

KRAŠTUTINIS PERFORMATYVUMAS: ĮKŪNYTAS MENAS

Dovilė Tumpytė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

d.tumpyte@gmail.com

Straipsnyje iškeliami hipotezė, teigianti, kad XXI a. atsirado nauja meno forma, kurią siūloma įvardyti *įkūnytu menu*. Analizuojamas vienas tokio meno pavyzdžių – Myriam Lefkowitz *Ėjimas, rankos, akys (miestas)*, parodant, kad menininkai dalyvio įkūnytą sąmonę ima naudoti instrumentiškai. Kūrinys nagrinėjamas derinant pirmojo ir trečiojo asmens metodą, pasiskolintą iš sąmonės tyrimų, pasitelkiant atlikimo estetikos ir vaizduotės filosofijos diskursus. Iškeliami menotyrų svarbūs kūrinio laikmenos ir reprezentacijos klausimai. Straipsnyje siekiama įkūnytą meną susieti su dabarties kultūros kontekstu, apčiuopiant jame įvykusias ir vykstančias slinktis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: performatyvumo estetika, įkūnytas menas, sąveikumas, smegenys, sąmonė, juodoji dėžė.

„Yra viena taisyklė: tai vaikščiojimas nekalbant. Jeigu pasijusi negerai ir nebenorėsi tęsti kelionės, bet kuriuo metu gali ją nutraukti. Aš paimsiu tavo ranką ir paprašysiu užsimerkti“, – pasako ji. Tu užsimerki. Skatinama vos juntamų jos prisilietimų, imi judėti. Taip prasideda menininkės Lefkowitz kūrinys *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* (nuo 2008).

Šeštus metus vystantį *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* projektą menininkė pastaruoju metu jį pristato kaip „dalyvio ir gido patirtį – ypatingą ryšį, kuris susikuria jiems kartu judant mieste tylomis, matant ir liečiant“¹. Menininkei šis projektas yra suvokimo

būdų ir jų transformacijų tyrimo platforma. Vadinama išradimu, arba sumanymu, (angl. *devise*) Lefkowitz jį perleidžia ir kitiems: šiandienai yra dešimt kitų jos apmokytų menininkų, galinčių *aktyvuoti* šį išradimą². Iki šiol menininkė sumanymą yra aktyvavusi keliuose miestuose, tarp jų Bylyje, Venecijoje, Vilniuje ir Niujorke³. Per šešerius metus projekte dalyvavo daugiau nei vienas tūkstantis žmonių.

1 Menininkės rezidavimo Obervilio rezidencijoje Prancūzijoje projekto pristatymas: Myriam Lefkowitz, *Walk, Hands, Eyes (Aubervilliers)*, <http://slash-paris.com/evenements/walk-hands-eyes-aubervilliers-myriam-lefkowitz>.

2 Creative Time Summit | Performing the City: Myriam Lefkowitz, Stockholm, 2014, video, [interaktyvus], 2014 12 11, [žiūrėta 2015-02-18], <https://www.youtube.com/watch?v=opzouizKYQc>.

3 Šveicarų skulptūros parodos *Le Mouvement, Mouvement II – Performing the City*, 2014 08 26–31, dalis; Lietuvos ir Kipro paviljono projekto *oO/Oo* (kuratorius Raimundas Malašauskas) dalis 55-ojoje Venecijos šiuolaikinėje meno bienalėje, 2013; Parodos *Iliuzionistai* (kuratorės Virginija Januškevičiūtė ir Julija Fomina) dalis, Šiuolaikinio meno centras, 2013; Kunstverein NY programos (kuratorė Sarina Basta) dalis, 2013.

Su Lefkowitz man teko pasivaikščioti du kartus: Venecijoje ir Vilniuje. Abu pasivaikščiojimai nustebino neįprastu patirčių intensyvumu, kurio neįmanoma apibūdinti įprastomis tradicinėmis meno estetikos kategorijomis ir nepavyksta „išprausti“ į šiuolaikinio meno konvencinį apibrėžimą. Tai laike trunkantis kūrinys, kurį atlieka ne tik menininkas, bet ir dalyvis: taigi kūrinio atlikimas sietinas su jo, kaip įvykio, pobūdžiu. Meno, kaip įvykio, samprata, be abejo, nėra nauja. Ryškesnis poslinkis nuo meno kūrinio, kaip „daikto“, link meno, kaip įvykio, Vakarų kultūroje įvyko XX a. 7 dešimtmetyje, ypač plintant performanso, hepeningo ir akcijos – vadinamojo gyvojo meno (angl. *live art*) – žanrams⁴. To laikotarpio gyvasis menas iki šiol dažniausiai nagrinėtas pasitelkiant ir pabrėžiant (menininko) kūno, kasdienybės, tapatybės, politikos, teatro diskursus. 10 dešimtmetyje gyvojo meno paradigmą praplėtė kūrybos praktikos, kuriose naudojamos įvairios dalyvavimo strategijos, ir savo ruožtu paskatino reliacinės estetikos sukūrimą⁵ bei jos kritiką⁶, diskurso epicentre aptarinėjant socialinį meno praktikos aspektą. Šioje meno paradigmoje *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* išsiskiria daugialype dalyvaujančiojo patirtimi (sic!), kuri skatina toliau ieškoti tokio meno savitumo apibrėžimo.

- 4 Meno istorikė RoseLee Goldberg perėjimą nuo meno kaip daikto prie meno kaip įvykio datuoja 1968 metais, atsiradus performanso praktikoms, kuriomis siekė sumažinti ar net panaikinti skirtį tarp atlikėjo ir žiūrovo, kartu programiškai priešinosi meno komercializavimui (8 deš. atlikimo menas neturėjo formos, kuria menas galėtų būti kolekcionuojamas). Žr. RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 2011, p. 152. Prie tokių praktikų priskirtini Fluxus, Situacionists International, conceptualistų kūrybinė veikla, kurie deklaravo skirtingus gyvo meno siekius ir tikslus. Žr. RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s*, Thames&Hudson, 2004.
- 5 Žr. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.
- 6 Žr. Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Fall 2004, No. 110, p. 51–79; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012; Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011.

Lefkowitz kūrinys, mano manymu, žymi dar vieną poslinkį gyvojo meno paradigmoje. Hipotetiškai teigčiau, kad randasi kraštutinai performatyvi meno forma, kuri dalyvio įkūnytą sąmonę⁷ naudoja kaip pagrindinę meno terpę ir kūrybinį instrumentą. Menininko žvilgsnis škart persikelia nuo socialinių sątytų kūrimo link asmens kūno ir psichikos eksploatavimo.

Kaip ir moksle, tyrinėjančiame sąmonę, tokio kūrinio analizei naudingi dviejų – pirmojo ir trečiojo asmens – metodų derinimas⁸. Patirties refleksija yra ir Lefkowitz meninio tyrimo tęsinys – menininkė įvairiais būdais renka dalyvių pasakojimus apie patirtus išgyvenimus pasivaikščiojimo metu. Vienais tokių „tęsininių“ laikytini pokalbiai su Venecijos ir/arba Vilniaus pasivaikščiojimų dalyviais ir gide, paskelbti internetinėje radijo svetainėje *DUUU, kuriais remsiuosi analizuodama *Ėjimas, rankos, akys (miestas)*. Šiuose pokalbiuose patirčių apmąstymais dalijosi filosofas Kristupas Sabolius, kino tyrėjas Lukas Brašiškis, menininkė, architektė, taip pat Lefkowitz apmokytą gidę Viktorija Rybakova, kuri vedė pasivaikščiojimus Venecijoje, ir aš. Pašnekovų gebėjimas reflektuoti ir artikuliuoti sensorines patirtis neabejotinai sukuria sklandesnius ir turtingesnius pasakojimus, kurie palengvina analizę. Nagrinėjant meno kūrinį, o ne atliekant mokslinį

- 7 Žodį „sąmonė“ šiame tekste vartuju kaip atitikmenį angliškam žodžiui „mind“, taigi plačiausia sąmonės prasme, o ne siauresne žodžio „consciousness“ prasme, kuris anglų kalboje reiškia ne tik sąmonę, bet ir sąmoningumą, savimonę, supratimą, suvokimą. Ši sąmonės samprata artimesnė vaizduotės, o ne proto filosofijos diskurse vartojamai sampratai, pirmajai nesant redukcionistine ir įtraukiančiai iracionalumo paradigmą.
- 8 Mokslinio sąmonės tyrimo atveju yra itin svarbi pirmojo asmens introspekcijos kokybė, kuri gali būti pasiekta disciplinuotai to mokantis. Pats tyrinėtojas privalo tapti fenomenologiškai įgudusiu savistebėtoju ir tuomet introspekcinis duomenis gali papildyti įvairiais trečiųjų asmenų duomenimis, prieinamais išoriniam stebėtojui. Tik tokiu atveju tyrimą galima laikyti vykusiu. Žr. Robert Van Gulick, „Consciousness“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [interaktyvus], First published Fri Jun 18, 2004; substantive revision Tue Jan 14, 2014, [žiūrėta 2014-04-04], <http://plato.stanford.edu/entries/consciousness>; Francisco Varela, Jonathan Shear, „First-person methodologies: What, why, how?“, in: *Journal of Consciousness Studies*, 6, Nr. 2–3, 1999, p. 1–14.

sąmonės tyrimą, tenka kliautis tais duomenimis, kurie nebūtinai griežtai atitinka gamtamokslinio tyrimo reikalavimus. Todėl tikėtina, kad meno kūrinio interpretacijose gali rasti neintencionalaus spekuliatyvumo. Išsamiau nagrinėti kūrinių galimybių, tikėtina, su teks 2015 m. rudenį pasirodysiantis dvikalbis (angl. ir pranc. k.) menininkės rengiamas leidinys, kurį sudarys pokalbių su pasivaikščiojimų dalyviais ir juos vedusiais gidais archyvas bei patirčių analizė. Pastaroji, anot menininkės, „nagrinės šiame projekte atsirandančias žinojimo rūšis ir permąstys realybės prigimtį bei jos tipus, kuriuos nuolat kuria percepcinė patirtis“⁹.

