

# GINTARO DIDŽIAPETRIO KŪRINIAI VEIKĖJO-TINKLO TEORIJS IR TINKLŲ ESTETIKOS PERSPEKTYVOJE

*Inesa Pavlovskaitė-Brašiškė*

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

inesa.pavlovskaite@gmail.com

Straipsnyje analizuojami Gintaro Didžiapetrio kūriniai, paskutiniai videodarbu trilogijos dalis *Tranzitas* (2012) ir vadinamieji atviri failai (*Kompasas, Spalva ir prietaisas* ir kt., 2010–2012). Daroma prielaida, jog socialinių mokslų kompetencijoje esanti veikėjo-tinklo teorija (Bruno Latouras) yra produktyvus kontekstas analizuoti videodarbų, pasižyminčius savita raiška ir struktūra, tuo tarpu veikėjo-tinklo teorijos principų palaikoma tinklų estetika (Davidas Joselitas) koresponduoja su nekonvencionali atviro failo buvimo būdu ir yra vaisinga prieiga kūrinio steigiamam ypatingam receptijos modusui atskleisti.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: veikėjo-tinklo teorija, tinklai, tinklų estetika, atviras failas, Gintaras Didžiapetris, Davidas Joselitas, Bruno Latouras.

Gintaro Didžiapetrio (g. 1985) kūryba Lietuvos kultūrinėje spaudoje ir menotyrynėse studijose iki šiol yra aptarta gana fragmentiškai. Fotografijos ir medijų tyrinėtojai Didžiapetrio kūrinius (atliktus fotografijos medija) sieja su postfotografijos kryptimi<sup>1</sup>, tuo tarpu retuose menininko kūrybai skirtuose menotyros ar meno kritikos tekstuose, publikuotuose

2008–2009 m.<sup>2</sup>, akcentuojamas santūrus ir mistifikuotas<sup>3</sup> parodų pobūdis, pabrėžiamas ypatingas kūrinių intertekstualumas, stiprus jų ryšys su klasikinio konceptualizmo estetika ir strategijomis, postruktūralizmo teorijomis<sup>4</sup>. Vieninteliai internete ir spaudoje cirku-

1 *Postfotografija*, [interaktyvus], 2006, Nr. 2/13, [žiūrėta 2014-04-14], [http://www.3xposition.lt/wp-content/uploads/2007/04/zurnalas\(post\)fotografija.pdf](http://www.3xposition.lt/wp-content/uploads/2007/04/zurnalas(post)fotografija.pdf). Jurijus Dobriakovas, „Lietuvos fotografija po postfotografijos“ [paskaita], renginių ciklas „Kas nėra fotografija?“, NDG, 2014 04 17.

2 Pirmosios dvi Didžiapetrio personalinės parodos Vilniuje (*Laikas nuo laiko*, ŠMC, 2007–2008, ir *Parodos*, „Tulips & Roses“, 2009) apžvelgiamos keliose recenzijose, o paskutiniai paroda *Spalva ir prietaisas* (ŠMC, 2013) menotyrynės ar meno kritinės apžvalgos kol kas dar nėra sulaukusi.

3 Neringa Černiauskaitė, „Moteriškumo kaukė ir paslapčių draugija. Gintaro Didžiapetrio „Parodos“ galerijoje „Tulips & Roses“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2009 09 22, [žiūrėta 2014-04-15], <http://www.artnews.lt/moteriskumo-kauke-ir-paslapciu-draugija-gintaro-didziapetrio-„parodos“-galerijoje-tulips-roses-2885>.

4 Neringa Černiauskaitė, „Nepatirto ilgesys“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2008 01 04, Nr. 783, [žiūrėta 2014-04-15], <http://www.7menodienos.lt/7menodienos/783-nepatirto-ilgesys>.

liuojantys informacijos šaltiniai apie iki šiol didžiausią menininko parodą Lietuvoje, Šiuolaikinio meno centre (toliau – ŠMC), *Spalva ir prietaisas* (kuratorė Virginija Januškevičiūtė, 2013) yra parodos lydraštis ir fotoreportažas šiuolaikinio meno internetiniame dienraštyje *Artnews.lt*. Apibendrinant galima teigti, jog: 1) apie Didžiapetrio kūrybą kalbama menininko kūrybines strategijas redukuojant į šiuolaikinės meno rinkos ir institucijų logikos konstruojamą „paslaptingo menininko“ personalijos mitą<sup>5</sup>, arba 2) ji laikoma tipiškais neokonceptualizmo, referuojančio į klasikinio konceptualizmo formas, apraiškomis.

Pirmuoju atveju asmenybei (ar jos mitui) nurašant parodų charakteristikas (tam tikrais atvejais Didžiapetrio parodose atsisakoma lydraščių, parodos dokumentacijos ar kitų menininko intencijas ir meno kūrinių reikšmių potencijas eksponuojančių mediatorių), nepastebėtas lieka to meto praktikose besiskleidžiantis, o vėlesnėje menininko kūryboje išryškėjantis kūrybinis principas – šiuolaikinio meno infrastruktūros integralumas pačiame meno kūrinyje, jo prasminiame (ne informaciniame) lygmenyje. Atsižvelgiant į minėtą principą, Didžiapetrio kūriniai regėtini kaip tinklinė struktūra, kurioje koegzistuoja ir ją pačią konstituoją įvairūs formatai (arba jų nebuvimas) su savais cirkuliacijos greičiais ir pavidalais, meno kūrinių produkcijos, distribucijos ir recepcijos sąlygos drauge dalyvauja reikšmės kūrime (o ne transliuoja ar byloja apie reikšmę). Radikaliausia ir gryniausia tokios Didžiapetrio meninės strategijos forma, šio straipsnio autorės nuomone, pasiekama atviro failo kūrinių serijoje (2010–2012). Todėl vietoj „įcentrinčių“ metodų, kurie

lokalizuoja meno kūrinių vertę judėdami į kūrinių vidų (ikonografinė tradicija, socialinė, struktūralistinė ir postruktūralistinė meno istorija), analizuojant pastarąją seriją pasikliaujama meno kritiko ir teoretiko Davido Joselito atstovaujama „išcentrine“ prieiga, kuri lokalizuoja meno kūrinių vertę demonstruodama vaizdų tarpusavio ryšius, nužymėdama jų formuojamus darinius bei parodydama, „kaip keičiasi vaizdų valentingumas, kai jie arba patys stebėtojai keičia padėtį“<sup>6</sup>. Žvilgsnis nukreipiamas nuo hermeneutinės meno kūrinių prasmės paieškos link technikų ir priemonių, įgalinančių toms prasmėms kurtis ir vertis, aptarimo.

