

Kaip nusileisti ant žemės? Įsižeminimo praktikos Aurelijos Maknytės darbuose

Audronė Žukauskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius

audrone.zukauskaite@lmta.lt

ORCID: 0000-0002-3295-3020

Straipsnyje analizuojamos įsižeminimo praktikos Aurelijos Maknytės meno kūrinuose ir meniniuose projektuose. Įsižeminimas suprantamas kaip naujai kuriamas santykis su Žeme, kuri šiame straipsnyje reiškia ir planetą, ir teorinį konceptą, ir realią vietą, kuri iškyla meno kūrinuose ar kartu leidžia meno kūriniais pasirodyti. Maknytės menininiai projektai laikomi įsižeminimo praktikomis keliais aspektais: pirma, šiomis praktikomis siekiama įveikti gamtos ir kultūros perskyrą bei kurti hibridus ir chimeras; antra, įsižeminimas reiškiasi atminties įrašymo ir perrašymo veiksmomis, kurie atveria transindividualią ir transgeneracinę temporalumo dimensiją; trečia, įsižeminimas reiškiasi per tarprūšinio bendradarbiavimo praktikas, kurios susieja stebėtoją su kitomis gyvybės rūšimis ir leidžia pažvelgti į Žemę iš nežmogiškos perspektyvos. Taip kuriamas naujas santykis su Žeme, kuris leidžia kritiškai persvarstyti teoriniame diskurse kuriamas perskyras tarp globalizacijos ir antropoceno, arba tarp globalaus Žemės vaizdinio ir Žemės kaip planetos. Remiantis Dipesho Chakrabarty ir Bruno Latouro mintimis, Žemę siūloma apsvarstyti kaip asambliažą, kuriame persikloja geologinis, biologinis ir technologinis laikiškumas. Žemė suvokiama kaip įžemintų ir įsižeminusių gyventojų buveinė, kurioje koegzistuoja biologinės simbiozės, technologiniai hibridai ir naujos transindividualios subjektyvumo formos. Meno kūrinys tampa šio transindividualaus subjektyvumo medija, steigiančia įsižeminimą kaip naują ontologinį egzistavimo būdą.

Reikšminiai žodžiai: Žemė, Aurelija Maknytė, hibridizacija, atmintis, įrašymas, tarprūšinis bendradarbiavimas.

Šiuolaikiniame teoriniame diskurse vis primygtiniau iškylantys antropoceno ir klimato kaitos klausimai verčia atsigręžti į modernybėje visiskai pamirštas problemas: kaip gyventi ir išgyventi, kaip išlaikyti santykį su savo gyvenamąja aplinka? kaip išvengti naikinančio globalizacijos poveikio, ištraukiančio iš Žemės visus naudingus resursus ir paliekančio tik nuniokotą dykumą? kaip nusikratyti globalizacijos sukurtos iliuzijos, kuri leido mums įsivaizduoti Žemę kaip Žemės rutulį, iš visų pusių apžiūrimą, universalizuojamą ir disponuojamą objektą? Nuo 2000 m. įsigalėjęs antropoceno teorinis diskursas bent jau išsklaido modernizacijos ir globalizacijos sukurtą iliuziją, kad Žemė yra antropocentrinis konstruktas, ir parodo, jog Žemė yra planeta, paklūstanti giliojo laiko ir giliosios istorijos temporalumui, egzistavusi dar iki žmonių atsiradimo, greičiausiai egzistuosianti ir tuomet, kai jie išnyks¹. Antropoceno diskursas, atsižvelgus į Žemės sistemų mokslą, leidžia pažinti planetą iš nežmogiškos perspektyvos, o žmogaus veiklą prilygina nežmogiškų veiksnių – vulkanų ar tornadų – poveikiui. Tad ar po modernybės įtvirtintos globalizacijos ir antropoceno nulemtos planetizacijos vis dar galime išlaikyti ryšį su Žeme? Kaip sukurti ir išlaikyti santykį su savo terpe, gyvenamąja aplinka, tačiau kartu neatkristi į ikimodernų fundamentalizmą? Arba, kaip klausia Bruno Latouras, kaip nusileisti ant žemės?

Pasaulis, planeta, Žemė

Žemės sąvoka pasirodo pačiuose įvairiausiuose filosofiniuose kontekstuose. Pavyzdžiui, *Meno kūrinio ištakoje* Martinas Heideggeris, kalbėdamas apie meno kūrinio atsiradimą, supriešina pasaulio ir žemės konceptus. Jis teigia, kad nei menininkas, nei meno kūrinys negali egzistuoti vienas be kito; tačiau be jų dviejų dar esama kažko trečio – senovės graikai tai vadino φύσις (gamta), o Heideggeris siūlo vadinti žeme. „Nuo to, ką čia šis žodis reiškia, reikėtų griežtai atskirti tiek suneštos medžiagos masės vaizdinį, tiek vienos iš planetų astronominį pavadinimą.“² Taigi, atmetęs žemės kaip medžiagos ir Žemės kaip planetos sampratą, Heideggeris kalba apie pasaulio ir žemės priešpriešą: pasaulis yra tai, kas atveria, o žemė – tai, kas paslepia

1 Antropoceno diskurso pradžia siejama su Paulo J. Crutzeno ir Eugene'o F. Stoermerio straipsniu. Plačiau: Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer, "The Anthropocene," *Global Change News Letter*, 41 (2000), 17–18.

2 Martin Heidegger ir Hans-Georg Gadamer, *Meno kūrinio ištaka*, vert. Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė (Aidai, 2003), 40.

ir užsklendžia. Meno kūrinys atveria pasaulį, tačiau žemė yra tai, į ką meno kūrinys pasitraukia. „Kūrinys iškelia ir laiko pačią žemę pasaulio atvirume. Kūrinys leidžia žemei būti žeme.“³ Pasaulis ir žemė yra du kūrinio buvimo būdai: per meno kūrinį pasaulis atsiveria, tačiau jis turi remtis žeme; savo ruožtu žemė yra tai, kas paslėpta, tačiau kas pasirodo per meno kūrinio medžiagiškumą. „Pasaulis ir žemė iš esmės vienas nuo kito skiriasi, bet niekada neatsiskiria. Pasaulis remiasi į žemę, o žemė savuoju stūksojimu perskrodžia pasaulį. <...> Pasaulio ir žemės priešprieša yra ginčas.“⁴

Komentuodamas šį paslaptinę Heideggerio tekstą, Gadameris pastebi, jog žemės sąvokos atsiradimas šiame filosofiniame kontekste jam atrodo labai netikėtas, ypač dėl to, kad pasaulio sąvoka čia supriešinama su žemės sąvoka, kuri tampa mistinė ir gnostinė:

Aišku, kad žemės sąvoką Heideggeris perkėlė į savo filosofiją iš Hölderlino poezijos, kuria jis tuo metu nepaprastai intensyviai domėjosi. Bet kokią teisę jis turėjo šitaip pasielgti? Kaip <...> buvimas pasaulyje, kaip šis naujas radikalus bet kokio transcendentalinio klausimo kėlimo atspirties taškas gali būti ontologiškai susietas su tokia sąvoka kaip žemė?⁵

Iškelęs tokį klausimą, Gadameris pats į jį ir atsako: žemės sąvoka, priešingai nei pasaulio terminas, padeda suvokti meno kūrinio ontologinį statusą nepriklausomai nuo to kūrinio kūrėjo ar suvokėjo subjektyvumo. Pasaulio sąvoka žymi žmogiškojo subjekto būties būdą, o žemės sąvoka leidžia konceptualizuoti meno kūrinį kaip nuo žmogaus – tiek kūrėjo, tiek suvokėjo – nepriklausomą esinį. Tad kol kas formuluokime tokią hipotezę: žemė yra tai, iš ko meno kūrinys iškyla ir kur jis sugrįžta, o kūrėjas ar suvokėjas tik laikinai tarpininkauja šiam vyksmui.