Šiame straipsnyje aiškinsiuos du dalykus: a) Lefkowitz kūrinio *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* atlikimo išskirtinumą, apibrėždama jo nulemtą *įkūnyto meno* pobūdį; b) analizuosiu įkūnyto meno iškeliamus bei persvarstytinus kūrinio laikmenos ir reprezentacijos klausimus. Galiausiai įkūnyto meno atsiradimą XXI a. 1 deš. susiesiu su dabarties kultūrai aktualiu kontekstu.

ATLIKIMO ESTETIKA IR KRAŠTUTINIS PERFORMATYVUMAS

Aiškinantis projekto *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* savitumą, paranku pasitelkti teatrologės Erikos Fischer-Lichte sukurtą atlikimo estetikos teoriją. Atlikimo estetika papildo performatyvumo teorijas, kurias kalbos filosofijoje plėtojo Johnas L. Austinas, performatyvumo sąvoką taikydamas kalbos aktams, o kultūros filosofijoje – Judith Butler, sąvoką pritaikiusi kūniškiems veiksams, konstruojantiems socialinės lyties tapatybę. Fischer-Lichte performatyvumo teoriją išplėtoja meno paradigmoje: ji su įvykio pobūdžiu susijusio atlikimo sampratą pasiskolina iš teatrologo Maxo Herrmanno (1865–1942) ir ją praplečia atlikimo estetikai esmine transformacijos kategorija, užpildydama

9 Žr. Menininkės rezidavimo Obervilio rezidencijoje Prancūzijoje projekto pristatymas: Myriam Lefkowitz, Walk, Hands, Eyes (Aubervilliers), [interaktyvus], [žiūrėta 2014-08-21], <http://slash-paris.com/evenements/walk-hands-eyes-aubervilliers-myriam-lefkowitz>.

reikšmių spragas¹⁰. Atlikimo estetika, autorės teigimu, atsigręžia į „tokius meno procesus, kuriems „kūrinio“, „kūrimo“ ir „suvokimo“ sąvokos niekada netiko ir kurių savo ruožtu neaptarė kūrinio, kūrimo ir suvokimo estetika“¹¹. Teigdama, kad kūrėjas, kūrinys ir žiūrovas yra neskaidomai susiję, dekonstrukcinius judesiu autorė dėmesį nuo tradiciškai svarbesnių menininko-atlikėjo ir meno kūrinio perkelia tradiciškai nesvarbesniam žiūrovo vaidmeniui. Atlikimą teoretikė apibrėžia taip:

Žiūrovai laikomi lygiaverčiais subjektais [bendraaktoriais – D. T.]¹², savo dalyvavimu, t. y. kūnišku buvimu, suvokimu ir reakcijomis drauge kuriančiais spektaklį. Atlikimas yra aktorių ir žiūrovų sąveikos rezultatas. Jo radimosi taisyklės reikia suvokti kaip visų dalyvių – atlikėjų ir žiūrovų – išsiderėtas žaidimo taisyklės, kurių laikytis ir kurias pažeisti gali visi. T. y. atlikimas įvyksta tarp aktorių ir žiūrovų, jiems sąveikaujant.¹³

Atlikimo medialumą, medžiagiškumą ir semiotiškumą, anot teatrologės, „iki menkiausių smulkmenų“ kuria įvykio pobūdis. Jis, teoretikės manymu, randasi, pirma, dėl tarp aktorių ir žiūrovų veikiančios *autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos* – kitaip tariant, dėl tarpusavyje sąveikaujančių vienu ir kitu elgsenos bei

10 Žr. Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013 (vok. 2004, angl. 2008).

11 *Ibid.*, p. 287.

12 Angliškame knygos vertime tai pačiai minčiai išsakyti vartojamas vertimas ne subjekto, o bendraaktoriaus (*co-actor*) terminas, kuris akivaizdžiau išryškina naują žiūrovo vaidmenį: „Instead, their bodily co-presence creates a relationship between co-subjects. Through their physical presence, perception, and response, the spectators become co-actors that generate the performance by participating in the „play“. The rules that govern the performance correspond to the rules of a game, negotiated by all participants – actors and spectators alike; they are followed and broken by all in equal measure“. Žr. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, London and New York: Routledge, 2008, p. 32.

13 Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, p. 52.

veiksmų. Autorė pastebi, kad atlikimo metu subjektas yra padidinto dėmesingumo būsenos. Todėl visa, kas pasirodo – bet kokio elemento: aktorių, daiktų, šviesos, garso, kvapo, ritmo bei jo kaitos ir kt. *emergencija* – suvokėjui tampa reikšminga ir priskiriama jo subjektyviai estetinei patirčiai. Tokiu būdu įvyksta „įprastybės atsimainymas“¹⁴. Antra, įvykio pobūdį atlikimui suteikia *griūvančios priešybės*: autorė kalba apie tokių mūsų kultūrai esminių sąvokų porų, kaip menas ir tikrovė, subjektas ir objektas, kūnas ir sąmonė, gyvūnas ir žmogus, signifikantas ir signifikatas, griūtį. Sugriaudamas priešpriešas, „atlikimas kuria tikrovę, kurioje viena gali lygia greta pasireikšti kaip kita, – taigi nestabilią, neapibrėžtą, daugiareikšmę perėjimų ir nykstančių ribų tikrovę“¹⁵. Ir galiausiai, trečia, teoretikė dėmesį atkreipia į tarp priešybių atsiveriančią tarpinę erdvę dalyvio patirtyje, kurią įvardija *liminalumo* (lot. *limen* – slenkstis) *patirtimi*, šią sąvoką pasiskolindama iš ritualo tyrimų kultūros antropologijoje¹⁶. Slenksčio būvis, kuris transformuoja dalyvį,

14 *Ibid.*, p. 261–270.

15 *Ibid.*, p. 278.

16 Tokią išvadą autorė daro argumentuodama kultūros antropologų, analizavusių ritualus, tyrimais: Arnoldo van Gennepo veikalu *Perėjimo ritualai* (1909), kuriame teoretikas išryškina visose kultūrose negrįžtamiems ritualams būdingą struktūrą, ją suskirstydamas į tris fazes: 1) atskyrimo, 2) slenkščio arba transformacijos, 3) įtraukimo fazę; Victorio Turnerio mintimi, kad antroji ritualo fazė vadintina liminalumo būseną, kurią nusakoma kaip tarpinės egzistencijos būseną „tarp įstatymo, papročio, susitarimo ir ceremonialo nustatytų ir parengtų tradicijų“ bei kurią laiko atveriančia kultūrinės erdves eksperimentams ir inovacijoms, nes „liminalumas skatina išmėginti naują veikseną, naujas simbolių kombinacijas ir atmesti juos arba priimti“, per slenkščio fazę keičiant ritualo dalyvio visuomeninį statusą ir įtraukiant jį į kuriamą bendruomenę. („The Ritual Process. Structure and Anti-structure“ (1969) ir „Variations on a Theme of Liminality“, in: *Secular Rites*, sud. Sally F. Moore, Barbara C. Myerhoff Arsenas, 1977); Ursulos Rao ir Klauss-Peter Köppingo, ritualą traktuojančių kaip daugiareikšmišką ir pabrėžiančių jo specifinį performatyvumą ir atlikimo pobūdį, o ritualą kaip įvykį vadinančius „transformuojančiu aktu“, kuriam „priskiriama galia transformuoti bet kokį veiksmo ir reikšmės kontekstą, visus jį sudarančius elementus ir asmenis bet kokiu įmanomu požiūriu, šitaip įtvirtinant naują asmenų ir simbolių statusą“, taip pat – ne tik keisti visuomeninį asmens statusą, bet

Fischer-Lichte manymu, estetineje atlikimo patirtyje yra svarbiausias:

Žiūrovas patiria būseną *betwixt and between*, išgyvena krizę pirmiausia kaip kūnišką transformaciją, fiziologinės, energetinės, emocinės ir motorinės būsenos pokytį. Ir priešingai, slenkščio būseną, kartais net krizė gali kilti išsąmoninus kūniškus pokyčius. Tai pirmiausia pasakytina apie stiprius pojūčius ir jausmus, kuriuos suvokiančiam subjektui sukelia staiga erdvėje pasirodę reiškiniai.¹⁷

Meninio ir ritualinio atlikimo patirčių autorė neatpatina, jose išvelgdama du esminius neatitikmenis. Slenksčio patirtis meniniame atlikime, skirtingai nuo ritualinio, nėra negrįžtamoji: žiūrovas patiria tik *laininas* transformacijas – tol, kol trunka pats atlikimas ar koks nors jo epizodas. Taip pat teoretikė abejoja, ar meninio atlikimo estetine patirtis gali pakeisti dalyvio visuomeninį statusą, viešai pripažįstamą jo tapatybę: skirtingai nuo ritualo, ją išgyvenęs žiūrovas visam gyvenimui netampa meninio „ritualo“ paženklintu tam tikros bendruomenės nariu¹⁸. Tačiau ji visgi neatmeta meno sukeltos ilgalaikės transformacijos galimybės:

Tik kaskart individualiu atveju galima spręsti, ar destabilizuotas savęs paties, pasaulio ir kito suvokimas, galiojančių normų ir taisyklių netektis iš tikrųjų paskatins subjektą persiorientuoti, naujai suvokti tikrovę ir save, taigi patirti ilgalaikę transformaciją.¹⁹

ir „bet kokiu įmanomu požiūriu“ transformuoti jo tikrovės suvokimą; Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, „Die ‚performative Wende‘: Leben – Ritual – Theater“, in: *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, sud. Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, Münsteris/Hamburgas/Londonas, 2000, p. 1–31, p. 10.), *ibid.*, p. 278–279

17 *Ibid.*, p. 283.