Kalbant apie konceptualizmo įtakas menininko kūrybai ryškėja ne tiek formalūs, ikonografinis konceptualizmo palikimas, kiek klasikiniame konceptualizme užgimęs ir šiuolaikiniam menui vaizdų srauto epochoje itin aktualios kultūrinės ir vaizdinės produkcijos problemos, alternatyvios meno kūrinių cirkuliacijos ir distribucijos formos. Su konceptualizmu siejamų menininkų darbų apropiacijos Didžiapetrio kūryboje (pvz., Gerard'o Byrne'o parodos, vykusios ŠMC, fotografija – *Gerard Byrne „1984 and Beyond“ Vilniaus Dailės parodų rūmuose (Gerard Byrne's '1984 and Beyond' at the Art Exhibition Palace, Vilnius) 2008*, ar medinių laiptų-pakylos konstrukcija parodoje *Spalva ir prietaisas 2013*, – Dano Grahamo fotografijos *Teismo laiptai, Niujorkas (Court Steps, New York City) 1966*, reprodukuotos Didžiapetrio menininko knygoje *Color and Device 2013*, savotiškas fizinis atitikmuo ŠMC didžiojoje salėje) veikia ne kaip deklaratyvus *homage* konceptualizmui ar juo labiau jo perpasakojimas, bet, pagal Setho Price'o terminą, kaip atvaizdų dispersijos reiškiny<sup>7</sup>, meno faktų (meno kūrinių

eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307054934/http://www.culture.lt/7md/?leid\_id=783&kas=straipsnis&st\_id=7899. Eglė Mikalajūnaitė, „Paroda „Parodos“ arba Refleksija kvadratu“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2009 10 02, Nr. 864, [žiūrėta 2014-04-15], [http://archyvas.7md.lt/lt/2009-10\\_02/daile\\_2/paroda\\_parodos\\_arba\\_refleksija\\_kvadratu.html](http://archyvas.7md.lt/lt/2009-10_02/daile_2/paroda_parodos_arba_refleksija_kvadratu.html).

5 Monika Krikštopaitytė, „Sunku patikėti, bet pabaiga laiminga“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2008 11 28, Nr. 825 (43), [žiūrėta 2014-04-15], [http://archyvas.7md.lt/lt/2008-11-28/dai-le\\_2/sunku\\_patiketi\\_bet\\_pabaiga\\_laiminga.html](http://archyvas.7md.lt/lt/2008-11-28/dai-le_2/sunku_patiketi_bet_pabaiga_laiminga.html).

6 *Ibid.*, p. 50.

7 „Problema ta, jog patalpinant kūrinių singuliariame erdvės ir laiko taške, jis *a priori* paverčiamas monumentu. O kas, jeigu kūriny, priešingai, būtų išskaidytas ir reprodukuotas, jo vertei, pasiekiamumui didėjant, artėjant prie nulinio laipsnio?“; Seth Price, „Dispersion“, [interaktyvus], 2002, [žiūrėta 2014-03-17], <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>. Minėtieji laiptai parodoje buvo parodos architektūros dalis, ne eksponatas (jie neturėjo atribucijos, nepateko į kūrinių sąrašus).

ar menininkų) naujas įkontekstinimas, įlaikinimas ir autentiškų socialinių (laiptų surentimas ekspozicinėje erdvėje aktualizuoja viešųjų erdvių politikos problemas) ir meninių (Gerardo Byrne'o parodos, vykusios ŠMC, fotografija provokuoja klausimą, kaip institucijos istorinis ir dabartinis klimatas veikia meno kūrinių recepciją) situacijų kūrimas. Tai kūriniai, kuriuose svarbios referencijos į dailės istoriją (intertekstas), tačiau ne mažiau reikšmingas ir pats referencijos faktas. Dalis menininko kūrinių griežtąja prasme nurodo ne į savo prototipus dailės istorijoje (ar šiuolaikinio meno infrastruktūros dėmenis), bet veikiau komunikuoja su veikimo pasaulyje struktūromis (politinėmis, ekonominėmis), mokslinėmis, socialinėmis paradigmos. Tokių darbų, tarp kurių, autorės nuomone, yra videodarbu trilogija, analizė ir interpretacija provokuoja kreipti žvilgsnį ne į meno ikonografijos, meno institucijų politikos ar kitus menotyrai įprastus kontekstus, bet į gretimas mokslo disciplinas, tokias kaip sociologija ar mokslo studijos, ir skatina manyti, jog būtent pastarosios tampa Didžiapetrio mąstymo apie pasaulį referentu ir, atitinkamai, vaisingu menininko kūrinių suvokimo kontekstu. Kaip iliustruoja ne vieno šiuolaikinio menininko<sup>8</sup> ar kuratoriaus<sup>9</sup> kūrybinė

Kitas tokį patį – parodos architektūros dalies – statusą turintis ne eksponatas – instaliacija ŠMC videokambaryje, įnirtingai primenanti Haimo Steinbacho kūrinius (pvz., *Tradicijos žavesys (Charm of Tradition)*, 1985) ir pretenduojanti tapti minėto kūrinių parafraze (*Nike* firmos batelius čia keičia *Nike džemperiai*) – laisvai interpretuojama meno kūrinių apropiacija (ar tokią interpretacijos potencialą nešantis aktas), meno citatos perkėlimas į ne kūrinių (ne parodos eksponato) poziciją skatina mąstyti apie meninės referencijos dėka atliekamą *ready-made* grąžinimą atgal į dehierarchizuotą daiktų terpę.

- 8 Marko Lombardi pieštinės diagramos – konspiracijų ir finansinių nusikaltimų tinklai, pvz., *George W. Bushas, Harken Energy ir Jacksonas Stephensas, apie 1979–90 (George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens, ca 1979–90)*, 1999; Artūro Railos projektas *Žemės galia. Mitologinis Vilnius*, 2008, – menininko ir energetikų, etninės kultūros tyrinėtojų bendro darbo rezultatas – Vilniaus miesto bioenergetinis žemėlapis.
- 9 Caroline Christov Bakargiev, *DOCUMENTA (13)*, Kaselis, Vokietija, 2012 06 09 – 09 16; Susanne Pfeffer, *Mąstymas apie anoniminės medžiagos (Speculations on Anonymous Materials)*, Friedericianum, Kaselis, Vokietija. 2013 12 23 – 2014 01 26.

veikla, socialinių mokslų kompetencijoje esantis žiūros į pasaulį modelis gali tapti meno kūrėjo prerogatyva, būti transliuojamas *taip pat ir* (galbūt netgi daug efektyviau) meno kūrinyje. Meno kūrinys turi savybę sulaikyti žvilgsnį ir parodyti pasaulį, kuriame pats dalyvauja, kaip *sukeistintą*<sup>10</sup> – galutinis tikslas, kaip pasakytų rusų formalistai, čia yra išjungti percepcijos automatizmą tikrovės atžvilgiu, kūriniu sutrikdyti tą patį žvilgsnį, tik šįsyk – į pasaulį. Kaip ir kūrinių, kuriuose svarbios nuorodos į meno istoriją, analizės atveju, šiuokart pirmiausia atpažintina tai, į ką referuojama, kokia yra toji socialinių, politinių ir ekonominių struktūrų, į kurias nurodo, kurių apropiacija menininkas užsiima, tvarka, koku būdu jos matomos. Videodarbuose Didžiapetris artimu etnografui žvilgsniu fiksuoja jį supančią ir, pažymėtina, jo lankomą<sup>11</sup> aplinką; šis etnografas – konstruktyvistinės sociologijos atstovas – „užrašinėja“ naratyviniu požiūriu nerišlius vaizdus, kurie pradeda megztis į bendrą tinklą, jeigu bandome sekti ryšių maršrutais, segame paskirus elementus vieną prie kito ir atkreipiame dėmesį į reprezentacijos (tai – videodarbą) būdus bei turime minty, jog paskirų elementų reliacija visada yra *didesnio dalis*. Didžiapetrio videodarbuose retransliuojami, rodos, niekuo neypatingi vakarietiško pasaulio miestų ir didmiesčių kasdienybės momentai, kurie nesusiburia nei į galutinai estetizuotas, nei į informatyvias dokumentines panoramas. Pačios savaime apie realybę