Dėl bandymo atverti žemišką ir nežmogišką meno kūrinio dimensiją Heideggeris gali būti laikomas nepripažintu posthumanizmo mąstytoju. Tačiau jo tekstas svarbus ir tuo, jog jame suformuluojamos pasaulio ir žemės, žemės ir Žemės planetos opozicijos. Būtent šios opozicijos tampa svarbios antropoceno epochoje, kai bandoma atskirti žmogaus sukurtą, paveiktą ir perdirtą pasaulį ir Žemės planetą, kuri, nors ir sukuria prielaidas

3 Ibid., 45.

4 Ibid., 48–49.

5 Ibid., 103.

žmogaus egzistavimui, visgi išlieka žmogui indiferentiška. Dipeshas Chakrabarty⁶ siūlo skirti visatą, arba pasaulį (angl. *the globe*), ir planetą (angl. *the planet*): nors tam tikru metu sąvokos pasaulis ir planeta buvo vartojamos sinonimiškai, tačiau, vis plačiau įsitvirtinant antropoceno teorijoms bei atsiradus Žemės sistemų mokslui (angl. *Earth System Science*), tos reikšmės aiškiai atsiskyrė. Pasaulis, arba visata, yra modernybės epochoje žmogaus sukurta konstrukcija: tai kolonialistinės ekspansijos, kapitalizmo įsigalėjimo, technologinio progreso pasekmė. Būtent technologinis progresas ir kosmoso užkariavimas leido išvysti žemę iš kosmoso ir suvokti ją kaip Žemės rutulį (angl. *the globe*), tad globalizacija reiškia ne tik teritorijų užkariavimą ir suvienodinimą, bet ir tai, kad pati žemė tampa „globalizuota“, t. y. išžeminama, suvokiama kaip žmogui pavaldus objektas – Žemės rutulys. Tačiau antropoceno epochoje Žemė suvokiama iš kitos, nežmogiškos, perspektyvos: Žemė yra planeta greta kitų Saulės sistemos planetų, tad numato visai kitą, nežmogišką, erdvės mastelį, taip pat ir kitą laiko dimensiją – gilųjį laiką (angl. *deep time*), kuris apima visą Žemės geologinę istoriją. Giliojo laiko požiūriu Žemė skaičiuoja keturis–penkis milijardus metų, tuo tarpu žmonės joje atsirado palyginti visai neseniai kaip palankiai susiklosčiusių aplinkybių (melsvabakterių išskirto deguonies) nenumatytas rezultatas. Tad planeta numato nežmogišką erdvę ir nežmogišką laiką, be to, apima ne tik žmogiškąją gyvybę, bet ir kitas gyvybės formas – virusus, bakterijas, protistus, grybus ir kt., – kurios greičiausiai išliks net ir žmonėms išnykus. Taigi ši planetinė perspektyva, kurią galime vadinti antropoceno perspektyva, verčia performuluoti politikos, etikos ir meno klausimus taip, kad jie apimtų ne tik žmonių tarpusavio santykius, bet ir santykius su nežmogiškais kitais bei jų gyvenamąją aplinką.

Tačiau kas būtų tokios planetinės politikos, etikos ar meno subjektas (veikėjas)? Juk jei keliame atsakomybės klausimą, vis tiek turime apibrėžti tos atsakomybės subjektą. Latouras, kalbėdamasis su Chakrabarty⁷, teigia, kad toks planetinės epochos veikėjas galėtų būti žemės gyventojas (angl. *terrestrial*), įžemintasis (angl. *the earthbound*). Tai nėra modernybės epochoje

6 Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age* (The University of Chicago Press, 2021); Dipesh Chakrabarty, *One Planet, Many Worlds: The Climate Paradox* (Brandeis University Press, 2023).

7 Dipesh Chakrabarty and Bruno Latour, “The Global Reveals the Planetary: A Conversation with Bruno Latour,” in *The Climate of History in a Planetary Age* (The University of Chicago Press, 2021), 205–217.

įsteigtas autonomiškas asmuo, bet veikiau „išplėstas asmuo“, apimantis žmoniškų ir nežmoniškų santykių tinklą. Tokia išplėstinė asmens samprata leistų reikalauti atsakomybės ne tik už kitiems asmenims daromą žalą (tai reguliuoja esama teisinė sistema), bet ir už poveikį klimatui ir kitoms rūšims. Tad žemės gyventojas, ar įžemintasis, turėtų rūpintis ne tik tuo, kas priklauso žmogui kaip jo nuosavybė, bet visa Žemės planeta su jos gyvosiomis ir negyvosiomis sistemomis (kurios apimtų klimatą, atmosferą ir technologijas). Chakrabarty siekia apibrėžti opoziciją tarp pasaulio ir planetos, o Latouras formuluoja būtinybę pereiti nuo pasaulio (angl. *the globe*) prie Žemės (angl. *the Earth*). Latouras teigia, jog globalizacijos subjektas buvo visur ir niekur, jis buvo tarsi pakibęs ore ir nesusietas su konkrečia vieta, tuo tarpu antropocenas, arba naujasis klimato režimas, reikalauja, kad jis „nusileistų ant Žemės“, susisaistytų su Žeme ir taptų įžemintas. Tačiau tai jokių būdu nereiškia, kad nuo modernybės sukurtos globalizacijos turėtume grįžti prie provincialaus lokalumo ir tapatybės politikos, kurią mums siūlo populistai⁸. Modernybės pasiūlyta priešprieša tarp globalumo ir lokalumo yra tariama problema. Žemės gyventojui svarbu išlaikyti sąveiką su Žeme, su ja susisaistyti, tačiau kartu priklausyti ir pasauliui su jo siūlomomis šiuolaikinėmis technologijomis, taip išvengiant fundamentalistinio ribotumo. Žemės gyventojai, įžemintieji, negali grįžti į modernybės „gamtą“, nes tokio dalyko tiesiog jau nėra, tačiau jie gali susisaistyti su savo buveine, savo žemės arealu, Latouro vadinamu „kritinė zona“. „Kritinė zona“ yra tas plonas atmosferos sluoksnis, kuris yra tinkamas gyvybei ir kuris radosi gyvosioms sistemoms modifikavus atmosferą; visi kiti geologiniai ir atmosferos sluoksniai gyvybei nėra palankūs⁹. Tad „kritinė zona“ kritiškai svarbi kiekvienai gyvybei, tiek žmogiškajai, tiek nežmogiškajai, ir jos išlikimas tiesiogiai priklauso nuo šių gyvybių susiklausymo. Gyventi „kritinėje zonoje“ – tai atrasti ir žemiškąją, ir pasauliškąją dimensijas, – šiuo požiūriu Latouras priartėja prie Heideggerio. „Kritinė zona“ yra ne tyrimų objektas, bet veikiau gyvybės agentų tinklas, apimantis žmogų, kitas gyvybės rūšis bei technologijas. Šiame tinkle žmogus suprantamas ne kaip išskirtinė ir steigianti būtybė, bet veikiau kaip sąveikų ir santykių padarinys.