18 *Ibid.*, p. 259–286.

19 *Ibid.*, p. 286.

Teorinį akcentą atlikimo estetikoje nuo dramaturginio teksto perkėlusį į žiūrovo kūną Fischer-Lichte analizuoja būdus ir elementus, kurių žiūrovas yra veikiamas ir pats veikia kaip subjektas (bendraaktorius). Tokia žiūrovo vaidmens traktuotė, jam įvykį kuriant kartu su aktoriais ar performanso menininku „kūniškai esant kartu, suvokiant ir reaguojant“, atrodo įtikinanti ir universaliai (sic!) tinkanti visoms meno atlikimo praktikoms: tiek tradiciniam spektakliui, kuriame spektaklio ir publikos erdvės aiškiai atskirtos, tiek chrestomatiniams meno performansams²⁰, kurie ėmė siekti intensyvesnio bendravimo su publika, naikindami ribą tarp scenos ir publikos tikrovių. Tačiau čia verta atkreipti dėmesį, kad dalis šiuolaikinės vaizduojamojo meno praktikos ir postdraminio teatro pavyzdžių leidžia kalbėti ne tik apie teoriškai perkeltą žvilgsnio „svorio centrą“, bet aptikti ir esmiškai pasikeitusį meno kūrinio kūrimo būdą – radikaliai pakeistą žiūrovo vaidmenį meno kūrinyje.

Tokiu pavyzdžiu galėtų būti ir teatrologės nagrinėjamas choreografo Pero Ruckerto šokio spektaklis *Slapta paslauga* (*Secret Service*, 2002)²¹, kuris kiekvieną atliekamas su vienu žiūrovu-dalyviu užrištomis akimis, t. y. sutrikdant jam įprastą juslinį režimą. Teatrologė pastebi, kad „perėjimai, akivaizdžiai atliekami kaip ribų peržengimai, patį atlikimą pavertė viena

slenksčio ir transformacijos faze“²², tačiau šio fakto nesureikšmina. Kaip tik čia ir vertėtų suklusti: dėl šio atlikimo kaip *vienos slenksčio ir transformacijos fazės* charakteristikos jį galima laikyti *kraštutiniai performatyviu*. Toks dalyvio percepcijos pakeitimas esmiškai keičia ir jo vaidmenį mene. Būtent šis bruožas būdingas ir Lefkowitz projektui *Ėjimas, rankos, akys* (*miestas*), tačiau ne tik jam, bet ir, teigčiau, tam tikrai kūriniių grupei šiuolaikinio gyvojo meno paradigmoje. Natūraliai kyla klausimas, ar minėta atlikimo charakteristika leidžia apie jį konstatuoti šį tą daugiau, nei aptaria teatrologė. Mano manymu – taip, ir tai verta bandyti pagrįsti.

ĮKŪNYTAS MENAS

Kokie yra *Ėjimas, rankos, akys* (*miestas*) atlikimo pagrindiniai dėmenys? Pirma, tai – ne grupinis, o individualus atlikimas, asmeniui (dalyviui) esant sąveikiamame²³ santykiyje su kitu gidu (menininke arba jos apmokytu žmogumi). Skirtingai nuo dalyvavimo strategijas naudojančio meno, kuriame ašį sudaro tarp įvairių meno kūrinio dalyvių užsimezgantys socialiniai ryšiai, sudarantys kūrinio esmę, arba kitų atlikimo menų, kuriuose kiekvienas žiūrovas iš dalies praranda savo individualumą, tapdamas publikos dalimi, – šiame projekte svarbus kur kas intymesnis sąveikus tarpasmeninis santykis tarp *dvių* žmonių, vienas kitą suvokiančių ne kaip socialinius subjektus, o kaip įkūnytas sąmones. Įkūnyta sąmone laikytina radikali asmens buvimo dabarties momentu koncepcija, kai žmogaus atida aprėpia tiek kūnišką, tiek psichinę būsenas. Antra, projektas turi aiškias instrukcijas: prieš prasidedant kūriniiui *žiūrovas* supažindinamas su pagrindine taisykle – kad tai pasivaikščiojimas *tylint*, ir jos privalu laikytis. Tada gidas paima jo ranką (užmezgamas kūniškas ryšys, įvairiu intensyvumu išliekantis viso pasivaikščiojimo metu) ir paprašo užmerkti akis (žodinis nurodymas).

20 Kurdamą performatyvumo estetikos teoriją, Fischer-Lichte išsamiau pristato tik kelių menininkų performansų pavyzdžius, daugiausia rašydama apie įkūnijimo sąvoką kaip priešingą teksto ir reprezentacijos sąvokoms: ankstyvuosius Marinosa Abramovič, Chriso Burdeno, Michelio Journiaco, Ginos Pane performansus, kuriuose menininkai žaloja savo kūną, taip kūnui, o ne tekstui suteikdami paradigmą vertę.

21 Fischer-Lichte rašo: „žiūrovas atsiskirdavo nuo kasdienio gyvenimo ir pereidavo į atlikimo pasaulį, kai vienas trupės narys jam užrišdavo akis ir už rankos nuveddavo į atlikimo erdvę <...>; antrame veiksmo žiūrovas turėjo dar ir nusivilkti drabužius – šis veiksmas būdingas ritualams.<...> Visas atlikimas turėjo suteikti „aklu“ dalyviu paverstam žiūrovui itin neįprastų, išties be galo trikdančių potyrių. Ir šiuo atveju perėjimai, akivaizdžiai atliekami kaip ribų peržengimai, patį atlikimą pavertė viena slenksčio ir transformacijos faze“. Žr. Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, p. 284–285.

22 *Ibid.*, p. 284.

23 Angl. *interactive*.

Tą akimirką, kuri tapati atskyrimo fazei ritualo struktūroje, žiūrovas iš socialinės erdvės patenka į meninę, kūrinio erdvę, ir tampa dalyviu. Sekant ritualo logika, panašiai jis yra grąžinamas į socialinę erdvę, kai gidas jam ištaria „atsimerk“. Atlikimo metu gidas lengvais prisilietimais koordinuoja dalyvio judėjimą erdvėje ir retkarčiais paprašo akimirkai atsimerkti, išstardamas „atsimerk–užsimerk“. Per valandą žmogus išvysta mažiausiai dešimt, daugiausia – penkiolika vaizdų, kurių link gidas pakreipia dalyvio galvą. Aritmetiškai skaičiuojant atlikimo laiką, kai dalyvis aplinką mato akimis, gauname įspūdingą rezultatą: rega tesudaro 0,42 proc. laiko (arba 15 iš 3600 sek.). Tai reiškia, kad likusius 99,58 proc. kūrinio laiko miestu judantis dalyvis kliaujasi kitomis juslėmis – daugiausia lyta, klausia ir uosle, mažiausiai suaktyvindamas regą. Toks jutimų režimo pakeitimas, radikaliai priešingas kasdienei patirčiai, keičia ir suvokimą, sukeldamas „tarp“ būseną, ir esmiškai prisideda prie dalyvio kaitos.

Intensyvi ir nenutrūkstanti gido ir dalyvio sąveika projekte yra esminė, grįžtamojo ryšio kilpos principu kurianti meno įvykio savitumą. Ją palaiko nuolatinis vienas kito jutimas kūniškai: kai gidas liečia dalyvio kūną, taip leisdamas suprasti, kur jam reiktų judėti; arba stebi dalyvio judėjimą atsitraukęs, o pastarasis tuo pačiu metu (nu)jaučia gidą esant šalia ir atitinkamai reaguoja kontroliuodamas savo judėjimą aplinkoje. Sąveiką lemia ir minimalios žodinės instrukcijos, kurioms dalyvis paklūsta atsimerkdamas ir vėl užsimerkdamas. Atrodytų, kad tik dalyvis yra priklausomas nuo gido. Gidas nuo „aklojo“ dalyvio skiriasi galimybe matyti nuolat, taip pat vadovauti pasivaikščiavimui parenkant judėjimo trajektorijas ir ritmą. Tačiau ne tik dalyvis yra priklausomas nuo gido, bet ir gidas – nuo dalyvio. Kokia toji priklausomybė? Menininkė Lefkowitz sako:

Po penkerių metų praktikos dabar aš jau žinau, kad tai jis [dalyvis] kuria pasaulį. <...> Eidama „pasivaikščioti“ aš įsijaučiu į situaciją, kurią būtų galima

palyginti su ėjimu pasivaikščioti su miegančiu žmogumi, žinant, kad jis tuo metu sapnuoja. Aš nė nenumanau, ką tas žmogus „sapnuoja“, bet jo kūnas būna paveiktas to „sapno“. Todėl jis juda tam tikru ritmu ir skleidžia tam tikrus impulsus. Mano ranka gauna tą informaciją per kūno lietimą. Bet informacija ranka mane pasiekia ne vien per lietimą. Manau, kad tuo metu veikia daug įvairių sistemų, kurių išties negalėčiau apibūdinti. Žinau tik tiek, kad prisitaikau ir įsijaučiu į tą kūną, su kuriuo einu pasivaikščioti. Dabar pastebiu, kad [dalyvis] veikia mane – pasiekia mano dėmesio trajektorija ir taip pat pakinta mano santykis su aplinka. Aš tarsi persismelkiu kito žmogaus ritmu. Būtent todėl pasivaikščiavimus įdomu kartoti. <...> Aš žinau, kad renkuosi [vaikščiojimo trajektorijas, ritmą, atsimerkimo vietas ir kt.] tik dermės su kitu žmogumi sistemoje. Todėl visuomet tai yra sąveiki sistema. <...> Mano pasirinkimų modalumas vaikščiojant su skirtingais žmonėmis kas kart yra kitoks.²⁴

Nebyli kūno kalba ir minimalios žodinės nuorodos dalyvį ir gidą glaudžiai susieja sąveikiu tarpasmeniniu ryšiu: „aklojo“ judėjimas miestu priklauso nuo „reginčiojo“, bet kartu „reginčiojo“ judėjimas yra persmelktas „aklojo“ būsenų diktuojamo ritmo. Dalyvis ir gidas pasivaikščiavimo metu laikytini vienas nuo kito priklausomais lygiaverčiais subjektais, per dalyvavimą – kūnišką buvimą drauge (tai pagrindinė atlikimo medialumo sąlyga), vienas kito ir savęs pačių bei santykio su aplinka pajautimą, stebėjimą, suvokimą bei reakcijas (autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa) – kuriančiais įvyki. Todėl apie dalyvį ir gidą verta kalbėti ne kaip apie kūrėją ir suvokėją, o kaip apie glaudžiai tarpusavyje susijusius bendraautorius, skirtingais mastais ir būdais prisidedančius prie atlikimo eigos.