10 Rus. *остранение* (ostranenie); Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 3–24.

11 Nors tai nėra šio rašinio tikslas, tačiau verta atkreipti dėmesį į šiuolaikinių menininkų judėjimą po skirtingas erdves ir kultūras. Rezidencijų ir tarptautinių meno projektų dėka menininkai vis dažniau vyksta į svečias šalis ir savo kūriniuose fiksuoja tos aplinkos ženklus. Būdingi aplinkos ypatumai, vienaip ar kitaip įkūnyti ar atspindėti kūriniuose, dažnai pasirodo kaip *globaliųjų*, bendrųjų dėsnių reprezentacijos (tie patys kūriniai toliau cirkuliuoja kituose (meniniuose) kontekstuose). Lankomoje aplinkoje gimstantys kūriniai perša mintį, jog menininkai jau atsiveža kažkokį bendrumą, bręstantį globalios ekonomikos ir neoliberalios meno institucijų politikos ir, anot Pamelos M. Lee, reprezentacijos krizės fone.

jos byloja perdėm koduotai, tačiau jeigu įsivaizduojame, jog kūrinio ir realybės ryšys steigiasi per vienos ar kitos teorijos (mokslo) membraną, tada darosi aiškesnė kūrinio struktūra ir jo reikšminės potencijos. Tokie videokamera vykdomi „užrašai“ primena socialinių mokslų ir mokslo studijų kompetencijoje esantį žiūros į pasaulį būdą, apibendrintą kaip veikėjo-tinklo teorija (angl. *Actor-Network Theory*, sutrumpintai ANT). Būtent veikėjo-tinklo teorijos pasitelkimas Didžiųjų videodarbų trilogijos analizei ir interpretacijai, autorės nuomone, padeda atskleisti bendresnes politines ir socialines kūrinių potencijas.

#### VEIKĖJO-TINKLO TEORIJA: PRINCIPAI IR GALIMYBĖS

Veikėjo-tinklo teorijos pagrindinis teiginys skamba taip: visuomenę ir jos institucijas konstituoja, palaiko ir keičia žmonių bei daiktų, o ne išvien žmonių tarpusavio ryšiai. Nėra nei objektų, nei subjektų, nubraukdamas pastarųjų dialektinį santykį teigia vienas iš teorijos vėliavnešių prancūzų sociologas ir antropologas Bruno Latouras, yra tik mediatorių grandinės, heterogeniškų komponentų sudaromi tinklai<sup>12</sup>. Šio mokslinio metodo (kartais dar vadinamo materialiu-semiotiniu (*material-semiotic*) metodu) uždavinys yra ne atsakyti į klausimą, kodėl susidaro šie socialiniai tinklai, bet juos – ryšius tarp žmonių ir daiktų – nužymėti ir tirti, aprašymų ar brėžinių pavidalu ištransliuoti veikėjų (kurie patys yra heterogeniški materialumai) dinaminį procesą heterogeniškuose tinkluose. Veikėjo-tinklo teorija yra reliacinė ir procesuali, reginti veikėjus (*agents*), organizacijas, prietaisus ir pan., kaip sąveikaujančius efektus, gamtines, socialines, politines konsteliacijas arba hibridus. Veikėjo-tinklo teorijos atstovai atveria materialią (mokslinių) faktų genealogiją, aktualizuoja hibridinių darynių galias ir teigia, jog naudos siekimu ir materialiais

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

veiksniais grįsta politika, kurioje žmogus yra atskaitos taškas pasaulio atžvilgiu, keistina daiktų politika, kuri, anot autorių, geriau atspindi *realybę*<sup>13</sup>. Daiktas šioje teorijoje atsiranda kaip aktyvus socialinių intersubjektyvių santykių veikėjas, jis tampa mediatoriumi, kuris ne retransliuoja, bet steigia naujas kokybes ir potencialumus dinaminuose tinklo procesuose, stabilizuoja ir palaiko jo ryšius (efemeriški žmonių tarpusavio susidūrimai yra užfiksuojami ir stabilizuojami materialinių substancijų). Veikėjo-tinklo teorijos metodo tikslas – atverti abstrakčiomis duotybėmis tapusias galios struktūras, pademonstruoti, kaip skirtingų veikėjų santykiai konstituoja tiesą (pvz., mokslinę tiesą) ar galią (pvz., politinę galią ar korporacinę hierarchiją). Daiktų ir idėjų cirkuliacija arba jos trukdžiai atskleidžia tikrąsias galios intencijas ir konfigūracijas.

Pažymėtina, jog veikėjo-tinklo teorija neretai sutinkama meno istorijos bei teorijos, kino, architektūros, urbanistikos studijų tyrimuose. Dokumentinio kino ir objektyvios tiesos koreliaciją pasitelkdami veikėjo-tinklo teoriją nagrinėjo kino ir medijų tyrinėtojai Ilana Gershon ir Joshua Malitsky<sup>14</sup>; vienos meno institucijos analizę, naudodamas teorijos instrumentus, atliko meno istorikas ir kritikas Davidas Joselitas<sup>15</sup>; teorijos formuluojamą daiktų kaip veiksmų socialinės

13 Britų sociologas, veikėjo-tinklo teorijos proponentas Johnas Law teigia: „[mokslas] yra „heterogeniškos inžinerijos“ procesas, kurio metu socialinio, techninio, conceptualaus ir tekstinio dalys ir gabalai yra sujungiami draugėn ir paverčiami (arba „išverčiami“ (*translated*) į lygiai tiek pat heterogeniškus mokslinius produktus. <...> Tai, kas teisinga kalbant apie mokslą, teisinga kalbant ir apie kitas institucijas. Atitinkamai, šeima, organizacija, skaičiavimo sistemos, ekonomika ir technologijos – visos socialinės gyvenimas – gali būti panašiai pavaizduotas“; John Law, *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*, 1992, Centre for Science Studies, Lancaster University, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-02-12], <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>.

14 Ilana Gershon, Joshua Malitsky, „Actor-network theory and documentary studies“, in: *Studies in Documentary Film*, [interaktyvus], 2010, t. 4, Nr. 1, p. 65–78, [žiūrėta 2014-01-10], [https://www.academia.edu/265282/Actor-Network\\_Theory\\_and\\_Documentary\\_Studies](https://www.academia.edu/265282/Actor-Network_Theory_and_Documentary_Studies).

15 David Joselit, „Institutional Responsibility: The Short Life of Orchard“, in: *Grey Room*, Spring 2009, Nr. 35, p. 108–115.

tikrovės dalyvių sampratos potencialas šiuolaikinio meno rinkos tyrimų lauke ir teorijos aktualumą meno kritikai aptarė atitinkamai meno istorikai ir kritikai Ina Blom<sup>16</sup> ir Halas Fosteris<sup>17</sup>. Lietuvoje veikėjo-tinklo teorijos prieigą Lietuvos 7–8 deš. fotografijos instituciniu aspektu tyrimams taikė meno ir medijų tyrinėtojas Vytautas Michelkevičius<sup>18</sup>; parodos *Šaltojo karo modernizmas* (Nacionalinė dailės galerija (toliau – NDG), 2009) analizei materialistinę-techninę prieigą pasitelkė Science Po universiteto Paryžiuje, kuriame profesoriauja vienas ryškiausių veikėjo-tinklo teorijos plėtotojų Bruno Latouras, mokslinė bendradarbiė Eglė Rindzevičiūtė<sup>19</sup>. Įdomu pastebėti, kad ir patys socialinių mokslų atstovai, veikėjo-tinklo teorijos kūrėjai ir puoselėtojai, neretai pasikliauja iš meno teorijos ir kritikos diskurso ar meno praktikų plaukiančiomis teorijos taikymo arba jos eksplikavimo formomis. Būdingiausias pavyzdys – Latouro kuratorinė ir kita su menu tiesiogiai susijusi veikla<sup>20</sup>.

