



VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Aukštųjų studijų fakultetas

UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra

Neringa Bumblienė

**ANIMIZMAS IR DAIKTIŠKUMAS NEOKONCEPTUALAUS
MENO INSTALIACIJOSE**

MAGISTRO DARBAS

Kuratorystės. Šiuolaikinio meno praktikos ir sklaidos magistro studijų programa

Darbo vadovas doc.dr. Lolita Jablonskienė _____

(parašas)

Recenzentas lektorius Tautvydas Bajarkevičius

Vilnius, 2013

AUTENTIŠKUMO DEKLARACIJA

Aš, Neringa Bumblienė, kandidatas VDA UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedros magistro laipsniui gauti, patvirtinu, kad šis baigiamasis darbas paremtas mano paties tyrimais ir jame naudotasi tik tokia papildoma informacija, kuri nurodyta nuorodose, paaiškinimuose, šaltinių, literatūros bei lentelių ir paveikslų sąrašuose.

Patvirtinu, kad baigiamajame darbe nėra naudojamosi kitų darbais to nenurodant ir nė viena baigiamojo darbo dalis nepažeidžia jokių asmens ar institucijos autorinių teisių. Taip pat nė viena baigiamojo darbo dalis nebuvo pateikta jokiai kitai aukštojo mokslo institucijai, kaip akademinis atsiskaitymas ar siekiant gauti mokslo laipsnį.

Neringa Bumblienė

Teorinio baigiamojo magistrinio darbo

TURINYS

ĮVADAS

1. KONCEPTUALUSIS 7-TO, 8-TO DEŠIMTMEČIO MENAS
 - 1.1. Meno kūrinio dematerializacija
 - 1.2. Dvilypis meno kūrinio ir rinkos santykis
 - 1.3. Meno kūrinio ir meno kritikos santykis, „paralelinio teksto“, kaip žanro, atsiradimas
2. 7-TO, 8-TO DEŠIMTMEČIO MINIMALIZMAS
 - 2.1. Subjekto decentralizacija
 - 2.2. Minimalizmas: santykis su instaliacijos menu, kūrinio ir žiūrovo ryšys
 - 2.3. Daiktiškumo ir antropomorfiškumo analizė apie minimalizmą rašiusių kritikų tekstuose
3. 7-TO, 8-TO DEŠIMTMEČIŲ KONCEPTUALIZMO, MINIMALIZMO IR NEOKONCEPTUALIZMO SĄSAJOS
4. ANIMIZMO SAMPRATA IR JOS KAITA, ANIMIZMAS IR DAIKTIŠKUMAS TEORINIAME DISKURSE
 - 4.1. Animizmo samprata pirmykštėse religijose, skiriant primityvias bendruomenes nuo civilizuotų
 - 4.2. Subjekto ir objekto sampratos bei santykio tarp jų dinamika antikos laikų filosofijoje ir mitologijoje
 - 4.2.1. Žmogaus ir jo sukurto daikto kilmė ir ryšys Aristotelio filosofijoje
 - 4.2.2. Subjekto ir objekto santykio dinamika antikinėje mitologijoje, jos sąsajos su lietuvių tautosaka
 - 4.3. Nejaukos samprata S. Freud'o psichoanalizėje, jos ryšys su animizmu
 - 4.4. Animizmo sampratos kaita bei kapitalizmo įtaka šiandieniniam teoriniam diskursui
 - 4.4.1. Animizmo sampratos kaita, kapitalizmo įtaka Diedrich'o Diederichsen'o, Joshua Simon'o, Anselm'o Franke publikacijose
 - 4.4.2. Subjekto ir objekto pozicijos bei santykio samprata spekulatyviojo realizmo filosofijoje
5. DAIKTIŠKUMAS IR ANIMIZMAS NEOKONCEPTUALAUS MENO INSTALIACIJOSE

- 5.1. Daikto sugrįžimas
- 5.2. Gyvo ir negyvo daikto samprata, objekto ir subjekto ryšys, jo dinamika neokonceptualiose instaliacijose
- 5.3. Neokonceptualių meno kūrinių ir kritikos santykis, „paralelinio teksto“, kaip žanro, tąsa šiuolaikinių kuratorių, kritikų tekstuose
- 6. Animizmas ir daiktiškumas kuruotame projekte „pažadas. Pirma triuko dalis“

IŠVADOS

SANTRAUKA / SUMMARY

ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

PRIEDAI

21 iliustracija

Įvadas

Šiame darbe nagrinėjamas daiktiškumo ir animizmo diskursas kultūros, meno teorijoje ir neokonceptualaus meno instaliacijose. Tiriama XX a. 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizma, minimalizma analizuojamas jų ryšys su neokonceptualių menininkų kūriniais. Tiriama, kokie yra jų panašumai ir skirtumai, aptariama, kas yra nauja. Tačiau pagrindinis dėmesys yra nukreiptas į kūrinio ir žiūrovo, daikto ir asmens, objekto ir subjekto santykį, įmanomą to santykio dinamiką. Tiriama animizmo ir daiktiškumo sampratos Vakarų kultūroje, jų kaita bandant suvokti, kaip jos reiškiasi, jei reiškiasi, 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizme ir minimalizme ir ypač – neokonceptualiuose kūrinuose, instaliacijose.

Analizuojant šiuolaikinio meno lauką ir ypač neokonceptualaus meno instaliacijas ir kalbant tiek apie Lietuvoje, tiek tarptautiniu mastu kuriančių autorių darbus, pastebimas objekto, daikto buvimas jose. Lietuvoje tai ypač akivaizdu, peržvelgiant jaunos, vidurinės kartos autorių kūrinius: Liudviko Buklio, Timo Kliukoit, Andriaus Svilio, Juozo Laivio, kt. Kalbant platesniu tarptautiniu mastu, šios praktikos pastebimos jau kiek anksčiau, tačiau dabar yra ypač aktualios. Kaip vieną svarbesnių to pavyzdžių būtų galima paminėti 2012 metais vykusią vieną svarbiausių tarptautinių šiuolaikinio meno projektų - doCUMENTA(13), kurioje daikto, objekto buvimas meno kūrinyje, jo sampratos tyrinėjimas, ryšių su subjektu kaip asmeniu apčiuopimas tiek šiuolaikinio konceptualaus meno kūrinuose (Kader'as Attia, Tamara Hendersons, Haris Epaminonda ir Daniel'is Gustav'as Cramer'is, Jimmie Durham'as, Giuseppe Penone, kt.), tiek ankstesnių istorinių laikotarpių darbuose („Baktrijos princesės ir Balafre“, Beiruto nacionalinio muziejaus artefaktų, per gaisrą susilydžiusių tarpusavyje, rinkinys, Antoni'o Cumella keramika, Man Ray objektai) buvo ypač ryškus.

Todėl aktualu ir svarbu tirti animizmo ir daiktiškumo sampratas šiuolaikiniame mene plačiau bei stengtis suvokti ne tik aplinkybes, kuriomis objektai esti neokonceptualaus meno kūrinuose, bet taip pat, kaip jie juose veikia, koks yra jų santykis su subjektu, kaip tas santykis gali kisti ir kada objektas gali įgauti ar įgauna subjektui, t.y. gyvam asmeniui būdingų savybių. Koks yra kūrinio ir kūrėjo, žiūrovo santykis, ar yra iki šiol aiškios atskirtys tarp jų ir jei nėra – kaip tai gali būti interpretuojama.

Darbo tikslas yra, pasitelkiant meno istorijos ir kultūros teorijos diskursą, iširti animizmo ir daiktiškumo apraiškas neokonceptualiose instaliacijose.

Pagrindiniai uždaviniai yra:

- Tyrinėti XX a. 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualųjį meną, analizuojant koks jame yra kūrinio, kūrėjo, kritiko ir žiūrovo santykis;
- Tyrinėti XX a. 7-to, 8-to dešimtmečio minimalizmą, nagrinėjant koks yra kūrinio ir žiūrovo santykis bei tirti ar įmanomos situacijos, kuriose kūrinys gali įgauti subjektui būdingų bruožų;
- Analizuoti 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo, minimalizmo ir neokonceptualizmo sąsajas, tyrinėjant, kas yra panašu ir kas – skirtinga;
- Nagrinėti animizmo sampratą primityviose bendruomenėse, antikos filosofijoje ir mitologijoje bei jos kaitą Sigmund'o Freud'o psichoanalizėje, šiandieniniame kultūros teorijos diskurse, spekuliatyviojo realizmo filosofijoje;
- Tyrinėti daiktiškumą ir animizmą neokonceptualaus meno instaliacijose;
- Nagrinėti animizmo ir daiktiškumo apraiškas kuruotame projekte „pažadas. Pirma triuko dalis“.

Darbe tema – animizmas ir daiktiškumas neokonceptualiaame mene - analizuojama keliais sluoksniais, remiantis atitinkamų teorinių prieigų kompleksu: a) per meno istoriją, b) per religijotyrą, mitologiją, filosofiją, kultūros teoriją, atskleidžiančias animizmo sampratą ir jos kaitą šiandieniniame diskurse, c) analizuojant pačias neokonceptualaus meno instaliacijas, d) teorinės baigiamojo darbo dalies metu, analizuojant animizmo ir daiktiškumo apraiškas, padarytos išvalgos ir išvados metodologiškai taikomos kuruotame projekte „Pažadas. Pirma triuko dalis“.

Teorinio baigiamojo darbo objektas pasirinktas dėl asmeninio interesų lauko, kurį suformavo domėjimasis neokonceptualiu menu. Animizmo ir daiktiškumo sampratos yra esmiškai svarbios ir kuruotame projekte pavadinimu „Pažadas. Pirma triuko dalis“, kuris nuo 2013 metų balandžio iki gruodžio mėnesio vieną po kito pristatytos šešių autorių ar jų duetų kūrinius. Visi projekte dalyvaujantys menininkai savo kūrinuose vienaip ar kitaip aptaria objekto ir subjekto, daikto ir asmens ryšį, to ryšio dinamiką, daiktiškumą ir animizmą.

Naudojamos literatūros sąrašas gan platus, stengiamasi atsirinkti leidinius, kurie tiksliausiai susiję su analizuojama problematika. Kalbant apie konceptualų 7-to, 8-to dešimtmečio meną, remiamasi plačiai žinoma Lucy Lippard knyga *Šeši metai: meno objekto dematerializacija nuo 1966 iki 1972*¹ (angl. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*) bei Camiel'io Van Winkel'io – *Parodos metu galerija bus uždaryta*² (angl. *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed*). Kalbant apie to paties laikmečio minimalizmą, svarbios yra žymios šiuolaikinio meno kritikės Claire Bishop knyga *Instaliacijos menas: kritinė istorija*³ (angl. *Installation Art: A Critical History*) bei prancūzų filosofo Maurice Merleau-Ponty fenomenologija. Aptariant minimalizmo ir apie jį rašiusių kritikų darbus, objekto ir subjekto santykį bei jų dinamiką, daiktiškumo ir antropomorfiškumo apraiškas minimalizme, svarbi yra Michael'o Fried'o 1967 m. esė „Menas ir daiktiškumas“⁴ (angl. „Art and Objecthood“).

Analizuojant animizmo sampratą, pradeda nuo antropologo Edward'o Burnett'o Tylor'o, įvedusio ją į religijotyra. Tiriant animizmo ir daiktiškumo apraiškas antikos filosofijoje ir mitologijoje, svarbi yra lietuvių filosofo Arūno Sverdiolo 2007 m. knyga *Kultūros filosofija*⁵ bei Diedrich'o Diedrichsen'o esė „Animizmas, dematerializavimas ir naujasis negyvumo žavesys“⁶ (angl. „Animism, Dereification, and New Charm of the Inanimate“). Kalbant apie kintančią animizmo sampratą svarbu paminėti psichoanalitiko Sigmund'o Freud'o 1919 m. esė „Nejauka“⁷ (angl. „The Uncanny“). Tiriant animizmo ir daiktiškumo sampratas bei jų kaitą remiamasi šiuolaikinių kultūros teoretikų Diedrich'o Diedrichsen'o⁸, Joshua Simon'o⁹ publikacijomis. Analizuojant požiūrio į daiktą kaitą, daikto ir subjekto santykį „Spekuliatyviojo realizmo“ filosofijoje, remiamasi vieno iš pagrindinių šio judėjimo atstovo – Quentine'o

¹ Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Andželas: University of California Press, 1973.

² Camiel Van Winkel, *During the Exhibition the Gallery will be Closed*, Amsterdamas: Valiz, 2012.

³ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Londonas: Tate Publishing, 2005.

⁴ Michael Fried, „Art and Objecthood“, [interaktyvus], 1976, [žiūrėta 2013-05-05], <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>.

⁵ Arūnas Sverdiolas, *Kultūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007.

⁶ Diedrich Diedrichsen, „Animism, Dereification, and New Charm of the Inanimate“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2012, Nr. 36, [žiūrėta 2013-04-19], <http://www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/>.

⁷ Sigmund Freud, *The „Uncanny“*, [interaktyvus]1919,[žiūrėta 2013-03-31], <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.

⁸ Diedrich Diedrichsen, *op. cit.*

⁹ Joshua Simon, „Neo-Materialism, Part One: The Commodity and the Exhibition“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2010, Nr. 20, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-one-the-commodity-and-the-exhibition/>.

Meillassoux knyga *Po baigtinumo: esė apie atsitiktinumo būtinybę*¹⁰ (angl. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*), taip pat jauno teoretiko Jurgio Viningo publikacija šia tema „Pasaulis be priežasties“.¹¹

Analizuojant animizmo ir daiktiškumo apraiškas neokonceptualiaame mene, svarbi yra ir knyga *Menas ir Subjektyvumas: žmogaus figūros sugrįžimas semiokapitalizme*¹² (angl. *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*).

Kalbant apie daikto ir asmens, objekto ir subjekto santykį, aktuali yra lietuvių kuratoriaus menininko, rašytojo Raimundo Malašausko esė viename iš parodos dOCUMENTA (13) 2012 m. išleistų leidinių¹³. Plėtojant pasirinktą temą, svarbus ir kito lietuvių autorius Valentino Klimašausko parodos *Jej tu žinai, kad „čia yra ranka“* tekstas.¹⁴

Galiausiai visos naudotos literatūros fone animizmo ir daiktiškumo apraiškos aptariamoms kuruotame projekte „Pažadas. Pirma triuko dalis“ bei joje dalyvaujančių autorių instaliacijose. Projekte dalyvaujantys jauni lietuvių (Andrius Svilys, Timas Kliukoit ir Paul Paper, Mindaugas Bumblys, Neringa Černiauskaitė ir Ugnius Gelguda) ir prancūzų (Simon Nicaise bei Aymeric Ebrard) menininkai savo kūriniuose naudoja įvairius daiktus, todėl šiame teoriniame pagrindime yra aptariama, kaip tie daiktai veikia jų kūriniuose, kokie yra jų instaliacijų ryšiai su 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmu ir minimalizmu ir svarbiausia – analizuojama kaip animizmo ir daiktiškumo sampratos reiškiasi juose, koks yra subjekto kaip asmens ir objekto kaip daikto ryšys, kaip jis veikia ir kokia yra santykio tarp jų galima dinamika.

Neokonceptualus meno laukas, kuris apibrėžiamas kaip 9-tame, 10-tame dešimtmetyje pasirodžiusios meno formos, vienaip ar kitaip tęsusios 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo idėjas (idėjos svarba, meno kūrinio, autoriaus kvestionavimas, etc.) yra labai platus, todėl darbe nesiekama apžvelgti, kaip animizmas ir daiktiškumas reiškiasi visame šiame lauke. Analizuojant minėtų autorių publikacijas, tiriant neokonceptualaus meno lauką, jame analizuojant

¹⁰ Quentine Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, Londonas: Continuum, 2008.

¹¹ Jurgis Viningas, „Pasaulis be priežasties“, in: *Šiaurės Atėnai*, Vilnius, 2013, Nr. 6 (1120).

¹² *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*, sudarė: Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch, Institut für Kunstkritik, Hochschule für Bildende Künste, Berlinas: Sternberg Press, 2011.

¹³ Raimundas Malašauskas, *Meeting Dixie Evans – How to Burlesque / Wie matcht man Burlesque?: 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken* | No. 079, With / Mit Christodoulos Panayiotou, Hélène Venel, Jessica Warboys, Osfildernas: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 10.

¹⁴ *Jej tu žinai, kad „čia yra ranka“*..., parodos kuratorius Valentinas Klimašauskas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2013-05-01], <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4174>.

animizmo ir daiktiškumo apraiškas, šiame darbe užsibrėžiama tai padaryti išimtinai su daiktais, objektais dirbančių autorių kūrinuose, t.y. instaliacijose.

Konceptualusis 7-to, 8-to dešimtmečio menas

Meno kūrinio dematerializacija

Kaip knygoje *Parodos metu galerija bus uždaryta*¹⁵ (angl. *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed*) pastebi jos autorius Camiel'is Van Winkel'is, konceptualaus meno kaip istorinio reiškinių interpretacija buvo daugiausia išplėtotą remiantis viena vienintele knyga – tai Lucy Lippard *Šeši metai: meno objekto dematerializacija nuo 1966 iki 1972*¹⁶ (angl. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*), kuri buvo išleista 1973 m. Joje aptariama dematerializacijos, t.y. kūrinio redukcijos iki grynos idėjos banga, kuri gan plačiai išplito tuometiniame meno lauke.

Meno objekto dematerializavimas buvo vienas esminių klausimų, rūpėjusių 7-tame, 8-tame dešimtmečiuose kūrusiems konceptualiems menininkams. Kaip vieną ryškiausių to pavyzdžių būtų galima paminėti vieno jų atstovo – Robert'o Barry darbus: *Uždarytos galerijos kūrinys* (angl. *Closed Gallery Piece*, 1969 m.), kurį sudarė pranešimas „Parodos metu galerija bus uždaryta“ (angl. „During the exhibition the gallery will be closed“) bei *Telepatinis kūrinys* (angl. *Telepathic Piece*, 1969 m.), kur autorius nurodė, kad parodos metu jis bandys telepatiška ištransliuoti meno kūrinį, kurio esmė nepaklūsta nei kalbai, nei vizualiai išraiškai¹⁷. Taip pat čia būtų galima prisiminti kito konceptualaus autoriaus Mel'o Ramsden'o darbą *Slapta tapyba* (angl. *Secret Painting*, 1967-68 m.), kuriame užrašyta: „Šio darbo turinys yra nematomas, jo charakteristikos ir matmenys bus visada laikomi paslapyje ir yra žinomi tik autoriui“¹⁸ [1 il.].

Kaip pastebi Camiel'is Van Winkel'is, modernaus meno kronikose vaidenasi neįgyvendinama, bet vis pasikartojanti fantazija apie meno kūrinį, kuris susideda iš grynos idėjos. Ją įgyvendinti bandė 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualistai, kurie siekė, kad meno medžiaga, kaip 1961 m. palygino Henry's Flynt'as, būtų pati idėja, kaip muzikoje jos medžiaga

¹⁵ Camiel Van Winkel, *op. cit.*

¹⁶ Lucy R. Lippard, *op. cit.*

¹⁷ Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸ Angl. „The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist“.

yra garsas.¹⁹ Tačiau skirtingai nei muzikoje garsas, gryna idėja be ją perteikiančios medijos negali būti nei pastebima, nei suvokiama.

Taip pat galima pastebėti, kad autoriai kaip ir jau minėtas Robert'as Barry, buvo susirūpinę daikto dematerializacija ne tik (ar ne tiek) tiesiogine prasme. Įgyvendinami savo idėjas mene, jie vis tik dirbo su tam tikrais objektais, net jei kartais jie buvo nei įžiūrimi, nei kitaip žmogaus joslėmis apčiuopiami daiktai, tokie kaip per toli nuo stebėtojo akių esantys elektros laidai ar radijo bangos. Net jei šie objektai yra ties nebuvimo, išnykimo riba (kadangi yra nematomi ir kitaip neapčiuopiami žmogui), vis tik tai yra objektai. Kaip viename interviu pats R. Barry teigė: „Aš nesistengiu manipuliuoti realybe, nei primesti jai savo iš anksto numatytos struktūros ar iš anksto numatytos sistemos, aš – kalbant Heidegger'io žodžiais – leidžiu daiktams būti. Atsitiks tai, kas atsitiks. Tiesiog leisk daiktams būti savimi“.²⁰

Kita vertus – negana to, kad siekdami išgryninti kūrinį iki idėjos menininkai rizikavo atsidurti formalizmo gnaužuose, bet ir realizuodami kūrinį, net jei siekė redukuoti materialią jo išraišką iki bekūnės idėjos, vis tiek naudojo tam tikras medijas, kaip M. Ramsen'o kūrinys visgi yra tapyba: aliejus ant drobės.

Siekiant dematerializuoti meno kūrinį arba bent jau redukuoti vizualią jo išraišką, išryškėjo riba, atskyrimas tarp meno kūrinio sumanytojo (menininko) ir jo idėjų išpildytojo (meistro). Taip padalinant meno kūrinį, svarbiausia jo dalimi tapo idėja, kuri nors ir yra svarbesnė už kūrinio materiją, vis tik sunkiai apsieina be jo. Vis tik medžiagiškumas, kūrinio atlikimo technikos tampa antraeilium dalyku ir net jei menininkas pats yra savo idėjų „realizuotojas“, kaip On Kawara tapybos darbų cikle *Šiandienos tapyba* (angl. *Today Paintings*, 1966 m.)²¹, kūrinio sumanytojo ir išpildytoji vaidmuo vis tiek buvo aiškiai atsietas²². Kaip apibūdindamas savo kūrinį *Kinų siena* (angl. *Chinese Wall*, 1967 m.) sakė Sol LeWitt'as:

„Konceptualiam mene kūrinio idėja yra svarbiausia jo dalis. Kai menininkas naudoja konceptualią meno formą, tai reiškia, kad visas planavimas ir visi sprendimai yra priimti iš

¹⁹ Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Ursula Meyer, *Interview With Robert Barry*, [interaktyvus], 1969, [žiūrėta 2013-05-06], http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html

²¹ Autoriaus pats sau iš anksto nurodė taisyklę, kad kiekvienas tapybos darbas turi būti užbaigtas per dieną, o jei jamto padaryti nepavykdavo – menininkas turėjo darbą tučtuojau sunaikinti.

²² Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 116.

anksto, o kūrinio išpildymas yra visai nesvarbus momentas. Idėja yra mašina, kuri gamina meną. Šio pobūdžio meną...“.²³

Autoriaus vaidmens išskyrimas tarp idėjų autoriaus ir išpildytojo, meistro yra svarbus konceptualizmo laikotarpiu išryškėjęs bruožas, kuris buvo perimtas vėliau kūrusių menininkų darbuose ir tapo savaime aiškiu dalyku neo-konceptualaus meno kūrinuose.

Dvilypis meno kūrinio ir rinkos santykis

Išskiriant XX a. 7-to ir 8-to dešimtmečių konceptualiam menui būdingus bruožus, reikėtų pakalbėti ne tik apie idėjos, koncepcijos svarbą meno kūrinyje ir ją lydėjusį siekį dematerializuoti meno kūrinį ar bent jau redukuoti jį iki grynos idėjos, bet ir su tuo susijusią ambivalentišką kūrinio pozicionavimą meno rinkos atžvilgiu.

Alexanderis Alberro 2003 m. išleistoje knygoje *Konceptualusis menas ir viešumo politika*²⁴ (angl. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*) pastebi, kad 7-to dešimtmečio konceptualizmas buvo tiesiogiai susijęs su fundamentaliais pokyčiais to laiko kapitalistinėje visuomenėje. Pastaroji:

„<...> apibūdinama kaip postindustrinė, informacijos ir konsumeristinė vartotojų visuomenė, pažymėta tarp viso kito neįprastais komunikacijos bei informacijos platinimo modeliais, naujais vartojimo tipais, greitesniais nei bet kada mados ir stiliaus pokyčiais, reklamos bei žiniasklaidos beprecedenčiu paplitimu. Paslaugų suteikimas ir manipuliavimas informacija tapo šios naujos ekonominės paradigmos šerdimi<...>“.²⁵

Šiame postindustriniame kontekste 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualūs menininkai, siekdami demistifikuoti meno lauką ir kartu su juo meno kūrinį, noriai priėmė „dalykišką“ meno kūrimo modelį, strategiškai fokusuotą ties viešumo, rinkodaros ir verslumo sąvokomis. Alberro čia išskiria du pagrindinius konceptualizmo tikslus. Pirmas yra meno demistifikavimas ir antras – ypatingos meno kūrinio auros eliminavimas. Kurdami materialiai redukuotus, lengvai

²³ Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Artforum*, Niujorkas, 1967, vasara, p. 79.

²⁴ Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Kembridžas/Londonas: MIT Press, 2003.

²⁵ *Ibid.*, p. 2-3.

dauginamus bei platinamus kūrinius, menininkai kvestionavo meno kūrinio vertės, originalo, autorystės sąvokas. Siekiant iš meno kūrinio eliminuoti mistifikuotą jo statusą, menininkai, meno dyleriai sukūrė ir kartu su kūriniais ėmė platinti specialius sertifikatus ir kontraktus²⁶, kuriuose buvo numatytos ir viešai skelbiamos meno kūrinio įsigijimo sąlygos. Tačiau siekis demistifikuoti meno lauką nepasiekė norimų rezultatų. Atvirkščiai – meno rinka, pasitelkdama minėtus sertifikatus ir kontraktus, lengvai neutralizavo konceptualistų siekį demistifikuoti meno lauką ir ypatingai aurai, mistifikuotai pozicijai išnykus iš konceptualaus meno kūrinio, perkėlė tai į autoriaus parašą ir pavertė jį gryna preke.

Meno kūrinio ir meno kritikos santykis, „paralelinio teksto“, kaip žanro, atsiradimas

Nuo XIX a. pabaigos menininkai pradėjo įgyti vis daugiau ir daugiau galių, laisvės kurti savarankiškai. Nors ir sąlygiškai atsiribojus nuo klientų ir globėjų, sprendimai ką ir kaip, kada ir kur kurti tapo jų asmeninės atsakomybės reikalu. Tačiau tuo pat metu meno kūrinio interpretacija išslydo iš menininkų bei jų globėjų rankų ir tapo kritikų, ar plačiau – žiūrovų prerogatyva. Viena vertus, menininkas įgavo vis daugiau laisvės, galios, kita vertus, jas vis labiau prarasdamas.

Taigi tol, kol kūrinys yra kuriamas, menininkas savarankiškai gali apspręsti visus jo niuansus. Tačiau nuo to momento, kai kūrinys yra užbaigtas ir pateiktas eksponavimui – jis negrįžtamai išslysta iš menininko rankų. Menininkas yra suvokiamas kaip kūrinio autorius ir neša už jį atsakomybę, bet į klausimus, ką kūrinys byloja, ką jis reiškia, į ką nurodo, kokia yra jo vertė ir kokios – jo silpnybės, gali būti atsakyta tik kritikų arba plačiau – žiūrovų.

Camiel'is Van Winkel'is pastebi, kad konceptualūs menininkai meno istorijoje žymi momentą, kuomet menininkas ima suprasti šias aplinkybes ir kuria kūrinius, kurie savimi transliuoja tą supratimą ir kartu susitaikymą su esama situacija.²⁷ Sol LeWitt'as „Paragrafuose apie konceptualų meną“ (angl. *Paragraphs on Conceptual Art*) rašo:

²⁶ Kaip vieną ryškiausių konceptualizmo dylerių reikėtų paminėti Seth'ą Siegelau'ą ir jo 1971 m. „Menininko saugomų teisių perdavimo ir pardavimo sutartį“ (angl. „The artist's reserved rights transfer and sale agreement“).

²⁷ Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 63.

„Iš tiesų nėra svarbu ar žiūrovas, matydamas meno kūrinį, supranta menininko idėjas. Nuo to momento, kai kūrinys palieka menininko dirbtuvę, jo autorius nebegali kontroliuoti to, kaip žiūrovas suvoks kūrinį. Skirtingi žmonės tą patį daiktą supras skirtingai“.²⁸

Šį požiūrį įvairiais būdais demonstravo tokie menininkai, kaip John'as Baldesari, George'as Brecht'as, Douglas Huebler'as, On Kawara, Lawrence'as Weiner'is. Kurdami darbus, kurie susidėjo iš scenarijaus ar protokolo, kurie galėjo (bet nebūtinai) būti įvykdomi bet kokio (žinomo ar nežinomo) suvokėjo; arba nurodydami taisykles, idėjas bei suteikdami galimybę nepriklausomai nuo estetinio ar materialaus rezultato (jei toks iš viso buvo galimas) pagal jas sukurti kūrinį, konceptualūs menininkai padarė daugiau nei tik suardė tradicinius meno reprezentacijos mechanizmus. Jie atskyrė save nuo mistifikuotos menininko, kaip nepriklausomos kuriančios būtybės, sampratos. Atsikratydami atsakomybės dėl to, kaip bus įvykdyti (medžiagoje) jų kūriniai, jie tuo pačiu pripažino, kad joks menininkas niekuomet negali visiškai valdyti savo darbo.

Tačiau siekis dematerializuoti meno kūrinį, kartais redukuojant jį iki užrašo, instrukcijos, meno kūrinio demistifikacija padarė meną sunkiai atpažįstamu, o tuo tarpu žiūrovą – sutrikusiu. Todėl meno specialistai (kritikai, kuratoriai, rašytojai), kaip tarpininkai tarp menininko ir žiūrovo, tapo itin svarbiomis figūromis. Tam tikra prasme meno likimas atsidūrė rinktinės specialistų grupės rankose.²⁹

Tapo aišku, kad kultūra yra ženklų sistema, nurodanti į kitus ženklus, tai – iliuzijų ir neišvengiamos apgaulės žaidimas. Šis suvokimas paliko meno specialistus – istorikus, kuratorius, rašytojus ir kritikus kiek ambivalentiškoje pozicijoje. Jie buvo tie asmenys, kurie žinojo, ar bent jau dėjosi žiną, kaip iššifruoti sudėtingą simbolių ir kodų tinklą. Tačiau tuo pačiu metu meno specialistai nebegalėjo naudotis savo žiniomis, siekiant dekoduoti paslėptą turinį ar žinutę: žinutė, kurią jie perdavė buvo kaip tik ta, kad paslaptis nebeegzistuoja ir nėra jokios žinutės, kurią reiktų dešifruoti. Tačiau, vietoje to, kad paneigtų savo kaip tarpininkų poziciją, jie ėmė demonstruoti, kad be viliojimo ir reprezentacijos, daugiau neliko jokios žinutės. Svarbus reiškinys šiuo momentu yra „paralelinio teksto“ (angl. parallel text) žanro, atsiradusio Europos meno diskurse antroje 9-to dešimtmečio pabaigoje, išryškėjimas. Šiame diskursyvaus rašymo subžanre, publikuojamame meno kataloguose ir žurnaluose, jo autorius pozicionuoja save ne

²⁸ Sol LeWitt, *op. cit.* p.117.

²⁹ Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 88.

aukščiau ar žemiau menininko pozicijos, o šalia jo, kaip bendrininkas, tam, kad paralelinėje literatūrinių ir filosofinių aliuzijų trajektorijoje, atliktų kitą, nepriklausomą užmaskuotos ir koduotos kalbos žaidimą.

7-to, 8-to dešimtmečio minimalizmas

Subjekto decentralizacija

Knygoje *Perspektyva kaip simbolinė forma*³⁰ (angl. *Perspective as Symbolic Form*), pirmą kartą išleistoje 1924 metais, meno istorikas Erwin'as Panofky'is teigia, kad Renesanso tapyboje naudojama perspektyva patalpina žiūrovą į hipotetinio pasaulio, vaizduojamo to meto dailės kūriniuose, centrą. Į centrą horizonto gilumoje vedanti paveikslų perspektyvos linija buvo tiesiogiai siejama su žiūrovo, stovinčio priešais paveikslą, žvilgsniu. Panofky'is šį reiškinį sieja su to meto filosofine mintimi, Dekarto teze „Mąstau, vadinasi esu“, kur žmogus buvo pozicionuojamas pasaulio centre.

XX a. menininkai įvairiais būdais stengėsi pakeisti šią nusistovėjusią hierarchiją. Čia galima paminėti Kubizmo natiurmortus, kuriose perspektyvos nėra visai – viskas išdėstyta horizontaliu principu: kuriama savotiška daiktų „išsklotinė“, kur viskas matoma iš karto, vienu metu. Taip pat galima prisiminti El Lissitsky, kuris teigė, kad erdvė nėra tai, į ką reikėtų žiūrėti kaip pro raktų skylutę. Lissitsky „atmeta erdvę kaip nutapytą karstą mūsų gyviems kūnams“³¹, savo darbus ant sienų išeksponavęs taip, kad pati siena tampa „drobe“, kurioje konstruojamas kūrinys [2 il.].

Nusistovėjusi hierarchizuota žiūrovo pozicija kūrinio atžvilgiu 7-tame, 8-tame dešimtmečiuose ėmė kelti vis daugiau diskusijų. To meto instaliacijos meno atsiradimas bei suklestėjimas gali būti tiesiogiai siejamas su įvairiomis teorijomis, kurios kvestionavo centralizuotą subjekto poziciją. Šios tuo metu sparčiai plitusios teorijos, bendrai apibūdinamos kaip post-struktūralistinės, siekė surasti alternatyvų, kaip pakeisti renesanse įtvirtintą centrinę žiūrovo poziciją kūrinio atžvilgiu. Vietoje racionalios, centralizuotos žmogaus sampratos post-struktūralistinės teorijos kalbėjo apie žmogų kaip esmiškai sutrikdytą, išdalintą ir patį sau prieštaraujantį, pasąmoninių aistrų ir baimių išfragmentuotą, daugialypį ir decentralizuotą subjektą.³²

³⁰ Erwin Panofky, *Perspective as Symbolic Form*, Niujorkas: Zone Books, 1991.

³¹ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 81.

³² *Ibid.*, p. 13.

Idėjos apie decentralizuotą subjekto poziciją ypatingai įtakojo meno kritikus, prijaučiančius feministinėms ir post-kolonijistinėms teorijoms, teigusioms, kad „centro“ iliuzija, įgyvendinta dominuojančios ideologijos, yra maskulistinė, rasistinė ir konservatyvi, kad išties nėra vieno „teisingo“ požiūrio į pasaulį, nei privilegijuotos vietos, pozicijos, iš kurios tokios išvados būtų įmanomos.

7-to, 8-to dešimtmečio instaliacijos menas radikaliai pakeitė iki tol vyravusią centralizuotą žiūrovo poziciją kūrinio atžvilgiu, kartu ir iki tol nusistovėjusią hierarchiją tarp žiūrovo bei meno kūrinio. Visos erdvės kaip kūrinio, į kurį žiūrovas gali fiziškai įeiti, apžiūrėti iš įvairių pozicijų, įsteigimas suteikė galimybę jį patirti keleriopai; žvelgti į aplinką, į pasaulį iš skirtingų perspektyvų. Taip buvo decentralizuota žiūrovo pozicija kūrinio atžvilgiu. Taip tapo aišku, kad iš kurios perspektyvos bežvelgtum – matosi tik kažkuri visumos dalis. Kaip vieną iš pavyzdžių galima paminėti Robert'o Morris'o kūrinį *L formos* (angl. *The Ells*, 1965-88 m.), kur „L“ formos skulptūrinės formos, jų konsteliacija gali būti suprantama, patiriama tik apžiūrėjus iš įvairių pozicijų. Tą patį galima pasakyti apie daugelio minimalistų instaliacijas. Tai Robert'o Irwin'o 1975 m. sukurta instaliacija *Juodos linijos tūris* (angl. *Black Line Volume*) [3 il.], kur juoda, ant grindų nupiešta linija atriboja Čikagos meno centre esančią tuščią parodinę salę su kolona per vidurį ar Michael'o Asher'io *Instaliacija be pavadinimo* (angl. *Untitled installation*, 1970 m.), kur natūrali iš lauko sklindanti šviesa, garsai, net pats oras tapo nuolatine parodos dalimi, kurią pilnavertiškai patirti įmanoma tik būnant instaliacijoje, po ją vaikstant, apžiūrinėjant iš įvairių pozicijų.

Taip instaliacijos mene vienu metu kuriamos centro ir decentralizacijos patirtys: kūrinys reikalauja mūsų centrinio buvimo tam, kad vėliau priverstų pasijusti decentralizuotais. Kitaip tariant, instaliacijos ne tik artikuluoja išsklaidyto subjektyvumo sampratą (atspindėtą pasaulyje be centro ar be vieno organizuojančio principo); jos taip pat sukuria sąlygas, kuriose stebintis subjektas tai patiria tiesiogiai.³³

³³ *Ibid.*, p. 130.

Minimalizmas: santykis su instaliacijos menu, kūrinio ir žiūrovo ryšys

Kalbant apie 7-to, 8-to dešimtmečių instaliacijos meną, reikėtų plačiau apžvelgti ir tuo laiku pasirodžiusį minimalizmą bei jo ambivalentišką, tarp skulptūros ir instaliacijos laviruojantį būvį. Patys minimalistai sutiko su tuo, kad jų skulptūrų patalpinimas (instaliavimas) galerijos erdvėje buvo svarbus, bet vis tik nenorėjo jų vadinti instaliacijomis: „tai, kad galerijos erdvė tampa tokia svarbi dar nereiškia, kad buvo sukurta environmento situacija“, – pastebi menininkas Robert'as Morris'as, tačiau čia pat jo mintį seka kitas, prieštaringas teiginys: „tikėtina, kad objekto buvimas joje pakeičia visą erdvę“. ³⁴

Panašias mintis, atskyrusias instaliacijos meną ir minimalizmą, tuo metu išreiškė ir kitas minimalizmo atstovas – menininkas bei kritikas Donald'as Judd'as. To priežastimi galbūt buvo tai, kad šiems menininkams žodis „environemtnas“ asocijavosi su Claes'o Oldenburg'o, Allan'o Kaprow'o, George'o Segal'o, Edward'o Kienholz'o kūriniais, įkūnijusiais būtent tas meno savybes: naratyvumą, emocionalumą, organiškumą, kurių minimalistai stengėsi išvengti kaip radikaliai priešingų deklaruojamai „tai, ką tu matai yra tai, ką tu matai“³⁵ estetikai.

Tačiau nepaisant šių minimalistų tvirtinimų, kritikai pabrėžė, kad tamprus jų kūrinių santykis su erdve yra nenuginčijamas.³⁶ Tai, kad minimalistų kūrinius galima apibūdinti kaip instaliacijas, parodo ir komplikotas jų dokumentavimo procesas. Fotografija neatspindėjo ir negalėjo atspindėti kūrinio esmės – ryšio tarp kūrinio ir erdvės pajautimo, žiūrovo buvimo vienoje erdvėje su kūrinio patirties – o tik dokumentavo jį iš vienos perspektyvos.

„<...> suvokimas savęs, esančio vienoje erdvėje su kūrinio bei daugybe vidinių jo sąsajų yra daug stipresnis nei kada anksčiau. Apžiūrėdamas objektą iš skirtingų pozicijų, besikeičiančiomis aplinkos sąlygomis, kintančioje šviesoje – žiūrovas dabar labiau nei bet kada suvokia pats kuriantis ryšius su kūrinio“³⁷ – apie savo darbus rašė Robert'as Morris'as, taip patvirtinandamas glaudų aplinkos ir kūrinio santykį. Tačiau ne tik tai. Kalbant apie erdvės ir kūrinio santykį, taip pat akivaizdi tampa ir pakitusi, jei lyginsime su iki tol vyravusia, žiūrovo

³⁴ Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Kembridžas: The MIT Press, 1995, p. 16.

³⁵ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 55.

³⁶ Vienas tokių pavyzdžių yra Lucy Lippard straipsnis apie Frank'o Stella'os bei Donald'o Judd'o parodas: Luccy Lippard, „Four Environments by New Realists“, in: *Artforum*, 1964, kovas, Nr.19.

³⁷ Robert Morris, *op. cit.*, p. 15.

pozicija, jo santykis su kūrinium. Čia decentralizuota žiūrovo pozicija kūrinio atžvilgiu susieja juodu tarpiais ryšiais ko pasekoje žiūrovas tampa neatskiriama kūrinio dalimi. Tai patvirtina daugelis apie minimalizmą rašiusių kritikų, kurie kalbėdami apie šią meno kryptį, dažnai mini prancūzų filosofo Maurice Merleau-Ponty fenomenologiją, stipriai įtakojusią minimalizmą bei žiūrovo-meno santykį apskirtai.

M. Merleau-Ponty teigia, kad subjektas ir objektas nėra esmiškai skirtingos, bet tarpusavyje susijusios ir viena nuo kitos priklausomos esybės. Vienas pamatinių jo teiginių yra tas, kad „daiktas yra neatskiriamas nuo jį suvokiančio žmogaus ir niekuomet negali būti savyje, nes yra kitoje mūsų žvilgsnio pusėje arba galutiniame jausminio tyrinėjimo taške, kuris apsupa jį humaniškumu“.³⁸

Tai patvirtina meno kritikė Rosalind'a Krauss, 1966 m. rašydama apie minimalizmo atstovo Donald'o Judd'o skulptūras, ji remiasi minėto filosofo fenomenologija ir teigia, kad Judd'o skulptūros „akivaizdžiai buvo kurtos kaip objektai percepcijai; objektai, suvokiami tik per tiesioginę žiūrėjimo į juos patirtį“,³⁹ taigi neatskiriama nuo žiūrovo, nuo subjekto.

Antras ašinis M. Merleau-Ponty teiginys yra tas, kad suvokimas nėra vien tik vizualumo klausimas, bet taip pat apjungia ir visą kūną. Kitaip tariant tai, ką aš suvokiu, yra neišvengiamai susiję su mano fiziniu buvimu konkrečiu momentu konkrečių aplinkybių terpėje, kurios ir apsprendžia, kaip ir ką aš suvokiu: „Aš nematau [erdvės] pagal jos išorę; aš apgyvendinu ją iš vidaus; aš esu panardintas joje. Pasaulis, galų gale, yra aplink, o ne priešais mane“.⁴⁰

Kalbant apie tamprų objekto ir subjekto ar kūrinio ir žiūrovo ryšį minimalizme, reikėtų bent trumpai pakalbėti apie kūrinių, kūrusių aplinkybes šiems ryšiams atsirasti ir išsiplėtoti, estetiką, jų vizualią išraišką. Daug galvodami apie žiūrovo ir kūrinio santykį, minimalistai savo kūriniuose naudojo pabrėžtinai paprastas medžiagas, dažnai – pramoninius pusgaminius, o kūrinių formos priminė rusų konstruktyvistų bei suprematistų kūrinių formas – tai santūrios, lakoniškos geometrinės formos, sąmoningai nereprezentacinės ir neiškalbingos, niekuo neprimenančios antropomorfiškų figūrų. Kaip pavyzdžius galima paminėti Carle'o Andre iš plytų pagamintą *VIII ekvivalentą* (angl. *Equivalent VIII*, 1978 m.), Robert'o Morris'o geometrinių figūrų instaliaciją *Be pavadinimo (L-spinduliai)* (angl. *Untitled (L-Beams)*, 1965

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Londonas: Routledge, 1998, p. 320.