24 Myriam Lefkowitz pasisakymas. Žr. Conversation #14: From Venice to Vilnius - Morning, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=853>. Iš anglų k. vertė autorė.

Ketvirta, kūrinys atliekamas ne teatro scenoje, meno institucijoje ar bet kurioje kitoje uždaroje, formaliai ir semantiškai apibrėžtoje vietoje, o mieste – atviroje ir kintančioje žmogiškoje erdvėje. Dalyvis „įmetamas“ į duotą, save organizuojančią miesto aplinką, o ne tikslingai sukurtą (pvz., teatro scenografija) tikrovę. Kaip dalyvio suvokimą keičia žinojimas, kad jis patenka į kasdienišką miesto aplinką, o ne izoliuotą ir todėl saugią, tik menui skirtą erdvę?

Iš pradžių mane neramino vienas dalykas. Vilniuje aš pažįstu kas antrą žmogų. O dabar aš atlieku tarsi kažkokį vaidmenį, kurį kiti gali stebėti. Tai labai skiriasi nuo pasivaikščiojimo Venecijoje, kur man buvo visiškai nesvarbu: [Venecijoje] mes įlipome į laivelį, kuriame buvusi moteris pasipiktino tuo, ką padarėme – tačiau man nė kiek nerūpėjo jos reakcija. Turiu omeny, kad tame mieste aš buvau pašalietis ir man buvo visiškai nesvarbu, ar tenykščiai mane palaikys nebyliu ar koku pamišėliu. [Vaikščiojant Vilniuje] yra kitaip, nes vėliau tavęs gali paklausti, ką ten tu veikei ir pan., o tau teks pasiaiškinti. Pasivaikščiojimo pradžioje tai ištis trikdė. <...> Po kurio laiko, kai vis labiau susikoncentruoji į tai, kas vyksta, anas nerimas pamažu išnyksta. Tai rodo, kad mes susikonstruojame savo vaidmenis, juos apipindami simboliniais ir įsivaizduojamais ar dar kokiais nors sluoksniais, ir kad tuos vaidmenis atliekame pagal tam tikros sistemos, kurioje „vaidiname“, taisykles. Tačiau šiame kūrinyje mes visas tas sistemas paliekame nuošalėje, tarsi save po truputį iš jų „išinstaliuojame“. Tai gali pavykti arba nepavykti, jei esi pernelyg įsitempęs.²⁵

Žiūrovui tapus kūrinio, atliekamo miesto erdvėje, dalyviu, sutrikdomas saugus žiūrovo statusas, todėl dalyvio sąmonėje ima galvėti socialinė ir nauja – meno

25 Kristupo Saboliaus pasisakymas, Conversation #14: From Venice to Vilnius - Morning, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=853>. Iš anglų k. vertė autorė.

kūrinio, kurio dalimi dalyvis tapo, – tikrovės. Priklausomai nuo to, kuri nugali, keičiasi žmogaus statusas. Tai yra viena reikšmingesnių dalyvio transformacijų – asmuo suvokia, kad mieste jis vaikšto jau ne kaip socialinis subjektas, o kūnas be socialinės tapatybės. Sėkmingo atsiribojimo nuo socialinių vaidmenų atveju kūniška (tiksliau – įkūnytos sąmonės) tapatybė lieka vienintele dalyvio tapatybe, tačiau ypatingomis – meno tikrovės – aplinkybėmis. Taigi ir visa, kas patiriama tokioje aplinkoje, imama suvokti per meno prizmę arba nuolatos galynėjantis socialinės ir meninės tikrovės priešybėms.

Panašu, kad nei gidas, nei dalyvis iš anksto nežino, kokia konkreti patirtis jų laukia atlikimo metu – ji nėra nei apibrėžta, nei numatyta. Ji priklauso nuo mažiausiai trijų veiksnių: pirma, autopoetinės grįžtamojo ryšio kilpos tarp dalyvio ir aplinkos, kuriai priskirtinas ir gidas (ryšys „padiktuoja“ vaikščiojimo trajektoriją); antra, nuo to, kas vyksta kintančioje miesto aplinkoje, kurioje vaikščiojama: kokie emergenciniai reiškiniai tuo metu joje yra (veiksmas, objektai, garsai, šviesa, kvapai ir kt., apčiuopiami visų juslių dėka); ir trečia, nuo dalyvio sąmonės dėmesingumo ir selektyvumo – į ką dalyvis atkreipia dėmesį, aplinkai dirginant skirtingus jo jutimus. Sąmonei būdingas vienoks ar kitoks dėmesingumas. Sutelktas dėmesingumas, kurį dalyvis daugiau ar mažiau išlaiko pasivaikščiojimo metu, sietinas su performatyvia *įdabartinto buvimo* kokybe. Įdabartintas buvimas įmanomas tik sutelkus dėmesį²⁶. Verta išskirti dvi dėmesingumo sampratas, apie kurias primena ir Fischer-Lichte: ne tik „santykinai stiprią sąmonės atidą bet kokio pobūdžio daiktui ar turiniui“²⁷, bet ir apie „įprastiems psichologiniams apibrėžimams

26 Nick Kaye, Gabriella Giannachi, Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality, in: *TDR/The Drama Review*, Vol. 55, Nr. 4, 2011, p. 88–95.

27 Walter Seitter, „Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinung“, in: Aleida Asmann (sud.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikationen*, München, 2002, p. 171–182, p. 171. Žr. Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, p. 267.

priešingą dėmesio kaip „kūniškesnio ir labiau multi-sensorinio proceso“ sampratą, kurio „apraiškos – tai kultūros parengti būdai per kūną ir kūnu dalyvauti aplinkoje, apimančioje įkūnytą kitų buvimą“²⁸. Neįprastai sutelktas dėmesys – tiek į aplinkos pajautą, kad galėtum joje veikti užmerktomis akimis, tiek į psichinius potyrius – Lefkowitz projekte yra neišvengiamas. Būtent toks susitelkimas pakeičia dalyvio sąmonės būseną ir jos veiklą. Pakitusi būseną tampa atlikimo estetikos sudedamąja ir vėliau apmąstoma dalimi²⁹. „Sąmonė nuolat pasirenka, ką įsidėmėti ir kaip tai padaryti, tarsi pritaikydama tam tikrus kriterijus“, – prirena filosofas Kristupas Sabolius ir priduria, kad tai lemia ne tik dėmesio sutelktumas, bet ir „buvusių išgyvenimų įtaka“³⁰. Čia verta prisiminti filosofijoje vėl aktualia tapusios vaizduotės sampratą. Vaizduotė dalyvauja visuose sąmonės aktuose – suvokime, atmintyje ir mąstyme – kaip tarpininkas, montuojantis „patirties struktūras“³¹. Nėra tokios patirties, kurioje nedalyvautų vaizduotė: „patyrimas visuomet yra suvokimo ir vaizduotės sąlyčio laukas, kuriame tai, kas natūralu, ir tai, kas duota, nuolat maišosi su tuo, kas sukurta (ar net šią akimirką kuriama).“³² Taigi nuo to, ką dalyvio sąmonė „pasirinks“ pamatyti jam atsimerkus, išgirsti, užuosti, pajauti judant paviršiais, liečiant ir būnant

28 Thomas J. Csordas, „Somatic Modes of Attention“, in: *Cultural Anthropology* 8, 1993, p. 135–156, p. 138. Žr. Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, p. 268.

29 Pasikeitusios sąmonės patvirtinimams galima priskirti tokius dalyvių būsenos įvardijimus, kaip „jaučiausi tarsi būčiau ne aš <...>“ (Viktorija Rybakova), „aš praradau orientaciją vos žengęs penkis žingsnius, užmiršau, kurioje vietoje mes pradėjom. Kai pirmą kartą atsimerkiau, pamačiau kažką labai keisto, kas priminė man pasaulio sukeistinio sampratą. <...> ir staiga tu pamatai kažką, kas tau atrodo visiškai nepažįstama.“ (Lukas Brašiškis). Žr. *Conversation #15: From Venice to Vilnius - Evening*, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=866>. Iš anglų k. vertė autorė.

30 Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013, p. 77.

31 Montażinės arba kinematinės sąmonės ir vaizduotės koncepciją išvystė filosofas Berdardas Stiegleris, kuriuo remiasi Kristupas Sabolius. Žr. *Ibid.*, p. 76–84.

32 Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė*, p. 52, 62, 77–79, 28.

liečiamam bei kam ir kokią reikšmę suteiks „tarpininkaujant“ vaizduotei, didžia dalimi priklauso tai, kokią reikšminį pasakojimą jis sąmoningai ir nesąmoningai susikurs. Tačiau visuomet su(si)kuriama subjektyvi ir unikali projekte *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* patirtos realybės versija. Šio projekto sumanymui svarbi ne tik miesto, dažniausiai suvokiamo kaip erdvinio arba socialinio darinio, bet lygiai taip pat kūno ir santykio/ryšio su aplinka patirtis. Visus tris dėmenis menininkė traktuoja kaip „transformacijos galimybių prisodrintas erdves“ bei kelia klausimą: „į kokią realybės formą mes patenkame, jei ji nėra erdvinė arba socialinė?“³³.