16 Ina Blom, „In The Wake of Object Fever, Art Criticism Will Turn to The Politics of Things“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, Nr. 74, p. 98.

17 Hal Foster, „Post-Critical“, in: *October*, Winter 2012, Nr. 139, p. 3–8.

18 Vytautas Michelkevičius, „Fotografija kaip medijos dispozityvas Lietuvoje XX a. 7–9 dešimtmetyje: institucinis aspektas“, in: *Filosofija. Sociologija*, [interaktyvus], 2010, t. 21, Nr. 1, p. 64–74, [žiūrėta 2013-12-14], <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2010/1/64-74.pdf>.

19 Eglė Rindzevičiūtė, „Sek technologijas“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2009 11 20, Nr. 871 (42), [žiūrėta 2014-01-03], [http://archyvas.7md.lt/lt/2009-11-20/daile\\_2/sek\\_technologijas.html](http://archyvas.7md.lt/lt/2009-11-20/daile_2/sek_technologijas.html).

20 Minėtinos dvi didelės jo kuruotos parodos: *Darant daiktus viešus: demokratijos atmosferos (Making Things Public: Atmospheres of Democracy)* (kartu su Peteriu Weibelu), Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) kovo 19 – rugpjūčio 7, 2005, Karlsruhe, Vokietija; *Iconoclash: anapus vaizdų karų moksle, religijoje ir mene (Iconoclash: Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art)* (kartu su Peteriu Weibelu, Hansu Ulrichu Obristu, Peteriu Galisonu ir kt.), Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) gegužė, 2002, Karlsruhe, Vokietija. Abi parodos lydėjo didelės apimties katalogai-kolektyviniai tekstų rinkiniai, kuriems tekstus rašė taip pat ir Latouras. Greta parodų ir jas lydėjusių publikacijų paminėtini kiti tekstai, kuriuose reikšmingai figūruoja meno diskursai: knyga *On the Modern Cult of the Factish Gods* (2011), tekstas „Some

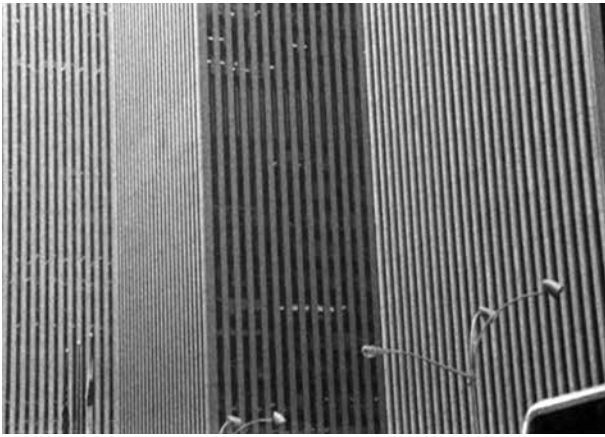
Šiame straipsnyje, pasitelkus veikėjo-tinklo teorijos pamatinius principus ir sąvokas bei pastarųjų importą į šiuolaikinio meno teorijos diskursą tinklų estetikos pavidalu, analizuojami atskiri Didžiapetrio kūriniai. Tai atliekama, atsižvelgus į kūrinių medijų specifiką, dviem būdais: a) konceptualizuojant ryšius tarp paskirų vaizdo elementų videodarbų trilogijos trečiojo dalyje *Tranzitas*<sup>21</sup> (2012) ir b) įvardijant nesinguliarių, performatyvių kūrinių (atviro failo serija, 2010–2012) buvimo ir recepcijos sąlygas.

GINTARO DIDŽIAPETRIO VIDEODARBŲ  
TRILOGIJA VEIKĖJO-TINKLO TEORIJOJE  
PERSPEKTYVOJE: TRANZITAS

*Tranzitas* (2012) [1, 2 il.] sumontuotas iš dviejuose miestuose – Niujorke (JAV) ir Neapolyje (Italija) – 16 mm kino kamera nufilmuotos medžiagos. Menininkas fiksuoja Niujorko kasdienybę (pastatų eksterjerus, gatves, kinų kvartalo restorano lankytojus, kopijavimo centrą, šventinę miesto dekoraciją) bei Neapolyje tiesiamos pirmosios metro linijos statybos darbus (darbininkai skaldo ir mašinomis semia akmenis, kompiuteriai kalkuliuoja ir braižo schemas, informacinius lapus nagrinėja žmonės); šalia statybos ir planavimo darbų atsiranda keletas kadru su istoriniais miesto pastatais. Požeminio metro ruožo tiesimas Italijoje tampa ištisa archeologine ekspedicija – moderniosios visuomenės poreikių ir techninės pažangos fone senoji materialybė (istorinis miesto klodas) ir technologinės utopijos virtualybė virsta aktualia miesto realybe. Čia derėtų prisiminti Bruno Latouro ir Emilie Hermant „sociologinę operą“ – meninį antropologinį projektą *Paryžius: nematomas miestas (Paris: ville*

Experiments in Art and Politics“ (*e-flux*, 2011). Be to, Latouras yra Science Po universiteto SPEAP programos (Eksperimentų mene ir politikoje programa) vadovas.

21 Būtina pažymėti, jog kitos dvi trilogijos dalys taip pat gali būti analizuojamos analogišku pjūviu. Deja, atliekant pastarąsias analizes būtų per daug išsiplėsta.



1. Gintaras Didžiapetris, *Tranzitas*, 2012, 16 mm, nespalvotas, be garso, 10 min. 25 s., menininko ir Elba Benitez galerijos nuosavybė

Gintaras Didžiapetris, *Transit*, 2012, 16 mm film, 10'25", b/w, no sound



2. Gintaras Didžiapetris, *Tranzitas*, 2012, 16 mm, nespalvotas, be garso, 10 min. 25 s., menininko ir Elba Benitez galerijos nuosavybė

Gintaras Didžiapetris, *Transit*, 2012, 16 mm film, 10'25", b/w, no sound

*invisible*<sup>22</sup>). Verta pacituoti įvadinį Latouro ir Hermant žodį, kuris galėtų tapti ir Didžiapetrio videodarbo (ar visos trilogijos) struktūrinių sprendimų ir konceptualių projekcijų nuoroda:

Paryžius, šviesos miestas, toks atviras menininkų ir turistų žvilgsniams, taip dažnai fotografuojamas, aprašytas gausybėje knygų, jog mes linkę užmiršti tūkstančių inžinierių, technikų, civilių tarnautojų, gyventojų ir parduotuvėlių savininkų rūpesčius darant šį miestą matomu. <...> Ši fotografinė ekspedicija pirmiausia mus nuveda į paprastai nuo praeivių paslėptas vietas <...> (vandentiekio sistemos, policijos struktūros, žiediniai keliai – įvairūs „oligoptikoni“, nuo kurių atsiveria visas miestas). Tai padeda mums užčiuopti kasdienių daiktų svarbą <...><sup>23</sup>.

22 Tai internetinis puslapis, kuriame apstu fotografijų, tekstų, žemėlapių. Puslapio lankytoji naviguojant po vaizdų ir tekstų tinklus, pastarieji įvairiomis konfigūracijomis jungiasi į bendrą visumą – veriasi iki tol nematytas konceptualus Paryžiaus miesto vaizdas, paprastai neregimi miesto motyvai tampa matomi; *Paris: ville invisible*, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-12], <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>.