³⁹ Rosalind Krauss, „Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum*, 1966, p. 25.

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Evanstonas: Northwestern University Press, 1964, p. 178.

m.), Dan'o Flavin'o iš dienos šviesos lempų kuriamos instaliacijos kaip pavyzdžiui *Be pavadinimo* (ang. *Untitled*, 1974 m.) [4 il.]. Tačiau net ir neantropomorfiškų formų kūriniai sudarė sąlygas atsirasti tampriems objekto ir subjekto, ar kitaip – kūrinio ir žiūrovo ryšiams.

Daiktiškumo ir antropomorfiškumo analizė apie minimalizmą rašiusių kritikų tekstuose

Minimalistus palaikę kritikai, kaip jau prieš tai minėtos Luccy Lippard ir Rosalind'a Krauss, remdamiesi Maurice Merleau-Ponty fenomenologija, pastebėjo nuo renesanso laikų esmiškai pakitusį subjekto kaip žiūrovo ir objekto kaip kūrinio santykį. Kaip jau minėta anksčiau, minimalizme subjektas bei objektas atsiduria tam tikroje horizontalėje, yra suprantamos kaip „dvi sistemos <...> susietos viena su kita taip, kaip dvi apelsino pusės.“⁴¹

Tai ir dar daugiau pastebi ir artikuliuoja meno kritikas Michael'as Fried'as savo 1967 m. publikuotoje esė „Menas ir daiktiškumas“⁴² (angl. „Art and Objecthood“). Kritikuodamas minimalizmą M. Fried'as jį apibrėžia, kaip naują teatro žanrą, kuris yra (vizualaus) meno neigimas. Apibūdindamas tų meno kūrinių „buvimą scenoje“⁴³ (angl. „stage presence“), jis kalba apie jų „įkyrumą, net agresyvumą“⁴⁴ (angl. „obtrusiveness, even aggressiveness“) ir tai prilygina su nemalonių jausmu, kuris apninka būnant vienoje patalpoje su kitu tylinčiu asmeniu.⁴⁵ Kitaip tariant, anot Fried'o – šių kūrinių problematika kyla iš to, kad jie elgiasi kaip jį erzinantys žmonės – subjektai, kurie trikdo ir grasina jo (iliuziniam) autonomiškumo jausmui.⁴⁶

M. Fried'as, kalbėdamas apie minimalistų kūrinius, pastebėjo išnyrantį „daiktiškumo“ reiškinį, kurį jis aiškina kaip buvimą nei skulptūra, nei tapyba, kaip anti-meno sinonimą. Plėtodamas daiktiškumo sampratą mene, M. Fried'as pastebi, kad apytikriai iki 1960-ųjų nebuvo jokios rizikos nei galimybės žiūrėti į meno kūrinius kaip į daiktus. Tai pakinta su minimalizmo atėjimu, kur kūriniai, viena vertus, yra labai daiktiški, kita vertus – turi savyje kažką esmiškai antropomorfiško.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and Invisible*, Evanstonas: Northwestern University Press, 1997, p. 133.

⁴² Michael Fried, „Art and Objecthood“, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*, *op. cit.*, p. 11.

Kalbėdamas apie antropomorfišką minimalizmo kūrybą, M. Fried'as nurodo kelias to priežastis. Pirmą, anot jo, yra tai, kad dauguma minimalistų darbų savo dydžiu yra artimi žmogaus kūnui. Antra, minimalistų mėgiama simetrija ir polinkis tam tikrai tvarkai yra kilusi ne iš naujosios filosofijos ar mokslo, kaip, anot jo, norisi tikėti Donald'ui Judd'ui, bet tiesiog iš gamtos. Ir trečia – tai akivaizdi daugelio minimalistų kūrybų tuštuma, kuri veikia kaip nuoroda į slėpimą kažko savo viduje, kas yra akivaizdžiai antropomorfiška.⁴⁷ Net jei patys minimalistai tokie, kaip Donald'as Judd'as ir kiti, norėjo eliminuoti antropomorfizmą iš savo kūrybų visomis priemonėmis, vis tik Michel'as Fried'as pastebi esminių jo bruožų.

Taip daiktiškumo ir antropomorfiškumo sampratos minimalizme suranda bendrą sąlyčio tašką. Meno kūrinį suvokiantis subjektas nebėra kūrinio kuriamo pasaulio centre, bet veikia vienoje horizontalėje tiesiogiai su juo komunikuodamas.

⁴⁷ Michael Fried, *op. cit.*

7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo, minimalizmo ir neokonceptualizmo sąsajos

Konceptualus 7-to, 8-to dešimtmečio menas, pasirodęs kaip vienas tarp kitų judėjimų, iškėlęs idėją aukščiau materialaus kūrinio atlikimo, esmiškai pakeitė visą meno lauką. Šiandien kalbant apie šiuolaikinį meną apskritai, jo neįmanoma įsivaizduoti kaip materialaus kūrinio be jį lydiančios idėjos. O jei vis tik kūrinyje idėjos nėra, kaip tik tai ir yra artikuliuojama kaip jo idėja.

Nepaisant didžiulės įtakos visam šiuolaikinio meno laukui, jau 1973 m. du svarbūs pirmos konceptualizmo kartos agentai: meno dylėris Seth'as Siegel'as ir kritikė, kuratorė Lucy Lippard, – išreiškė savo nusivylimą ir frustraciją tuo, ką konceptualusis menas siekė padaryti.⁴⁸ Jau tuomet buvo aišku, kad siekimas pakeisti meno rinką nepasiteisino: meno kolekcionieriai ir toliau pirko net ir „dematerializuotą“ meną, meno demistifikacija iš tiesų neįvyko ir menas nepasiekė, kaip tikėtasi, platesnės auditorijos. Atvirkščiai – konceptualizmas dar labiau tapo mažos, išsilavinusios elitinės grupės prerogatyva. Tačiau to meto menininkai vėliau ėmė dėstyti įvairiose meno akademijose ir išaugino naują kartą, kuri konceptualų meną kūrė jau kiek kitaip.

Kalbant apie 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmą ir neokonceptualistų kūrinius ir ypač instaliacijas esmiškai yra skirtingas objekto ar daikto sugrįžimas į jas. Čia taip pat reikėtų nepamiršti ir, grįžtant prie 1973 m. Lucy Lippard išleistos knygos *Šeši metai: meno objekto dematerializacija nuo 1966 iki 1972*, pagalvoti apie meno dematerializacijos mitą. Realybėje rankų darbo aspektas iš tiesų niekuomet nedingo ir materialumo riba niekuomet nebuvo peržengta. Kai kurios technikos kaip tapyba ir skulptūra tam tikrais atvejais buvo pakeistos kitomis, „švaresnėmis“ technikomis, tokiomis kaip fotografija, kinas, koliažas, mašinraštis, spauda, tačiau vis tik stebėtinai daug konceptualių menininkų (John'as Baldesari, On Kawara, Daniel'is Buren'as, Christine Kozlov'a) toliau savo mene naudojo tapybą kaip techniką. Be to, neteisinga būtų teigti, kad konceptualistai nesirūpino savo kūrinių estetika. Jie tiesiog perkėlė estetinius parametrus į kitą lygį ar veikiau leido kitiems faktoriams juos apspręsti.⁴⁹

Dviejose naujose publikacijose nagrinėjamas konceptualusis menas tuomet ir dabar. Apie vieną iš jų jau ne kartą minėta – tai Camiel'io Van Winkel'io knyga *Parodos metu galerija bus uždaryta*. O antroji – tai 2012 m. išleistas katalogas *Materializuojant šešis metus: Lucy R.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 138.

Lippard ir konceptualaus meno iškilimas (angl. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*), redaguotas Catherine'os Morris ir Vincent'o Bonin'o, kurie Bruklino Muziejuje (angl. *Brooklyn Museum*) kuravo parodą tuo pačiu pavadinimu (paroda vyko nuo 2012 09 04 iki 2013 02 03). Materializuojant tai, ką Lippard įvardijo kaip pastangas dematerializuoti, buvo parodyta tam tikra jos projekto nesėkmė, kurią Lippard pati jau anksčiau pripažino, kuomet konceptualūs menininkai buvo įtraukti į meno establišmentą, kurio jie stengėsi išvengti.⁵⁰

Nepaisant 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualistų siekio dematerializuoti meno kūrinį, šiandien neokonceptualių menininkų darbuose, o ypač instaliacijose, objektas, daiktas yra svarbiu ir aiškiai artikuliuotu kūrinio apsektu. Čia galima prisiminti tokių autorių, kaip Haris Epaminonda ir Daniel'io Gustav'o Cramer'io [5 il.], Jimmie Durham'o [6 il.], Haim'o Steinbach'o [7 il.] ir daugelio kitų neokonceptualių autorių kūrinius.

Amžių sandūroje teorinė konceptualaus meno bazė ėmė maišytis su besiformuojančiu naratyviniu posūkiu ir suvokimu apie globaliu mastu cirkuliuojančias prekes ir žmones. Tuomet konceptualaus meno lauke išryškėjo retromanija, dokumentacija ir tyrimu (angl. research) pagrįstos meno praktikos⁵¹. Čia reiktų prisiminti, kad 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizmas visiškai atmetė naratyvaus meno, pasakojančio mažas istorijas, galimybę. Tačiau 10-tame dešimtyje naratyvas tapo labai svarbiu aspektu neokonceptualaus meno kūrinuose ir tam tikra prasme kvestionavo ar buvo atsakas į nebylų 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizmą.

„Kartą buvo konceptualusis menas. Sausas kaip programuotojo ženklų rinkinys, išvalytas nuo nereikalingų ornamentų tarsi socialistiniai daugiabučiai Gdansko priemiesčiuose. Tuomet pasirodė romantiškasis konceptualizmas, kurio darbai vis dar buvo kaulėti, bet su beišriedančia ašara, nuo Bas'o Jan'o Ader'io iki Andy Warhol'o. Šių dienų konceptualizmas prikimštas įmantriomis metaforomis: aplink išrengtą kūrinį būriuojasi naratyvios/istorinės/politinės nuorodos, paliečiančios viską, nuo kūrinio konteksto, medžiagų, iki – dangau, padėk mums – menininko biografijos“⁵² – kiek ironizuodama rašo Jennifer Alien. Taigi lyginant su 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizmu, šiandien skirtinga yra tai, kad yra naudojamas naratyvas, istorinės, politinės nuorodos, taip pat pasikeičia kūrinio materiali išraiška – kūrinio

⁵⁰ Jennifer Allen, „Rococo Conceptualism“, in: *Mousse*, Milan, 2013, Nr. 37, p. 111.

⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*, p. 106.

nebesistengiama dematerializuoti ir į jį teisėtai sugrįžta objektas, daiktas, jo nebesistengiama dematerializuoti per kurį ar per kurių kombinacijas, jei kalbėsime apie neokonceptualaus meno instaliacijas, vienaip ar kitaip yra perteikiama kūrinio idėja.

Kalbant apie minimalizmo ir neokonceptualizmo ryšį, ypač instaliacijas, pirmas pastebimas panašumas yra jų minimali estetika: dažnai naudojama šviri erdvė, kurioje vienu ar kitu būdu veikia kūrinų konsteliacija. Tik skirtingai nuo minimalistų, naudojusią išgrynintų geometrinių formų daiktus, neokonceptualistai dažnai naudoja sudėtingesnes jų formas.

Taip pat, jei sugrįšime prie anksčiau minėtų M. Fried'o išvardintų minimalizmo savybių ir antropomorfiškumo apraiškų jame, panašumas yra ir tas, kad neokonceptualizmo instaliacijose naudojamų daiktų, objektų dydžiai yra artimi žmogaus kūniui. Neokonceptualizme šis kūrinio-žiūrovo ar objekto-subjekto santykis išsiplečia ir čia dar dažnai naudojami daiktai, kurių dydis nurodo įrankius, reikmenis, daiktus, pagamintus pagal ergonominius dėsnius, naudojamus žmogaus buityje, ir kurie per tiesioginį bei nuolatinį santykį su subjektu taip pat įgauna tam tikrą subjektui, gyvam asmeniui būdingų savybių. Čia galima paminėti daugelį autorių, tarp jų Ryan'o Gander'io [8 il.], Koenraad'o Dedobbeleer'io [9 il.], Simon'o Starling'o, iš lietuvių – Liudviko Buklio, Lauros Kaminskaitės, Tim'o Kliukoit ir Paul'o Paper'io dueto [10-12 il.], Andriaus Svilio [13-16 il.] kūrinius.

Taip neokonceptualizmas perima kai ką tiek iš 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo, tiek iš minimalizmo. Neokonceptualizme kai kurios konceptualizmo idėjos, kaip siekis dematerializuoti, redukuoti kūrinio materialią išraišką kiek pakinta ir, grąžinant daiktą į meno kūrinį, jį kiek suartina su minimalizmu. Tačiau net jei pastebime neokonceptualizmą tęsiant tiek kai kurias konceptualizmo, tiek minimalizmo idėjas, vis tik jame naudojami daiktai, dažnai įmantrios jų formos ir įvairios jų sudedamosios dalys, medžiagės, kaip galimos nuorodos, svarba, numanomas naratyvumas daro jį pastebimai skirtingą nuo pastarųjų.

Animizmo samprata ir jos kaita, animizmas ir daiktiškumas teoriniame diskurse

Animizmo samprata pirmykštėse religijose, skiriant primityvias bendruomenes nuo civilizuotų

Sąvoka „animizmas“ (lotyniškai „anima“ – siela, kvėpavimas, gyvenimas) kaip „animismus“ pirmą kartą buvo paminėta apie 1720 metus vokiečių chemiko ir fiziko Georg'o Ernst'o Stahl'io. Jis iškėlė hipotezę, kad visa materija turi gyvybinę energiją, tam tikrą sielą. Jis rėmėsi viduramžių sąvoka „anima mundi“ (lotyniškai pažodžiui būtų „pasaulio siela“)⁵³. Angliškas žodis „animism“ (liet. „animizmas“) į religijotyra buvo įvesta anglų antropologo Edward'o Burnett'o Taylor'o 1871 metais išleistoje knygoje „Primityvi kultūra“ (angl. „Primitive Culture“). Pagal E. B. Taylor'ą animizmas yra pirmykštis tikėjimas, kad ne tik žmogus, bet ir gyvūnai, augalai, gamtos dariniai ir reiškiniai, daiktai turi sielą. Jis nurodė, kad animizmas yra pirmoji religijos raidos pakopa, atsiradusi iš įsitikinimo, kad visi gamtos kūriniai, augalai, gyvūnai ir žmonės turi atskirą nuo kūno, nematerialią sielą, darančią juos gyvais. Anot jo, ankstyvosios žmonių kultūros, stebėdamos aplinką ir save, atkreipė dėmesį į tam tikras figūras, atvaizdus, pasirodančius sapnuose ir vizijose. Taip laikui bėgant šios ankstyvosios kultūros ėmė tuos atvaizdus interpretuoti, suvokti jas kaip sielą, esančią gyvūnuose, augmenijoje, gamtos dariniuose. Galiausiai imta tikėti, kad šios sielos, dvasios geba įtakoti gamtos reiškinius, žmogaus gyvenimą, todėl imta atlikti tam tikrus ritualus, bandant tas dvasias sutaikinti, prisijaukinti. Šis garbinimas, anot Edward'o B. Taylor'o, ir davė pradžią religijai.⁵⁴

Tokiame pasaulio suvokime viskas buvo gyva ir lygu vienas kitam. Žmogus buvo gamtos dalimi, tokiu pat kaip gyvūnai, augalai ar daiktai, gamtos dariniai. Nebuvo priešstatos tarp asmens ir jo supančio pasaulio, visa natūraliai buvo vienoje horizontalėje be aiškios apibrėžties ar artikuliuoto skirtumo.

⁵³ *Online Etymology Dictionary*, [interaktyvus],[žiūrėta 2013-05-01], <http://www.etymonline.com/index.php?term=animism>.

⁵⁴ Vis tik vėlesni etnografijos, psichologijos tyrimai, pažinimo teorijos parodė, kad animizmas dėl savo abstrahuotų produktų, tokių kaip siela, turėjo atsirasti vėliau nei kitos pirmykščių religijų formos, tokios kaip fetišizmas ir totemizmas, kurios tokių abstrahavimo formų neturėjo.

Taip pat buvo tikima, kad kaip akmuo, smėlis ar vanduo turi sielą ir ta prasme yra gyva, taip ir žmogus, net po savo mirties, išsaugoja gyvą sielą, kuri tęsia savo gyvavimą po materialaus kūno mirties bei geba įtakoti gyvųjų pasaulį. Taigi – nebuvo aiškios ribos tarp gyvo ir mirusio asmens.

Kalbant apie animizmo sampratą reikėtų pastebėti, kad nuo pat įvedimo į religijotyra ji rėmėsi kolonialistine pasaulėžiūra, aiškiai atskyrusia pirmykštes žmonių bendruomenes nuo modernių ir civilizuotų. Taip pabrėžiant, kad pirmykštis žmogus, skirtingai nuo civilizuoto ir modernaus, nesugeba objektyviai žvelgti į save ir savo aplinką, atskirti žmogaus nuo kitų gyvūnų ar net augalų bei gamtos darinių, neskiria realybės, tikrovės nuo sapno ar fantazijos nei vidinio savęs nuo išorėje esančio pasaulio. Todėl, tariamai nesugebėdamas artikuliuoti šių skirtumų, primeta žmogui būdingas savybes visai savo aplinkai.

Apibendrinant galima teigti, kad animizmo samprata buvo paremta skirtybėmis arba aiškiai brėžiamomis ribomis, priešstatomis: tarp gyva-negyva, primityvu-civilizuota, subjektyvi interpretacija-objektyvus suvokimas, realybė-fantazija, žmogus-gamta. Animizmas iš esmės rėmėsi atskirčių, ribų sukūrimu ir įteisinimu, taip apsprendžiant daiktų, objektų socialinį statusą, nutariant kas yra priimtina ir kas atmestina. Taip pasaulis tapo sudalintas, suskirstytas ir supriešintas, o tai, kas neatitiko naujam, moderniam modeliui buvo pasmerkta likti kaip pridengta, užslėpta, nuslopinta. Tuo tarpu žmogaus, subjekto pozicija buvo įteisinta kaip centrinė. Save, žmogų buvo bandoma suvokti kaip gyvą, veikiantį subjektą, susiduriantį su pasyviu, negyvu pasauliu.

Subjekto ir objekto sampratos bei santykio tarp jų dinamika antikos laikų filosofijoje ir mitologijoje

Žmogaus ir jo sukurto daikto kilmė ir ryšys Aristotelio filosofijoje

„Būtis, pasak Aristotelio, būdinga ne idėjai, o konkrečiam daiktui“⁵⁵ – savo knygoje *Kultūros filosofija* pastebi filosofas Arūnas Sverdiolas. Aristotelio, kaip ir visos aristotelinės tradicijos, būties teorija yra daikto, buvinių teorija. „Pagal bendrą graikų įsitikinimą, buviniams būti – reiškia išeiti į šviesą, pasirodyti, įsipavidalinti.“⁵⁶ Visi buviniai mums reiškiasi per savo pavidalą, kuris juos reprezentuoja.

Kalbėdamas apie buvinius, Aristotelis išskiria kelias buvinių grupes, suskirstydamas juos pagal tai, ką būtis kiekvienam iš jų reiškia: augalui – augti, gyvūnui – gyventi, akmeniui – tiesiog būti. Visi buviniai esti pagal ypatingą buvimo būdą. Aristotelis buvinius arba daiktus suskirsto į kelias grupes: a) negyvi, b) gyvi, c) gyvi ir jaučiantys ir d) gyvi, jaučiantys ir protingi. Čia negyvi yra visi negyvi buviniai, gyvi – tai augalai, gyvi ir jaučiantys yra gyvūnai ir, žinoma, gyvi, jaučiantys ir protingi yra tik žmonės. Remdamasis Charles'o de Bouelles'o graviūra, Arūnas Sverdiolas pagal šį suskirstymą sudarė šią schemą [1 lentelė]:

			protingas	protingas			
		juntantis	juntantis	juntantis	juntantis		
	gyvas	gyvas	gyvas	gyvas	gyvas	gyvas	
esantis	esantis	esantis	esantis	esantis	esantis	esantis	esantis

1 lentelė. Buvinių piramidė, Arūno Sverdiolo sudaryta pagal Aristotelio sampratą ir Charles'o de Bouelles'o graviūrą

pagal kurią iš kairės pusės piramide judant aukštyn tampa aišku, kad protingas buvinys, t.y. žmogus yra ir esantis, ir gyvas, ir juntantis, ir protingas. Kai gyvūnai yra tik esantys, gyvi ir

⁵⁵ Arūnas Sverdiolas, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

juntantys. Augalai – gyvi ir esantys, o mineraliniai buviniai, užimantys žemiausią ir plačiausią schemas pakopą,– tik esantys. Ši schema nurodo ir įmanomą leidimąsi piramidės dešiniu ju kraštu žemyn. Joje „glaudžiai siejasi ir netgi suauga krikščioniškosios moralinės teologijos ir graikų filosofijos sampratos: nuodėmės veda į degradaciją aristotelienės žmogaus apibrėžties ribose“⁵⁷.