Toks klausimas iškyla ypač apmąstant išgyventą patirtį iš dalyvio perspektyvos, kuri liudija, kad pasivaikščiojimo metu daiktiškos tikrovės suvokimas dalyvio sąmonėje ima nykti. Reflektuodamas pasivaikščiojimo patirtį, filosofas Sabolius antrina menininkės minčiai:

Tu prarandi jausmą, kad aplinkui yra daiktai. Lieka tik jėgos ir sąveikos. Tai pasakytina apie viską – sienas, žmones, kitus garsus. Lieka vibracijos, tam tikri poveikiai, tėkmės, srautai, intensyvumai, bet nebelieka tikrų daiktų. Kai lieti sieną ar jauti kvapą, tai jau nebe sienos lietimas, o sąveika su kažkokiu gilesniu visumos sluoksniu, kažkokia sistema, kuri už viso to slypi. Svarbiausias potyris šiame pasivaikščiojime man buvo būtent šis daiktiškosios sistemos aplink save, kurioje dominuoja vaizdai (nes paprastai vaizdą suprantam kaip kažką stabilaus ir daiktiško), praradimas.³⁴

Tai leidžia manyti, kad sąmonė veikia kitu nei įprastu kasdienybėje režimu. Projektas siekia „įjungti“

33 Creative Time Summit | Performing the City: Myriam Lefkowitz, Stockholm, 2014, video, [interaktyvus], 2014 12 11, [žiūrėta 2015 02 18], <https://www.youtube.com/watch?v=opzouizKYQc>.

34 Kristupo Saboliaus pasisakymas. Žr. *Conversation #14: From Venice to Vilnius - Morning*, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=853>. Iš anglų k. vertė autorė.

kitą tikrovės patyrimo ir suvokimo registrą dalyvio sąmonėje³⁵. Lefkowitz suteikiamos patirties metu daiktišką tikrovę nurungia kitomis juslėmis apčiuopiama tikrovė, pirmajai išnykstant kartu su regos atsisakymu. Kita vertus, net protarpiais pamatoma tikrovė (atsi-merk-užsi-merk) praranda savo daiktiškumą ir imama suvokti bei pratęsiama mentalinėje plotmėje. Pakitusi sąmonės būseną pakeičia ne tik aplinkos, bet ir paties dalyvio kūniškumo percepciją. Suvokimas atlikimo metu transformuojasi: vyksta panašus procesas į tą, kurį Deleuze'as aprašė kaip galutinį molekulinį tapsmą dalele – tapsmą nesuvokiamu (pranc. *devenir-imperceptible*). Būtent ši, tapimo nesuvokiamu, patirtis laikytina netikėčiausia ir intensyviausia Lefkowitz projekte. Anot Deleuze'o:

Tapti kiekvienu/viskuo, paversti pasaulį tapsmu, reiškia ištraukti į pasaulį, kurti pasaulį arba pasaulius, kitaip tariant, susirasti savo paties art(im)umus ir nesuvokiamumo zonas. Kosmosas suvoktiną kaip abstraktus mechanizmas, o kiekvienas pasaulis – kaip jį veikiantis asambliažas. Jei kas nors save redukuoja į vieną ar kelias abstrakčias linijas, kurios prasitęs į kitas ir susijungs su kitomis, tiesiogiai sukurdamos pasaulį, kuriame yra pasaulis tapsme, tuomet tas kas nors taps kiekvienu/viskuo.³⁶

35 Tai patvirtina ir apmokytos vesti pavaikščiėjimus „gidės“ Viktorijos Rybakovos teiginys, kad ji vengia dalyvius vesti per laiptus, nes jie, jos manymu, dalyvį „grąžina į [daiktišką] realybę“. Žr. Conversation #15: From Venice to Vilnius - Evening, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=866>. Iš anglų k. vertė autorė.

36 „It is in this sense that becoming-everybody/everything, making the world a becoming, is to world, to make a world or worlds, in other words, to find one's proximities and zones of indiscernibility. The Cosmos as an abstract machine, and each world as an assemblage effectuating it. If one reduces oneself to one or several abstract lines that will prolong itself in and conjugate with others, producing immediately, directly a world in which it is the world that becomes, then one becomes-everybody/everything.“; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987, p. 280.

Ėjimas, rankos, akys (miestas) projekte dalyvis patiria ir kartu su(si)kuria panašią būseną kaip juslinio medialumo efektą: jis ne išnyksta iš pasaulio kaip individas, o „susilieja su pasaulio daiktais ir reiškiniiais“, sukurdamas naują – abstraktų, beasmenį – ryšį su pasauliu³⁷. Beasmenis ryšys su pasauliu yra radikaliai priešingas subjektyviai semiotinei miesto patirčiai, kurią dalyvis su(si)kuria suvokdamas regimybę ir jai priskirdamas tam tikras reikšmes iš asmeninio žinių ir reikšmių arsenalo. Skirtingai nuo subjektyvios, beasmenio ryšio su pasauliu patirtis yra bendra visų dalyvių patirčiai. Abiejų šių patirčių – beasmenio ryšio su pasauliu ir subjektyvios (reikšminės) pasaulio patirties – išgyvenimas sudaro dalyvio sąmonėje įkūnytą *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* vienį.

Taigi Lefkowitz projekte išryškėja keli esminiai bruožai. Pirma, tai instruktyvus ir apibrėžtos laiko trukmės atlikimas. Antra, kūrinį sąveikiai atlieka skirtingus „vaidmenis“ turintys menininkas/gidas ir žiūrovas/dalyvis. Atlikimas yra įvykio pobūdžio, o pastarąjį apibrėžia autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa, reiškinių emergencija ir dalyvio transformacija. Trečia, atlikimo trukmė yra *ištisa slenksčio ir transformacijos fazė*, kurios pradžią ir pabaigą žymi akivaizdūs asmens atskyrimo ir įtraukimo atgal į socialinę terpę momentai, primenantys ritualo struktūrą. *Dalyvio* įkūnyta sąmonė pasivaikščiojimo metu atlieka kūrybinį darbą – pirmiausia kartu kuria (ir iš dalies nulemia) įvykio situaciją, o paskui ir kinematografiškai montuoja visa, kas patenka į jos akiratį. Gidas, glaudžiai sąveikaudamas su dalyviu, kuria sąlygas *dalyvio* sąmonės patirtims rasti ir keisti. Toks atlikimo medialumas panaikina įvykį kuriančios medijos ir dalyvio atskirtį: tarpininkaujant gidui, dalyvio įkūnyta sąmonė naudojama kaip pagrindinė terpė meno kūriniumi sukurti. Asmuo, atlikimą išgyvenęs kaip vieną slenksčio ir transformacijos fazę, į visuomenę grįžta pasikeitęs – kaip unikalus, tik jo paties introspektyviam žvilgsniui

37 Žr. Audronė Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 127.

pasiekiamo meno įvykio-patirties „nešiotojas“. Meno įvykiui pasibaigus, jo įkūnyta sąmonė tampa vienintele, subjektyvia ir kintančia estetinės patirties laikmena: vaizduotė linkusi interpretuoti ir iškraipyti – visa, kas prisimenama, prisimenama modifikuotai.

Tad įkūnytą meną būtų galima apibrėžti kaip kraštutinai performatyvią instrukcinio meno formą, kuri dalyvio kūne su(si)kuriama ir įsikuria įvairių fiziologinių bei psichinių pojūčių pavidalu. Galutiniu kūriniu tampa ne daiktiškoje tikrovėje sukurtas objektas, o introspektyviai išgyventa patirtis. Paradoksalu, tačiau atrodytų radikalai dematerializuotas menas iš atlikimą stebinčiojo perspektyvos vis dėlto yra labiausiai įkūnytas menas pačiame „žiūrove“ patirties forma, kuris pats prisidėjo prie tos patirties kūrimo tapdamas ne tik dalyviu, bet ir bendrakūrėju, galiausiai – ir gyvąją kūrinio laikmena.

KŪRINYS KAIP JUODOJI DĖŽĖ

Aiškindamiesi įkūnyto meno turinį ir prasmes, susiduriame su problema, ar ir kaip radikalai subjektyvią ir introspekcinę dalyvio patirtį galime objektyviai pažinti ir reflektuoti. Akivaizdu, jog neįmanoma vienam asmeniui išgyventi kito patirties tapačiai: subjektyvi patirtis neperkeliamą ir tampa „įkalinta“ žmogaus kūne – metaforiškai tariant, juodojoje dėžėje, užfiksavusioje visa, kas įvyko. Juodosios dėžės koncepcija pirmiausia atsirado kibernetinėse teorijose³⁸, o vėliau