23 Bruno Latour, Emilie Hermant, *Paris: Invisible City introduction*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-03-13], <http://www.bruno-latour.fr/virtual/PARIS-INVISIBLE-GB.pdf>.

Minėtame projekte Latouras (kaip ir Didžiapetris aptariamame videodarbe) miestą tekstų ir vaizdų dėka paverčia (ar „išverčia“) į realią ir pažinią objektų, žmonių, idėjų saugyklą, kurioje išsaugomas pastarųjų singuliarumas (dangoraižio eksterjeras, kompiuteriai ir smėlį semiantys vyrai iš pirmo žvilgsnio vizualiai nekoreliuoja), bet tik tam, kad jie galėtų veikti drauge (sociotechnologinėje miesto programoje). Todėl galima teigti, kad videomedija, gebanti pateikti mums menininko „užrašytus“ (veikėjo-tinklo teorijos viena esminių metodologinių priemonių – kruopštus tiriamojo objekto/aplankos aprašymas) materialiuosius agentus, juos sujungia į tai, ką Latouras pavadina vaizdų kaskadomis arba „industriniu“ tiesos modeliu<sup>24</sup>.

*Tranzito* (kaip ir likusių dviejų trilogijos darbų) forma primena klasikinę asambliažo strategiją, kuri pasižymi skirtingos kilmės objektų ar vaizdų derinimu. Pastaroji Didžiapetrio darbuose skleidžiasi labiau ne kaip formalusis principas (estetiniams tikslams pasiekti), bet kaip mąstymo būdas – politinių, socialinių, ekonominių jėgų ir efektų konfrontacijos,

24 Graham Harman, Bruno Latour, Peter Erdelyi, *The Prince and the Wolf*, Winchester, Washington: Zero Books, 2010, p. 28.

pasaulio daugianariškumo, jo funkcionavimo, nepaisant temporalių ir erdvinių nelygumų, išraiškos platforma. Didžiapetrio videodarbai didžia dalimi atliepia globalų šiuolaikinio meno dialektą, kurį Joselitas įvardija *agregatoriaus*<sup>25</sup> (*aggregator*) terminu. Dėmesys atkreiptinas į vieną iš dviejų Joselito išskirtų agregatoriaus kaip meninės strategijos sintaktinių struktūrų, vadinamąją bendriją ar bendrystę (*the common*). Agregatai, teigia meno istorikas, sugrupuoja pusiau autonomiškus elementus, iškuriančius materialiose (filmo juosta) ar virtualiose (internetas) plokštumose. Šie pusiau autonomiški elementai nėra integruoti į koherentišką struktūrą (tuo agregatas skiriasi nuo montažo, kuriame elementai yra pajungti kompozicinei logikai, ar archyvavimo, kuriam būtinai dominuojantis selekcijos principas, vedantis prie epistemologinio stabilumo); kaip tik priešingai – jų skirtingumas ir asinchronizacija yra išryškinti. Agregatai randasi iš migloto atrankos principo, jie pasižymi juos sudarančių elementų konfrontacijomis, ir tai projektuoja kitokias vertes ar epistemologijas<sup>26</sup>. Agregavimas yra šiuolaikinio meno galimybė ir strategija „filtruoti komodifikuotos informacijos persunktą pasaulį, darant globalizacijos nelygumus plastiškus ir regimus“<sup>27</sup>.

Menininko kūriniuose realybė reiškiasi kaip daugianaris mechanizmas, o atskiros realybės dalys sąveikaudamos tarpusavy pasirodo kaip globalių procesų dalyviai. Žmonių ir daiktų ryšių bei jų potencialumų, *de facto* situacijų ir būsenų kvestionavimas videodaruose perduodamas žiūrovui tolesnėms meno-politinėms, socialinėms ir etinėms deryboms su pasauliu vesti.

25 Tai informacinių technologijų žodyno terminas (*aggregator*), kuriuo apibūdinamas tinklapis ar programa, kaupianti giminingus turinio dėmenis ir juos eksponuojanti (pagal: *Oxford Dictionaries*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-01-24], [www.oxford-dictionaries.com](http://www.oxford-dictionaries.com)).

26 David Joselit, „On Aggregators“, in: *October*, Fall 2013, Nr. 146, p. 3–18.

27 *Ibid.*, p. 18.



3. Gintaras Didžiapetris, *Kompasas*, 2010, atviras failas, įvairios dimensijos, menininko ir Elba Benitez galerijos nuosavybė

Gintaras Didžiapetris, *Compass*, 2010, open file, variable dimensions

#### ATVIRI FAILAI: KŪRINIO „BASEINAS“ IR TINKLŲ ESTETIKA

Gintaro Didžiapetrio atviro failo serijos kūriniai *Kompasas* (2010) [3 il.], *Automobilis* (2011), *Paukščių migracija* (2011), *Paukščio erdvė* (2012), *Atlanto* (2012), *Tranzitas* (2012) bei *Spalva ir prietaisai* (2012) (toliau tekste visi šie kūriniai įvardijami atviru failu) išsiskiria ypatingu buvimo būdu, kuris savo ruožtu sąlygoja atitinkamą kūrinių recepciją. Šie kūriniai yra reprezentacijai atsparūs skaitmeniniai failai (nė vienas jų, nepaisant pavadinimų, nevaizduoja nieko, kas būtų tapatu ar forma primintų jau esamą dalyką), skirtingomis progomis įgaunantys įvairiausias materialias išraiškas (menininko ar kuratoriaus valia atviras failas gali būti lipni plėvelė, graviūra, atspaudas, dovanų pakavimo popierius, projekcija ir bet kuri kita galbūt „mums dar net nežinoma forma“<sup>28</sup>) bei statusus (parodos eksponatas, iliustracija knygoje ar žurnale, projekcija paskaitoje, plakatas ir pan.). Meno kūrinys yra tam tikras skaitmeninės informacijos kiekis (visi šie failai yra sugeneruoti naudojantis kompiuterio programa), menininko valia pateiktas begalinei remediacijai. Toks

28 Atviro failo aprašymas iš menininko portfolio, in: Autorės asmeninis archyvas.

daugybiškas ir kartotinis kūrinio charakteris<sup>29</sup> steigia esminę problemą: koks yra kūrinio formų (materialių jo išraiškų) santykis, kokį vaidmenį ir kaip tai vaidina suvokiant kūrinį? Pavidalų pasikartojimo ir jų koreliavimo klausimai DidžiaPETRIO atviro failo kūrinuose gali būti nagrinėjami remiantis Bruno Latouro ir Adamo Lowes originalo-kopijos episteminės hierarchijos slinkties skaitmeniniame amžiuje tyrimais bei Davido Joselito tinklų estetikos teorijos principais.