Tad kaip galime apibūdinti Žemės gyventojų buvojimą „kritinėje zonoje“? Man atrodo, jog priėmus Chakrabarty siūlomą giliojo laiko bei

8 Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime* (Polity, 2018).

9 Ibid., 123.

giliosios istorijos perspektyvą ir pripažinus Latouro siūlomą Žemės gyventojų agentišumą, dar svarbu išlaikyti sąsają su Heideggerio nusakyta žeme. Būtent iš šios žemės iškyla ne tik Žemės gyventojai, žemintieji, bet ir meno kūriniai, tad visų jų sąveiką ir susietumą gali atskleisti ne tik biologinės simbiozės bei technologinės hibridizacijos procesai, bet ir meninės praktikos. Straipsnyje ketinu aptarti menininkės Aurelijos Maknytės projektus, kuriuose atsiskleidžia įsižeminimo praktikai svarbios temos. Jos meno kūriniai ir meniniai projektai laikomi įsižeminimo praktikomis keliais aspektais: pirma, šios praktikos siekia įveikti gamtos ir kultūros perskyrą bei kurti hibridus ir chimeras; antra, įsižeminimas reiškiasi atminties įrašymo ir perrašymo veiksmis, kurie atveria transindividualią ir transgeneracinę temporalumo dimensiją; trečia, įsižeminimas reiškiasi per tarprūšinio bendradarbiavimo praktikas, kurios susieja stebėtoją su kitomis gyvybės rūšimis ir leidžia pažvelgti į Žemę iš nežmogiškos perspektyvos. Menininkės kūrybiniai projektai dažnai medžiagiškai ir teritoriškai susiję su jos įsigytu žemės plotu Širvintų rajone, kurį ji vadina tiesiog „žeme“. Čia menininkė stebi ir filmuoja vietinių lapių, barsukų, usūrinių šunų, bebrų buveines, kurios dažnai tampa meninio tyrimo pagrindu ir pradžia¹⁰. Žemė tiekia daug medžiagos meno projektams, tad meno kūriniai Maknytės kūryboje yra ne tiek įvietinti (nes jie visuomet jau yra vietoje), kiek įsižeminę, susigyvenę su žemės gyvūnais ir augalais, sudarantys sąlygas tarprūšiniam bendradarbiavimui.

Hibridizacijos: gamtos ir kultūros mišrūnai

Knygoje *Mes niekada nebuvo modernūs*¹¹ Latouras aprašo modernybę kaip istorinį įvykį, kuris remiasi Didžiuoju padalijimu: kultūra atskiriama nuo gamtos. Tam pasitelkiamos įvairios gryninimo praktikos, kurios sukuria opocizijų seką: kultūra ir gamta, subjektas ir objektas, žmogus ir nežmogus. Ši gryninimo operacija paremia modernaus žmogaus įsitikinimą, kad būtent atsiribodamas nuo gamtos jis gali būti laisvas, nesąlygotas, neapribotas, kitaip tariant – emancipuotas. Tačiau Latouras teigia, jog modernaus žmogaus laisvė ir emancipacija yra tik iliuzija, paslepianti daugybę

10 Aurelija Maknytė, „Žemės trauka. Pokalbis su menininke Aurelija Maknyte“, Jolantos Marcišauskytės-Jurašienės interviu, *Artnews.lt*, 2020 m. lapkričio 30 d., <https://artnews.lt/zemes-trauka-pokalbis-su-menininke-aurelija-maknyte-61171>.

11 Bruno Latour, *Mes niekada nebuvo modernūs*, vert. Natalija Vyšniauskaitė (Homo Liber, 2004).

žmogiškų ir nežmogiškų ryšių. Geriausias tokios tariamos emancipacijos pavyzdys – aplink žemę skrendantis kosmonautas, kuris mano esąs išsilavinęs nuo Žemės traukos ir žemiškų saitų (ir iš kosmoso stebintis Žemės rutulį). Tačiau Latouras pastebi, kad visas šis vyksmas įmanomas tik dėl daugybės žmogiškų ir nežmogiškų sąveikų ir bendrų veiksmų, leidžiančių išlaikyti kosmonautą atviroje erdvėje. Tad emancipacija ir susisaistymas yra dvi to paties įvykio pusės. Lygiai tokia pat iliuzinė yra ir siekiamybė atskirti gamtą ir kultūrą: nėra nei vienos universalios gamtos, nei vienos universalios kultūros, tik įvairūs gamtos-kultūros hibridai. Hibridai neturėtų būti gryninami ar neigiami, – priešingai, hibridus turime dauginti ir taip suvokti mūsų pačių įsipainiojimą į hibridinių veikėjų tinklus.

Hibridų dauginimas tampa svarbia Maknytės parodos *Gamtos kabinetai* (2020), vykusios Vilniaus rotušėje, tema. Kaip teigia autorė, jai svarbu parodyti, kaip gamta funkcionuoja kultūroje, o kultūra – gamtoje: rotušės, svarbios miesto kultūros institucijos, patalpas ji užpildė žalia pieva ir gamtos tvariniais, tačiau kartu, ruošdamasi parodai, savo „žemėje“ išsiplovė rotušės plotą, kur projektavo būsimos parodos objektus¹². Tad rotušė buvo tarsi sudubliuota: viena buvo istorinė, kita – gamtinė. Pačią parodą sudarė įvairūs hibridai, pavyzdžiui, dirbtinai užauginta žolė, kuri, viena vertus, pastato interjere atrodo kaip natūralus gamtos tvarinys, kita vertus, suprantame, jog tai dirbtinai žmogaus sukonstruotas produktas. Parodoje buvo eksponuotos verbos, ikoniškas Vilniaus istorijos dirbiny, kurios parodos metu buvo suželdintos, taip jas tarsi grąžinant atgal į „gamtą“. Ten pat buvo galima pamatyti ąžuolo lapų vainiką, kultūriškai ir istoriškai svarbų simbolį, kurio lapai padengti gumbavapsvių karoliais, kurių viduje tūno gyvos lervos. Tad gumbavapsvių lervos „įsigrauzia“ į kultūrą, o „kultūringos“ verbos atgyja ir išleidžia žalius ūglius [1, 2 il.]. Tokių aktyvių hibridizacijų matome ir daugiau: terariume apgyvendintos gyvalazdės krebždinasi į rotušės erdvę, apdegintose skaidrėse ima ryškėti naujos augalų rūšys, gyvūnų kaulai ima panešėti į Venecijos karnavalo kaukes. Čia

12 Plačiau apie tai: Aurelija Maknytė, „Aurelijos Maknytės gamtos kabinetai“, Laimos Kreivyтės interviu, LRT radioteka, laida „Homo cultus. Iš balkono“, 2020 m. spalio 18 d., https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000125735/homo-cultus-is-balkono-aurelijos-maknytės-gamtos-kabinetai?time_start=101.

