolaikinio meno centro archyvas, 2015, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-07-08], <https://cac.lt/paroda/zilvinas-landzbergas-be-karunos/>

Latour Bruno, *Mes niekada nebuvo modernūs: simetrinės antropologijos esė*, iš prancūzų kalbos vertė Natalija Vyšniauskaitė, Vilnius: Homo liber, 2004 (1991).

Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2007 (2005).

Latour Bruno, *Waiting for Gaia. Composing the Common World through Arts and Politics** paskaita Prancūzų institute, Londonas, 2012.

Lelevičiūtė Indrė, „Mindaugas Gapševičius: „Dirbtinio intelekto ir kompiuterio neužteko, tai pradėjau domėtis biologija“, in: *Lrytas.lt*, 2019-08-22, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-03], <https://www.lrytas.lt/kultura/daile/2019/08/22/news/mindaugas-gapsevicius-dirbtinio-intelekto-ir-kompiuterio-neuzteko-tai-pradejau-dometis-biologija--11546744>

Levy Ellen K., „Art enters the biotechnology debate“ in: *Ethics and the visual arts*, sud. E. A. King ir G. Levin, Allworth: New York, 2006, p. 199–216.

Lewben Art Foundation, „Tinkliniai susidūrimai atsijungus“, parodos anotacija, 2015-08-31, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://www.lewbenart.com/naujienos/lewben-art-foundation-paroda-tinkliniai-susidurimai-atsijungus-10-ojoje-kauno-bienaleje/>

Lukys Alvydas, „Dabartis tęsiasi: Gintauto Trimako Fotokosmosas“, in: *Gintautas Trimakas*, [fotografijų albumas], sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 184–185.

Marleu-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1965 (1945).

Mąstančios mašinos, in: *Artnews.lt*, sud. Paul Paper, 2008, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-13] <https://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/mastancios-masinos>

- Medijų meno festivalis Enter'16, festivalio anotacija, siauliugalerija.lt, 2018-03-27, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-01-26], <https://siauliugalerija.lt/3019-2/>
- Michelkevičė Lina, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene*, daktaro disertacija, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilniaus dailės akademija, 2014.
- Michelkevičius Vytautas, „Šiuolaikinio meno kontekstai. Apie aktualijas ir ateities formas“, vaizdo įrašas, in: *Letmekoo.lt*, aturius Evaldas Jansas 2016-09-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-07-27], <http://www.letmekoo.lt/category/author/evaldas-jansas/>
- Michelkevičius Vytautas, „Hibridiniai peizažai nuo kūno iki teksto: parodos VDA Nidos meno kolonijoje atvejis“, in: *Materija ir vaizduotė: Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 194–217.
- Michelkevičius Vytautas, in: *Šiuolaikinio meno kontekstai*. Apie aktualias temas ir ateities formas, kūrėjas Evaldas Jansas 2016-09-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-10-02]: <http://www.letmekoo.lt/category/author/evaldas-jansas/>
- Mikalajūnė Eglė, „Kitapus žinojimo apie kitapus. Vytauto Viržbicko paroda „Mirtinose mintyse galerijoje „Vartai“, in: *Artnews.lt*, 2018-06-07, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-28], <https://artnews.lt/kitapus-zinojimo-apie-kitapus-vytauto-virzbicko-paroda-mirtinose-mintyse-galerijoje-vartai-48044>
- Mitchell Robert, *Bioart and the Vitality of Media*, Seattle: University of Washington Press, 2010.
- Mondloch Kate, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Morton Timothy, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, 2013.
- Morton Tomothy, „Ecology without Nature“, in: *Depletion Design: a Glossary of Network Ecologies*, sud. Carolin Wiedemann & Soenke Zehle, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012, p. 63–69.
- Mulevičiūtė Jolita. *Besotis žvilgsnis: Lietuvos Dailė Ir Vizualioji Kultūra, 1865-1914*. Vilnius: Lietuvos Kultūros Tyrimų Institutas, 2012.
- Narkus Robertas, „Nešėjas“, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2017-04-07, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-03-04], <https://cac.lt/paroda/robertas-narkus-nesejas/>
- Narušytė Agnė, „Fotografijos fenomenologija pagal Gintautą Trimaką“, in: *Gintautas Trimakas, [fotografijų albumas]*, sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 15–18.
- Narušytė Agnė, „Kas nutiko lietuviškam medijų menui?“, in: *7 meno dienos*, 2015-11-20, Nr. 41 (1147).
- Narušytė Agnė, „Minti medijas“, in: *7 meno dienos*, 2021-04-30, Nr. 17 (1382).
- Narušytė Agnė, „Nesakyk kur veda labirintas“, in: *7 meno dienos*, 2014-12-12, Nr. 44 (1105), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://www.7md.lt/daile/2014-12-12/Niekam-nesakyk-kur-veda-Labirintas>
- O'Doherty Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Oliveira Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art In The New Millennium*, London: Thames and Hudson, 2003.