Susipažinus su bendresne atvaizdo problema Latouro teorijoje<sup>30</sup>, aiškėja, jog visi atvaizdai<sup>31</sup> (*image*) jam yra tarpinininkai (*mediation*) pakeliui į kažką kitą (į tiesą – mokslinę, teologinę, ontologinę). Bet koks atvaizdas (baltymų molekulės piešinys ar ikona), anot jo, turi būti suvokiamas kaip reprezentacijų kaskada, t. y. atvaizdą visada supa kiti atvaizdai (kopijos, originalai, reprodukcijos, intertekstai ir pan.), kurie jį formuoja. Pasaulis pilnas aktyvių, nenustygstančių tarpininkų ir „vienintelis kelias pasiekti tiesą, objektyvumą ir

šventumą yra spartus judėjimas nuo vieno vaizdo prie kito, nesapnuojant neįmanomo sapno apie atsuoliamą prie neegzistuojančio originalo“<sup>32</sup>. Taip mąstant apie vaizdus neišvengiamai iškyla kopijos-originalo santykio klausimas. Latouras ir Lowe, nagrinėdami originalo ir faksimilės santykį šiuolaikiniame pasaulyje, teigia, kad kopija kartais gali būti originalesnė už patį originalą ir netgi inicijuoti termino „originalas“ permąstymą. Svarbiausia šiuo atveju atkreipti dėmesį, jog šie teiginiai ir pastebėjimai įmanomi tik tada, kai meno kūrinys suvokiamas ne kaip singuliarus įvykis, bet kaip vaizdų/objektų tinklas (ar asambliažas), kurį Latouras ir Lowe pavadina „trajektorija“ (*trajectory*) ir įvaizdina hidrografiniu palyginimu: taip, kaip hidrografai tyrinėdami upę nesikliauja vien tik upės srove, taip ir „meno kūrinys neturi būti siejamas tik su konkrečia izoliuota vietoje, veikiau jis turi būti matomas su visu baseinu, kurį sudaro žiotys, daugybė intakų bei vingių, dramatiškų šlaitų ir, be abejo, keli povandeniniai šaltiniai“<sup>33</sup>. Toks meno kūrinio kaip kūrinio kartu su jo „baseinu“ supratimas leidžia kalbėti apie kūrinį konstituojančias dalis ir išivaizduoti jį kaip dinaminių procesų raizomą trajektoriją. Daugybinės vizualaus meno kūrinio kartotės yra reikalingos, kad rastųsi ir įsiteisintų patsai kūrinys. DidžiaPETRIO darbų analizės atveju menotyriminkų dėmesio objektu tampa ne vienietinis/autentiškas „originalo“ įvykis, bet meno kūrinio (su visais jo pavidalais bei statusais) trajektorija. Todėl „atviro failo“ meninę vertę bei jų steigiamą savitą recepcijos modusą nusakyti būtina tik priėmus domėn kūrinio pasireiškimo daugybe pavidalų bei pastarųjų dehierarchizacijos ypatybes (kiekvieniu atveju kūrinys yra ne savo paties kopija, bet visada originalas, visada *tikras*). Tai „ir, ir“, o ne „arba, arba“ situacija. Tai antiplatoniškoji linija, švenčianti vaizdų

29 Verta atkreipti dėmesį į DidžiaPETRIO kūrinuose pasikartojanti kopijavimo aparato įvaizdį (fotografija *Be pavadinimo (Xerox)*, 2011; videodarbas *Tranzitas*, 2012), kuris lyg kursorius nužymi ir bendresnius meno kūrinio cirkuliacijos ir recepcijos modusus DidžiaPETRIO kūryboje (ypač atviro failo serijoje). Kopijavimo aparato naudojimas klasikiniame konceptualizme – žymiausias projektas – Setho Siegelaubo *Kserokso knyga (Xerox Book)*, 1968, pagrįstas technologinių ir estetinių aparato kokybių suma: kopijavimo aparatas įgalina pasiekti trokštamą estetinį meno kūrinio „nuskausminimą“, panaikinti autentiškumo aurą, sulyginti kūrinų hierarchiją – paversti kūrinį grynąja informacija. Taip pat šios technikos naudojimas akivaizdžiai didina ir spartina meno kūrinų cirkuliacijos, kuri tokiuose projektuose kaip *Kserokso knyga* buvo ne tik formali kūrinų egzistavimo, bet ir konceptuali jų suvokimo sąlyga, galimybė. Akivaizdu, jog bent keli esminiai klasikinio konceptualizmo atstovams svarbūs aspektai yra aktualūs kalbant ir apie DidžiaPETRIO atviro failo serijos kūrinius, būtent: reprodukuojamumas, meno kūrinio kaip informacijos ir cirkuliacijos kaip integralios kūrinio dalies sampratos.

30 Bruno Latour, „What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars?“, in: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press, 2002, p. 16–42; Idem, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Duke University Press, 2010.

31 Knygoje *On the Modern Cult of The Factish Gods* Latouras skiria tris atvaizdų terpes: religiją, mokslą ir šiuolaikinį meną.

32 Bruno Latour, „What is Iconoclasm?“, p. 28.

33 Bruno Latour, Adam Lowe, „The Migration of The Aura or How to Explore Originals Through Its Facsimiles?“, in: *Switching Codes*, ed. Thomas Bartscherer, [interaktyvus], 2010, p. 4, [žiūrėta 2014-02-10], <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>.



kaskadas. Taigi, sekant Latouro/Lowes teorija ir kalbant apie Didžiapetrio atviro failo serijos kūrinius, vertėtų akcentuoti kūrinio išsipildymą tik su savuoju „baseinu“, kuris jį konstituuoja. Kas tada, išlyginus atvaizdų epistemologines galias, kuria kūrinio vertę, ir kaip toks kūrinyje patiriamas? Walteris Benjaminas savo garsiajame tekste apie meno kūrinių techninio reprodukuojamumo epochoje teigia, jog reprodukcijos priartina kūrinių prie recepto ir kontempliaciją kūrinių akivaizdoje keičia racionalus dalyvavimas kūrinių recepcijoje. Sekant Latouro/Lowes meno kūrinių trajektorijos principu ir atsisakius bet kokio originalo bei reprodukcijos precedento, manytina, jog meno kūrinių (atviro failo) vertė glūdi vaizdo populiacijos dydyje, užtikrinančiame ryšių ir santykių su pasauliu galimybę – vaizdai įgauna galią kurdami tinklus ir pergebėjimą tais tinklais užmegzti kontaktus su žiūrovais. Vietoj estetikos, besiremiančios objektu, randasi tinklų estetika, kuriai rūpi ne objektas, o formatai, atsirandantys iš vaizdų populiacijos<sup>34</sup>. Šioje mąstymo sistemoje Didžiapetrio atvirą failą reikėtų suvokti ne kaip vienetinį objektą su fiksuota prasme, bet kaip „formatą“, kurio esminė charakteristika yra vaizdo cirkuliacijos galimybės, jo tranzityvumas<sup>35</sup>. Formatas, teigia Joselitas, yra dinaminė, heterogeniška ir dažnai laikiška turinio sujungimo bei transliavimo struktūra<sup>36</sup>. Toks formatas produktyviai ir adekvačiai išnauodoja savo laikmetį – vaizdų pertekliaus ir globalaus jų judėjimo amžių. Vietoj autentiškumo aureolės ir vietai specifiško (ar istorijai specifiško) kūrinių autoriteto pasirodo saturacijos, buvimo vienu metu visur vertė.

34 David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, 2012.

35 Tranzityvus (*transitive*) – išreiškiantis veiksmą, kuris persiduoda (*passes over to*) objektui. „Negaliu sugalvoti geresnio termino, apibūdinančio objektų būsenas tinkluose, kurie yra apibrėžiami cirkuliacijomis iš vienos vietos į kitą ir po to sekančiu išvertimu į naujus kontekstus – negu ši perdavimo (*passage*) sąvoka.“; David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October*, 2009, Nr. 130, p. 125–134.

36 Formatai Joselitui yra tai, ką Latouras vadina asambliažu – reiškinys (pvz., visuomenė), kuris nėra duotybė, jis yra surinktas ar sukonstruotas tam tikrų ryšių dėka.