Taip pat: Aurelija Maknytė, „Paroda „Gamtos kabinetai“, Vilniaus rotušė ir projektas eVer-nisažas, 2020 m. lapkričio 5 d., https://www.youtube.com/watch?v=DmAQIXDCn-h8&ab_channel=Vilniausrotu%C5%A1%C4%97.VilniusTownHall.

randame ir medinių skulptūrų, kurių autorius, kaip išaiškėja, yra Castor Fiber, bebras. Tad kūryba šioje parodoje skleidžiasi ne kaip žmogaus, subjekto intencionalus veiksmas, bet kaip pačios gamtos, savo organizmais apraizgančios kultūros objektus, nevalingas impulsas. Kaip teigia pati menininkė, jos kūriniai į parodą atkeliavo iš „žemės“, kur jie susikūrė ir tik vėliau buvo perkelti į meno erdvę¹³. Tarsi pati „žemė“ iškelia iš savęs meno kūrinius, atiduoda savo kuriančias galias, o menininkė tik tarpininkauja juos pristatydamą pasauliui (šiuo atveju – rotušei), taip tarsi teisėjaudama Heideggerio aprašytam ginčui tarp žemės ir pasaulio.

Kitokia hibridizacijos istorija pasakojama parodoje *Kunstkamera* (2023–2024), kuri tapo parodos *Florentem*, vykusios Vilniaus paveikslų galerijoje, dalimi. *Kunstkamera* (vok. *Kunstammer*) yra meno, gamtos ir kitokių retenybių kolekcija ir kartu eksponavimo vieta, kurios organizavimo principai priklauso nuo kolekcijos kūrėjo. Šiuo atveju Chodkevičių rūmų interjere Maknytė sukonstravo įdomybių kambarį, „pasakojantį apie neišvengiamą bei įkvepiančią kultūros ir natūros kaimynystę, kurioje kūrėjais tampa abu.“¹⁴ Tad ekspozicijoje randame daug kultūrinių ir gamtinių keistenybių: 1655 m. sukurtą piešinį *Gandras su žmogaus veidu ant krūtinės (vaisingumo alegorija)*, šiuolaikinių menininkų Žygimanto Augustino, Donato Jankausko-Duonio, Rūtos Spelskytės, Eglės Ulčickaitės kūrinius, taip pat jaučio širdį, šarvus iš metalinių virtuvinių šveistukų, akmeninę bulvę, elektrinę gitarą, pagamintą iš dvikamienės eglės, augusios po elektros laidais. Visa tai kruopščiai suklasifikuota ir išdėliota vitrinose, stalčiukuose ir dėžutėse, tačiau šios klasifikacijos principai neatitinka nei Aristotelio, nei Karlo Linėjaus taksonomijos: klasifikacijos principu čia tampa menininkės

13 „[D]augybė „Gamtos kabinetų“ objektų ten atsirado – ir lempos iš ridikėlių, ir gumbavapsvių karoliai, ir dirbtinė pieva, ir sudygosios verbos, ir bebrų apgraužti pagaliukai, kaip medžiaga objektams, ir raudona lazerio juostelė, ir Zuikio riedlentė, ir batalinio žanro kelmiai, ir gyvūnų stebėjimo filmukai, ir nemažai fotografijų.“ Aurelija Maknytė, „Toli toli toli. Pokalbis su Aurelija Maknyte“, Agnės Narušytės interviu, *Artnews.lt*, 2022 m. rugsėjo 30 d., <https://artnews.lt/toli-toli-toli-pokalbis-su-aurelija-maknyte-2-76456>.

14 Plačiau apie tai: Aurelija Maknytė, „Paroda „Gamtos kabinetai“, Vilniaus rotušė ir projektas eVernisažas, 2020 m. lapkričio 5 d., https://www.youtube.com/watch?v=DmAQIXD-Cnh8&ab_channel=Vilniausrotu%C5%A1%C4%97.VilniusTownHall. Taip pat: Aistė Bimbirytė ir Aurelija Maknytė, „Florentem. Kunstkamera“, Laimos Kreivytės interviu, LRT radioteka, laida „Homo cultus. Iš balkono“, 2023 m. gegužės 18 d., https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000277199/homo-cultus-is-balkono-florentem-kunstkamera-pokalbis-su-aiste-bimbiryte-ir-aurelija-maknyte?time_start=72.

vaizduotė, sujungianti organinius ir neorganinius, gamtinius ir kultūrinius, istorinius ir šiuolaikinius artefaktus. Tačiau tai tas pats vaizduotės išradingumas, kuris leidžia pačiai gamtai išrasti naujas gyvybės rūšis ir formas, užimti naujas gyvybines nišas ar suformuoti naujas funkcijas. Tad šis išradingumas vyksta ne laikantis tam tikro klasifikacijos plano, bet sporadiškai gaminant mišrūnus ir kuriant chimeras, taip atskleidžiant, jog pati gamta yra tikriausia kunkstkamera. Maknytė palaiko šį gamtos sporadiškumą teigdamą, kad „gamta – tai laikmena, ji turi savo įrašymo taisykles, kodus, bet kartu ją galima laikyti ir žmogiškų projekcijų laikmena: mes projektuojame gamtą, ją kuriame, bet ir gamta mus kuria.“¹⁵ Gamtos kaip laikmenos konceptas kartu įveda ir laikinę atminties dimensiiją: gamtos kūryba vyksta sporadiškai ir atsitiktinai, tačiau šios kūrybos „įrašymas“ yra visaapimantis ir visalaikis, išsaugantis visus šiuos pakitimus gamtos atmintyje. Tai veda prie kitos Maknytės kūrybos temos – kolekcionavimo ir atminties.

Atminties laikmenos, įrašymo technikos

Gamta – tai laikmena, turinti įrašymo taisykles. Šią mintį galime pratęsti teigdami, kad Žemė taip pat turi savo įrašymo būdus, tiek geologinius, tiek biologinius, tiek technologinius. Tad Žemę galime įsivaizduoti kaip nuolat kintantį asambliažą, kuriantį geologinių, biologinių ir technologinių komponentų hibridus¹⁶. Žmogus taip pat dalyvauja šių hibridų kūrime per kultūros artefaktus, kurie tampa atmintį įrašancia laikmena. Bernardas Stiegleris teigia, jog atmintis esti trijų rūšių: tai biologinė atmintis, kuri genetiškai determinuoja individą kaip tam tikros rūšies atstovą ir taip užtikrina rūšies tęstinumą; individuali atmintis, kuri išlaisvina iš biologinio determinizmo ir suteikia individui laisvę kurti savo unikalią istoriją; taip pat ir eksteriorizuota technologinė atmintis, leidžianti pasiekti praeitį, kurios individas pats neišgyveno, tačiau gali ja dalytis su kitais individais ir kitomis

15 Aurelija Maknytė, „Lithuanian Visual Arts – Aurelija Maknytė“, Interview by Julija Fomina, Lithuanian Culture Institute and Contemporary Art Centre, 2020 m. gruodžio 14 d., https://youtu.be/_U1BYqK6P7o?si=r1tR4v7izwDm.