Oliveira Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art*, London: Thames & Hudson, 1996.

Pakui Hardware *Vanilla Eyes*: pranešimas spaudai, in: Artviewer.org, 2016-06-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artviewer.org/pakui-hardware-at-mumok/>

Pakui Hardware, „Creatures of Habit“, menininkų tinklalapis, 2017, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-07], <http://www.pakuihardware.org/index.php?/ugnius-gelguda-with-neringa-cerniauskaite/creatures-of-habit-trafo-gallery-budapest-2017/>

Pakui Hardware, „Thrivers“, pranešimas spaudai, in: *Artviewer.org*, 2019-11-17, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artviewer.org/pakui-hardware-at-polansky-gallery/Pankūnaitė Birutė, „Odė Jansui“>, in: *Literatūra ir menas*, 2014-12-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-11-18], <https://literaturairmenas.lt/daile/birute-pankunaite-ode-jansui>

Panofsky Erwin, „Die Perspektive als ‚Symbolische Form‘“, in: *Vortrage der Bibliothek Warburg 1924-5, 1927*, Nr. 25, p. 258–331.

Pavliukevičius Ignas, menininko tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-05], <https://ignaspav.com/Waterproof-heart>

„Pakeliui į Veneciją: kosminė J. Urbono „Planeta iš žmonių“ eksponuojama Edinburge“: pranešimas spaudai, in: 15min.lt, 2020-02-19, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-28], <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/pakeliui-i-venecija-kosmine-j-urbono-planeta-is-zmoniu-eksponuojama-edinburge-929-1278396>

Petersen Anne Ring, *Spatial Formations. Installation Art between Image and Stage*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015.

Poškus Vidas, „Apie Jono Aničo įdomumą ir paslaptį“, in: *Dailė*, 2016, Nr. 2, p. 80–85.

Radomska Marietta, *Uncountable Life: a Biophilosophy of Bioart*, Linköping: LiU-Tryck, 2016.

Rebentisch Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, vertė Daniel Hendrickson ir Gerrit Jackson, Berlin: Sternberg Press, 2012 (2003).

Reichert Ramón, Richterich Annika, „Introduction: Digital Materialism“, in: *Digital Culture & Society*, 2015, vol. 1. Nr. 1, p. 5–18.

Reiss Julie H., *From Margin to Center: The space of Installation art*, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

Rossi Simone, „Pakui Hardware. Bodies in Hybridization“, in: *CACTUS*, 2020, Nr. 10, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://www.cactusdigitale.com/articles/pakui-hardware-bodies-in-hybridization>

Rubinstein Daniel, „Posthuman Photography“, in: *The Evolution of The Image: Political Action and the Digital Self*, sud. Marco Bohr ir Basia Sliwinska, New York, London: Routledge, 2018, p. 100–112.