Kūrinyje imamas suvokti su savuoju „baseinu“ kaip aktyviu kūrinių konstitavimo principu. Kalbant iš Latouro teorijos perspektyvos, nederėtų atviro failo įsivaizduoti kaip minėtų judėjimo trajektorijų ar tinklų įvaizdinimo meno kūrinyje; tai veikiau yra tinklų susidarymo modelis, performatyvos pratybos, pereinant iš vieno būvio į kitą ir kartu su kitais tinklo dalyviais (formomis ir statusais) suburiant kūrinių tapatybę, kuri niekada nėra fiksuota, mat remediacija yra potencialiai begalinė. Kalbama ne apie fiksuotą singuliarų prasmės konteinerį, o apie nuolat tampantį arba, Joselito terminais, pasirodantį (*emergent*) atvaizdą, produkuojantį „išcentrines“ kūrinių recepcijos formas, kuriose prasmė nėra užfiksuota, o kūrinyje yra atveriamas virtualiems veiksams ir diskusijoms. Prancūzų menininkas Pierre'as Huyghe tokią dinamišką kūrinių formatų grandinę yra pavadinęs topologine sistema:

[Ši strategija] nurodo į vertimo [*translation*] procesą. Visgi, kai verčiame, visą laiką kažką, kas buvo originale, prarandame. Topologinėje situacijoje, priešingai, nieko neprarandi; tai to paties deformacija<sup>37</sup>.

Štai vieno naujausių atviro failo serijos kūrinių – *Tranzitas* (*nota bene*: egzistuoja du kūriniai tokiu pat pavadinimu: vienas – videodarbas, kitas – atviras failas) – „deformacijos“: juodai sidabrinis šachmatinis raštas (primenantis specialiose vaizdų apdirbimo programose naudojamą skaidrų tinklą, vadinamą *transparency grid*) tampa *The Federal* ketvirtojo numerio viršeliu, parodos *Spalva ir prietaisai* proga išleistos menininko knygos *Color and Device* (Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, ir Villa Croce šiuolaikinio meno muziejus, Genuja, 2013) vidiniu viršeliu, atsiranda aplanko nugarėlėje, ir galiausiai kūrinyje *Arbatėlė* (*Tea*) (2013) [4 il.] šis grafinis piešinys pasirodo kaip popierinių išskylančių (*pop-up*) arbatinukų ir puodelių raštas. *Arbatėlė* pretenduoja tapti visos serijos buvimo

37 George Baker, „An Interview with Pierre Huyghe“, in: *October*, Fall 2004, Nr. 110, p. 90–91.



4. Gintaras Didžiapetris, *Arbatėlė*, 2013, popieriniai iškylantys paveikslėliai, menininko ir Elba Benitez galerijos nuosavybė, Gintaro Didžiapetrio nuotrauka

Gintaras Didžiapetris, *Tea*, 2013, paper pop-ups

būdų apibendrinimu: tai įvairių intensifikacijų ir manipuliacijų dėka iš tolygaus pagrindo „išsilankstanti“ nuolat *tampanti* forma<sup>38</sup>. Atviras failas patenka į šiuolaikinio meno lauką, kuris provokuoja naują metodologinę prieigą, lokalizuojančią (kūrinio) vertę dinamiuose vaizdų tarpusavio ryšiuose ir jų sukuriamuose tinkluose. Dinaminių, iš tinklų išnyrančių formų pasirodymas įvyksta laike, o tam reikia erdvinio atskleidimo. Tokiu būdu žiūrovui reikalingas žiūrėjimo modelis, kuriame singuliarus vaizdas ir tinklas yra matomi tuo pačiu metu. Aviro failo akivaizdoje žiūrovas „išmetamas“ iš individualaus patyrimo, singuliaraus santykio su kūrinio lauko ir patenka į meno kūrinio

virtualumą (jam dalyvaujant įvairiuose socialiniuose tinkluose) erdvę. Tokia pozicija kūrinio atžvilgiu ko-reguoja kūrinio – meno rinkos dalyvio – įvaizdį. Šioje vietoje verta išskleisti serijos pavadinimo reikšmę: atviras failas (angl. *Open File*) nurodo į kompiuterinį terminą – atviro failo formatą (*open file format*). Pastarasis apibrėžiamas kaip nemokama viešam naudojimui skirta programinė įranga, kurios išeitinį kodą galima laisvai studijuoti, tobulinti, kopijuoti, platinti, nes programų programinis tekstas yra visiems priimamas<sup>39</sup>. Didžiapetrio atviras failas meno sistemoje pretenduoja tapti tuo, kas *Linux* yra kompiuterinių

38 David Joselit, *After Art*, p. 26.

39 Pagal: *Wikipedia*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-03-03], [http://en.wikipedia.org/wiki/Open\\_format](http://en.wikipedia.org/wiki/Open_format).

operacinių sistemų pasaulyje. Šių kūrinių galia slypi jų potencialume kritiškai dalyvauti (pabrėžtina, *kritiškai dalyvauti*, o ne tik kritikuoti ar reflektuoti iš distancijos) neoliberalios meno rinkos ekonomikos mechanizme antireifikacine, reifikaciją suprantant kaip objekto judėjimo tinkle sutrikdymą ir jo įkalinimą<sup>40</sup> (privačioje kolekcijoje ar muziejaus rūsyje), pozicija. Tranzityvumas, kokį demonstruoja atviro failo serijos kūriniai, yra meno kūrinio galios, jo savarankiškumo ir galimybės nuolat būti kažkuo kitu (meno kūriniumi ir ne meno kūriniumi tuo pačiu metu) meno rinkos faktiškumo akivaizdoje pagrindas. Tranzityvus kūrinys:

išranda formas ir struktūras, kurių tikslas yra pademonstruoti, jog kartą patekęs į tinklą, objektas niekada negali būti iki galo nuslopintas, tik pajungtas skirtingoms materialioms būsenoms ir cirkuliacijos greičiams <...><sup>41</sup>.

Šia prasme atviras failas yra balansuojantis kūrinys, kuris įgavęs šiuolaikinio meno greičius ir mastus (kūrinys nuolat eksponuojamas Lietuvoje ir užsienyje, buvo rodytas Venecijos bienalėje<sup>42</sup>), panaudoja meno rinkos pagreičius prieš jos logiką, komodifikaciją – atviras failas nepaliaujamai tampa kažkuo kitu, nežinomumu, neprognozuojamu ir nesuskaičiuojamu.

## IŠVADOS

Dviejų Gintaro Didžiapetrio kūrinių serijų analizė ir interpretacija atskleidžia bent kelias visai jo kūrybai svarbias konceptualias ypatybes. Pirma, videodarbo *Tranzitas* analizė ir interpretacija veikėjo-tinklo teorijos kontekste atskleidžia metonimišką, ne metaforišką meno kūrinio ir pasaulio ryšį menininko kūryboje. Tai realybės (tam tikrame laike ir erdvėje) stebėjimo

procesas, kuris, išspraus tas į videoformato trukmę, be to, įgavęs meno kūrinio galios būti suinteresuoto – parodos žiūrovo – žvilgsnio akiratyje, pretenduoja tapti etinių, ne estetinių žiūrovo santykių su pasauliu laidininku. Potencialiai kuriasi tai, ką filosofė ir politikos teoretikė Jane Bennett vadina politine daiktų (čia pritinka kalbėti ir apie vaizdus, veiksmus) ekologija<sup>43</sup> – suvokus (ir pademonstravus) pasaulį kaip žmogiškų ir nežmogiškų elementų konfederaciją, atsiranda galimybė kisti moralinės atsakomybės nuostatoms ir politiniam atsakingumui organinio ir neorganinio pasaulio atžvilgiu. Antra, menininko kūrybai nesvetimas konceptualizmo projektų (kūrinių, menininkų ar teorijų) pakartojimas, apropiacija ar kūrybiška mimikrija naują formą (ir idėjos grynumą) įgauna atvirose failuose, kūrinių serijoje, kuri *intencionaliai* yra sukurta minėtoms ir kitokioms „deformacijoms“. Savotiškose derybose (ar flirte) su meno pasauliu esantis atviras failas aktualizuoja meno kūrinio egzistavimo ir recepcijos šiuolaikiybėje sąlygas, jam alternatyviai (bent laikinai) dalyvaujant antireifikacinėje žvilgsnio politikoje.