Sekdamas šia schema bei Aristotelio filosofija, A. Sverdiolas sudaro kitą – analogišką jai schemą, kurioje išdėsto gamtos darinius, žmogaus dirbinius ir kūrinys [2 lentelė].

		kūrinys	kūrinys kaip kūrinys		
	dirbinys	dirbinys	kūrinys kaip dirbinys	kūrinys kaip dirbinys	
darinys	darinys	darinys	kūrinys kaip darinys	kūrinys kaip darinys	kūrinys kaip darinys

2 lentelė. Gamtos darinių, žmogaus dirbinių ir kūrinys piramidė, sudaryta Arūno Sverdiolo

Darinys esti savaime ir yra savipakankamas, tačiau dirbinys ir kūrinys – įmanomi tik per santykį su žmogumi. Akmuo ar medis esti patys savaime, nepriklausomai nuo žmogaus, tačiau kirvis – ne. Akmens ir medžio egzistavimui nereikalingas žmogaus įsikišimas, jo pagalba. Jie gamtoje esti tokie, kokie yra. Tačiau kirvis esmiškai reikalauja ryšio su žmogumi jau ne vien todėl, kad yra jo sukurtas, bet ir todėl, kad reikalauja nuolatinės jo saugos. Antraip – dešiniu piramidės kraštu imtų leisti piramide žemyn ir taptų tik dariniu. Tai turbūt esminis darinio ir dirbinio skirtumas. Dirbinys – yra įrankis, sukurtas žmogaus, skirtas atlikti tam tikrą funkciją, būti parankiu bei reikalaujantis nuolatinės žmogaus saugos. Kalbant apie kūrinį – jis yra aukštesnėje už dirbinį pakopoje ir skirtingai nei dirbinys neprivalo būti parankus, bet taip pat reiškiasi per ryšį su žmogumi ir yra jo sukurtas.

Galima sakyti, kad pastaroji lentelė nurodo daikto santykį su žmogumi, žmogų hierarchiškai iškeliant aukščiau daikto kaip jo kūrėją. Tačiau analizuojant pastarąją lentelę,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

galima būtų sulyginti ją su prieš tai buvusia, kurioje buvo kalbama apie visus buvinius. Net jei sukurti žmogaus, dariniai ir kūriniai dažnai pergyvena žmogų. Jais lyg pėdsakais sekama, norint atkurti visuomenės, gyvenamos, dvasinės kultūros pobūdį, kai gyvos ar rašytinės atminties nėra. Iš materialių liekanų archeologai stengiasi atkurti praeitį. Tačiau galvojant apie šias dvi lenteles, reikėtų nepamiršti esmiško momento – paties žmogaus, kaip protingos esybės, kilmė yra tiesiogiai siejama su įrankių gamyba:

„Galima ginčytis, ar būtina prielaida, kad *homo faber* yra sąlyga *homo sapiens* atsirasti. Bet, šiaip ar taip, archeologai kaip metodologinį darbo principą naudoja būtent šį: žmonėmis laikomi įrankius gaminę homonidai“.⁵⁸

Taigi, nors žmogus yra esmiškas dirbinio ir vėliau – kūrinio atsiradimui, taip pat galima būtų teigti, kad kūrinys yra esmiškas žmogaus atsiradimui taip pat. Šiuo atveju jie yra neišvengiamai susiję ir tamprus ryšys ar įtampa tarp žmogaus ir jo sukurtu dirbiniu, kūrinio visuomet yra bent jau dvilypis. Net jei iš pirmo žvilgsnio žmogus, jo sukurtu daikto atžvilgiu yra aukščiau, vis tik net atsigręžus į jų kilmę paaiškėja, kad yra ne visai taip – žmogus, kaip esantis, gyvas, juntantis ir protingas buvinys yra tiesiogiai savo prigimtimi susijęs su jo sukurtu dirbiniu ir kūrinium. Jų, žmogaus ir jo sukurtu daikto, kilmės dvilypumas yra viena iš sąlygų tampriam ir dvilypiam jų tarpusavio ryšiui.

Subjekto ir objekto santykio dinamika antikinėje mitologijoje, jos sąsajos su lietuvių tautosaka

Romėnų poeto Ovidijaus⁵⁹ klasikinėje epinėje poemoje „Metamorfozės“ įvairaus pobūdžio esybės: dievai, nimfos, satyrai, žmonės, gyvūnai, paukščiai, drakonai, statulos, upės ir dangaus kūnai epizodas po epizodo nuolatos keičia savo pavidalus, persikūnija vieni į kitus. Ovidijus savo poemoje garantuoja nuolatinį vienu esybių vartimą kitomis. Suprantama, kad tokios transformacijos neįvyksta paprastai. Jų realizacijai reikalinga didžiulė energija, kurią paprastai gali turėti tik dievai. Galima būtų pasvarstyti: kaip įmanoma, kad įvairioms esybėms keičiant pavidalą iš vienos į kitą – žmogus, virtęs akmeniu ar dievas, paverstas paukščiu – jos vis tik

⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹ Pilnas vardas: Publijus Ovidijus Naso (g. 43 m. pr. m. e. – m. 17 m. arba vėliau).

išsaugo savo turėtą vardą. Ovidijaus kūrinyje laikas, praleistas būnant gėlė ir laikas, kai ta pati esybė praleidžia būdama moterimi, yra to paties likimo laikai, jie egzistuoja toje pačioje horizontalėje. Ovidijaus kūrinyje gėlė ir moteris yra tas pats, ta pati esybė. Taip tarsi stengiamasi parodyti, kad yra pastovi siela, nematerialus – dvasinis objektas, egzistuojantis už visų objektų, išliekantis net besikeičiant jų formoms. Nė viena molekulė nelieka ta pati moteriai virstant akmeniu, bet jos ryšys su mylimuoju, su priešu ir su pavydžia deive, pavertusia ją akmeniu, išlieka tas pats nepriklausomai nuo jos kūniškos transformacijos.⁶⁰ Toks pasaulis neturi apibrėžtų ribų tarp žmogaus ir gyvūnų, paukščių, augalų, gamtos tvarinių, stichijų ar mitologinių būtybių. Čia nėra priešpastatymo: aš ir prieš mane esantis pasaulis. Aš, asmuo yra neišvengiamai susijęs su visa aplinka ir bet kurią akimirką, susiklosčius tam tikroms aplinkybėms, čia pat gali radikalai pakeisti savo pavidalą ir tapti daiktu ar gyvūnu. Čia taip pat nėra priešpastatoma realybė ir fantazija. Kūrinyje koegzistuoja žmonės ir dievai, kitos mitologinės būtybės: satyrai, nimfos. Epe gali veikti, būti gyvi daiktai bei meno objektai, pavyzdžiui – skulptūros. Net jei tuo metu, kai buvo rašytas kūrinys, ši sąvoka nebuvo įvesta, dabar galima būtų teigti, kad pasaulis Ovidijaus epinėje poemoje „Metamorfozės“ yra animistinis. Viskas ir visa jame yra gyva arba bent jau potencialiai gyva.

Virsmas iš žmogaus į gyvūną, augalą ar daiktą aptinkamas visoje antikinėje mitologijoje. O tokie sutvėrimai kaip kentaurai liudija dar daugiau – net ir be metamorfozės pasaulis yra vientisas. Žmogus nėra pozicionuojamas priešais jį. Jis yra neatsiejama viso pasaulio dalis, neatskiriamai su juo persipynusi.

Virsmas iš žmogaus į gyvūną, augalą ir daiktą yra aptinkamas ir lietuvių mitologijoje, o ypač tautosakoje. Kaip pavyzdį čia būtų galima paminėti plačiai žinomą pasaką „Eglė, žalčių karalienė“. Pirmą metamorfozę yra nuolatinis žalčio virtimas žmogumi ir žmogaus žalčiu. Pasakos pabaigoje, skirtingai nei antikinėje mitologijoje, kur tokią galią turėjo tik dievai, žmogus – Eglė – paverčia save ir savo vaikus medžiais. Pasivertimas į augalą bei į negyvos gamtos objektus, kaip akmenis ar vandenį, yra aptinkamas rečiau, tačiau tokių pavyzdžių taip pat yra.

Kaip jau minėta, pavyzdyje su Egle, pavertusia save ir savo vaikus medžiais, lietuvių tautosakoje šis virsmas dažnai siejamas ne su dievų įsikišimu, kaip antikinėje mitologijoje, o su gamtos ciklu: kaip pasakoje „Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“, kur broliai naktį būna

⁶⁰ Diedrich Diedrichsen, *op. cit.*

žmonėmis, o dieną – paukščiais. Taip pat tokios metamorfozės lietuvių liaudies pasakose įvyksta, atsiradus tarpiniams faktoriams, kaip pavyzdžiui, vanduo, balutė, iš kurio atsigėręs našlaitės Elenytės broliukas avinuku pavirto. Su dievų įsikišimu ar be jų akivaizdu, vykstant transformacijoms iš žmogaus į gyvūną, augalą ar negyvą daiktą, lietuvių mitologijoje aiškios ribos tarp žmogaus ir jį supančios gyvos bei negyvos gamtos taip pat nėra.

Čia galbūt būtų galima kalbėti plačiau apie politeistines religijas ir tikėjimus, kurie formavo savitą pasaulio suvokimą, dažnai nurodantį pasaulį kaip vientisą mechanizmą, organizmą, kuriame, susiklosčius tam tikroms aplinkybėms, vienos formos galėjo virsti kitomis. Tačiau tai esmiškai pakito su krikščionybės, tai yra su monoteistinės religijos atėjimu. Net jei krikščionybėje stebuklas įmanomas, vis tik riba tarp realybės ir fantazijos, arba kitaip – tarp kasdienio gyvenimo ir Dievo įvykdyto stebuklo – yra akivaizdi. Čia pasaulis nebėra vienalytis. Pagal Dievo paveikslą sukurtas žmogus yra hierarchiškai aukštesnis už jį supančią gamtą ir paties Dievo yra palieptas ją valdyti. Nuo krikščionybės įsigalėjimo Vakarų pasaulyje galime kalbėti apie pakitusią pasaulėjautą. Krikščioniškame pasaulyje žmogus jau negalėjo virsti gyvūnu, augalu ar negyvu daiktu ir riba tarp fantazijos bei realybės čia yra labai aiški. Krikščionybėje pasaulis nebėra gyvas ta prasme, čia gyva ir negyva gamta sielos nebeturi.

Nejaukos samprata S. Freud'o psichoanalizėje, jos ryšys su animizmu

Krikščionybės įvestas ir įteisintas žmogaus ir gamtos, pasaulio priešpastatymas sukėlė tam tikrų įtampų žmogaus ir bendriau – kolektyvinėje – sąmonėje, apie kurias kiek plačiau kalbėjo psichoanalitikas Sigmund'as Freud'as savo 1919 metais publikuotoje esė „Nejauka“⁶¹.

Kalbėdamas apie nejaukos sąvoką, S. Freud'as pastebi, kad tyrimą galima pradėti dviem būdais: analizuojant šio žodžio reikšmes, kurios istoriškai buvo siejamos su juo, arba surinkti visa tai, kas žmonėse, daiktuose, jautimuose, patirtyse ir įvairiose situacijose mums sukelia nejaukos jausmą, ir tuomet išskyrus tai, kas jiems visiems yra bendra, bandyti suprasti nejaukos kilmę. Tačiau, anot psichoanalitiko, abu keliai veda į vieną: nejauka yra kažkas gąsdinančio,

⁶¹ Originalo kalboje S. Freud'as naudoja vokišką žodį „unheimlich“, kuris yra žodžių „heimlich“ ir „heimisch“, reiškiančių „pažįstamas“, „gimtas“, „priklausantis namas“ antonimas. Anglų kalbos vertime naudojamas žodis „uncanny“ kaip žodžio „canny“, reiškiančio „malonus“, „jaukus“ antonimas. Lietuvių kalboje atitinkmuo būtų žodis „nejaukumas“ ar „nejauka“, kaip šią S. Freud'o esė 2010 m. iš vokiečių į lietuvių kalbą išvertęs naudojo A. Gailius.

tačiau turi kažką, ką mes (galbūt labai seniai) gerai pažinome. Taip pat nejauka yra kažkas, kas turėjo liki paslėpta ir slapta, tačiau galiausiai išniro į dienos šviesą.

Nagrinėdamas, kokie daiktai, žmonės, įspūdžiai, įvykiai ar situacijos gali mums sukelti nejaukos jausmą, S. Freud'as išskiria kelis pavyzdžius. Pirma, tai atvejai, kai nėra iki galo aišku, ar gyva būtybė iš tiesų yra gyva. Arba – atvirkščiai, kai kyla abejonės, ar negyvas daiktas yra tikrai negyvas. Pasinaudojęs vokiečių psichiatro Ernst'o Jentsch'o įžvalgomis⁶², S. Freud'as pastebi, kad panašų jausmą mums sukelia vaškinės figūros, lėlės ir robotai. Jie, vieną vertus, labai panašūs į žmones, kartais net judantys, tačiau, kita vertus, iš esmės tai negyvi daiktai. Panašų jausmą, tik atvirkščiai, mums sukelia ir žmonės, ištikti epilepsijos priepuolių. Jie yra gyvi žmonės, tačiau nenatūralūs jų judesiai, elgsena ir neįprasta išvaizda sukelia aliuzijų į nežmonišką būtybę. Tokias nejaukos būsenas gan lengvai geba sukurti išmanūs rašytojai. Anot Jentsch'o, pasakojant istoriją, vienas iš paprasčiausių būdų sukelti nejaukos būseną yra palikti skaitytoją nežinioje, ar tam tikra figūra pasakojime yra žmogiška būtybė, ar tik negyvas robotas.⁶³

Kitas atvejis, kuris taip pat sukelia nejaukos būseną, yra dvigubo atvaizdo matymas veidrodyje, vandenyje, kituose aplinką atspindinčiuose paviršiuose. Tai galbūt kyla iš jau ankščiau minėto netikrumo, kai neaišku, ar gyvas objektas yra tikrai gyvas ir atvirkščiai – ar negyvas objektas tikrai yra negyvas. Anot austrų psichoanalitiko Otto Rank'o, galbūt akistata su savimi, savo atvaizdu yra persmelkta mirties baimės, nes nemirtinga siela buvo pirmoji kūno dublerė. Tačiau nejaukumas žvelgiant į savo atspindį kyla dėl paties susidvejinimo: žiūrėdamas į save atspindyje, tarsi padalini savo ego, o kitą vertus – suvoki žiūrintis į save kaip į daiktą. Taip matydamas save atspindyje, save imi suvokti jau ne kaip vientisą, o daugialypę esybę, kuri žvelgia į savo dalį kaip į daiktą, kaip į kažką negyvą. Pats suvokimas savęs kaip daikto ir to daikto kaip negyvo objekto sukelia nejaukos būseną.

Dar vienas S. Freud'o minimas atvejis, sukeliantis nejaukos būseną, yra pasikartojimas kaip realybės ir fantazijos susimaišymas. Psichoanalitikas nurodo pavyzdį, kai vaikščiodamas nepažįstamo miesto gatvėje pasiklysti ir, bandydamas surasti teisingą kelią, kelis kartus vis ateini į tą pačią vietą. Paprastai tai būtų galima suvokti kaip paprasčiausią atsitiktinumą, tačiau kelis kartus pasikartojanti situacija yra nejauki dėl aliuzijos, kad kažkas neaiškus ar

⁶² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 4.

⁶³ *Ibid.*, p. 6.

nesuprantamo šiame realiame nuo sapno ir fantazijos aiškiai atskirtame pasaulyje padaro jį panašų į pastaruosius. Nejaukos būseną kyla įtariant, kad kažkokia antgamtiška jėga ar mūsų pačių mintys sukuria nekasdienišką situaciją, kuriai nėra jokio logiško paaiškinimo. Čia taip pat galima paminėti kitus pavyzdžius, kai pagalvojus apie tam tikrą asmenį – visai atsitiktinai jį ar ją sutinki gatvėje arba sužinai, kad tą žmogų ištiko kažkokia nelaimė. Taip nejaukos analizė, anot S. Freud'o, atveda mus prie narciziško savo mentalinių galių pervertinimo ir prie animistinio visatos suvokimo, pagal kurį pasaulis buvo apgyvendintas dvasiomis⁶⁴ bei nebuvo aiškiai apibrėžtos ribos tarp gyvo ir negyvo daikto.

S. Freud'as rašo, kad: „Animizmas, magija ir kerėjimas, minčių visagalybė, žmogaus požiūris į savo mirtį, nesąmoningas pasikartojimas ir kastracijos kompleksas yra pagrindiniai faktoriai, kurie paverčia kažką baisaus į nejaukų“.⁶⁵

Taip apibendrinant galima teigti, kad nejaukos efektas dažnai yra sukuriamas, panaikinant ribą tarp realybės ir fantazijos. Todėl, anot S. Freud'o, nejauka yra niekas kita, kaip užslėptas, pažįstamas daiktas, reiškinys, kurį buvo bandoma užslopinti ir kuris vis tik tam tikru būdu to išvengė ir galiausiai vėl išniro į dienos šviesą, tačiau patyręs spaudimą, tapo ne natūralus, o nejaukus.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

Animizmo sampratos kaita bei kapitalizmo įtaka šiandieniniam teoriniam diskursui

Animizmo sampratos kaita, kapitalizmo įtaka Diedrich'o Diederichsen'o, Joshua Simon'o, Anselm'o Franke publikacijose

Diedrich'as Diederichsen'as, kalbėdamas apie animizmą ir daiktiškumą savo straipsnyje „Animizmas, dematerializavimas ir naujasis negyvumo žavesys“⁶⁶ (angl. „Animation, Dereification, and the New Charm of the Inanimate“), pasakojimą pradeda nuo savo mažamečio sūnėno, besielgiančio su savo žaislais taip, tarsi jie būtų gyvi. Taip grįžtama prie Sigmund'o Freud'o, kuris pastebėjo, kad vaikai vystymosi eigoje išgyvena animistinį tarpsnį, kuris vėliau, žinoma, yra nuslopinamas. Tačiau galbūt ne visai atvejais. Diederichsen'as rašo apie norvegų menininko Lars'o Laumann'o instaliaciją, kurią be kitų objektų sudaro ir dokumentinis filmas apie Eija Ritta-Berliner-Mauer, penkiasdešimt septynerių metų moterį, kuri apibūdina save kaip objektofilę. Objektofilija yra esmiškai skirtinga nuo fetišizmo, nes yra nukreipta į pačius daiktus, jų esmę, o ne į daiktus kaip kažką kita. 1979 metais Eija Ritta-Berliner-Mauer (vok. „mauer“ – siena) įsimylėjo Berlyno sieną ne kokia nors perkeltine, o visai tiesiogine prasme ir netrukus už jos ištekėjo. Nors abu atvejai: tiek autoriaus sūnėnas, besielgiantis su žaislais kaip su gyvais subjektais, tiek Eija, įsimylėjusi sieną, t.y. jaučianti daiktui žmogiškus jausmus, fizinį potraukį, iš pirmo žvilgsnio yra labai panašūs, vis tik juose glūdi esminis skirtumas. Objektofilija, tai yra meilė daiktui, pasižymi tuo, kad šiuo atveju daiktai nėra susubjektyvinami, tai yra – jie nėra suvokiami ar įsivaizduojami kaip žmonės, skirtingai nei vaikiški žaislai, kuriems piešiamos burnos ir akys. Objektofilijos atveju su daiktu ar daiktais yra užmezgamas emocinis ar fizinis ryšys, potraukis kaip tik dėl to, kad jie yra kieti, nešvelnūs, nešilti, negyvi objektai – subjekto, žmogaus priešingybė.

Pagalvokime apie Eija Ritta-Berliner-Mauer ir Berlyno sienos santuoką, šeimą. Visa tai skamba kiek absurdiškai. Tačiau jei pasigilinsime į žodžio „šeima“ etimologiją, galbūt viskas nebeatrodys taip absurdiška. Viename savo straipsnių Joshua Simon'as⁶⁷ pastebi, kad žodis

⁶⁶ Diedrich Diederichsen, *op. cit.*

⁶⁷ Joshua Simon, „Neo-Materialism, Part One: The Commodity and the Exhibition“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2010, Nr. 20, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-one-the-commodity-and-the-exhibition/>, p. 2.

„šeima“ buvo pradėtas vartoti antikinėje Romoje ir iš pradžių neturėjo sentimentalumo, meilės konotacijos. Romėnams žodis „šeima“ netgi nebuvo susijęs su susituokusia pora, nei su jų vaikais. „Famulus“ (dabar angliškai „family“, lietuviškai – „šeima“) tuomet reiškė namų vergą, o daugiskaitoje naudojamas žodis „familia“ – bendrą vergų, priklausančių vienam asmeniui, skaičių. Taigi žodis „šeima“ buvo siejamas visai ne su meile ar sentimentalumu, bet su nuosavybe turint daiktą, kuris, jei pagalvosime apie vergo statusą, yra tam tikrame tarpe tarp subjekto ir objekto. Taigi nuosavybė istoriškai yra šeimos pagrindas. Tačiau kaip toliau tame pačiame straipsnyje pastebi J. Simon'as, nuosavybė tam tikra prasme yra kaip vaiduoklis – tu negali jos turėti, valdyti kol ji tavęs neturi, nevaldo. Ir jei kalbėsime apie feodalizmą, kur vasalas turėdavo baudžiauninkus ir baudžiauninkai – šeimą, jos narius, tam, kad jie nudirbtų darbus ir vasalui bei iš dalies šeimos galvai būtų patogų ar bent jau patogiau gyventi, taip dabar mes turime daiktus, kurie atlieka panašų vaidmenį. Esame neišvengiamai apsupti daugybės daiktų, kurie mums padeda išgyventi, daiktų, su kuriais neišvengiamai mus sieja kasdienybė, todėl dabar tie daiktai, kaip senovės Romoje vergai, yra tam tikrame tarpe tarp subjekto ir objekto. O jei pagalvosime globaliau – šiuo metu pasaulyje daiktų, prekių yra daug daugiau nei žmonių (ne veltui Michael'io Bay'aus filme „Transformeriai“ iš kosmoso Žemės užkariauti atvykusios būtybės pasivertė labiausiai Žemėje paplitusia „gyvybės“ forma – automobiliu), be to šios prekės dažnai daug ilgaamžiškesnės už žmogų – koks ilgaamžis yra pats paprasčiausias plastikinis maišelis. Ar ir mes nesame daiktai tarp kitų daiktų, kartais net pranašesnių už mus savo patvarumu ar ilgaamžiškumu, su kuriais mus sieja dvilyčiai santykiai?