Rutsky R. L., „Technological and Posthuman Zones“, in: *Critical Posthumanism*, 2018-11-19, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-10-28], <https://criticalposthumanism.net/technological-and-posthuman-zones-2/>

- Rutsky R. L., *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.
- Sabolius Kristupas, „Įvadas. Apie hibridinę vaizduotę“, in: *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018, p. 12–21.
- Sabolius Kristupas, „Quentinass Meillassoux ir radikali meno (ne)galimybė“, in: *Problemos*, 2014, p. 153–166.
- Sabolius Kristupas, „Vietoj įvado. Įsivaizduoant tikrovę iš skirtingų perspektyvų“, in: *Apie Tikrovę*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Lapas, p. 14–41.
- Schrage Niklas, „Gaias Game“, in *Communication+1*, vol. 3, Nr. 1, 2004, , p. 1, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-05], <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol3/iss1/5/>
- Simanowski Roberto, *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Simonite Tom, „When It Comes to Gorillas, Google Photos Remains Blind“, in: *Wired.com*, 2018-11-01, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-23], <https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/>
- Sofoulis Zoe, „Cyberquake: Haraway’s Manifesto“, in: *Prefiguring Cyberculture. An Intellectual History*, sud. Darren Tofts, et al., p. 84–104.
- Soós Borbála, „Pokalbis su Robertu Narkumi personalinės menininko parodos ŠMC, „Nešėjas“, proga“, in: *Artnews.lt*, 2017-05-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-08-16], <https://artnews.lt/pokalbis-su-robertu-narkumi-personalines-menininko-parodos-smc-nesejas-proga-42276>
- Souza e Silva Adraina, „From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces“, in: *Space and Culture*, 2006, vol. 9, Nr. 3, p. 261-278.
- Stacey Frances, „Bio-art: the ethics behind the aesthetics“, in: *Nature Review Molecular Cell Biology*, 2009, Nr. 10, p. 496–500.
- Stankevičiūtė Aistė Marija, „Kol pamažu „gyja“ ozono sluoksnis. Pokalbis su Ignu Pavliukevičium“, in: *Artnews.lt*, 2020-04-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-03-11], <https://artnews.lt/kol-pamazu-gyja-ozono-sluoksnis-pokalbis-su-ignu-pavliukevicium-56902>
- Stankevičiūtė Aistė Marija, „Žmogus kaip technologijos lytis. Paroda „Proksemika“, in: *7 meno dienos*, 2018-02-02, Nr. 5 (1242), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-11-16], <https://www.7md.lt/daile/2018-02-02/Zmogus-kaip-technologijos-lytis-Paroda-Proksemika>
- Steegmann Daniel Mangrané, *Fantomas*, parodos anotacija, *Šiuolaikinio meno centro archyvas*, 2018-03-02, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-03-04], <https://cac.lt/paroda/daniel-steegmann-mangrane-fantomas/>
- Steyerl Hito, „Pernelyg pasaulyje: ar internetas mirė?“, in: *Artnews.lt*, 2018-09-23, Iš anglų kalbos vertė Tomas Čiučelis, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/pernelyg-pasaulyje-ar-internetas-mire-49326>
- Šabasevičienė Daiva, „Nenorėčiau kontroliuoti žiūrovo vaizduotės“, in: *Krantai*, 2016, Nr. 1, p. 38–45.

Šiaulytė Viktorija, „Zooetikos paviljonas XII Baltijos trienalėje“, Zooetikos projekto tinklalapis, 2015-09-05, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-02-25], <http://www.zooetics.net/blog/zooetics-pavilion-at-xii-baltic-trienial>

Šnipaitė Marija, *Surežisuota Instaliacija*, Magistro darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2014.

Talbot William, Fox Henry, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844.

Trilupaitytė Skaidra, „Kuriantis žmogus tarp gyvūno ir algoritmo“, in: *7 meno dienos*, 2019-06-28, Nr. 26 (1305), [interaktyvus], [žiūrėta 2021-06-22], https://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2019-06-28/Kuriantis-zmogus-tarp-gyvuno-ir-algoritmo

Trimakas Gintautas, „Apie miestą kitaip“, in: *Idem, Miestas kitaip = City. A Different Angle. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }*, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009, puslapiai nenurodyti.