38 Pirmiausia „juodų“ arba nepermatomų objektų problema iškilo karo metais, inžinerijos specialistams susidūrus su tokiais objektais, kaip įtartinos duženos ar nesprogusios bombos, bandant nustatyti, kokie tai dariniai. Inžinieriai su jais elgdavosi kaip su autonominiiais subjektais: jų iš karto neardydavo, o stimuluodavo jų paviršių (pvz., pritivirtinę kabelius) ir stebėdavo reakcijas. Pagal reakcijas specialistai galėdavo hipotetiškai spėti, koks yra nematomas juodosios dėžės vidinis mechanizmas. XX a. 6 deš. kibernetinė juodosios dėžės teorija šią taktiką apibendrino ir sukūrė priežastinių mechanizmų, apie kuriuos trūksta žinių, nagrinėjimo metodologiją. Laikytasi nuostatos, kad eksperimentatorius ir juodoji dėžė sudaro jungtinę sistemą, kurioje išorinis dirginimas ir dėžės reakcija yra susijusios uždara priežastinio grįžtamojo ryšio kilpa. Kliudamasis

socialinių sistemų analizėje ją pritaikė vokiečių sociologas Niklasas Luhmannas. Jis „juodąją dėžę“ pervadina *sistema* ir traktuoja ją kaip savarankišką bei susijusią su išorinėmis priežastimis. Tokia sistema geba pati pasirinkti, į kuriuos aplinkos poveikius ji reaguos, taip pat – daryti poveikį. <...> vienintelė svarbiausia jos ypatybė yra ta, kad ji pati sprendžia, ką ji daro³⁹. Toks mechanizmo apibrėžimas jam suteikia valią ir jis virsta organizmu. Tuo pasinaudoja ir Wendelinas Reichas, socialinės psichologijos lauke sprendžiantis intersubjektyvumo problemą, kurią galiausiai pasiūlo išspręsti ją performuluodamas į individų atsakingumo būti suprantamiems kitam individui problemą⁴⁰. *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* kūrimas atitinka juodosios dėžės koncepcinį modelį: pasivaikščiojimo metu tarp menininkės ir dalyvio vyksta nepertraukiama neverbalinė komunikacija, dalyvio kūną menininkei traktuojant kaip organizmą (save organizuojančią sistemą, kurios elgseną ne visada gali numatyti), o ne mechanizmą (prognozuojamą prietaisą, kurio veikimo principai yra aiškūs). Ji vedžioja „akląjį“ po miestą judviejų sąryšio nulemta trajektorija ir juo fiksuoja tikrovę, atsiveriančią per jusles (išorinė patirtis, sąlygojama somatiškai) ir sąmonėje vykstančius procesus (vidinė arba mentalinė patirtis, sąlygojama psichiškai).

Jei dalyvio išgyventą patirtį laikysime procesualiai atsiradusiu galutiniu – įkūnyto meno – kūriniu, žvelgiant iš meno teoretiko perspektyvos, jam taip pat taikytina juodosios dėžės metafora. Jo turinys menotyrininkui nėra pasiekiamas tiesiogiai – visa, ką galime apie jį išsiaiškinti, jei nesame patys patyrę kūrinio, yra pasiekiamas tik per antrinius šaltinius – liudijimus

įvairiomis prielaidomis, po kelių bandymų eksperimentatorius aptiktų reakcijų struktūrą ir galiausiai galėtų sukurti hipotetinį mechanizmą, dirginimą paverčiančio reakcija, modelį. Žr. William Ross Ashby, *An Introduction to Cybernetics*, London, UK: Chapman & Hall, 1956. Žr. Wendelin Reich, „Three Problems of Intersubjectivity – And One Solution“, in: *Sociological Theory*, Vol. 28, Nr. 1, American Sociological Association, 2010, p. 53.

39 *Ibid.*, p. 53.

40 Žr. *Ibid.*, p. 40–63.

(žinoma, jei tokie yra paskelbiami). Todėl įkūnyto meno praktikoje įmanoma tik subjektyvi patirties *reprezentacija* – išvestinė kūrinio forma, funkcionuojanti kaip dokumentacija, užfiksuojanti įvykio pėdsaką. Tokiais įvykių pėdsakais laikytini interviu su projekto dalyviais, kurie savo patirčių refleksijomis (liudijimai garso įrašų, tekstų ar kitomis formomis) leidžia kitiems bent numanyti, kokia toji patirtis buvo. Tačiau įkūnytas menas išlieka ne tik reprezentacijos forma. Kur kas svarbiau yra tai, kad jis yra įkūnytas gyvojoje terpėje: žmogaus kūnas ima atlikti laikmenos funkciją. Tai nėra įprasta laikmena, pasižyminti tapačios informacijos atkūrimo galimybe, o takti: įkūnytas kūrinys dalyvio sąmonėje išlieka tik nuolatinės mažesnės ir didesnės modifikacijos būsenos (patirties atsiminimai kinta) ir egzistuoja tol, kol yra aktyvuojamas. Tokio kūrinio, sukuriama sąmonėje ir išliekančio tik jį patyrusiojo atmintyje, neįmanoma tapačiai atkurti ar reprodukuoti. O jo reprezentacija (liudijimas) laiko tėkmėje, tikėtina, kiekvieną kart bus kitokia.

Deleuze'as reprezentaciją laiko pakartojimo, kaip tikrovės teigimo, priešybe:

Pakartojimas – tai meno kalba, kur kiekvienas atvejis yra nepakeičiamas, todėl gali būti tik pakartojamas, o kiekvienas pakartojimas neišvengiamai pakeičia tai, ką kartoja. Kitaip tariant, pakartojimas įteisina skirtumo universalumą, bet nepaverčia jo bendrybe.⁴¹

Ėjimas, rankos, akys (miestas) pasivaikščiojimais kiekvienąsyk atliekami kaip skirtumai (deliozine prasme), neturintys originalo – kiekvieną kartą atlikimo metu sukuriama vis nauja, paskira ir unikali, o kartu ir savo singularumu universali įkūnyta patirtis. Kaip ir ritualas, įkūnytas menas sukuriamas tik per transgresiją reiškiantį pakartojimą. Jis išlieka pažinus tik pačiam dalyviui. Įkūnytos patirties neįmanoma tapačiai

41 Audronė Žukauskaitė, Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filozofija: daugialypumo logika, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 37.

išgyventi antrą kartą net ir tam pačiam asmeniui, nes absoliučiai visi ją kuriantys elementai yra kintantys. Taigi meno projekto *Ėjimas, rankos, akys (miestas)* instrukcija yra tapati bendrybei, kuri išsiskleidžia rizominiu principu ją pakartojant: sukuriama tiek skirtingų įkūnyto meno „juodųjų dėžių“ versijų, kiek kartų yra atliekamas pasivaikščiojimas.

SAVIKŪRA – XXI A. KULTŪRINIS NERIMAS IR SMEGENOMANIJA

Dalyvio sąmonę instrumentalizuojančius kūrinius galima priskirti XX a. 7 deš. kilusiai ir tebesitęsiančiai kognityvinio posūkio bangai socialiniuose, humanitariniuose ir gamtos moksluose. Moksle XXI amžius yra paskelbtas smegenų amžiumi: smegenys ir sąmonė tampa centriniu tyrinėjimų objektu. Panašu, kad susiformavusi neuromokslų sritis⁴² šiandieninėje mūsų kultūroje atlieka vieną reikšmingiausių vaidmenų.

Iki šiol bene išsamiausiai neuromokslų diskursą skirtingais aspektais (konceptuali, technologiniu, ekonominiu ir biopolitiniu) yra kritiškai išnagrinėjęs vienas įtakingiausių britų sociologų Nikolasas Rose'as kartu su Joelle M. Abi-Rached knygoje *Neuro: nauji smegenų mokslai ir proto (sąmonės) valdymas*⁴³. Naujas

42 Neuromokslų idėja užgimė 1961 m. Masačusetso technologijų institutui (MIT) subūrus įvairių sričių mokslininkų komandą, dar iki tol tyrinėjusius reiškinius, susijusius su nervų sistema skirtingose mokslų šakose, ir išsikėlusius tikslą „su smegenimis padaryti tai, ką Watsonas ir Crick'as neseniai atliko genų srityje, kai atrado DNR struktūrą ir „nulaužė“ genetinį kodą“. 1967 m. buvo pradėta pirmoji Neuromokslų tyrimo programa (NRP), o 1969 m. įkurta Neuromokslų draugija, po dešimtmečio surengusi pirmą svarbią konferenciją. Žr. Nicolas Rose, Joelle M. Abi-Rached, *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2013, p. 25.

43 Žr. *Ibid.* Per pastaruosius penkerius metus išleistos kelios mokslinės studijos, jungiančios įvairių sričių mokslininkus aptarti neuromokslų iš socialinių, istorijos ir filosofijos studijų perspektyvos, analizuojant jo reikšmę sociokultūriniame diskurse; tarp jų paminėtina *Critical Neuroscience: A Handbook of the Social and Cultural Contexts of Neuroscience*, sud. Suparna Choudhury, Jan Slaby, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

neuro- požiūris per XX a. paskutinį deš. kaip virusas masiškai išplito į daugelį sričių, net ir tas, kurios reiškinius nagrinėjo socialiniais, psichologiniais, filosofiniais ar dvasiniais pagrindais: atsirado tokios tyrimų sritys kaip neuroteisė, neuroekonomika, neuromarketingas, neuroestetika, neuroergonomika, neurofilosofija, neuroteologija, neuropsichoanalizė, neuroedukacija, socialinis neuromokslas, neuroetika, neurolingvistika ir kt.⁴⁴ Dabar jau yra sukurta globali neuromokslinių tyrimų infrastruktūra, o jų tyrimai ir atradimai atsispindi ir populiariojoje kultūroje.