Viliamasi, jog straipsnyje pateikta šių kūrinių analizė ir interpretacija geba bent iš dalies pademonstruoti menininko kūrinių aktualumą šiuolaikinio meno ir pačios šiuolaikiybės kontekste ir yra pajėgi šalia konceptualizmo diachronijos ir institucinio identiteto kaip menininko kūrybos recepcijos galimybių legitimuoti socialiai bei meno kritiškai angažuotos Didžiapetrio kūrybos suvokimo galimybę. Menininkas reaguoja į esminius šiuolaikinės realybės ypatumus – technologinę, informacinę, mokslinę pažangą ir jos produktus – juos aktualizuoja sumontuodamas miestų ir jų technologinių bei ekonominių gyvenimų asambliažus, regimus videodarbų trilogijoje. Taip pat svarbu atkreipti dėmesį į Didžiapetrio kūriniais nesvetimą (šiuolaikinio) meno diskurso reflektyvumą ir institucinės kritikos potencialas. Todėl Didžiapetrio

40 David Joselit, „Painting Beside Itself“, 2009.

41 *Ibid.*, p. 132.

42 *Kompasas* eksponuotas 54-ojoje Venecijos bienalėje (2011 06 04 – 11 27), parodoje *ILLUMInations*, Giardini.

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

kūrinių recepcija pakankamai subtiliai ir neišreikštai (parodose nėra jokių „žiūrėjimo“ būdų priesakų, jos „mažakalbės“) beveik visada „prašo“ iš žiūrinčiojo matyti platesnį menininko kūrinių spektrą, pasekti kūrinių genezę, jų keliones ir transformacijas bei išlikti budriam žvelgiant iš šiuolaikybės taško į meno istorijos horizontą. Tai labiau analitiniam metodui ir mąstymui pasiduodantys kūriniai, ne itin dosnūs estetinių išgyvenimų. Galbūt pastaroji aplinkybė prisideda prie Didžiapetrio kūrybos refleksijos stokos Lietuvos meno kritikos ir menotyros lauke, o galbūt čia kaltas ir menininko amžius – vis dar laukiama kritinės istorinės distancijos, svarbus, autorės nuomone, ir mūsųose itin santūrus šnekėjimas apie šiuolaikinį meną kaip (estetinę? temporalią?) meno istorijos, t. y. akademinę, kategoriją apskritai. Nepaisant negausių refleksijų meno kritikos lauke, menininko kūryba yra aktuali mažiausiai dviem minėtais aspektais ir, tikėtina, ateityje sulauks kritikų ir menotyryninkų dėmesio.

Gauta 2014 04 01

#### LITERATŪRA

- Baker George, „An Interview with Pierre Huyghe“, in: *October*, Fall 2004, Nr. 110, p. 80–106.
- Benjamin Walter, „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, in: *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 243–291.
- Bennett Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010.
- Didžiapetris Gintaras, „Editorial“, in: *The Federal*, Nr. 3, November 2012, p. 3–4.
- Harman Graham, Bruno Latour, Peter Erdelyi, *The Prince and the Wolf*, Winchester, Washington: Zero Books, 2010.
- Joselit David, *After Art*, Princeton University Press, 2012.
- Joselit David, „On Aggregators“, in: *October*, Fall 2013, Nr. 146, p. 3–18.
- Joselit David, „Painting Beside Itself“, in: *October*, 2009, Nr. 130, p. 125–134.
- Latour Bruno, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Duke University Press, 2010.
- Latour Bruno, Emilie Hermant, *Paris: Invisible City*, [introduction], [interaktyvus], [žiūrėta 2014-03-13], <http://www.bruno-latour.fr/virtual/PARIS-INVISIBLE-GB.pdf>.

- Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2007.
- Latour Bruno, „The Berlin Key or How to Do Things with Words“, in: *Matter, Materiality and Modern Culture*, [interaktyvus], ed. P. M. Graves-Brown, London: Routledge, 1991, p. 10–21, [žiūrėta 2013-11-12], <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-36-Berliner-KEY-GBpdf.pdf>.
- Latour Bruno, Adam Lowe, *The Migration of The Aura or How to Explore The Original Through Its Facsimiles*, [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2014-02-10], <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>.
- Latour Bruno, „What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars?“, in: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press, 2002, p. 16–42.
- Law John, „Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity“, 1992, Centre for Science Studies, Lancaster University, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-02-12], <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>.
- Price Seth, „Dispersion“, [interaktyvus], 2002, [žiūrėta 2014-03-17], <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>.
- Shklovsky Viktor, „Art as Technique“, in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 3–24.

## GINTARAS DIDŽIAPETRIS’ WORKS IN THE PERSPECTIVE OF ACTOR-NETWORK THEORY AND NETWORK AESTHETICS

*Inesa Pavlovskaitė-Brašiškė*

KEY WORDS: actor-network theory, networks, network aesthetics, open file, Gintaras Didžiapetris, David Joselit, Bruno Latour.

#### SUMMARY

In this article I analyse the artworks of Gintaras Didžiapetris: the last part of his video trilogy, *Transit* (2012), as well as his so-called ‘open file’ series (*Compass*, *Colour and Device*, and others; 2010–2012). Given the specificity of expression and the structure of these artworks, actor-network theory (Bruno Latour) and the domain of network aesthetics (David Joselit), which, on its own part, draws on the principles of actor-network theory, proves to be a productive context for their analysis.

I regard Didžiapetris as reacting to the essential factors of contemporary reality – technological, informational, and scientific progress as well as their products – and actualising them by making assemblages of cities and their technological and economical lives, as we can see in his video trilogy (*Optical Events*, 2010, *Byzantine Place*, 2011, *Transit* 2012). It can be argued that, in our attempts to analyse and interpret Didžiapetris' works such as the aforementioned video trilogy, we can relieve ourselves from the necessity to dwell on art iconography, institutional politics of art, or other established contexts of art criticism, and focus on a provocative interdisciplinary relations with the fields of sociology or science studies instead. I would argue that it is precisely the latter approach that relates to how Didžiapetris thinks about the world, and, at the same time, it provides us with the productive context to understand his artworks. The analysis and interpretation of *Transit* (2012) in the context of actor-network theory reveals a metonymical, non-metaphorical relation between the world and the artwork.

Moreover, works of the 'open file' series disclose themselves as a network, which is constituted of different but creatively coexisting formats (or non-formats) with the variety between their rates and ways of circulation. Here, the conditions of production, distribution, and reception of an artwork contribute to the creation of meaning (instead of simply transmitting or testifying it). Within this mental framework, I interpret 'open file' not as a singular object with a fixed meaning, but as a 'format' which is characterised by the possibilities of visual circulation and transitivity. I claim that the power of these artworks resides in their potential to participate critically in the mechanism of neoliberal art market economy by maintaining their position of anti-reification.