Trimakas Gintautas, „Lumen“, pranešimas spaudai, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/gintauto-trimako-paroda-lumen-galerijoje-meno-parkas-diuseldorfe-56360>

Valatkevičius Jonas, „Trimakas. Ten ir čia. Dabar ir kažkada“, in: *{Gintautas} Trimakas, Miestas kitaip = City. A Different Angle. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }*, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009, puslapiai nenurodyti.

Van Dooren Thom, *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction (Critical Perspectives on Animals: Theory, Culture, Science, and Law)*, New York: Columbia University Press, 2014.

Vasiliauskaite Neringa, „Haut Muster“, parodos anotacija, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-09], <https://artnews.lt/neringos-vasiliauskaites-solo-paroda-haut-muster-projektu-erdveje-editorial-56050>

Virmaux Alain, Sanzenbach Simone, „Artaud and Film“, in: *The Tulane Drama Review*, 1966, t. 11. Nr. 1, p. 154–165.

Viržbickas Vytautas, vaizdo įrašas, LRT televizijos laida *Durys atsidaro*, 2018-04-22, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-03-12], <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013689795/durys-atsidaro>

Visuotinė lietuvių enciklopedija, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-05-16], <https://www.vle.lt/straipsnis/skystieji-kristalai/>

Wilson Stephen, *Art + Science Now*, London: Thames & Hudson, 2010.

Wolf, M.J, Miller, K.W ir Grodzinsky, F.S., „Why We Should Have Seen That Coming“, in: *ORBIT Journal*, vol. 1, Nr. 2, 2017, p. 1-12, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-09-26], <https://doi.org/10.29297/orbit.v1i2.49>

Wolfe Cary, *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

Wolfe Cary, *What is Posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Woolgar Steve ir Bruno Latour, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills: Sage, 1979.

Žiūra Darius, „SWIM“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2014-04-15, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <http://www.satenai.lt/2014/04/15/swim/>

Žukauskaitė Audronė, „Naujasis materializmas ir Gilles'io Deleuze'o filosofija“, in: *Athena*, 2015, Nr. 10, p. 94–111.

Žukauskaitė Audronė, „Nuogos gyvybės produkavimas antropoceno scenoje“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 63–78.

Žukauskaitė Audronė, „Pratarmė“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 8–9.

Žukauskaitė Audronė, „Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos“, in: *Athena*, 2010, Nr. 6, p. 101–118.

Žukauskaitė Audronė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, Vilnius: kitos knygos, 2016.

Žuklytė-Gasperaitienė Deima, „Bandymai rekonstruoti daiktus. Pokalbis su Ona Juciūte“, in: *Artnews.lt*, 2017-12-30, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-13], <https://artnews.lt/bandy-mai-rekonstruoti-daiktus-pokalbis-su-ona-juciute-45462>

Iliustracijų sąrašas

1. Danas Aleksa, *Titanikas* instaliacijos fragmentas, 2018, VDA „Titanikas“, Lietuva, Vilnius, nuotr. L. Skeisgiela.
2. Gintautas Trimakas, iš ciklo *Atsakymas*, parodos fragmentas, 2018, galerija „Vartai“, Lietuva, Vilnius, nuotr. L. Skeisgiela.
3. Pakui Hardware, *Creatures of Habit*, instaliacijos fragmentas, 2017, CIS, Suomija, Helsinkis, nuotr. U. Gelguda.
4. Neringa Vasiliauskaitė, *Haut Muster*, instaliacijos fragmentas, 2019, „Editorial“, Lietuva, Vilnius, nuotr. U. Gelguda.
5. Pakui Hardware, *Vanilla Eyes*, instaliacijos fragmentas, 2016, „MUMOK“ Austrija, Viena, nuotr. U. Gelguda.
6. Pakui Hardware, *Absent Touch*, instaliacijos fragmentas, 2020, „carlier | gebauer“, Vokietija, Berlynas, nuotr. T. Good.
7. Žilvinas Landzbergas, *Be karūnos*, instaliacijos fragmentas, 2015, ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko.
8. Rico Graupner, *Šeši pagalbininkai nemokamai*, instaliacijos fragmentas, 2017, Mo muziejus, Lietuva, Vilnius, nuotr. V. Aprimaitė.
9. Robertas Narkus, *Nešėjas*, instaliacijos fragmentas, 2017, ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko.
10. Robertas Narkus, *Nešėjas*, instaliacijos fragmentas, 2017, ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko.
11. Gailė Cijūnaitė, *Įvyko / Neįvyko*, VR instaliacijos fragmentas, 2019.