16 Bruce'as Clarkas pasiūlė naują Gajos teorijos versiją: jo teigimu, Gaja yra ne kibernetinis modelis (James Lovelock) ir ne simbiotinė būtybė (Lynn Margulis), bet metabiotinis hibridas, susiejantis abiotinius elementus (geologines ir technologines sistemas) ir gyvąsias sistemas. Plačiau: Bruce Clarke, *Gaia Systems: Lynn Margulis, Neocybernetics, and the Anthropocene* (University of Minnesota Press, 2020), 42–46.

kartomis. Anot Stieglerio, atminties eksteriorizavimas per technologijas sukuria temporalumą, kuris yra išskirtinai žmogiškas:

Žmogaus temporalumas, išskiriantis jį iš kitų gyvų būtybių, numato eksteriorizavimą ir proteziškumą: laikas esti tik dėl to, kad atmintis yra „dirbtinė“, steigiamą kaip visuomet jau esanti, kadangi <...> „ji buvo atskirta nuo rūšies [atminties]“.¹⁷

Būtent per technologinį eksteriorizavimą žmogus išlaisvinamas iš biologinio determinizmo ir tampa unikaliu individu su savo patirtimi. Tačiau ši patirtis yra neišvengiamai ribota ir laikina, pasibaigianti kartu su individo gyvenimu. Būtent technologinė atmintis leidžia peržengti individo ribotumą bei laikinumą ir kaupti praėjusių kartų patirtį.

Stiegleris išveda technologinės atminties galimybę iš Husserlio vadinio laiko sąmonės analizės: sąmonės gebėjimą išlaikyti ką nors atmintyje jis vadina retencija, o gebėjimą numatyti dar tik ateinantį momentą – protencija. Pavyzdžiui, klausydamiesi melodijos, mes suvokiame momentą, kuris tuoj pat praeis, ir kartu laukiame naujos muzikinės frazės, kuri tuoj pasigirs. Tai yra pirminė retencija ir pirminė protencija, kurios susieja – išlaiko ir numato – skirtingus laiko momentus percepcijos dabartyje. Tačiau jei šią melodiją bandytume prisiminti kitą dieną, tai turėtume įsivaizduoti kiekvieną jos momentą ir kartu suvokti, jog jis tuoj praeis, ir kartu vaizduotėje numatyti tą, kuris dar tik ateis. Tai antrinė retencija ir antrinė protencija, kurios išlaiko ir numato skirtingus laiko momentus vaizduotės atmintyje. Tačiau Stiegleris siūlo įsivesti dar vieną dimensiją – tretinę retenciją. Tretinė retencija nusako ne mūsų aktualią percepciją (pirminę retenciją) ir ne vaizduotės atmintį (antrinę retenciją), bet dirbtinę, technologinę atmintį, kuri gali būti eksteriorizuota. Kaip teigia Stiegleris:

sąmonė tam tikru būdu visada esti persiklojančių pirminių, antrinių ir tretinių prisiminimų montažas. Vadinasi, kaip tretines retencijas turime žymėti visas „objektyvios“ atminties formas: kinematogramą, fotogramą, fonogramą, raštiją, paveikslus, skulptūras, kartu ir apskritai paminklus ir objektus,

17 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Stanford University Press, 1998), 172.

kadangi jie, mano manymu, liudija, sakykime, tą praeitį, kurios aš pats priverstinai neišgyvenau.¹⁸

Technologinė atmintis svarbi tuo, kad ji yra eksteriorizuota, iš žmogaus perkelta į pasaulį, todėl ją galima dalytis su kitais individualiais (ji yra transindividuali) ir kitomis kartomis (ji yra transgeneracinė). Tretinė retencija sukliauja paskirų pirminių ir antrinių retencijų sluoksnius ir sukuria technologinius kultūros artefaktus.

Būtent šie eksteriorizuoti artefaktai tampa svarbia Maknytės kūrybos tema: menininkė uoliai kolekcionuoja sendaikčių turguose pirktas knygas, svetimus laiškus ir dienoraščius, užrašų knygeles, senas vaizduotes, fotografijas, skaidres ir herbariumus. Tačiau toks kolekcionavimas neturi nieko bendra su sistemingu katalogavimu: daiktai įsigijami sporadiškai, lyg „lesinėjant“, o paskui sudėliojami į meno kūrinį lyg į asambliažą. Tad panašiai kaip paroda *Gamtos kabinetai* apeina biologijos mokslo klasifikacijas, taip ir surinktų daiktų kolekcijos išvengia kultūrinės ir istorinės klasifikacijos. Veikiau šie daiktai įkūnija įvairius laiko sluoksnius, kuriuos menininkė lengvai išardo ir sugrupuoja savo individualios vaizduotės padiktuotu būdu. Pavydžiui, parodoje *Tėvų kambarys* (2015), veikusioje galerijoje „Artifex“, matome sendaikčių turguje įsigytus tarpusavyje nesusijusių žmonių daiktus: išardytą siuvimo mašiną, iš tarybinio laikraščio *Tiesa* pagamintas drabužių iškarpos, neįvardytos siuvėjos laiškus dukrai. Nors tai skirtingų ir vienas kito nepažįstančių žmonių daiktai, iš jų sukonstruojamas tam tikras naratyvas, sukuriamas „geologinis“ tam tikro laikmečio asambliažas¹⁹. Toks depersonalizutas svetimų žmonių archyvas atrodo lyg koks antropologijos muziejus; tačiau kartu per šiuos eksteriorizuotus artefaktus atkuriamas tam tikros generacijos laikas, leidžiantis menininkei papasakoti ir asmeninę tėvų mirties istoriją. Tad gretimame kambaryje matome daiktus, kurie tiesiogiai siejasi su tėvų atminimu ir jų mirties faktu: tai du sulankstomi stalai, prireikus

18 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, trans. Stephen Barker (Stanford University Press, 2011), 27–28.

19 Plačiau apie tai: Aurelija Maknytė, „Pokalbis nepatogia tema. Aurelijos Maknytės paroda „Tėvų kambarys“ galerijoje „Artifex“, Birutės Pankūnaitės interviu, 7 meno dienos, 2015 m. kovo 27 d., http://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2015-03-27/Pokalbis-nepatogia-tema. Taip pat: Agnė Narušytė, „Kolekcija. Apie Vilniuje ką tik užsidariusias ir dar tebeveikiančias parodas ir performansus“, 7 meno dienos, 2015 m. balandžio 24 d., <https://www.7md.lt/daile/2015-04-24/Kolekcija>.

panaudojami ir šarvojimui, iš mamos pagrabinių batelių išimti laikraščių gumulėliai, tėvo pomirtinio skrodimo išvadų išrašas. Tačiau šie egzistenciniai, asmeniškai prisiminimai yra priverstinai sluoksniuojami ir perkeičiami: sulankstomi stalai yra iš kažko pasiskolinti, laikraščių gumulėliai pritvirtinti, o skrodimo išvados užrašytos ant sienos lyg meno objektai, siuvėjos laišakai perrašyti ir atspausdinti. Taip individualūs tėvų mirties vaizdiniai pamažu eksteriorizuojami, atlupami lyg lukštas, paverčiami tretinėmis retencijomis, pasakojančiomis nuasmenintą to laikmečio istoriją. Asmeninė istorija įvyniojama į kitų pasakojimų serijas: iš *Tiesos* laikraščio pagamintos drabužių iškarpos praranda savo praktinę paskirtį ir ima įkyriai piršti kolektyvinio produkavimo džiaugsmus, o siuvėjos laišakai pasakoja to laikmečio kasdienius darbus ir rūpesčius. Kaip rašo Agnė Narušytė:

Maknytės „Tėvų kambaryje“ hipnotizuojančiai veikia būtent šis aktualios, bet ekstensyvos dabarties, ir virtualios, bet intensyvos praeities persikeitimas. <...> Lankytoji vaikstant po parodos erdvę, kai kurios galimybės realizuojasi, išsiskleidžia prisiminimų vaizdais, atsineštais iš skirtingų praeities lakštų, tačiau nereikia pamiršti, kad ir šio projekto praeityje, ir ateityje, numatytoje jį instaliuojant, tie lakštai susivynioja, susiglamžo, susispaudžia į tankų mirties tašką...²⁰

Atminties lakštai susivynioja ir susispaudžia į eksteriorizuotą tretinę retenciją, pakaitinę artefaktinę atmintį, kuri išvaduoja nuo individualaus gedulo, o išėjusių žmonių egzistencijai suteikia transindividualų metmenį.