Kita vertus, kapitalistinis gamybos būdas – didžiulės gamyklos, kuriose gaminamos įvairių daiktų detalės, kurios vėliau automatiniu būdu surenkamos į galutinį objektą, prekę, kur žmogus, gamintojas visomis prasmėmis yra gana toli nuo paties gamybos proceso – generuoja skirtumą tarp žmonių ir jų pagamintų produktų taip, kad žmogus nebegali atpažinti produkto kaip kažko, ką jis pats sukūrė, todėl suvokia jį esmiškai atskirtą nuo savęs.

Šiandieniniame nematerialaus darbo kapitalizme, kapitalizme, kuris eksploatuoja žinias, paslaugų, grožio, turizmo industrijoje komercializuoja gyvybingumą, pirminis reikalavimas darbuotojui dažnai nėra techniniai jo įgūdžiai ar fizinė ištvermė. Dažnai įtaigus savęs pristatymas, išvaizda yra svarbesni už praktinius gebėjimus. Tuo tarpu parduodamas produktas, prekė tampa svajonių objektu. Taigi tai, ką patiriame šiandien, yra prekės įteisinimas kaip gyvo subjekto, apie kurį svajojama, kuriuo džiaugiamasi, su kuriuo gyvenama ir kuris palengvina gyvenimą tuo tarpu kai subjektas pats tampa preke. Taip viskas yra prekė ir daiktas. Tampa

aišku, kad objektai ir subjektai pasikeitė, ir mes nebesame fundamentaliai skirtingi vieni nuo kitų.

Gebėjimas skirti gyvą nuo negyvo, realybę nuo fantazijos po XIX a. E. B. Taylor'o animizmo sampratos įvedimo į religijotyra ir turbūt apskritai nuo monoteistinės religijos įsigalėjimo Vakarų pasaulyje apibrėžė žmogaus buvimą moderniu. Tačiau vėlyvajame kapitalizme, kaip jau aptarta anksčiau, riba tarp subjekto ir objekto tampa miglota, turint omenyje tamprius ryšius, jungiančius juodu. O kaip pastebi Anselm'as Franke⁶⁸ – pats gyvybingumo (angl. animation) faktorius ir komunikacija kaip įvykis yra vienas ir tas pats. Ten, kur yra koks nors ryšys, komunikacija, ten yra ir gyvybingumas. Gyvybingumas (animation) visuomet yra komunikavimo forma su aplinka ir su kitoniškumu.

Subjekto ir objekto pozicijos bei santykio samprata spekuliatyviojo realizmo filosofijoje

Spekuliatyvusis realizmas yra pakankamai naujas kontinentinės filosofijos judėjimas, kurio atstovai Graham'as Harman'as, Ray'us Brassier'as, Ian'as Hamilton'as Grant'as, François Laruelle'is ir Quentin'as Meillassoux, nepaisant gan svarių skirtumų jų dėstomose mintyse, turi vieną esmišką bendrybę, kurią jie perėmė iš Q. Meillassoux knygos *Po baigtinumo: esė apie atsitiktinumo būtinybę*⁶⁹ (angl. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*). Tai – koreliacionizmo atmetimas. Koreliacionizmo terminą Meillassoux ir jo pasekėjai naudoja, siekdami pabrėžti visas filosofines pozicijas, pagal kurias pasaulis ir jo objektai gali būti apibrėžti tik santykyje su subjektu. Kiek plačiau paaiškinant – koreliacionizmas yra terminas, žymintis subjektyvųjį idealizmą, fenomenologiją, kalbos filosofiją, postmodernizmą, poststruktūralizmą ir visas filosofines tradicijas, neigiančias bet kokią realistinę poziciją ir atmetančias galimybę pažinti tiek subjektą, individą supantį pasaulį, tiek patį subjektą už koreliacinės (t.y. minties, sąmonės, kalbos) ribų. Kitaip tariant – visą filosofiją nuo Kanto iki XX a. pabaigos.⁷⁰ Meillassoux teigia, kad dėl koreliacinio pasaulio suvokimo mes praradome „didžiuosius užribius“ (angl. „great outdoors“), nes koreliacionizmas atmetė bet kokią pasaulio

⁶⁸ Anselm Franke, „Animism: Notes on an Exhibition“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2012, Nr. 26, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/animism-notes-on-an-exhibition/>, p. 4.

⁶⁹ Quentin Meillassoux, *op. cit.*

⁷⁰ Jurgis Viningas, *op. cit.*, p. 8.

pažinimo galimybę už sąmonės ribų. Sekant koreliacionizmu, vienintelė prieiga prie daikto yra ta, kaip jis mums reiškiasi. Vis tik tai nėra prieiga prie daikto tokio, koks jis yra. Spekuliatyvusis realizmas siūlo kitokią požiūrį – tai savarankiška pasaulio, abejingo žmonėms, samprata, kuriame objektai yra tokie, kokie jie yra be žmogaus įsikišimo. Kalbama apie daikto, objekto esmę. Vienas iš spekuliatyvaus realizmo filosofų Graham'as Harman'as naudoja kitą pavadinimą šiai filosofinei minčiai, kuri gana taikliai nusako jos esmę, tai – į objektą orientuota filosofija⁷¹ (angl. object-oriented philosophy).

Kaip pastebi meno istorikė Ida Soulard⁷², spekuliatyvusis realizmas yra nesibaigiantis tyrimų laukas, tam tikra proto gimnastika, kuri ištrina žmogaus centriškumo sampratą, fundamentalią Vakarų filosofijoje, taip pasiūlydamas prieigą prie pasaulio be žmonių, kuris iki tol buvo įmanomas tik mokslo pasaulyje, t.y. pasaulyje, kurį įtakojo atradimai neuromokslų, kvantinės mechanikos ir topologijos srityse.

Šis į objektą orientuotas požiūris turi rimtų padarinių, kadangi jei objektai turi savo atskirą egzistenciją už mūsų suvokimo ribų, jie taip pat gali santykiauti, susisieti su mumis tokiais būdais, apie kuriuos mes galime ir nežinoti, jų nesuvokti. Taip spekuliatyvusis realizmas keičia žmogaus, kaip pagrindinio pasaulio suvokėjo ir veikėjo jame, vaidmenį, teigdamas, kad egzistuoja tam tikri santykiai, ryšiai, kuriuose mes dalyvaujame apie tai nežinodami ir kad daiktai taip pat tam tikru būdu santykiauja, komunikuoja tarpusavyje be mūsų žinios, suvokimo.⁷³ Tie santykiai tarp daiktų yra tokie pat svarbūs, lemiami kaip ir santykiai tarp žmonių ir daiktų. Žinoma, tai filosofinė mintis, tačiau jei galvosime apie animizmo sąvoką, įvestą E. B. Taylor'o, čia būtų galima pastebėti bendrumų. Tiek animizmo sampratoje, tiek spekuliatyviajame realizme daiktai, objektai yra veikiantys kaip ir žmonės, subjektai. Subjektas nėra išskirtinis ar ypatingas šiuo atžvilgiu, nėra hierarchiškai aukštesnis už objektą. Arba kitaip – žmogus šiuo atveju yra gyvas tarp kitų gyvų esybių. Kaip ir animizme žmogus yra taip pat savarankiškai veikiantis kaip ir kiti objektai. Tai yra – pasaulio suvokimas abiem atvejais yra aiškiai anti-antropocentrinis ir tuo pačiu tiek spekuliatyviajame realizme, tiek animizme riba tarp subjekto bei objekto yra gana miglota.

⁷¹ Diedrich Diedrichsen, *op. cit.*, p.4.

⁷² Ida Soulard, „Heal the Knife That Cuts the Wound“, in: *The Matter of Contradiction*, [interaktyvus], 2012, balandis [žiūrėta 2013-05-01], <http://vimeo.com/67272673>.

⁷³ *Ibid.*

Turbūt natūralu, kad spekuliatyvusis realizmas, kaip filosofinė į daiktą orientuota mintis, kvestionuojanti iki tol Vakarų filosofijoje, kultūroje įsigalėjusį antropocentrizmą, susilaukė susidomėjimo ir atgarsių ne tik mokslo, filosofijos, kultūros studijų, bet ir meno pasaulyje. Menininkai, kuratoriai, meno kritikai perima spekuliatyviojo realizmo pasiūlytą pasaulėvoką, kaip opoziciją 1998 m. Nicolas Bourriaud suformuluotai realiacinės estetikos sąvokai⁷⁴, pagal kurią meno esmė yra jo santykis su žiūrovu: žiūrovas, suvokdamas ar dalyvaudamas kūrinyje, jį išpildo ar užbaigia. Reliacinėje estetikos subjektas išlieka centrinėje pozicijoje objekto atžvilgiu, kas yra esmiškai priešinga spekuliatyviojo realizmo atveju.

Nors spekuliatyviojo realizmo įtaka kai kurių tarptautinėje meno arenoje kuriančių menininkų, kritikų, kuratorių: Fabien'o Giraud'o, Sam'o Basu, Tom'o Trevatt'o, Vincent'o Normand'o, Ida'os Souldar veikloje pakankamai akivaizdi ir apie tai kalbama įvairiose konferencijose (2012 m. lapkritį vykęs simpoziumas „Rosascape“ projektinėje erdvėje Paryžiuje, medijų festivalis „transmediale“ 2012 m. Berlyne, konferencija ir kūrybinės dirbtuvės, vykusios 2011 m. Treignake, Prancūzijoje, 2007 m. Goldsmiths koledže Londone vykusio pirmojo spekuliatyvaus realizmo konferencija), Lietuvoje, net jei kai kurių autorių darbuose galima išvelgti spekuliatyviojo realizmo įtaką, plačiau apie tai kalbama labai mažai. Kaip išimtį galima būtų įvardyti 2012 metais Šiuolaikinio meno centre vykusią Rahma Khazam paskaitą „Spekuliatyvusis posūkis“.

⁷⁴ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du réel, 2002.

Daiktiškumas ir animizmas neokonceptualaus meno instaliacijose

Daikto sugrįžimas

Peržvelgiant šiandien kuriančių neokonceptualių menininkų kūrinius ir ypač instaliacijas, akivaizdus fizinio daikto, objekto buvimas jose, kuris dažnai esti kaip vienas esminių kūrinio dalių. Tokių menininkų, kaip Ryan'o Gander'io, Simon'o Starling'o, Jimmie'o Durham'o, Kader'o Attia, Haris Epaminonda ir Daniel'io Gustav'o Cramer'io, Koenraad'o Dedobbeleer'o ir daugelio kitų, kūriniuose aptinkame materialius daiktus, objektus, jų konsteliacijas. Rasti objektai, readymade'ai eksponuojami šalia rankomis net jei dažnai pagal specialų užsakymą tam tikrų amatininkų sukurtų daiktų. Vieną vertus čia galima galvoti apie Marcel'io Duchamp'o 1913 m. pradėto readymade'o⁷⁵ tąsą, tačiau šiandien tai akivaizdžiai įgauna kiek kitokias formas. Kaip viename interviu pastebi menininkas Haim'as Steinbach'as, kurio kūryboje yra ypač gausiai naudojami masinės produkcijos daiktai, paklaustas apie savo darbų ir readymade'o ryšį, menininkas teigia, kad jie esmiškai skiriasi nuo readymade'o sampratos. Anot šio autoriaus, jo kūriniuose daiktas, daiktai yra idant veikti, šalia vienas kito atlikti tam tikrus veiksmus, jų serijas.⁷⁶

Reikia pastebėti, kad neokonceptualų meną kuriantys autoriai, kaip ir autoriai, minėti anksčiau, kurdami instaliacijas iš daiktų, objektų, naudoja tam tikrą estetinę išraišką, kuri yra artima 7-to, 8-to dešimtmečio minimalistų kūriniams. Skirtingai nuo to laikmečio minimalizmo neokonceptualaus meno instaliacijose daiktas yra įkrautas tam tikromis reikšmėmis ir esti kaip jų manifestacija, kaip tam tikras pėdsakas. Sekant tomis reikšmėmis, tais pėdsakais, gal kiek panašiai kaip detektyviniame pasakojime, yra konstruojamas viso kūrinio suvokimas ar vienas iš galimų suvokimo variantų. Žvelgiant iš kūrėjo pozicijos, neokonceptualaus meno instaliacijos yra kuriamos vertikaliu, poezijai artimu principu. Estetiškai minimali kūrinio išraiška dėmesį nukreipia į eksponuojamus daiktus, kurie talpina savyje tam tikrą aliuzijų ar minčių spektrą, o santykis tarp tų daiktų nurodo tam tikrus ryšius, kaip ir atveria tam tikrus neatitikimus ar tarpus.

⁷⁵ Pagal Jessica Morgan, tai - masinės produkcijos daiktas, kurio parinkimas yra suvokiamas kaip kūrybinis procesas; funkcionalios daikto paskirties eliminavimas, eksponuojant jį meno institucijoje, paverčia jį meno kūrinium, o pats daikto pristatymas ir jam duotas naujas pavadinimas suteikia jam naujas reikšmes. Jessica Morgan, „Post-Raedymade Pop“, in: *Mousse*, Italija: Contrappunto, 2013, Nr. 36, p. 106.

⁷⁶ Anthony Huberman, „Not a Readymade“, in: *Mousse*, Italija: Contrappunto, 2013, Nr. 36, p. 102.

Reikėtų pastebėti, kad tai ne šiaip tušti tarpai. Jie taip pat yra įkrauti tam tikru krūviu. Įtampoje tarp rodomo ir nerodomo, tarp numanomo minčių miško ir galimų susilietimo taškų tarp eksponuojamų daiktų bei paliktų tarpų, spragų ir tarpsta kūrinio esmė (tiesa, dažnai kaip daiktai tarp kitų daiktų kūrinyje veikia ir pavadinimas ar pavadinimai, tam tikru būdu įsiliedami ar papildydami kūrinį). Žvelgiant iš paties kūrinio pozicijos – daiktas, santykiaudamas, komunikuodamas su daiktu, tarsi atlieka tam tikrą veiksmą, veiksmų grupes, kurios kuria prasminį lauką. Stebint neo-konceptualias instaliacijas išryškėja jų keliasluoksniškumas. Jas galima permąstyti iš žiūrovo, kūrėjo ir paties kūrinio, daikto ar daiktų konsteliacijos perspektyvų. Įdomu ir tai, kad šios perspektyvos, vaidmenys dažnai persilieja viena į kitą.

Gyvo ir negyvo daikto samprata, objekto ir subjekto ryšys, jo dinamika neokonceptualiose instaliacijose

2013 metų gegužės 16-19 dienomis Nidos meno kolonijoje vykusio simpoziumo apie kritinį turizmą, vietos specifiką ir post-romatinį būvį metu apie savo rezidenciją Šveicarijoje ir ten sukurtą kūrinį – pagal sendaikčių turguje rastos lėlės prototipą iš polistireninio putplasčio pagamintą ir nudažytą žmogaus dydžio skulptūrą vardu, pavadinimu „Pupe“ [17 il.] – kalbėjęs Juozas Laivys pastebė, kad kūrinys, tiksliau – skulptūra, veikia pati savaime, be jo įsikišimo. J. Laivys demonstravo keletą fotografijų, kuriose Pupe įamžinta bare, susitinkanti su žmonėmis miesto gatvėse, važiuojanti į kalnus ir panašiai. Simpoziumo auditorija negalėjo suprasti menininko pozicijos ir priimti skulptūros kaip veikiančios ir sprendžiančios savaime, todėl buvo klausama – kas, pavyzdžiui, nusprendė, kad skulptūra važiuos į kalnus. Tuomet menininkas atsakė, kad nei jis, nei skulptūra nežinojo vietos apylinkių, todėl automobilio vairuotojas apsprendė maršrutą. Galiausiai Juozas Laivys pastebėjo, kad skulptūra ne tik veikė savaime, bet taip pat sumokėjo už kelionę į kalnus bei padengė menininko rezidencijos Šveicarijoje išlaidas.

Juozui Laiviui svarbūs meno kūrinio reprezentacijos, legitimacijos ir suvokimo klausimai. Tokia autoriaus pozicija, kai teigiama, kad kūrinys egzistuoja savarankiškai nuo to momento, kai yra išnešamas iš uždaros menininko studijos į viešumą, nėra nauja. Kaip pastebė Camiel Van Winkel⁷⁷, jau 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualistai suvokė, kad menininkas gali

⁷⁷ Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 62.

apspręsti ir apsprendžia įvairius meno kūrinio aspektus tol, kol jis yra kuriamas, yra menininko studijoje. Tačiau nuo momento, kai meno kūrinys yra išnešamas į viešumą, menininkas nebetenka šio prioriteto. Tuomet jau žiūrovas, nepriklausomai nuo autoriaus, kurio nuomonė gali būti suvokiama tik kaip viena iš daugelio, suvokia, interpretuoja ir sprendžia apie kūrinį. Menininkas negali valdyti meno kūrinio reprezentacijos, suvokimo procesų ir tampa žiūrovu tarp žiūrovų. Ta prasme meno kūrinys veikia savarankiškai. Tačiau Juozo Laivio, kaip ir daugelio neokontemporalų menų kuriančių autorių atveju, meno kūrinio savarankiškas buvimo būdas ar veikimas, nurodant jį esant kaip veikiantį, kaip subjektą, lyginant su 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualistais, yra gilesnis, radikaliau išreikštas.

Čia galima sugrįžti prie Diedrich'o Diedrichsen'o, kuris teigia, kad kapitalistinė darbo rinka pozicionuoja žmogų kaip potencialią prekę.⁷⁸ Taip pat, kaip ir bet kuri prekė, žmogus yra esmiškai sukurtas ne tik kūniškąja prasme (sukurtas gamtos), bet taip pat sukurtas kitų žmonių, t.y. neišvengiamai įtakojamas aplinkos, kultūros, socialinių reiškinių, politinės situacijos. Taip žmogus tampa preke tarp kitų prekių.

Grįžtant prie neokontemporalų instaliacijų ir ten pastebimo ribų tarp daikto, kūrėjo ir žiūrovo susiliejimo, galima tai paaiškinti ne tik prieš tai minėtu aspektu, bet ir išvedant paraleles su D. Diedrichsen'o įžvalgomis. Dažnais atvejais patys menininkai nekuria darbų savo rankomis, o naudoja masinės gamybos produktus, rastus daiktus ar užsako juos pagaminti pagal specialų užsakymą (Juozas Laivys šiuo atveju yra viena iš galimų išimčių, bet kita vertus – jo skulptūra „Pupė“ yra rasto daikto prototipas). Taip kūrinys yra atskiras nuo kūrėjo, nėra susaistytas ypatingu kūrėjo-sukurtojo ryšiais, nes net jei kūrėjas parenka daiktą, daiktų grupes, rinkinius ir vėliau iš jų sukuria tam tikrą konsteliaciją – instaliaciją, vis tik daiktai jose turi savo atskirą egzistenciją, jau iki menininko yra įkrauti tam tikromis reikšmėmis, kurias toliau jie neišvengiamai projektuoja kūrinyje.

Žinoma, meno kūrinys yra prekė kaip ir visa kita kapitalizme. Tačiau, kaip pastebėjo Juozas Laivys, ši prekė (meno kūrinys) kartais yra pajėgi nupirkti kūrėją (autorių) ar bent jau apmokėti kai kurias jo išlaidas. Knygoje *Menas ir Subjektyvumas: žmogaus figūros sugrįžimas semiokapitalizme*⁷⁹ (angl. *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*) viena iš jos sudarytojų Isabelle Grow pastebi: nuo 7-tą dešimtmetį

⁷⁸ Diedrich Diedrichsen, *op. cit.*

⁷⁹ *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism, op. cit.*

išryškėjusios autoriaus kritikos akivaizdu, kad kuo mažiau autorius suvokiamas kaip meno kūrinio ištaka, priežastis, tuo labiau jo galios ir įtaka priskiriama pačiam kūrinui.⁸⁰ Ir kaip toliau toje pačioje knygoje rašo Michael'as Sanchez'as – šiandien meno kūriniai yra socialinės komunikacijos priemonės, kurios susisiečia su reikalingais veikėjais, padedančiais patekti į reikalingas parodas, kuria „teisingą“ įvaizdį, produkuoja naujas galimybes, kai tuo tarpu tu kūrinių autorius, menininkas šiame procese tampa šalutiniu produktu (angl. by-product).⁸¹

Neokonceptualių meno kūrinių ir kritikos santykis, „paralelinio teksto“, kaip žanro, tąsa šiuolaikinių kuratorių, kritikų tekstuose

Meno kritikai, kuratoriai dirbdami su neokonceptuali menu ir stebėdami jame nykstančias ribas tarp kūrinio, kūrėjo ir žiūrovo bei įmanomą jų persimaišymą, dinamiką, adekvačiai reaguoja į šiuos procesus. Kritikas ar kuratorius nebepozicionuoja savęs aukščiau meno kūrinio, menininko ar žiūrovo, bet greičiau įsimaišo tarp jų kaip kolaborantas, bendradarbis, kurio vaidmuo taip pat nėra aiškiai apibrėžtas, bet lieka dinamiškas. Kuratorius, meno kritikas čia natūraliai įsimaišo į tarp kūrinio-kūrėjo-žiūrovo vykstančią apykaitą. Kaip vieną tokių pavyzdžių būtų galima paminėti turbūt garsiausią lietuvių kuratorių, taip pat menininką, rašytoją Raimundą Malašauską. Jis savo veikloje dažnai dirba su dideliu būriu asmenų, kurie įvairiais būdais prisideda prie meno projekto įgyvendinimo, kartu kvestionuodami kūrinio-kūrėjo-žiūrovo ir čia taip pat galima pridėti – kuratoriaus sampratą.