Iliustracijos



1. Danas Aleksa, *Titanikas* instaliacijos fragmentas, 2018,
VDA „Titanikas“, Lietuva, Vilnius, nuotr. L. Skeisgiela



2. Gintautas Trimakas, iš ciklo *Atsakymas*, parodos fragmentas, 2018,
galerija „Vartai“, Lietuva, Vilnius, nuotr. L. Skeisgiela



3. Pakui Hardware, *Creatures of Habit*, instaliacijos fragmentas, 2017,
SIC, Suomija, Helsinkis, nuotr. U. Gelguda



4. Neringa Vasiliauskaitė, *Haut Muster*,
instaliacijos fragmentas, 2019,
„Editorial“, Lietuva, Vilnius,
nuotr. U. Gelguda



5. Pakui Hardware, *Vanilla Eyes*, instaliacijos fragmentas, 2016,
„MUMOK“, Austrija, Viena, nuotr. U. Gelguda



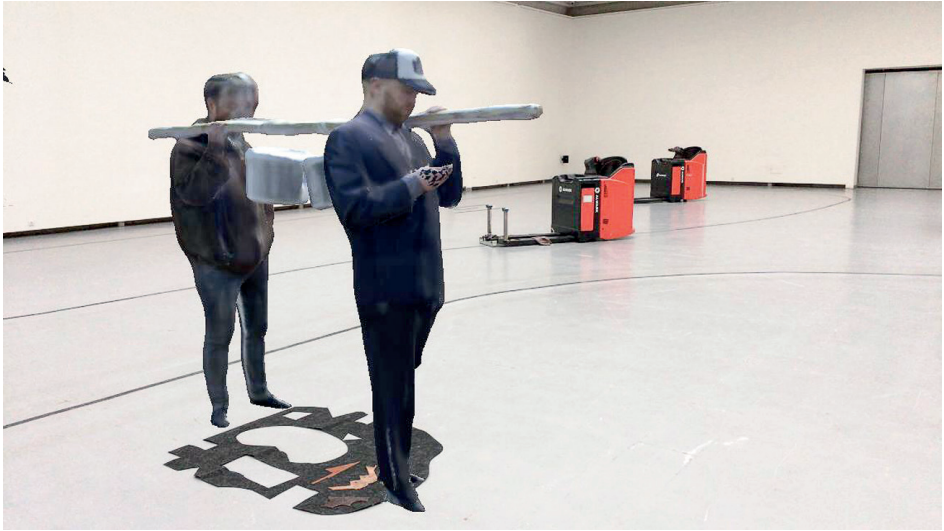
6. Pakui Hardware, *Absent Touch*, instaliacijos fragmentas, 2020,
„carlier | gebauer“, Vokietija, Berlynas, nuotr. T. Good



7. Ž. Landzbergas, *Be karūnos*, instaliacijos fragmentas, 2015,
ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko



8. Rico Graupner, *Šeši pagalbininkai nemokamai*,
instaliacijos fragmentas, 2017,
Mo muziejus, Lietuva, Vilnius,
nuotr. V. Aprimaitė



9. R. Narkus, *Nešėjas*, instaliacijos fragmentas, 2017,
ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko



10. R. Narkus, *Nešėjas*, instaliacijos fragmentas, 2017,
ŠMC, Lietuva, Vilnius, nuotr. A. Vasilenko



11. G. Cijūnaitė, *Ivyko/Neįvyko*, VR instaliacijos fragmentas, 2019

Marius Armonas

**ŠIUOLAIKINIS INSTALIACIJOS MENAS LIETUVOJE:
POSTHUMANISTINĖ PERSPEKTYVA**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Tiražas 15 egz.

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius

Spausdino BALTO Print,
Utenos g. 41B, LT-08217, Vilnius