Kultūros artefaktų tema tyrinėjama ir Maknytės projekte *Videonuoma* (2012), kuris buvo rodytas parodose Latvijoje ir Lietuvoje. *Videonuoma* yra tarsi paminklas mūsų kolektyvinei vaizduotei bei jau nebenaudojamai VHS technologijai. Kai kurios VHS kasetės buvo įsigytos iš sendaikčių turgaus, tačiau didžioji jų dalis buvo nupirkta iš videonuomos punkto „Elik-syras“, kuris užsidarė neatlaikęs naujesnių technologijų konkurencijos. Šių kasečių turinys – tai mūsų kolektyvinė vaizduotė, žiūrimiausi to laikmečio filmai, suformavę mūsų geismus, fantazijas ir preferencijas. Tačiau vėlgi tai nėra nuosekli ar suklasifikuota sistema, bet veikiau atsitiktinių filmų kolekcija, kurią menininkė paženkлина savo padarytais įrašais. Išsinuomavusi

20 Agnė Narušytė, *Chronometrai: įsivaizduoti laiką, arba chronopolitika, heterochronija ir greitėjančio pasaulio patirtys Lietuvos mene* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2021), 399.

kasetę ir peržiūrėjusi filmą, pačioje videojuostos pabaigoje, po titrų, ji įrašydavo tai, ką tuo metu transliuodavo televizija, – žinių, vaikiškų filmų ar programų suaugusiems fragmentus. Taip išbaigtiems kultūros artefaktams (tretinėms retencijoms) būdavo suteikiamas aktualus dabarties išpaudas, kuris vėl prikabinavo juos prie dabarties momento („tiesioginė transliacija“ kaip pirminė retencija) ir individualios patirties (individuali fantazija kaip antrinė retencija) [3 il.]. Panašiai veikiama ir projekte *Degintos skaidrės* (2012), kur atsitiktinai įsigytos nepažįstamų žmonių padarytos skaidrės deginamos tol, kol karštis deformuoja peizažo struktūrą, priverčia pastatus alsuoti, o kartais net sukuria naujas augalų rūšis. Eksteriorizuoti baigtiniai artefaktai vėl prikabinami prie individualios vaizduotės bei aktualios percepcijos, taip perdirdant išbaigtų artefaktų temporalumą į individualios patirties „tiesioginę transliaciją“. Kitaip tariant, patirtis ir atmintis visuomet jau veikia kaip įrašymo technologija, o technika tik suteikia tam materialų pagrindą. Tačiau tiek vidiniai atminties įrašai, tiek eksteriorizuoti artefaktų įrašai veikia vienas kitą rekursyviu ryšiu ir leidžia tiek perrašyti individualius prisiminimus ir juos anestezuoti universalioje artefaktų tėkmėje, tiek išgriebti tuos artefaktus iš anoniminės tėkmės ir vėl suteikti jiems individualų menininkės parašą.



3. Aurelija Maknytė, *Video nuoma*, 2012, instaliacijos fragmentas, LATGA, Vilnius 2026

Aurelija Maknytė, *Video Rental*, 2012, installation view (detail), LATGA, Vilnius 2026

Tarprūšinis bendradarbiavimas

Dar viena Maknytės veiklos sritis – gyvūnų gyvenimo dokumentavimas. Nuo mokyklos laikų svajojusi tapti biologe ir atrasti naujas arba aprašyti išnykusias gyvūnų rūšis, dabar ji stebi ir filmuoja gyvūnus savo „žemėje“. Tačiau dar anksčiau ji susidomėjo bebrais, kurie aktyviai keičia žmogaus sukultūrintą kraštovaizdį, tarsi siekdami sugrąžinti jį į ankstesnę pirmąją būklę. Būtent todėl bebrai vadinami „kraštovaizdžio partizanais“²¹. Vaikščiodama palei melioracijos griovius, menininkė stebi jų veiklą, rankioja jų apgraužtus medžio rąstus, kuriuos eksponuoja meno parodose ir pristato kaip meno darbus. „Man bebras įdomus kaip menininkas kūrėjas. Mes čia esame bendraautorai kartais su bebrais,“ – sako autorė, nurodydama į bebro sukurtą skulptūrą, kuri savaitraštyje *7 meno dienos* buvo eksponuota kaip Castor Fiber kūrinys, o Maknytė prisistatė kaip šio kūrinio fotografijos autorė²². Castor Fiber kūrinys buvo pristatytas ir meno parodoje *Saldus ateities prakaitas*, kuri vyko Nacionalinėje dailės galerijoje 2019 metais. Tačiau prieš eksponuojant skulptūrą parodoje, ją dar reikėjo atiduoti restauratoriams, kad šie galėtų apdoroti medieną specialiais chemikalais. Tai sukėlė menininkei tikrą dilemą, nes taip natūralus kūrinys vėl turėjo būti priverstinai sukultūrintas²³. Įdomu tai, kad apsisprendusi Castor Fiber skulptūrą restauruoti ir eksponuoti parodoje, menininkė pastebėjo, jog restauratorių dirbtuvėse skulptūra atsidūrė greta Antano Mončio darbo, kuris vizualiai buvo labai panašus. Tad toks kūrinių sugretinimas bei pats Castor Fiber kūrybos eksponavimas parodos erdvėje neišvengiamai kelia klausimą apie gyvūno kaip meno kūrėjo statusą. Ar gyvūnai gali būti laikomi autoriais ir kurti meno kūrinius? Ar menininkai, kaip pastebi Steve'as Bakeris,²⁴ naudojantys gyvūnus arba jų kuriamus darinius savo kūrybiniais tikslais, elgiasi etiškai? Uždavę šiuos klausimus, taip pat turime paklausti, ar gyvūnai turi

21 Aurelija Maknytė, „Lithuanian Visual Arts – Aurelija Maknytė“, Interview by Julija Fomina, Lithuanian Culture Institute and Contemporary Art Centre, 2020 m. gruodžio 14 d., https://youtu.be/_U1BYqK6P7o?si=r1tR4v7izwDm.

22 Žr.: Castor Fiber, „Objektas“, Nuotr. Aurelijos Maknytės, *7 meno dienos*, 2014 m. kovo 14 d., <https://www.7md.lt/S757>.

23 Plačiau apie tai: Agnė Narušytė, „Menininkė kaip antropoceno partizanė: Aurelijos Maknytės ir Castor Fiber bendradarbiavimas“, *Athena: filosofijos studijos*, nr. 14 (2019), 234–53. Taip pat: Agnė Narušytė. „The Beaver, a Partisan Fighting for the Survival of the Planet,” in *Life in the Posthuman Condition: Critical Responses to the Anthropocene*, eds. S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė (Edinburgh University Press, 2023), 173–192.