Tai atsispindi ir kuratorių, kritikų rašomuose tekstuose, kuriuose dažnai nesistengiama dešifruoti kūrinio. Veikiau artikuliuojant tam tikrus momentus, priskiriant tam tikras reikšmes, pratęsiant meno kūrinio užmestą nuorodų tinklą, parodos tekstas ar koncepcija veikia kaip meno kūrinio tąsa, jo dalis, o ne atskiras šalia ar virš jo esantis elementas. Šis reiškinys gali būti suprantamas kaip Camiel Van Winkel minėto⁸² 9-tame dešimtmetyje Europoje pasirodžiusio „paralelinio teksto“, kaip diskursyvaus rašymo subžanro, tęsinys. Čia tarp daugelio kitų galima paminėti 2012 metais Kaselyje, Vokietijoje vykusią parodą dOCUMENTA (13), kurios kuratorių komanda publikuotose tekstuose veikiau kalbėjo apie nuorodų, minčių mišką

⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

⁸² Camiel Van Winkel, *op. cit.*, p. 19.

šiandieniam diskurse, kuriame tarpsta kūrinys, kūrėjas, žiūrovas ir pats kuratorius. Įdomus ir šiame kontekste itin iškalbingas yra jų sprendimas kuratorines mintis artikuliuoti kaip tam tikrų meno kūrinų, daiktų, objektų konsteliaciją „Smegenys“ (angl. „The Brain“), kuri parodoje dOCUMENTA (13) atstojo vieną, viską apjungiantį parodos tekstą:

„Daugybė dOCUMENTA (13) gijų, aptinkamų Kaselyje ir už jo ribų yra nesaugiai laikomos kartu „Smegenyse“ – miniatiūrinėje parodos mįslėje, kuri kondensuoja ir įcentruoja dOCUMENTA‘os (13) minčių linijas į visumą“.⁸³

Todėl akivaizdu, kad kuratorius ir jo koncepcija daugiau nebėra kažkur už, virš kūrinio, bet natūraliai įsijungia kaip jo dalis ir drauge cirkuliuoja santykyje tarp kūrinio, kūrėjo ir žiūrovo.

Toks kuratoriaus tekstas, kuris veikia lygiagrečiai su kūriniumi, kūrėju ir potencialiai – su žiūrovu, yra praktikuojamas ir Lietuvoje su neokonceptuali menu dirbančių kuratorių, tokių kaip jau prieš tai jau minėtas Raimundas Malašauskas, taip pat Valentinas Klimašauskas, Virginija Januškevičiūtė bei jaunosios kartos atstovės: Gerda Paliušytė, Inesa Pavlovskaitė bei Monika Lipšic.

Parodos „Jei tu žinai, kad „čia yra ranka“...“ kuratorius Valentinas Klimašauskas jau pačioje parodos teksto pradžioje nurodo, kad parodos pavadinimas yra viena iš parodos egzistavimo prielaidų⁸⁴ ir, toliau plėtodamas mintį, nurodo, kad tai pat ir parodos tekstas yra viena tokių prielaidų arba tiesiog – parodos dalis.

Kai kuriais atvejais dinamika tarp meno kūrinio, kūrėjo, žiūrovo ir kuratoriaus, kritiko, tarp gyvo ir negyvo, subjekto ir objekto yra artikuliuojama ir pačiuose kuratorių tekstuose. Jau minėtos parodos dOCUMENTA (13) kuratorių komandoje dirbęs Raimundas Malašauskas vienoje iš parodos publikacijų kalba apie asmenį – burleskos šokėją – kaip apie daiktą, kaip apie gyvenantį meno kūrinį, sukurtą, atsiradusį iš kitų daiktų:

„Niekas nešoko taip, kaip Narcissister‘ė: ji buvo save transformuojantis neverbalios fantazijos atvaizdas, beveik nežmogiška būtybė, visuomet už kaukės, negyvas objektas,

⁸³ dOCUMENTA (13), *Das Beigleitbuch / The Guidebook*: Parodos katalogas 3/3, [sudarytoja Carolyn Christov-Bakargiev], Ostfildernas: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 24.

⁸⁴ *Jei tu žinai, kad „čia yra ranka“...*, *op. cit.*

ištraukiantis save iš kito objekto, gyvas meno kūrinys, sukurtas iš susitikimo tarp matrioškos ir intergalaktiškos dirbtinės varpos“.⁸⁵

Taip akivaizdžiai susimaišo riba tarp gyvo ir negyvo, tarp kūrinio ir kūrėjo, kūrinio ir žiūrovo, kūrinio ir kuratoriaus, realybės ir fantazijos. Nuolatinė dinamika tarp jų, neapibrėžta kiekvieno jų pozicija, įjungianti į šią cirkuliaciją ir kuratorių bei kritiką, gali būti suprantama kaip dar viena animizmo apraiška neokonceptualiaame mene.

⁸⁵ Raimundas Malašauskas, *op. cit.*, p. 10.

Animizmas ir daiktiškumas kuruotame projekte „pažadas. Pirma triuko dalis“

Kuruotas projektas „Pažadas. Pirma triuko dalis“ koncentruojasi ties daikto buvimo būdais, daiktų tarpusavio ryšiais, daikto ir asmens; meno kūrinio, kūrėjo ir žiūrovo (kurio samprata gali apimti ir dalyvaujančius menininkus, ir projekto kuratorę) santykiais, įmanoma tų santykių dinamika. Visi projekto dalyviai: Andrius Svilys (Lietuva/Anglija), Tim'o Kliukoit ir Paul'o Paper (Lietuva/ Anglija) duetas, Simon'as Nicaise (Prancūzija), Aymeric'as Ebrard'as (Prancūzija), Mindaugas Bumblys (Lietuva) bei Neringos Černiauskaitės duetas su Ugniumi Gelguda (Lietuva/JAV) pristato darbus, kuriose vienaip ar kitaip permąstomi šie faktoriai, kaip animizmo ir daiktiškumo apraiškos.

Jau pati šio projekto teksto pradžia, cituojant antropologą Michael'ą Taussig'ą, nukreipia dėmesį į triuką:

„Apie triuką galima galvoti kaip apie kažką apgaulingą. Bet tuomet, kaip yra su šiuolaikiniu fokusininku, apgaulė taip pat reikalauja kruopštaus gamtos pamėgdžiojimo. Pagalvok apie lėktuvo sparną. Pagalvok apie mėlyną plunksną, kuri leidžia strėlei skrieti tiesiai. Taigi apie fokusą reikėtų mąstyti kaip apie kažką moksliško ir realaus, talpinančio savyje kruopštų daiktų supratimą ir manipuliaciją jais, apimant žmogaus kūną santykyje su tais daiktais. Bet fokusas slysta, jis gundo, meilikauja („Ei, kunigaikštienė!“), jis žino ir mėgaujasi šuoliu už daiktų daiktiškumo“.⁸⁶

Triukas kaip loginis mastymas, kurio metu randamos ir išnaudojamos žmogiškojo suvokimo spragos tampa patogiu įrankiu iš įvairių perspektyvų kalbėti apie daiktus, jų esmę, įmanomus santykius su kitais daiktais ir asmenimis, tų santykių dinamiką.

Pirmas tokių daiktų čia yra pati ekspozicinė erdvė: projektas „Pažadas. Pirma triuko dalis“ vyksta specialioje įrengtoje patalpoje Klaipėdos kultūrų komunikacijų centre (toliau – KKKC). Tai nedidelis iš gipso kartono pagamintas boksas, patalpa patalpoje, dėžė ar daiktas, tarpstantis santykyje su aplinka. Čia galima galvoti apie meno galerijos, „balto kubo“ sampratą: nuo „pasaulio“ atskirta belangė, dienos šviesą imituojančiomis lempomis apšviesta balta patalpa, įkrauta tam tikromis reikšmėmis ar galiomis, kurioje visi eksponuojami objektai potencialiai

⁸⁶ Michael Taussig, „The Stories Things Tell And Why They Tell Them“, in: *e-flux journal*, [interaktyvus], 2012, Nr. 36, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/>.

įgauna tam tikrą papildomą kontekstą, sakralumą – „baltas kubas“ paverčia juos meno kūriniais. Bet šiuo atveju šis „baltas kubas“ yra dvilypėje situacijoje. Jis yra galerija galerijoje: viena vertus, talpinantis savyje tam tikrus objektus, daiktus, kitą vertus, pats būdamas vienu tokių daiktų, objektų.

Visas projektas organizuojamas tęstinumo principu ir vieną po kito pristato šešių parodų ar epizodų, jei, kaip teigiama parodos tekste⁸⁷, galvosime apie jį kaip apie serialą, ciklą. Visi projekte dalyvaujantys autoriai savo kūriniais pasiūlo specifinį priėjimą prie projekto temos.

Pirmoji projekto paroda/epizodas pavadinimu „01 – Būdamas kambaryje girdžiu fontaną“ pristatė jauno lietuvių menininko Andriaus Svilio (gim. 1992) instaliaciją [13-16 il.]. A. Svilyš atsispyrė nuo pasakojimo iš Gert'o Jonke's romano *Vienos sistema: nuo dangaus gatvės iki žemės piliakalnio skvero*⁸⁸ (angl. *The System of Vienna: From Heaven Street to Earth Mound Square*), kur aprašoma kaip kariatidės prašo atlantų, kad jie miegotų jų akivaizdoje (kaip žinoma, skulptūros negali miegoti). Autorių sudomino pats norinčių skulptūrų faktas. Savo instaliacijoje „01 – Būdamas kambaryje girdžiu fontaną“ A. Svilyš kalbėjo apie „tarp daiktų besirezgančius santykius“⁸⁹, apie geismą.

Viena vertus, menininkas kvietė kūrinių suvokti tiesiogiai ir pagalvoti apie įmanomus savarankiškus daiktų veikimo būdus, santykius tarp jų. Instaliacijoje autorius neveltui pasitelkia nuorodas į fontaną (fontanas minimas pavadinime, taip pat pačioje instaliacijoje buvo eksponuojamas „fontano“ fragmentas, kuris į jį įtaisytos vynuogių sulčių pakuotės pagalba tam tikru momentu išpurškė skystį [15-16 il.]), kaip skulptūrą, kuri savo viduje turi mechanizmą, varinėjantį skysčius – mechanizmą, kuris ir apsprendžia fontano veikimą. Visai kaip gyvame organizme, kur gyvybę palaiko cirkuliuojanti kraujotaka. Čia neveltui buvo pasirinktos vynuogių sultys ne tiek (ar ne tik) dėl jų raudonos spalvos, kiek kaip nuoroda į gyvybę, į aistrą – daugelyje baroko paveikslų bakchanalijos scenose rasime vynuogių ir apskirtai vaisių. Vaisiai kaip gyvybės simbolis A. Svilio instaliacijoje naudojami keletą kartų: padėti ant plastikinio maišelio šalia skulptūrinio fragmento, vaizduojančio vyriškus lyties organus bei dalį kojos, taip pat maišelyje ant lentynos. Kūrinyje „išmėtyti“ maišeliai taip pat kalba apie aistrą, bet tai jau

⁸⁷ *Pažadas. Pirmą triuko dalis-01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, projekto kuratorė Neringa Bumblienė, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, [interaktyvus], 2013, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.kkkc.lt/lt/events/parodu-rumu-organizuojami-renginiai/2013-3/pazadas-pirma-triuco-dalis/>.

⁸⁸ Gert Jonke, *System of Vienna: From Heaven Street to Earth Mound Square*, iš vokiečių k. vertė Vincent Kling, Champaign: Dalkey Archive Press, 2009.

⁸⁹ *Pažadas. Pirmą triuko dalis, op. cit.*

veikia kaip nuoroda į konsumerizmą – aistrą pirkti. Kita vertus, kūrinys kalba apie prekės ir žmogaus, daikto ir subjekto santykį ir kapitalistinėje kultūroje tirpstančias tarp jų ribas.

Apie subjekto ir objekto santykį kalba ir antroji projekto paroda/epizodas. Tai jaunų menininkų Tim'o Kliukoit'o ir Paul'o Paper'io dueto kūrinys „02 – Tarsi strėlė galvotų“. Jau pats projekto pavadinimas nurodo į savaime veikiančius daiktus, tačiau šiame kūrinyje, kiek skirtingai nuo A. Svilio projekto, dėmesys labiau koncentruotas į kūrinio, kūrėjo ir žiūrovo santykį, pastebint, kad aiškios atskirties čia nėra. Kaip prasitariama parodos tekste:

„Strėlė galbūt yra savarankiška ir tuomet, kai tu manai besitaikantis į taikinį (ar kaip jau paaiškėjo anksčiau – taikinius), strėlė gali atsigręžti ir nusitaikyti į tave. Tuomet visa žaidimo esmė staiga išberinama iš dėžutės ir figūrėlės lentoje perstatomos jau visai kitaip“⁹⁰.

Taip šį kūrinį siūloma suvokti per strėlės įvaizdį, kuri, viena vertus, gali būti visiškai priklausoma nuo jos gamintojo, kita vertus – nuo naudotojo, t.y. šaulio, o trečia vertus – nuo pačios strėlės. Kūrinyje sumaišomi rasti daiktai, ready-made'ai, su autorių pagamintais objektais bei vaizdais. Visi daiktai smulkūs, primena namuose išdėliotus niekučius: skulptūreles, mažučius suvenyrus, šeimos fotografijas, atsitiktinius buities daiktus. Jų prasmės bei funkcijos šiame menininkų darbe sukeičiamos ir per sukurtą įtampą ar joje išryškėjusį tarpą, skirtumą įvyksta tam tikras triukas ar triukų serija, jei naudotume parodos teksto žodyną [10-12 il.].

Kalbant apie kūrinį „02 – Tarsi strėlė galvotų“ eksponuojamus daiktus, jų santykį su žiūrovu ir su erdve, visai natūraliai galima prisiminti 7-to, 8-to dešimtmečių minimalizmą. Ten kaip ir šiuo atveju kūrinys balansuoja tarp skulptūrinio objekto ir instaliacijos apibrėžimų. Vieną vertus, objektai tiesiogiai sąveikauja su erdve, ją pakeisdami, bei su žiūrovu, ir nors eksponuojamus objektus jungiančios sąsajos yra aiškios, vis tik absoliučiai bendros konstrukcijos, apjungiančios visą parodą ar epizodą, kokio buvo A. Svilio instaliacijoje, kur kiekvienas objektas yra vienio dalis, čia nėra.

Kitas panašumas su minimalizmu ar greičiau kritiko M. Fried'o siūloma jo samprata yra objektų sąsajos su antropomorfiškumu. Kaip savo esė pastebėjo M. Fried'as, minimalistų kūriniai, net išoriškai niekaip neprimenantys asmens – per dydį, panašų į žmogaus, kuriamą tam

⁹⁰ *Pažadas. Pirmą triuko dalis – 02 – Tarsi strėlė galvotų*, projekto kuratorė Neringa Bumblienė, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, [interaktyvus], 2013, [žiūrėta 2013-05-31], <http://www.kkcc.lt/lt/events/parodu-rumu-organizuojami-renginiai/2013-3/pazadas-pirma-triuko-dalis-02/>.

tikros tvarkos įspūdį bei tuštumos kaip nuorodos į tylą, kažko slėpimą nuojautą kūrinyje įgauna antropomorfiškų bruožų.⁹¹

T. Kliukoit'o ir P. Paper'io kūrinys „02 – Tarsi strėlė galvotų“ objektų dydžiai, dažnai net patys objektai – ready-made'ai – tiesiogiai paimti iš žmogaus buities (kaip video darbe *Be pavadinimo* užfiksuotas ir saldainiais kiek užmaskuotas virpantis skutimosi peiliukas, popierinės vakarėlių kepuraitės, skaidrė, popierėlis, užuolaidų laikiklis) tiesiogiai nurodo į žmogaus kasdienybėje naudojamus daiktus, o jų konsteliacija kūrinys bei pats ekspozicinės patalpos dydis primena gyvenamą kambarį (beje „kambarys“ yra ne kartą minimas ir parodos tekste). Taip pat vieno iš parodos/epizodo kūrinių pavadinimu *Paveikslėlis skirtas tinkamam batų nešiotojui* [11 il.] kuriama situacija, kurioje kūrinys išprovokuoja žiūrovą, stebintį kūrinį, tapti momentine skulptūra (žiūrovas, pasilenkęs pažiūrėti po padidinamuoju stiklu padėtos skaidrės, atlieka tokį pat judesį, kaip ir skaidrėje užfiksuoti asmenys). Taip kūrinys įgauna tam tikrų žmogiškų savybių, yra iš dalies veikiantis, blukina ribas tarp subjekto ir objekto.

Kitos projekto „Pažadas. Pirma triuko dalis“ parodos/epizodai, kalbėdami apie daiktus, daiktų santykį su daiktais, su žmonėmis, kvestionuodami ribas tarp suvokėjo ir suvokiamojo, daikto ir asmens, vienaip ar kitaip taip pat atliepia projekto idėjas. Jaunas prancūzų menininkas Simon'as Nicaise (gim. 1982), interpretuodamas menininko Félix'o González-Torres'o kūrinius bei perdarydamas tokius daiktus, kaip vėjo malūnėlis [18-19 il.], sukuria perviršio momentą ir, įtraukdamas žiūrovą, kalba apie kitas galimas daikto, kūrinio suvokimo galimybes. Taip pat prancūzas Aymeric'as Ebrard'as (gim. 1977) savo kūriniuose, pasitelkdamas rastus daiktus, juos perdirbdamas, ieško pusiausvyros tarp žmogaus ir jo aplinkos, tarp realybės ir fikcijos, kvestionuodamas bendrai priimtinas jų ribas [20 il.]. Lietuvis Mindaugas Bumblys (gim. 1983), vaizduodamas dūmus be degančio objekto, analizuoja daikto ir jo reprezentacijos, suvokimo niuansus, o taip pat lietuvių menininkų pora Neringa Černiauskaitė bei Ugnius Gelguda, perkurdami Hans'o Haacke's kūrinį *Gyva oro sistema* (angl. *Live Airborne System*) [21 il.], kalba nebe apie skulptūros kūrimą, bet apie terpę, kurioje visi dalyvaujantys agentai yra neišvengiamai susiję, kurioje nebeaišku, ar tam tikros situacijos įvyksta dėl žmogaus, ar tiesiog vyksta visiškai jo neįtakojamos.

Taip visi projekto dalyviai savo kūrinių vienaip ar kitaip permąsto asmens ir daikto santykį, jo dinamiką. Projekto tekstai, kuriuos galima vadinti paraleliniais, prisimenant 9-tame

⁹¹ Michael Fried, *op. cit.*

dešimtmetyje atsiradusio diskursyvaus teksto subžanrą, ne pasakoja apie kūrinį, ne kritikuoja, ne aiškina, o veikiau yra kūrinio dalis. Čia kritikas, kuratorius yra pozicionuojamas ne aukščiau kūrinio, kūrėjo, o šalia jo.

Išvados

Tyrinėjant XX a. 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizmą, pastebima idėjos pirmenybė prieš materialią kūrinio išraišką bei siekis redukuoti materialią kūrinio išraišką iki grynios idėjos, kuris iš tiesų niekuomet nebuvo įgyvendintas. Kaip ir siekis demistifikuoti menininką ir meno kūrinį, viena vertus, padarant jį nepatraukliu rinkai, kita vertus – prieinamu platesniam žiūrovų ratui. Realybėje meno dyleriai, kolekcionieriai, muziejai ir toliau pirko net ir redukuotos materialios išraiškos meno kūrinis, kuriuos suprasti jau reikėjo specialių žinių ir tai tik dar labiau atitolino publiką nuo meno.

Formuojasi komplikotas kūrinio, kūrėjo, kritiko ir žiūrovo tarpusavio santykis. Tampa aišku, kad kūrėjas gali kontroliuoti su kūrinium susijus klausimus tik iki to momento, kai išneša jį vertinti publikai. Tuomet autorius tampa žiūrovu tarp žiūrovų ir kūrinys tarsi ima gyventi savo gyvenimą. Taip išryškėja kritikų, kuratorių, padedančių publikai dekoduoti kūrinį užslėptas reikšmes, vaidmuo. Tačiau konceptualizme jis tampa abejotinu, nes dažnai tampa aišku, kad tokios žinutės nebėra, todėl 9-tame dešimtmetyje gimsta „paralelinio teksto“ žanras, kuris pozicionavo kritiką, kuratorių ne aukščiau, o šalia meno kūrinio ir kūrėjo. Taip 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualizme išryškėja sudėtingi, tarpusavyje neišvengiamai persipynę meno kūrinio, kūrėjo, kritiko ir žiūrovo santykiai. Juose atsiranda vaidmenų apsikaitimo galimybės.