Reziumuodamas smegenų tyrimų pasiekimus, Rose'as rašo:

Smegenys yra ištirtinėtos molekuliniam lygmenyje, nustatyta, kad jos yra plastiškos, per visą gyvenimą gali mutuoti, tikima, kad jos geba puikiai adaptuotis žmonių bendravimo ir visuomeniškumo sąlygomis, jas galima tyrinėti molekuliniam ir gram molekuliniam lygmenyse atliekant įvairius eksperimentus, ypač bandymuose su gyvūnais ir naudojant neurovaizdų technologijas.⁴⁵

Kaip neuromolekulinė smegenų vizija, kurią siūlo neuromokslas, keičia asmens/individo sampratą? Tenka pripažinti šiuo klausimu esant skirtingų nuomonių. Socialinių mokslų daktaras Fernando Vidalis į teorinį diskursą įvedė *smegenybės* (angl. *brainhood*) konceptą, kuris, anot jo, pradėjęs formuotis modernybėje, tapo pagrindiniu šiuolaikybės nervu. Jis mokslo dėmesį atkreipė į „cerebralinį subjektą“ ir išvystė socioantropologinį tapatybės apibrėžimą, žmogaus tapatybę susiedamas su smegenų veikla: anot jo, „smegenys yra vienintelė kūno dalis, kurios mums reikia tam, kad būtume savimi“⁴⁶. Žmogaus tapatybė yra lokalizuojama jo paties smegenyse arba, kitaip tariant, abstrakčiau

asmenybės koncepciją keičia individuali smegenybės koncepcija! Susidomėjimą neuromokslo atradimais Vidalis pastebi ir kultūroje, trumpai aptardamas kelis meno kūrinius⁴⁷. Jis padaro išvadą, kad: „menininkai, kaip ir daugelis neuromokslininkų, svarstančių filosofines ir etines problemas, tyrinėja klausimus, kurie savo forma ir turiniu išlieka postkartezinio požiūrio į sąmonės ir kūno sąryšį:

menai atspindi mastą, kuriuo smegenys tapo savasties kūnu, bet kartu ją jungia su tradicinėmis nematerialios sielos savybėmis; šioje akivaizdžiai nesuderinamoje kombinacijoje jie [menininkai – D. T.] nerodo aiškaus savo pasirinkimo nei ieško įtikinančio galutinio sprendimo.⁴⁸

Tačiau tokios išvados sociologas prieina tik todėl, kad remiasi meno kūrinių pavyzdžiais, kurie buvo sukurti XX a. paskutiniame dešimtmetyje arba pačioje XXI a. pradžioje, ir puikiai parodo, kaip populiariojoje kultūroje paplitusios neuromokslo idėjos integravosi į meno pasaulį, menininkams jas pirmiausia *reprezentuojant* kaip tokias mene, o ne bandant ieškoti savų kūno ir sąmonės dilemos versijų ir tokiu būdu patvirtina paties Vidalio smegenybės koncepciją.

Sociologas Rose'as, svarstydamas, kokį žmogaus prigimties supratimą siūlo neuromokslo atradimai, išreiškia kitokią nuomonę:

47 Mini tokius meno kūrinius: Gary Schneiderio *Genetinio autoportreto* (1997) – 55 fotografijų, kuriose vaizduojami išdidinti mikroskopu užfiksuotų jo kūno audinių vaizdai, instaliaciją; Mona Hatoum videoinstaliaciją *Corps étranger* (1994), kuriai panaudojo savo kūno endoskopijos rezultatus; Justine Cooper *Autoportretą* (1998) – skulptūrą, padarytą iš magnetinio rezonanso būdu sukurtų jos kūno dalių vaizdų; Jonathono Keatso konceptualų kūrinių, kai menininkas autorinėmis teisėmis apsaugojo savo smegenis kaip skulptūrą; Helen Chadwicko *Autoportretą* (1991), kuriame vaizduojamos smegenys, o ne galvą laikančios menininko rankos; Susan Aldworth kūrinių *Crucifix and Two Plinths* (2002), kurį menininkė sukūrė panaudodama smegenų skenavimą, ir kitus, kuriuose menininkai bendradarbiauja su neurologais, naudojasi neuromokslo tyrimams pritaikytomis technikomis ir technologijomis. *Ibid.*, p. 25–26.

48 *Ibid.*, p. 26.

44 *Ibid.*, p. 6–7.

45 Nicolas Rose, Joelle M. Abi-Rached, *op. cit.*, p. 226.

46 Fernando Vidal, „Brainhood, Anthropological Figure of Modernity“, in: *History of the Human Sciences*, Vol. 22, Nr. 1, 2009, p. 5–36.

Ši atsirandanti neuroontologija teigia, jog ne žmonės yra smegenys, o kad žmonės turi smegenis. Turėjimas reiškia, kad mus formuoja mūsų smegenys, bet ir mes jas galime formuoti. Tokie neuromoksliniai teiginiai veikia asmens ir jo identiteto bei savireprezentacijos visuomenėje⁴⁹ sampratas. <...> Šiuolaikinis kultūrinis smegenų sureikšminimas nereiškia asmenybės koncepcijos pakeitimo nauja „smegenybės“ koncepcija, kuri asmenybę tapatina su smegenimis arba traktuoja kaip esančią ne daugiau nei smegenys (kaip išsireiškė Vidalis); atvirkščiai, ši somatinė etika nuo kūno laipsniškai plečiasi į įkūnytą sąmonę – smegenis.⁵⁰

Neuromokslinė individo samprata, Rosėo manymu, pasiūlo neurobiologinį savęs supratimo ir savivaldos požiūrį, t. y. žmogų traktuoja kaip „somatinę individualybę“: žmogus gali paveikti savo smegenis veidamas sąmonę; o taip elgdamasis žmogus save (per)kuria ne tik kaip smegenis, bet ir kaip asmenybę. Toks požiūris į žmogų akivaizdžiausiai atsispindi sąveikaujant neuromokslui ir budizmui, kai tiek mokslas, tiek religija/filosofija veikia savo gryniaisiais pavidalais – įsteigtuose sąmonės ir gyvybės institutuose, taip pat – supaprastintuose „atidos“ užsiėmimuose, paplitusiuose srityse nuo psichoterapijos iki verslo vadybos ir pan.⁵¹ Tačiau neuromokslas vis dar negali pateikti sąmonės koncepcijos. Taigi sąmonės ir kūno arba smegenų sąryšis moksle vis dar išlieka neišspręstas.

Į šio probleminio sąmonės ir kūno diskurso plėtojimą įsitraukia menininkai ir kuratoriai, reprezentuodami, reflektuodami ir spekuliuodami meniniais būdais: XXI a. ženkliai padaugėjo meno kūrinių, kurių dėmesio objektu tampa smegenys, sąmonė ir netgi parapsichiniai reiškiniai (pvz., telepatija). Tikėtina,

49 Anglų kalboje vartojamas „self-fashioning“ terminas, kurį pradėjo vartoti amerikiečių literatūros kritikas, teoretikas ir mokslininkas Stephenas Jay Greenblattas. Terminas aiškinamas kaip savo identiteto ir viešo asmens konstravimo procesas pagal visuomeniškai priimtinas taisykles.

50 Nicolas Rose, Joelle M. Abi-Rached, *op. cit.*, p. 22.

51 *Ibid.*, p. 222–223.

kad tokį susidomėjimą pirmiausia paskatino gausiai neuromokslų atradimus skleidžianti populiarioji kultūra (mokslų populiarinimo žurnalai ir dokumentika, dienraščių skiltys apie mokslą, *blogai*, „smegenų“ festivaliai⁵² ir kt.). Žinios apie naujausius atradimus iš laboratorijų į popkultūrą patenka supaprastinta forma, leidžiant visuomenei pasijusti naujo mokslo, sprendžiančio pamatinį žmogaus tapatybės klausimą, liudytojais. Tokį masinį dėmesį neuromokslų atradimams ir jų retransliavimui popkultūroje jau galima vadinti smegenomanija.

Aptartas Lefkowitz projektas nėra vienintelis, kuris dalyvio sąmonę instrumentiškai įtraukia į kūrinio kūrimo procesą. Galima kalbėti apie meno praktikų, kurios vienaip ar kitaip instrumentalizuoja dalyvio sąmonę (arba išreiškia tokį siekį), mikrogrupę, ėmusią gausėti nuo XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigos. Į tokią meno praktikos paradigmą patenka novatoriškai hipnozės medijų kuravimo ir meno praktikoje plėtojančio⁵³ Raimundo Malašausko projektas, sukurtas siekiant žiūrovo smegenis panaudoti kaip fizinę parodos erdvę, – *Hipnozės šou (Hypnotic Show)*, nuo 2008)⁵⁴, realizuotas kartu su menininku ir hipnotizuotoju Marcosu Lutyensu, bei individualūs Lutyenso projektai, kaip *Aktyvus miestų anuliavimas: Franko Zappos paminklas* (2012) ir kt.; Joris Lacoste hipnografijos projektai *Hipnozės kabinetas (bestiariumas)*

52 Pvz., Šveicarijoje vyksta „Brain Festival 2014“, kuris siekia plačiau visuomenei paprastai paaiškinti smegenų funkcijas ir struktūras. Jo metu rengiami įvairūs sporto ir kultūros renginiai, konferencijos ir kt. Žr. Brain festival 2014, [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2014-09-06], <http://brainfestival.ch>.

53 Pascal Rousseau, „Under the Influence: Hypnosis as a New Medium“, in: *The Book of Books. DOCUMENTA (13): Catalog 1/3*, Edited by documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2012, p. 515–517.

54 Spekuliatyviojo realizmo diskurse analizuodamas tikrovės, virtualumo ir įsivaizduojamybės sąsajas Sabolius pamini *Hypnotic Show* projektą ir teigia, kad „meno kūrinio veikimo scena tampa pati modifikuota, t. y. hipnotiškai paveikta žiūrovo sąmonė“. Žr. Kristupas Sabolius, „Quentin Meillassoux ir radikali meno (ne)galimybė“, in: *Problemos*, Vilnius: Vilniaus universitetas, Nr. 85, 2014, p. 165.