24 Steve Baker, *Artist / Animal* (University of Minnesota Press, 2013).

sąmonę ir ar gali suvokti savo kūrybinę veiklą? Ar jie suvokia pasaulį taip pat arba bent jau panašiai kaip ir žmogus? Galiausiai: ar žmogus ir gyvūnas gyvena tame pačiame pasaulyje ir toje pačioje žemėje?

Visos šios temos svarstomos ir šiuolaikinėje filosofijoje, kur „gyvūno klausimas“ keliamas etinės ir teisinės atsakomybės kontekste. Tačiau prieš imantis etinių ir teisinių išipareigojimų, svarbu suprasti, koks yra gyvūno ontologinis statusas. Ar gyvūnai esti, gyvena ir buvoja pasaulyje tokiu pat būdu kaip ir žmogus? Čia vėl galime prisiminti Heideggerį, kuris savo pas-kaitose²⁵ pateikė garsiąją gyvybės formų klasifikaciją: akmuo yra pasaulio neturintis buvinys (vok. *weltlos*), gyvūnas yra skurdų pasaulį turinti būtybė (vok. *weltarm*), o žmogus yra pasaulį kurianti būtybė (vok. *weltbildend*). Jacques'as Derrida teigia, kad taip apibrėždamas akmens, gyvūno ir žmogaus perskyrą, Heideggeris svarbiausiu laiko pasaulio klausimą: jo teigimu, svarbiausias skirtumas tarp gyvūno ir žmogaus yra tas, jog gyvūnui jis pats ir kiti esiniai nepasirodo savo būtyje „kaip tokie“, kitaip tariant, gyvūnui nepasiekiamo pati „kaip tokio“ struktūra (vok. „*als*“-Struktur). Pavyzdžiui, driebas guli ant uolos ir šildosi saulėje, tad ir uola, ir saulė priklauso driebui aplinkai ir yra suvokiami iš jo perspektyvos. Tačiau, teigia Heideggeris, driebas negali suvokti saulės *kaip* saulės ir kelti astrofizinius klausimus. Kitaip tariant, driebas negali suvokti saulės kaip objekto ir taip nuo jo atsiriboti bei distancijuotis. Gyvūnas gyvena savo poreikių radimosi ir patenkinimo rate, jis yra paniręs savo aplinkoje, o žmogus gali atsiriboti nuo šios aplinkos ir užimti distanciją jos atžvilgiu, ją suobjektinti pagal paties projektuojamas galimybes²⁶. Kadangi gyvūnui esiniai nepasirodo „kaip tokie“, teigiama, kad gyvūnas nežino, kaip leisti esiniams būti; gyvūnas visada užmezga naudindumo, perspektyviškumo santykį, tačiau neleidžia daiktui būti tokiam, koks jis yra. Tačiau, klausia Derrida, kaip galime įrodyti, jog žmogui esiniai pasirodo būtent „kaip tokie“? Ar teigdamas, kad gyvūnas stokoja pasaulio, o žmogus jį kuria, Heideggeris yra tikras, jog žmogus gali visiškai atsiriboti nuo gyvūniškumo? Kaip teigia Derrida, esame „priversti paklausti, ar žmogui, ar pačiai žmogiškai būtybei, prieinama „kaip tokio“ [struktūra]?“²⁷

25 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Gesamtausgabe*, Bd. 29–30 (Klostermann, 1983).

26 Mintautas Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021), 75.

27 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills (Fordham University Press, 2008), 160.

Pagaliau, ar žmogaus gebėjimas distancijuotis nuo pasaulio daiktų ir juos objektyvuoti nėra tas pats pragaištingas reiškinys, kuris privedė prie pasaulio suobjektinimo, prie to, kad Žemė tampa globaliu objektu, Žemės rutuliu, o žmogus – jį stebinčiu ir niekuo nesuinteresuotu „kosmonautu“?

Sekdamas biologu Jakobu von Uexkülliu, Heideggeris teigė, kad žmogus ir gyvūnas skiriasi ne tik „kaip struktūros“ požiūriu, bet ir tuo, jog žmogus egzistuoja žmogiškame pasaulyje, o gyvūnas gyvena savo ribotoje aplinkoje, savotiškame „muilo burbulė“, kurio savybės suvokiamos tik to burbulo gyventojui. Žmogui šis gyvūno pasaulis neprieinamas, nes jis nėra išverčiamas į bendras patirtis. Žmogus gali tapatintis tik su kitais žmonėmis ir kartu su jais atverti prasmingą pasaulį, t. y. pasaulį, turintį „kaip struktūrą“. Heideggerio manymu, nors naminiai gyvūnai yra laikomi namuose, tačiau gyvūnas ir žmogus esti namuose skirtingu būdu: gyvūnai gyvena su mumis, jie juda po mūsų pasaulį, tačiau mes, žmonės, jų pasaulyje negyvename, nes mes „nesame gyvūno būdu“. Kaip teigia Mintautas Gutauskas, tarp žmogaus ir gyvūno esama egzistavimo skirtumo:

Žmogus egzistuoja, o šuo tik gyvena. Žmogus egzistuoja sykiu su kitais žmonėmis žmogiško pasaulio atvirtyje, o šuo yra apribotas savo aplinkos. Tačiau kodėl galima teigti, jog tik žmogus egzistuoja?²⁸

Juk jei sutinkame, kad gyvūnas gali patirti savo aplinką tik jam vienam prieinamu būdu, iš kur mes žinome, jog, buvdamas namuose, jis negali jų egzistenciškai patirti?

Toks Heideggerio nenoras įtraukti gyvūnus į namų egzistencialą kelia nuostabą kitiems tyrinėtojams: pavyzdžiui, Davidas Woodas tvirtina, kad jei susimąstome, ką sąvoka namai reiškia žmogui, turėsime pripažinti, jog lygiai tą patį ji reiškia ir nežmogiškai būtybei – tai stogas virš galvos, prieglobs-tis nakčiai, centrinis taškas, leidžiantis susiorientuoti pasaulyje²⁹. Čia galime prisiminti, jog Gastonas Bachelard'as „Erdvės poetikoje“³⁰ siūlo apmąstyti namą, lizdą ir kiaukutą kaip esmines buvimo pasaulyje kategorijas ir netgi

28 Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas*, 78.

29 David Wood, *Thinking Plant Animal Human: Encounters with Communities of Difference* (University of Minnesota Press, 2020), 65.

30 Gaston Bachelard, „Erdvės poetika“, in Gaston Bachelard, *Svajonių džiaugsmas*, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė (Vilnius: Vaga, 1993), 301–510.

nesidrovi imtis „gyvenamo kiaukuto fenomenologijos“. Bachelard’as nedaro jokio antropologinio skirtumo tarp žmogaus buvojimo namuose ir gyvūno buvojimo lizde ar kiaukute. Vadinasi, šią fenomenologinę išvalgą galime pratęsti ir paklausti, kaip galime apmąstyti gyvūno egzistavimą savo aplinkoje. Jei įmanoma lizdo ir kiaukuto fenomenologija, galbūt šią mąstymo giją galima būtų pratęsti ir sukurti, pavyzdžiui, bebro namelio fenomenologiją?