Tyrinėjant 7-to, 8-to dešimtmečių minimalizmą, pastebima decentralizuota žiūrovo pozicija kaip esmiškai skirtinga nuo iki tol mene dominavusios centralizuotos, kuri projektavo tam tikrą aukštesnę hierarchinę žiūrovo poziciją kūrinio atžvilgiu. Instaliacijos mene ir minimalizme tai ypač akivaizdu. Viena vertus, žiūrovas čia yra centrinė figūra, tačiau jis nebėra hierarchiškai aukštesnėje pozicijoje, o veikia horizontalėje kaip kūrinio dalis. Kita vertus, žiūrovas yra esmiškai decentralizuojamas, nes, skirtingai nei iki tol kurtame mene, viso kūrinio čia nebeįmanoma apžvelgti iš vienos pozicijos ir apskritai – nebėra vienos teisingos pozicijos.

Toks pakitęs kūrinio ir žiūrovo santykis atsispindi ir apie minimalizmą rašiusių kritikų straipsniuose. Vieni jų pastebėjo sąsają tarp minimalizmo ir prancūzų filosofo Maurice Merleau-Ponty fenomenologijos, būtent – žiūrovo ir kūrinio kaip vienos nedalomos sistemos suvokimą. Kiti – kaip Michael'is Fried'as – minimalizmo kūrinuose išvelgė antropomorfiškų bruožų, kur kūrinys ėmė veikti kaip savotiškas subjektas. Todėl galima teigti, kad minimalizme ryšys tarp kūrinio ir žiūrovo, objekto ir subjekto yra labai tamprus. Čia kuriamos situacijos, kuriose

objektas įgauna subjektui būdingų savybių ir komunikuodamas su juo lieka balansuoti tarp negyvo daikto ir antropomorfiškų bruožų įgaunančio kūrinio.

Analizuojant 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo, minimalizmo ir neokonceptualizmo sąsajas, išryškėjo keletas esminių skirtumų ir panašumų. Iš konceptualizmo aiškiai perimta idėjos svarba, meno kūrėjo ir kūrinio statusų kvestionavimas, tačiau esmiškai skirtinga yra neokonceptualizmo instaliacijose naudojamų daiktų, objektų buvimas ir jų svarba bei kūrinyje išryškėjęs naratyvumas. Iš minimalizmo perimta panaši kūrinių estetika, kuri neokonceptualizme yra įmantresnė, nes naudojami daiktai yra ne tik griežtų, kaip buvo būdinga minimalizmui, geometrinių formų. Neokonceptualizme naudojami daiktai, skirtingai nuo minimalizmo, dažnai nebeprimena žmogaus dydžio, veikiau žmogaus butyje naudojamus daiktus, jų dydžius. Tačiau minimalizme kritikų pastebėti atvejai, kai kūrinys įgauna tam tikrų antropomorfiškų bruožų aptinkami ir neokonceptualizme, kuriame jie aiškiau išreikšti. Net jei kūrinuose naudojami objektai primena daiktus iš žmogaus kasdienybės, vis tik šiandiniame diskurse asmens ir daikto santykis yra labai tamprus, todėl per tamprų kasdienį asmens santykį su daiktu ir daikto – su asmeniu neokonceptualizme aptinkame antropomorfiškumo bruožų.

Analizuojant konceptualizmo ir neokonceptualizmo skirtumus svarbu paminėti ir spekuliatyviojo realizmo filosofiją. Jos atstovai atmeta koreliacionizmą ir siūlo kitokią požiūrį – tai savarankiška pasaulio, abejingo žmonėms, samprata, kuriame objektai yra tokie, kokie jie yra be žmogaus įsikišimo. Kalbama apie daikto, objekto esmę. Čia glūdi ir neokonceptualizmo skirtumas nuo konceptualizmo. Konceptualizmas formavosi būtent koreliaciniozimą įtvirtinusios filosofinės minties, ypač struktūralizmo, veikiamas, o neokonceptualizmas yra ne tik naratyvus, bet ir remiasi čia aprašomu naujuoju realizmu, į daiktą orientuotą pasaulėžiūrą.

Nagrinėjant antropologo Edward'o B. Taylor'o suformuluotą animizmo sampratą, pastebima, kad ji suformuluota, remiantis atskirtimis tarp gyvo ir negyvo, žmogaus ir pasaulio, realybės ir fantazijos. Tyrinėjant animizmo apraiškas tiek pirmykščių bendruomenių pasaulėjautoje, tiek antikos mitologijoje, lietuvių tautosakoje, tampa aišku, kad visi gamtoje aptinkami gyvūnai, augalai, daiktai ir net gamtos reiškiniai buvo suprantami kaip turintys tam tikrą sielą, todėl nebuvo aiškios atskirties tarp žmogaus ir visko pasaulio. O mituose, tautosakoje aptinkami pasakojimai, kur žmogus tam tikromis aplinkybėmis gali virsti gyvūnu, augalu ar daiktu, tai tik pavirtina. Ta prasme pasaulis čia buvo animistinis. Tai esmiškai pakinta nuo

monoteistinės religijos įsigalėjimo Vakarų kultūroje. Tuomet riba tarp žmogaus ir už jo esančio pasaulio tampa aiškiai išreikšta. Pasaulis daugiau nebėra animistinis.

Pasitelkiant antikinę ir ypač Aristotelio filosofiją bei lietuvių filosofo Arūno Sverdiolo įžvalgas, pastebima, kad antikoje buviniai yra suskirstyti į negyvus, gyvus, gyvus ir jaučiančius bei gyvus, jaučiančius ir protingus. Žmogų čia pozicionuojant kaip vieną iš buvinių, bet esantį aukščiausioje pakopoje. A. Sverdiolas, remdamasis Aristotelio suskirstymu, negyvus buvinius išdėsto panašia tvarka, juos suskirstydamas į gamtos darinius, žmogaus dirbinius ir kūrinus. Dirbiniai ir kūriniai čia yra suprantami kaip esmiškai žmogaus sukurti buviniai, tačiau grįžtant prie antropologijos, žmogus kaip *homo sapiens* suprantamas nuo tada, kai jis ima gaminti įrankius, taigi – dirbinius. Todėl galima teigti, kad žmogus esmiškai yra susietas su dirbiniais bei kūriniais, nes jie istoriškai įtakojo vienas kito atsiradimą.

Savo psichoanalizėje Sigmund'as Freud'as pastebi, kad animistinis požiūris į pasaulį niekuomet iš tiesų neišnyko, bet įtakojamas Vakarų civilizacijos, modernumo, kuris atmetė tokią pasaulėjautą kaip atgyvenusią, buvo užslėptas. Tačiau nei jis, nei šiuolaikinė mokslo, technikos pažanga vis tik nesugebėjo paaiškinti tam tikrų reiškinių. Šiais laikais, kaip pastebi pats psichoanalitikas, mes daugiau nebetikime dvasiomis, savo minties galia, magija ir raganystėmis, mes įveikėme šiuos atgyvenusius įsitikinimus. Bet nesame tikri dėl savo naujo pasaulio suvokimo, todėl senasis vis dar egzistuoja, užslėptas, bet vis išnirdamas, tik dabar jau pakitusiomis formomis. S. Freud'as jas įvardina kaip neįaukos būseną, kurią mums sukelia netikrumas, ar akivaizdžiai gyvi objektai išties yra gyvi ir atvirkščiai – ar negyvi objektai iš tiesų yra negyvi, taip pat savo atvaizdo matymas veidrodyje, netikėti pasikartojimo momentai. Kitaip tariant, neįaukos būseną sukelia situacijos, kuriose atskirtys tarp gyvo ir negyvo, žmogaus ir daikto, realybės ir fantazijos tampa neaiškios. Situacijos, kuriose esama arti animistinės pasaulėjautos.

Tyrinėjant šiuolaikinių teoretikų publikacijas, aptinkamas glaudus daikto ir žmogaus santykio, jo dinamikos artikuliuojimas. Anot Diedrich'o Diederichsen'o, Joshua Simon'o, Anselm'o Franke's, dabartiniame Vakarų kultūros, stipriai įtakojamos kapitalizmo, diskurse pastebima nykstanti riba tarp daikto, prekės ir asmens, jos gamintojo. Žmogus konsumerizme potencialiai yra prekė tarp kitų prekių. O dėl kapitalistinio gamybos būdo, kur asmuo tiesiogiai nebeprisiliečia prie gaminamo produkto, jis nebesuvokia savęs kaip jo gamintojo. Kitą vertus, net jei ir suvokia, kad produktas yra esmiškai pagamintas, tai nebėra traktuojama kaip esminė

atskirtis tarp asmens ir daikto. Asmuo taip pat yra fundamentaliai pagamintas ne tik tiesiogine prasme – pagamintas gamtos, bet jis taip pat yra sukurtas socialinės, politinės, ekonominės, istorinės terpės, kurioje gyvena. Galiausiai žmogus šiandien yra apsuptas daugybe daiktų, kurie padeda jam išgyventi ar patogiau gyventi ir su kuriais jį sieja stiprūs kasdieniai ryšiai. Todėl galima teigti, kad šiandieniniame kapitalistiniame diskurse aiškios atskirties tarp subjekto ir objekto nebėra, kad slopinta animistinė pasaulėjauta rado būdą sugrįžti per konsumeristinę kultūrą, kurioje subjektas įgavo prekei, objektui būdingų savybių, kai tuo tarpu objektas, prekė pradėjo tam tikra prasme veikti, egzistuoti kaip subjektas ar asmuo.

Spekuliatyviojo realizmo filosofijoje dėmesys apskirtai koncentruojamas ties daiktu, jo santykiu su kitais daiktais, kuris yra neprieinamas subjektui. Taip spekuliatyviojo realizmo atstovai Graham'as Harman'as, Ray'us Brassier'as, Ian'as Hamilton'as Grant'as, François Laruelle'is ir Quentin'as Meillassoux kalba apie į daiktą orientuotą pasaulėžiūrą, ištrinančią žmogaus centriškumo sampratą, kuria pasaulėžiūrą, kurioje daiktai egzistuoja savarankiškai. Čia daiktiškumas ir animizmas esti labai arti vienas kito, galimai palikdami subjektą nuošalėje.

Taip tiriant animizmo sampratą, tokią kokia ji buvo suformuota XIX a., ir peržvelgiant įvairių laikotarpių požiūrį į animizmą bei sąsajas su juo ir galiausiai remiantis šiuolaikiniais teoretikais, galima pastebėti, kad animizmo samprata – įtakojama daugybės faktorių, tokių, kaip monoteistinės religijos įsitvirtinimas Vakarų kultūroje, mokslo, technologijų pažanga, kapitalizmo, naujų filosofinių judėjimų įtaka – kad ir pakitusi, vėl aptinkama šiuolaikiniame kultūros diskurse. Ją šiandien galima suvokti, ne tiek tikint, kad visi gyvi ir negyvi objektai turi sielą, bet veikiau per konsumeristinę kultūrą, kuri, suprekinusi visą pasaulį, pakeitė žmogaus ir daikto santykį, vėl įkurdindama asmenį vienoje horizontalėje su aplinka. Viskas yra prekės. Todėl, taip pat įtakojant į daiktą orientuotai spekuliatyviojo realizmo filosofijai, panašiai kaip XIX a. animizmo sampratoje ribos tarp gyva ir negyva, žmogus ir daiktas, realybė ir fantazija tampa miglotos. Tai gali būti suvokiama kaip tam tikra šiandien pakitusios animizmo sampratos apraiška.

Tiriant neokoceptualaus meno lauką ar tiksliau – nekonceptualias instaliacijas – aptinkame materialius daiktus, objektus, jų konsteliacijas. Taip remiantis meno istorijos, religijotyros, mitologijos, filosofijos, kultūros teorijos diskursų analize, galima padaryti išvadą, kad kažką perimant iš minėtų meno krypčių, kažką atmetant, neokonceptualizme sukuriama nauja terpė. Ji, veikiamą šiuolaikinės filosofijos, kultūros teorijos diskurso, per itin tamprų

daikto ir asmens, kūrinio ir žiūrovo santykį, per ribų tarp jų kvestionavimą atliepia tiek pakitusią animizmo, tiek daiktiškumo sampratas.

Šios sampratos kaip situacijos, kuriose ribos tarp kategorijų menininkas-kuratorius-žiūrovas, kūrėjas-kūrinys, subjektas-objektas, gyva-negyva yra dinamiškos ir tuo pačiu miglotos, ryškios ir kuruotame projekte „Pažadas. Pirma triuko dalis“. Projekte dalyvaujantys menininkai prie šio aspekto eina skirtingais keliais ar būdais, tačiau visų jų kūriniai vienaip ar kitaip jį atliepia.

Vilniaus dailės akademija
Aukštųjų studijų fakultetas
UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra

**Baigiamasis magistro darbas: “ANIMIZMAS IR DAIKTIŠKUMAS
NEOKONCEPTUALAUS MENO INSTALIACIJOSE“, Vilnius: VDA, 2013. – p. 74, il. 21.**

Darbą atliko Neringa Bumblienė, Darbo vadovas doc.dr. Lolita Jablonskienė

Santrauka

Darbo tikslas yra, pasitelkiant meno istorijos ir kultūros teorijos diskursą, vykdyti neokonceptualių instaliacijų analizę, tiriant animizmo ir daiktiškumo apraiškas jose. Teorinio darbo uždaviniai yra: nagrinėti XX a. 7-to, 8-to dešimtmečio konceptualųjį meną, analizuojant koks jame yra kūrinio, kūrėjo, kritiko ir žiūrovo santykis; tirti XX a. 7-to, 8-to dešimtmečio minimalizmą, nagrinėjant koks yra kūrinio ir žiūrovo santykis bei tirti ar įmanomos situacijos, kuriose kūrinys gali įgauti subjektui būdingų bruožų; analizuoti 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo, minimalizmo ir neokonceptualizmo sąsajas, tyrinėjant kas yra panašu ir kas skirtinga; nagrinėti animizmo sampratą primityviose bendruomenėse, antikos filosofijoje ir mitologijoje bei jos kaitą Sigmund'o Freud'o psichoanalizėje, šiandieniniame kultūros teorijos diskurse, spekuliatyviojo realizmo filosofijoje; tyrinėti daiktiškumą ir animizmą neokonceptualiose instaliacijose, analizuojant kaip jie reiškiasi; nagrinėti animizmo ir daiktiškumo apraiškas kuruotame projekte „pažadas. Pirma triuko dalis“.

Teorinė dalis pradedama XX a. 7-to, 8-to dešimtmečių konceptualizmo ir minimalizmo analize. Nagrinėjant konceptualizmą, išskiriamas siekis dematerializuoti ir demistifikuoti meno kūrinį bei to pasakoje išryškėjęs komplikotas kūrinio ir kūrėjo, kritiko, žiūrovo tarpusavio santykis, to santykio dinamika.

Tyrinėjant 7-to, 8-to dešimtmečių minimalizmą išskiriama decentralizuota žiūrovo pozicija kaip esmiškai skirtinga nuo iki tol mene dominavusios centralizuotos. Pakitęs kūrinio ir žiūrovo santykis atsispindi ir apie minimalizmą rašiusių kritikų straipsniuose, kurie, viena vertus, pastebi, kad žiūrovas tampa neatskiriamu nuo kūrinio, kita vertus – kad pats kūrinys

įgauna tam tikrų antropomorfiškų bruožų. Todėl tampa aišku, kad ryšys tarp kūrinio ir žiūrovo, objekto ir subjekto minimalizme yra labai tamprus, čia išryškėja situacijos kai objektas įgauna, gali įgauti subjektui būdingų bruožų.

Nagrinėjant animizmo sampratą per religijotyra, mitologiją, filosofiją, kultūros teoriją, tyrimas pradamas nuo antropologo Edward'o B. Taylor'o XIX a. suformuluotos animizmo sampratos kaip įsitikinimo, kad viskas pasaulyje turi tam tikrą vidinę sielą ir yra gyva, taip neišskiriant ribų tarp gyvo ir negyvo, žmogaus ir pasaulio, realybės ir fantazijos. Tyrinėjant pirmųjų bendruomenių pasaulėjautą, antikos mitologiją, lietuvių tautosaką, pastebima, kad tokių atskirčių ten nėra. Tai esmiškai pakinta po monoteistinės religijos įsigalėjimo Vakarų kultūroje, kur minėtos atskirtys yra aiškiai artikuliuojamos. Tačiau kaip savo psichoanalizėje pastebi Sigmund'as Freud'as, animistinis požiūris į pasaulį iš tiesų niekuomet neišnyko, tiesiog įtakojamas Vakarų civilizacijos, modernumo, liko užslėptas ir šiandien išnyra pakitusiomis formomis. Galiausiai tyrinėjant šiuolaikinių teoretikų, tokių kaip Diedrich'o Diederichsen'o, Joshua Simon'o, Anselm'o Franke's publikacijas bei spekuliatyviojo realizmo filosofiją, aptinkama į daiktą orientuota pasaulėjauta, ištrinanti žmogaus centriškumo sampratą, kurioje riba tarp daikto ir žmogaus tampa labai miglota. Tai gali būti suvokiama kaip tam tikra šiandien pakitusios animizmo sampratos apraiška.

Taip per meno istorijos, religijotyros, mitologijos, filosofijos, kultūros teorijos, diskursų tyrimą, galiausiai prieinama išvados, kad kažką perimant iš minėtų meno krypčių, kažką atmetant, neokonceptualizme sukuriama nauja terpė. Ji, veikiamą šiuolaikinės filosofijos, kultūros teorijos diskurso, per itin tamprų daikto ir asmens, kūrinio ir žiūrovo santykį, per ribų tarp jų kvestionavimą atliepia tiek pakitusią animizmo, tiek daiktiškumo sampratą.

Šios sampratos kaip situacijos, kuriose ribos tarp kūrėjas-kūrinys, subjektas-objektas, gyva-negyva yra dinamiškos ir tuo pačiu miglotos ryšku ir kuruotame projekte „Pažadas. Pirmą triuko dalis“. Dirbant ties projekto idėja ir struktūra, projekto „Pažadas. Pirmą triuko dalis“ kuratorė rėmėsi šiame darbe išanalizuotomis teorinėmis prieigomis. Net jei projektą lydintis tekstas yra diskursyvus ir aprėpiantis platų lauką, projekto parodose/epizoduose kuratorei buvo svarbu artikuliuoti, apie ką ir kaip yra kalbama. Todėl kūrinys, parodos tekstas, plakatas ir net fotoreportažas veikia kaip skirtingos vienos struktūros – projekto – dalys, suteikiančios daugybę nuorodų, kuriomis sekant ir konstruojamas kūrinio suvokimas, ar vienas iš galimų kūrinio suvokimų variantų.

Įgyvendinant projektą buvo tampriai bendradarbiaujama, daug kalbamasi su kiekvienu dalyvaujančiu menininku apie tai kas, kodėl ir kaip bus eksponuojama. Šiuose pokalbiuose nebuvo hierarchijos, kurioje kažkuris vienas pokalbio dalyvis turėtų pirmumo teisę spręsti. Viskas vyko horizontalėje, vienas kitą įtakoja, todėl sunku griežtai pasakyti, kur baigiasi kuratoriaus ir prasideda menininko vaidmuo, ir atvirkščiai.

Kuomet verbalinis pokalbis buvo ypatingai išplėtotas, tai atsispindi ir projekto parodos/epizodo struktūroje. Kaip pavyzdį galima paminėti Andriaus Svilio parodą/epizodą „02 – Būdamas kambaryje girdžiu fontaną“, kuris buvo formuojamas pokalbio principu. Svarbu pabrėžti, kad „pokalbis“ čia nėra griežtai apibrėžtas kaip „dialogas“ su numanoma hierarchine „aš klausiu – tu atsakai“ struktūra, bet esti horizontalėje, kur visi: kuratorius, menininkas, kūriny, potencialus žiūrovas ar šiaip koks prašalaitis, – turi lygią teisę pasisakyti. Tai pabrėžiant, parodos/epizodo tekstą sudarė pokalbis, o vėliau internetiniame meno portale *artnews.lt* publikuotas šios parodos/epizodo foto reportažas⁹² – kaip šio pokalbio tęsinys, kuriame dalyvavo ne tik autorius, kuratorius ir kūriny, bet taip pat keturi darbą dokumentavę fotografai bei potencialiai visi žiūrovai ir skaitytojai.

Visos projekto „Pažadas. Pirma triuko dalis“ parodos/epizodai vienaip ar kitaip yra įtakojami kuratoriaus, menininko, kūrinio, žiūrovo santykių ir tai yra artikuliuojama. Pirma projekto paroda/epizodas rėmėsi pokalbio struktūra, antroji – dinamika tarp kūrinio, kūrėjo, kuratoriaus ir žiūrovo, trečioji – dėl lingvistinių bendravimo ypatumų (autorius yra prancūzakalbis) paliečiama nesuskalbėjimo samprata, nebūtinai galvojant apie neigiamas šio žodžio konotacijas.

Taip kuruotame projekte dirbant su neokonceptuali menu įvairiomis formomis artikuliuojamos animizmo ir daiktiškumo sampratos.