(2010), *Le Vrai Spectacle* (2011), *12 paruoštų sapnų* (2012) ir kt.⁵⁵; Julijono Urbono projektai *Gravitacinių sapnų laboratorija* ir *Oneiric Hotel* (abu nuo 2013)⁵⁶; menininkų poros Janet Cardiff ir George'o Bures Millerio projektai, grįsti vienaikišku fizinės ir medijuotos realybės patyrimu – kitaip vadinami fiziniu kinu (*Vaiduoklių mašina* (*Ghost Machine*)⁵⁷, nuo 2005 ir *Alter Bahnhof videopasivaikščiojimas* (*Alter Bahnhof Video Walk*)⁵⁸, 2012 ir kt.); Berlyno grupės Rimini Protokoll⁵⁹ dokumentinio teatro projektai, kuriuose panašiu principu dubliuojamas tikrovės patyrimas. Šiai grupei galima priskirti ir Marinos Abramovič tęstinius performansus *Menininkė esti* (*The Artist is Present*, 2010)⁶⁰, kuriame autorės ir žiūrovo žvilgsnių susidūrimas bei dėl jų įtampos atsirandančios patirtys tampa esminiu įvykiu, bei *512 valandų* (2014)⁶¹ ir kt. Šie projektai nėra

lygiaverčiai. Jie skiriasi suteikiamų patirčių modalumais ir menininkų intencijomis, tačiau visi tikslingai išnaudoja dalyvio sąmonės percepcines savybes atsiskaidydami meno kūriniai įprastos medžiaginės išraiškos ir įkūnydami meno kūrinį dalyvio patirtyje.

Tokia meno praktika, viena vertus, įgalina dalyvio subjektyvią vaizduotę, antra vertus, atkreipia dėmesį į pačią (įkūnytos) sąmonės veiklą, tyrinédama ir paskatindama susimąstyti apie tai, kokia „juodoji dėžė“ kiekvienas iš mūsų esame ir kaip ji veikia. Tai yra politiška: instrumentiškai panaudojant dalyvio sąmonę įkūnyto meno kūrime, ji dalyviui sudaro galimybę kritiškai permąstyti savo, kaip subjektyvios multimodalinių pažinimo formų būtybės, prigimtį bei savo vidinius išteklius.

Gauta 2014 09 13

- 55 Joris Lacoste kūrybos tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-20], <http://jorislacoste.net/?lang=en#>.
- 56 Julijono Urbono kūrybos tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-20], <http://www.julijonasurbonas.lt/>
- 57 Jannett Cardif ir George'o Bures Millerio kūrinių *Ghost Machine* trumpas pristatymas menininkų puslapyje, [interaktyvus], 2005, [žiūrėta 2013-08-25], <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/ghostmachine.html>.
- 58 Jannett Cardif ir George'o Bures Millerio kūrinių *Alter Bahnhof Video Walk* trumpas pristatymas menininkų internetiniame puslapyje, [interaktyvus], 2012, [žiūrėta 2014-06-24], <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>.
- 59 Specialiai Vilniui sukurtas projektas *Remote Vilnius* (2014) įtrauktas į Vilniaus tarptautinį teatro festivalį *Sirenos*. Žr. Rimini Protokoll grupės internetinis puslapis, [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2014-08-23], <http://www.rimini-protokoll.de/website/de>.
- 60 Performansas atliktas parodoje tuo pačiu pavadinimu *Marina Abramovič: The Artist Is Present* Modernaus meno muziejuje (MOMA), Niujorkas, [interaktyvus], 2010 03 14 – 05 31, [žiūrėta 2014-06-19], <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>. Išsamiai *The Artist is Present* projektą nagrinėjo Sabolius, konstatuodamas, kad erdvė, kurioje vyksta projektas, yra „sąmonių sąlyčio erdvė, afektyvi, intensyvi ir šiuo požiūriu virtuali“, „Abramovič aktualizuoja tai, kas neartikuliuojama, į atskirą esaties intervalą sutraukdama visumos patyrimą. Menininkės „dalyvavimas“ pašalina iš erdvės objektus ir pakeičia jos iliuziją, sugrąžindamas jai tėkmės plastiškumą“. Žr. Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė*, p. 126, 128.
- 61 Paroda *Marina Abramovič: 512 hours*, Serpentine gallery, Londonas, [interaktyvus], 2014 06 11 – 08 25, [žiūrėta 2014-06-19], <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>.

LITERATŪRA

- Bishop Claire, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Nr. 110, 2004, p. 51–79.
- Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Versobooks, 2012.
- Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika*, vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Fischer-Lichte Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, London and New York: Routledge, 2008.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011.
- Goldberg RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, 2004.
- Hinkle Gerald H., *Art as Event: An Aesthetics for the Performing Arts*, Washington: University Press of America, 1979.
- Kaye Nick, Giannachi Gabriella, „Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality“, in: *TDR/The Drama Review*, Vol. 55, Nr. 4, 2011, p. 88–95.
- Reich Wendelin, „Three Problems of Intersubjectivity – And One Solution“, in: *Sociological Theory*, Vol. 28, Nr. 1, American Sociological Association, 2010, p. 46–63.
- Rose Nicolas, Abi-Rached Joelle M., *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2013.

- Rousseau Pascal, „Under the Influence: Hypnosis as a New Medium“, in: *The Book of Books. DOCUMENTA (13): Catalog 1/3*, edited by documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2012, p. 515–517.
- Saboliū Kristupas, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013.
- Saboliū Kristupas, „Quentin Meillassoux ir radikali meno (ne) galimybė“, in: *Problemos*, Vilnius: Vilniaus universitetas, Nr. 85, 2014, p. 153–166.
- Varela Francisco, Shear Jonathan, „First-person Methodologies: What, Why, How?“, in: *Journal of Consciousness Studies*, 6, Nr. 2–3, 1999, p. 1–14.
- Vidal Fernando, „Brainhood, Anthropological Figure of Modernity“, in: *History of the Human Sciences*, Vol. 22, Nr. 1, 2009, p. 5–36.
- Žukauskaitė Audronė, *Gilles’io Deleuzė ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

INTERNETINĖS PRIEIGOS

- Brain festival 2014, [interaktyvus], Switzerland, 2014, [žiūrėta 2014-09-06], <http://brainfestival.ch>.
- Cardiff Janet and Miller George Bures, *Alter Bahnhof Video Walk*, [interaktyvus], 2012, [žiūrėta 2014-06-24], <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>.
- Cardiff Janet and Miller George Bures, *Ghost Machine*, [interaktyvus], 2005, [žiūrėta 2013-08-25], <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/ghostmachine.html>.
- Conversation #14: From Venice to Vilnius – Morning, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=853>.
- Conversation #15: From Venice to Vilnius – Evening, in: *DUUU, [interaktyvus], 2013 10 08, [žiūrėta 2014-04-21], <http://duuuradio.fr/?p=866>.
- Creative Time Summit | Performing the City: Myriam Lefkowitz, Stockholm, 2014, video, [interaktyvus], 2014 12 11, [žiūrėta 2015-02-18], <https://www.youtube.com/watch?v=opzouizKYQc>.
- Gulick Robert van, „Consciousness“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [interaktyvus], First published Jun 18, 2004; substantive revision Jan 14, 2014, [žiūrėta 2014-04-04], <http://plato.stanford.edu/entries/consciousness>.
- Joris Lacoste kūrybos tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-20], <http://jorislacoste.net/?lang=en#>.
- Julijono Urbono kūrybos tinklalapis, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-20], <http://www.julijonasurbonas.lt/>.
- Marina Abramović: 512 hours, Serpentine gallery, Londonas, [interaktyvus], 2014 06 11 – 08 25, [žiūrėta 2014-06-19], <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>.
- Marina Abramović: *The Artist Is Present*, Modernaus meno muziejus (MOMA), Niujorkas, [interaktyvus], 2010 03 14 – 05 31, [žiūrėta 2014-06-19], <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>.
- Rimini Protokoll, [interaktyvus], 2014, [žiūrėta 2014-08-23], <http://www.rimini-protokoll.de/website/de>.

ULTIMATE PERFORMATIVITY: THE EMBODIED ART

Dovilė Tumpytė

SUMMARY

KEYWORDS: aesthetics of performativity, embodied art, interactivity, brain, mind/consciousness, black box.

The author of the present article proposes an assumption about the emergence of a specific art mode, which can be called *embodied art*, in the first decade of the 21st century. The project *Walk, Hands, Eyes (The City)* by the artist Myriam Lefkowitz is chosen as a case study for this kind of practice. It is an hour-long guided walk in the city, a perceptive experience for two persons: a guide and a participant. The participant should follow a single rule: to keep silent. S/he is asked to close his/her eyes, and the “blind” walk starts. Relying on the combination of the first and third-person method borrowed from the studies of consciousness to analyse the artwork, this article aims a) to negotiate the specificity of the piece, defining its embodied art mode and, b) to reflect on the questions of the medium and representation of this type of art. Finally, the emergence of embodied art is linked with the relative shifts in a broader cultural context.

The new performance aesthetics (Fischer-Lichte) allows discerning a mode of *ultimate performativity* wherein a liminal and transformative phase equals the duration of the entire performance. Such practice uses the body/mind of a participant instrumentally, and is created in the mode of physiological and psychic introspective experience. Thus, it can be called *embodied art*. The transformation of the spectator’s role is crucial: s/he becomes not only a participant and performer, but also a pivotal co-creator and, finally, a specific medium in which the piece is stored. Each and every walk in the city performatively creates a new embodied experience of universal singularity in the form of rhizome by repeating the pattern (Deleuze). The metaphor of a black box corresponds to the solid experience of the participant: its content is accessible only via secondary sources, i.e. reflections (testimonies) of the performers. The works by Lefkowitz, Janet Cardiff and

George Bures Miller, Marcos Lutyens, Joris Lacoste, Marina Abramović and Raimundas Malašauskas, among others, supposedly belong to the micro group of embodied art, which should be a subject of further research.

The emergence of embodied art is presumably related to the brain-obsession not only in a “laboratory”, but also in pop culture: the discoveries of neuroscience question human identity by creating its new concepts (e.g. brainhood). Embodied art contributes to this field politically: it enables the participants to “experiment” with themselves and explore the nature of the embodied mind critically via a particular art experience.