⁹² Fotoreportažas kaip pokalbio tęsinys iš parodos „Pažadas. Pirma triuko dalis – 01 – Būdamas kambaryje girdžiu fontaną“ KKKC, [projekto kuratorė Neringa Bumblienė], in: *artnews.lt*, 2013, [žiūrėta 2013-05-20], <http://www.artnews.lt/fotoreportazas-kaip-pokalbio-tesinys-is-parodos-pazadas-pirma-triuko-dalis-01-budamas-kambaryje-girdziu-fontana-kkcc-18864>

Vilnius Academy of Arts

Faculty of Graduate and Postgraduate Studies

UNESCO Cultural Management and Cultural Policy Cathedral

Final Master Thesis: “ANIMISM AND OBJECTHOOD IN NEO-CONCEPTUAL ART INSTALLATIONS”, Vilnius: VDA, 2013. – p. 74, il. 21, written by Neringa Bumblienė, Supervised by doc. dr. Lolita Jablonskienė

Summary

The aim of this work is to instigate analysis of neo-conceptual art installations and explore manifestations of animism and objecthood in them by employing discourses of art history and cultural theory. The tasks of this theoretical work are: to research conceptual art of the 60s and the 70s of the 20th century while analyzing relations between an artwork, an artist, a critic and a viewer; to research minimalism of the 60s and the 70s and to examine relationships between an artwork and its viewer as well as to investigate whether or not situations in which an artwork is able to attain subject-like qualities are possible; to analyze connections between conceptualism, minimalism of the 60s and the 70s and neo-conceptualism to discern similarities and differences; to look into the notion of animism in primitive societies, in Greek philosophy and mythology and to trace evolution of animism in psychoanalysis of Sigmund Freud, in contemporary discourse of cultural theory, in philosophy of speculative realism; to explore the ways animism and objecthood take place in neo-conceptual art installations; to examine manifestations of animism and objecthood in a curatorial project called “A Pledge: the First Part of a Trick”.

The theoretical part of the research begins with the analysis of conceptual and minimalist art of the 60s and the 70s. While examining conceptualism, the emphasis is put on aims of conceptual artists to dematerialize and demystify art object, which consequently resulted in

complications of relations between an art object and an artist, a critic, a viewer, and caused alterations in dynamics of these relations.

Examination of minimalist art in the 60s and the 70s allows an observation that viewers' position in regards to an art object becomes decentralized, which is essentially different from previously dominant central position. The shift in relations between an art object and a viewer is reflected in articles of critics who were writing about minimalism at the time. On the one hand, it is noted that a viewer becomes an inseparable part of an artwork. On the other hand, art objects themselves gain anthropomorphic characteristics. It becomes clear that relations which minimalism produces between an artwork and a viewer, between an object and a subject, are extremely elastic; these are the situations where an object achieves, or is enabled to achieve, subject-like qualities.

Exploration of animism through studies of religion, mythology, philosophy and cultural theory begins with the notion of animism formulated in the 19th century by anthropologist Edward B. Taylor. According to Taylor, animism is a belief that everything in the world is alive and contains certain inner spirit, thus refusing the distinctions between animate and inanimate, human and the world, reality and fantasy. While researching worldviews of primitive societies, Greek mythology and Lithuanian folklore, it is noticeable that the aforementioned distinctions do not exist here. However, this qualitatively changes after the introduction and establishment of monotheistic religion in Western culture, where the distinctions are clearly articulated. However, Sigmund Freud makes explicit the fact that the animist worldview had never been eradicated, but rather has been veiled by the influence of modernity of Western culture and still reemerges in altered forms. Finally, while examining publications of contemporary theorists, such as Diedrich Diederichsen, Joshua Simon, Anselm Franke, and philosophy of speculative realism, object-oriented worldview, that erases anthropocentric understanding of the world and renders the human/thing distinction blurred, is detectable. This could be understood as a certain new form in which animism manifests itself today.

By referencing art history (conceptualism and minimalism of the 60s and the 70s, which are linked to neo-conceptualism), studies of religion, mythology, philosophy, cultural theory, all of which reveal aspects of the notion of animism and alterations it undergoes in contemporary discourse, this research finally draws a conclusion that by accepting something and refusing other things of the previously mentioned art movements neo-conceptualism creates a new

dimension for itself. Through the elastic relations that bind a thing and a person, an artwork and a viewer, and through questioning of these relations neo-conceptualism, influenced by contemporary philosophy and discourse of cultural theory, responds both to the shifts in animist thought and its manifestations, and to the notion of objecthood.

These notions should be regarded as situations where boundaries between artist-artwork, subject-object, animate-inanimate are both dynamic and vague; such approach is the kernel of a curatorial project called “A Pledge: the First Part of a Trick”.

Šaltinių ir literatūros sąrašas

1. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Kembridžas/Londonas: MIT Press, 2003.
2. *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*, sudarė: Isabelle Graw, Daniel Birmbaum, Nikolaus Hirsch, Institut für Kunstkritik, Hochschule für Bildende Künste, Berlynas: Sternberg Press, 2011.
3. Bishop Claire, *Installation Art: A Critical History*, Londonas: Tate Publishing, 2005.
4. Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du réel, 2002.
5. Diedrichsen Diedrich, „Animism, Dereification, and New Charm of the Inanimate“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2012, Nr. 36, [žiūrėta 2013-04-19], <http://www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/>.
6. *DOCUMENTA (13), Das Beigleitbuch / The Guidebook: Parodos katalogas 3/3*, [sudarytoja Carolyn Christov-Bakargiev], Ostfildernas: Hatje Cantz Verlag, 2012.
7. Christodoulos Panayiotou, Hélène Venel, Jessica Warboys, Ostfildernas: Hatje Cantz Verlag, 2012.
8. *Fotoreportžas kaip pokalbio tęsinys iš parodos „Pažadas. Pirma triuko dalis – 01 – Būdamas kambaryje girdžiu fontaną“ KKKC*, [projekto kuratorė Neringa Bumblienė], in: *artnews.lt*, 2013, [žiūrėta 2013-05-20], <http://www.artnews.lt/fotoreportazas-kaip-pokalbio-tesinys-is-parodos-pazadas-pirma-triuko-dalis-01-budamas-kambaryje-girdziu-fontana-kkkc-18864>.
9. Franke Anselm, „Animism: Notes on an Exhibition“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, 2012, Nr. 26, [interaktyvus], <http://www.e-flux.com/journal/animism-notes-on-an-exhibition/>.
10. Freud Sigmund, The „Uncanny“, [interaktyvus]1919,[žiūrėta 2013-03-31] , <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.
11. Fried Michael, „Art and Objecthood“, [interaktyvus], 1976, [žiūrėta 2013-05-05], <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>.
12. Huberman Anthony, „Not a Readymade“, in: *Mousse*, Italija: Contrappunto, 2013, Nr. 36.
13. *Je t'as dit, kad „čia yra ranka“...*, parodos kuratorius Valentinas Klimašauskas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2013-05-01], <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4174>.

14. Jennifer Allen, „Rococo Conceptualism“, in: *Mousse*, Milanas, 2013, Nr. 37.
15. Jonke Gert, *System of Vienna: From Heaven Street to Earth Mound Square*, iš vokiečių k. vertė Vincent Kling, Champaign: Dalkey Archive Press, 2009.
16. Krauss Rosalind, „Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum*, 1966.
17. LeWitt Sol, „Pharagraphs on Conceptual Art“, in: *Artforum*, Niujorkas, 1967, vasara, Nr. 28.
18. Lippard Luccy R., „Four Environments by New Realists“, in: *Artforum*, 1964, kovas, Nr.19.
19. Lippard Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Andželas: University of California Press, 1973.
20. Malašauskas Raimundas, *Meeting Dixie Evans – How to Burlesque / Wie matcht man Burlesque?: 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | No. 079, With / Mit Christodoulos Panayiotou, Hélène Venel, Jessica Warboys, Osfildernas: Hatje Cantz Verlag, 2012.*
21. Meillassoux Quentine, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, Londonas: Continuum, 2008.
22. Meyer Ursula, „Interview With Robert Barry“, [interaktyvus], 1969, [žiūrėta 2013-05-06], http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html.
23. Merleau-Ponty Maurice, *The Phenomenology of Perception*, Londonas: Routledge, 1998.
24. Merleau-Ponty Maurice, *The Primacy of Perception*, Evanstonas: Northwestern University Press, 1964.
25. Merleau-Ponty Maurice, *The Visible and Invisible*, Evanstonas: Northwestern University Press, 1997.
26. Morgan Jessica, „Post-Raedymade Pop“, in: *Mousse*, Italija: Contrappunto, 2013, Nr. 36.
27. Morris Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Kembridžas: The MIT Press, 1995.
28. Online Etymology Dictionary, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.etymonline.com/index.php?term=animism>.
29. Panofky Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Niujorkas: Zone Books, 1991.
30. *Pažadas. Pirmą triuko dalis-01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, projekto kuratorė Neringa Bumblienė, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, [interaktyvus], 2013, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.kkcc.lt/lt/events/parodu-rumu-organizuojami-renginiai/2013-3/pazadas-pirma-triuko-dalis/>.

31. Pažadas. *Pirma triuko dalis – 02 – Tarsi strėlė galvotų*, projekto kuratorė Neringa Bumblienė, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, [interaktyvus], 2013, [žiūrėta 2013-05-31], <http://www.kkcc.lt/lt/events/parodu-rumu-organizuojami-renginiai/2013-3/pazadas-pirma-triuko-dalis-02/>.
32. Simon Joshua, „Neo-Materialism, Part One: The Commodity and the Exhibition“, in: *e-flux journal*, Niujorkas, [interaktyvus], 2010, Nr. 20, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-one-the-commodity-and-the-exhibition/>.
33. Soulard Ida, „Heal the Knife That Cuts the Wound“, in: *The Matter of Contradiction*, [interaktyvus], 2012, balandis [žiūrėta 2013-05-01], <http://vimeo.com/67272673>.
34. Sverdiolas Arūnas, *Kultūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007.
35. Taussig Michael, „The Stories Things Tell And Why They Tell Them“, in: *e-flux journal*, [interaktyvus], 2012, Nr. 36, [žiūrėta 2013-05-01], <http://www.e-flux.com/journal/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/>.
36. Van Winkel Camiel, *During the Exhibition the Gallery will be Closed*, Amsterdamas: Valiz, 2012.
37. Viningas Jurgis, „Pasaulis be priežasties“, in: *Šiaurės Atėnai*, Vilnius, 2013, Nr. 6 (1120).

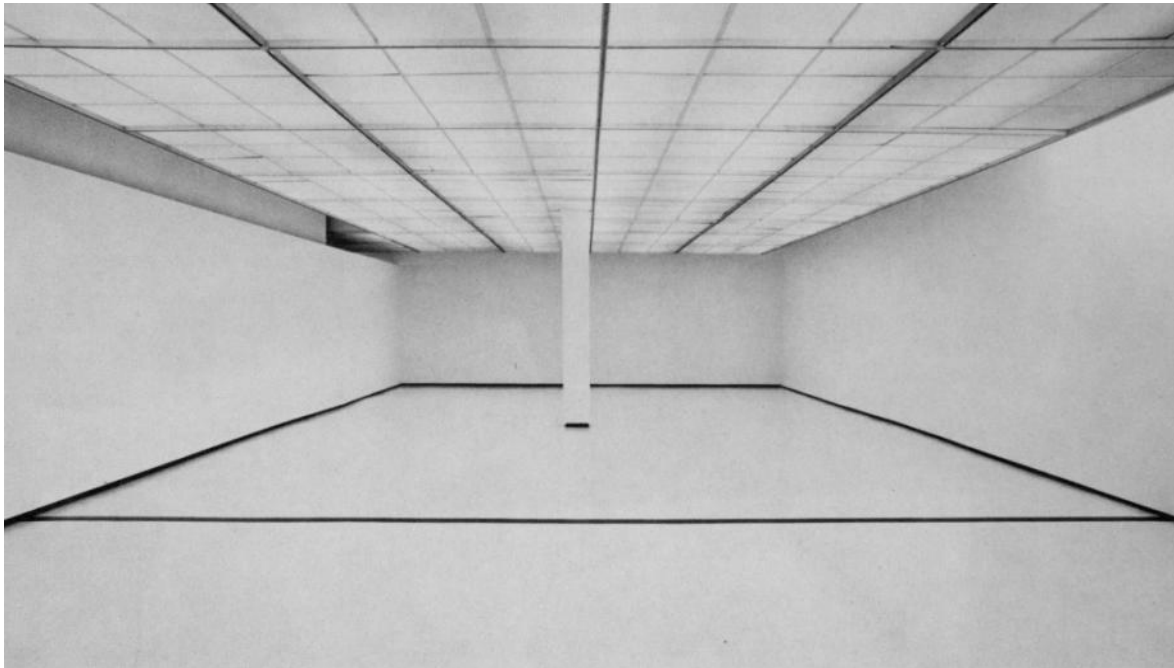
Priedai Iliustracijos



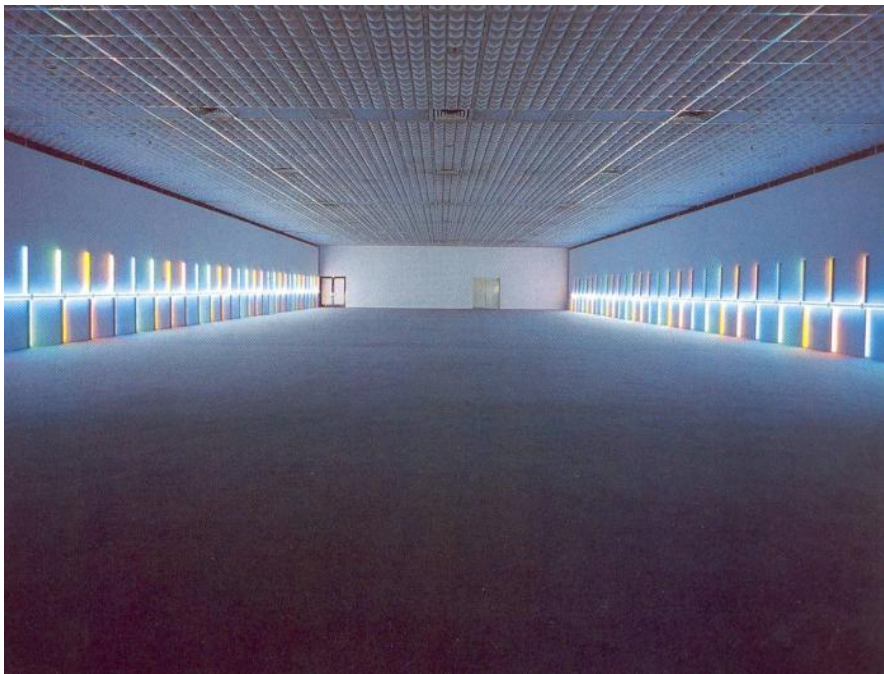
1. Mel'as Ramsden, *Slapta tapyba*, 1967-68, drobė, aliejus, 86,4x156,5, Patricia Lucille Bernard Bequest Fund nuotrauka, Australija, 2003
Mel Ramsden, *Secret Painting*, oil on canvas



2. El Lissitzky, *Proun kambarys*, 1923 (rekonstruota 1965), drobė, aliejus, metalas, in: Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Londonas: Tate Publishing, 2005, p. 81
El Lissitzky, *Proun room*, oil on canvas, steel



3. Robert'as Irwin'as, *Juodos linijos tūris*, 1975, instaliacija, in: Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Londonas: Tate Publishing, 2005, p. 58
Robert Irwin, *Black Line Volume*, installation



4. Dan'as Flavin'as, *Be pavadinimo*, 1974, instaliacija, nuotrauka DACS, Londonas, in: Amy Dempsey, *Stiliai, judėjimai ir kryptys*, Vilnius: Presvika, 2004, p. 237
Dan Flavin, *Untitled*, installation



5. Haris Epaminonda ir Daniel'is Gustav'as Cramer'is, *Vasaros pabaiga*, 2010, instaliacija, nuotrauka David'o Brandt'o, dOCUMENTA (13), Kaselis, 2012, privati kolekcija
 Haris Epaminonda and Daniel Gustav Cramer, *The End of Summer*, installation



6. Jimmie'is Durham'as, *Antras gyvenimas*, 2010, medinis stalas, medinė golfo lazda, plastikinis raiščiai, knyga, 73x60x110, Belgija, 2010, privati kolekcija
 Jimmie Durham, *Second Life*, Wooden table, wooden golf club, plastic bands, a book



7. Haim Steinbach, *Išpėjimas*, 2007, plastiku laminuotos medinės lentynos, du palmės ir plastiko durų kilimėliai, du plastikiniai išpėjamieji stovai, plastikinis šuns žaislas, 219,7x381x66, nuotrauka David'o Lubarsky, Prancūzija, 2012, menininko nuosavybė
Haim Steinbach, *Caution*, Plastic laminated wood shelf, 2 coir and rubber door mats, two plastic "Caution" floor signs, rubber dog chew



8. Ryan'as Gander'is, *Viena kartą dviratyje, ne taip seniai*, 2013, instaliacijos fragmentas, Gelink Gallery, Amsterdamas, 2013, menininko nuosavybė
Ryan Gander, *Once upon a Bicycle, not so long ago*, installation view



9. Koenraad'as Dedobbeleer'is, *Tarsi negalvojant apie prasmę*, 2005-2007, medis, kartonas, lakas, 200x90x180, nuotrauka Stefan'o Rohner'io, 2012, Belgija, menininko nuosavybė

Koenraad Dedobbeleer, *Like without bothering about the meaning*, 2005-2007
wood, cardboard and Varnis



10. Tim'as Kliukoit ir Paul'as Paper'is, *02 – Tarsi strėlė galvotų*, 2013, instaliacijos fragmentas, nuotrauka Nerijaus Jankausko, Lietuva, 2013, menininkų nuosavybė
Tim Kliukoit and Paul Paper, *02- As If the Arrow Is Thinking*, installation view



11. Tim'as Kliukoit ir Paul'as Paper'is, *Paveikslėlis skirtas tinkamam batų avėtojai (kažko ieškantys žmonės)*, 2013, e-bay įsigyta skaidrė (Kodak), didinimo stiklas, nuotrauka Nerijaus Jankausko, Lietuva, 2013, menininkų nuosavybė
Tim Kliukoit and Paul Paper, *The Picture For a Proper Shoes Wearer (People Searching for Something)*, e-bay slide (Kodak transparency), magnifier



12. Tim'as Kliukoit ir Paul'as Paper'is, *Chameleonas*, 2013, porcelianinė figūrėlė, diodinis apšvietimas, maitinamo elementai, nuotrauka Nerijaus Jankausko, Lietuva, 2013, menininkų nuosavybė
Tim Kliukoit and Paul Paper, *Chameleon*, porcelain figurine, battery diode lighting



13. Andrius Svilys, *01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, 2013, instaliacija, nuotrauka Neringos Bumblienės, Lietuva, 2013, menininko nuosavybė
Andrius Svilys, *01- While Beeing In a Romm I Hear a Fountain*, installation



14. Andrius Svilys, *01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, 2013, instaliacijos fragmentas, nuotrauka Nerijaus Jankausko, Lietuva, 2013, menininko nuosavybė
Andrius Svilys, *01- While Beeing In a Romm I Hear a Fountain*, installation view



15. Andrius Svilys, *01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, 2013, instaliacijos fragmentas, nuotrauka Nerijaus Jankausko, Lietuva, 2013, menininko nuosavybė
Andrius Svilys, *01- While Beeing In a Romm I Hear a Fountain*, installation view



16. Andrius Svilys, *01-Būdamas kambaryje girdžiu fontaną*, 2013, instaliacijos fragmentas, nuotrauka Neringos Bumblienės, Lietuva, 2013, menininko nuosavybė
Andrius Svilys, *01- While Beeing In a Romm I Hear a Fountain*, installation view



17. Juozas Laivys, *Pupe*, 2013, polistireninis putplastis, dažai, 160x50, nuotrauka autoriaus, Šveicarija, 2013, menininko nuosavybė
Juozas Laivys, *Pupe*, polystyrene foam, paint



18. Simon'as Nicaise, *Be pavadinimo (placebas)*, 2010, saldainiai suvynioti į sidabro spalvos popierėlius, dydžiai kintantys, nuotrauka autoriaus, Prancūzija, 2012, privati kolekcija
Simon Nicaise, *Untitled (Placebo)*, candies wrapped in silver color paper



19. Simon'as Nicaise, *Be pavadinimo*, 2012, nerūdijančio plieno virbas, kvarcinis laikrodis, popierius, 47x17, nuotrauka autoriaus, Prancūzija, 2012, privati kolekcija
Simon Nicaise, *Untitled*, stainless steel rod, quartz clock, paper



20. Aymeric'as Ebrard'as, *Schwarzschild'o spindulys*, 2010, instaliacijos vaizdas, nuotrauka autoriaus, Prancūzija: Palais de Tokyo, 2010, menininko nuosavybė
Aymeric Ebrard, *Ray of Schwarzschild*, installation view



21. Ugnius Gelguda ir Neringa Černiauskaitė, *Paskutinį kartą mes vaikščiojome užšalusia upe*, 2013, 16 mm film, duonos trupiniai, žuvėdros, nuotrauka autorių, JAV: Niujorkas, 2013, menininkų nuosavybė

Ugnius Gelguda and Neringa Černiauskaite, *Last Time We Walked on a Frozen River*, 16 mm film, bread crumbs, seagulls, Coney Island, Brooklyn, New York, 2013.