Čia galime vėl sugrįžti prie Maknytės projekto *Kraštovaizdžio partizanai*, kurį sudaro ne tik bebrų sukurtos skulptūros, bet ir jų kuriamų namelių bei užtvankų dokumentacija. Sugrįždama vėl ir vėl į tas pačias vietas, menininkė stebi, kur bebrai įsitvirtino, o iš kur buvo priversti pasitraukti. Fotografijų serijoje fiksuojama ne tik unikali bebrų namelių architektūra, bet ir jų buvojimo žymės – apšerkšniję angų kraštai rodo, kad nameliuose gyvenama, jog kraštovaizdis pamažu keičiamas bebrų ekosistemos naudai. Kai kurios fotografijos leidžia stebėtojų pamatyti kraštovaizdį tarsi iš bebrų perspektyvos, nuleidžiant objektyvą iki jų buveinės lygio. Matymo akiraityje atsiduria tik pažaliavęs vanduo ir šakų šabakštynai, tačiau tai suteikia mums įsivaizduojamą prieigą prie gyvūno pasaulio ir jo egzistencijos (kad ir ką galvotų Heideggeris). Tokia bebrų namelio fenomenologija leidžia įsivaizduoti, ką reiškia būti buveinėje ar „namuose“, kurie nuolat naikinami, o svarbiausios egzistavimo sąlygos – nuolat išardomos ir keičiamos [4 il.].



4. Aurelija Maknytė, *Kraštovaizdžio partizanai*, nuo 2013 (projektas tęsiamas), spalvota fotografija, LATGA, Vilnius 2026

Aurelija Maknytė, *Landscape Partisans*, 2013–present (ongoing project), colour photograph, LATGA, Vilnius 2026

Menininkės pastangas perteikti gyvūno aplinkos fenomenologiją galime laikyti tarprūšinio bendradarbiavimo praktika, parodančia, kad net jei ne visi gyvename tame pačiame pasaulyje, visi priklausome tai pačiai Žemei. Žemei, kuri yra ne šiaip sunešta medžiaga, ne astronominė planeta, ne globalizacijos sukurtas pasaulis, bet vieta, kurioje susijungia geologinis, biologinis ir technologinis laikas, žmogiškos ir nežmogiškos istorijos, gamtiniai ir kultūriniai hibridai, meninės ir zoologinės chimeros. Tai tokia žemė, iš kurios iškyla meno kūriniai, o meno kūrinio laikui pasibaigus – vėl į ją sugrįžta. Tiek žmogiški, tiek nežmogiški tos žemės gyventojai yra įaugę savo aplinkoje, todėl jų netrikdo klausimai apie meną *kaip* meną, gamtą *kaip* gamtą, kultūrą *kaip* kultūrą. „Kaip struktūra“ tampa nebesvarbi, nes niekas nėra objektyvuojama, bet viskas turi prasmę, nes tiesiog priklauso Žemei. Žemė suvokiama kaip įžemintųjų ir išžeminusių gyventojų buveinė, kurioje koegzistuoja biologinės simbiozės, technologiniai hibridai ir naujos transindividualios subjektyvumo formos. Meno kūrinys tampa šio transindividualaus subjektyvumo medija, steigiančia išžeminimą kaip naują ontologinį egzistavimo būdą.

Gauta — 2025 09 10

Projektui finansavimą skyrė Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-A-UEI-23-4.

Literatūra

- Bachelard, Gaston. „Erdvės poetika“. In Gaston Bachelard, *Svajonių džiaugsmas*, vert. Galina Baužytė-Čepinskienė, 301–510. Vaga, 1993.
- Baker, Steve. *Artist / Animal*. The University of Minnesota Press, 2013.
- Bimbirytė, Aistė ir Aurelija Maknytė. „Florentem. Kunstkamera“. Laimos Kreivytės interviu. LRT radioteka. Laida „Homo cultus. Iš balkono“. 2023 m. gegužės 18 d. https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000277199/homo-cultus-is-balkono-florentem-kunst-kamera-pokalbis-su-aiste-bimbiryte-ir-aurelija-maknyte?time_start=72.
- Castor Fiber. „Objektas“. Nuotr. Aurelijos Maknytės. 7 meno dienos, 2014 m. kovo 14 d. <https://www.7md.lt/5757>.
- Chakrabarty, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*. The University of Chicago Press, 2021.
- Chakrabarty, Dipesh. *One Planet, Many Worlds: The Climate Parallax*. Brandeis University Press, 2023.
- Chakrabarty, Dipesh and Bruno Latour. “The Global Reveals the Planetary: A Conversation with Bruno Latour.” In Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age*, 205–217. The University of Chicago Press, 2021.
- Clarke, Bruce. *Gaia Systems: Lynn Margulis, Neocybernetics, and the End of the Anthropocene*. The University of Minnesota Press, 2020.
- Crutzen, Paul J. and Eugene F. Stoermer. “The Anthropocene.” *Global Change News Letter*, 41, 2000, 17–18.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills. Fordham University Press, 2008.
- Gutauskas, Mintautas. *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021.
- Heidegger, Martin. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Gesamtausgabe, Bd. 29–30, Klostermann, 1983.
- Heidegger, Martin ir Hans-Georg Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*, vert. Tomas Sodeika, Jurga Jonutytė. Aidai, 2003.
- Latour, Bruno. *Mes niekada nebuvo modernūs*, vert. Natalija Vyšniauskaitė. Vilnius: Homo Liber, 2004.
- Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Harvard University Press, 2017.
- Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Polity, 2018.
- Maknytė, Aurelija, „Pokalbis nepatogia tema. Aurelijos Maknytės paroda „Tėvų kambarys“ galerijoje „Artifex“. Birutės Pankūnaitės interviu. 7 meno dienos, 2015 m. kovo 27 d. http://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2015-03-27/Pokalbis-nepatogia-tema.
- Maknytė, Aurelija. „Aurelijos Maknytės gamtos kabinetai“. Laimos Kreivytės interviu. LRT radioteka. Laida „Homo cultus. Iš balkono“. 2020 m. spalio 18 d. https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000125735/homo-cultus-is-balkono-aurelijos-maknytes-gamtos-kabinetai?time_start=101.
- Maknytė, Aurelija. Paroda „Gamtos kabinetai“. Vilniaus rotušė ir projektas eVernisažas. 2020 m. lapkričio 5 d. https://www.youtube.com/watch?v=DmAQIXDCnh8&ab_channel=Vilniausrotu%C5%A1%C4%97.VilniusTownHall.
- Maknytė, Aurelija. „Žemės trauka. Pokalbis su menininke Aurelija Maknyte“. Jolantos Marcišauskytės-Jurašienės interviu. *Artnews.lt*, 2020 m. lapkričio 30 d. <https://artnews.lt/zemes-trauka-pokalbis-su-menininke-aurelija-maknyte-61171>.
- Maknytė, Aurelija. „Lithuanian Visual Arts – Aurelija Maknytė“. Interview by Julija Fomina. Lithuanian Culture Institute and Con-

- temporary Art Centre. 2020 m. gruodžio 14 d. https://youtu.be/_U1BYqK6P7o?si=r1tR4v7izwDm.
- Maknytė, Aurelija. „Toli toli toli. Pokalbis su Aurelija Maknyte“. Agnės Narušytės interviu. *Artnews.lt*, 2022 m. rugsėjo 30 d. <https://artnews.lt/toli-toli-toli-pokalbis-su-aurelija-maknyte-2-76456>.
- Narušytė, Agnė. „Kolekcija. Apie Vilniuje ką tik užsidariusias ir dar tebeveikiančias parodas ir performansus“. *7 meno dienos*, 2015 m. balandžio 24 d. <https://www.7md.lt/dai-le/2015-04-24/Kolekcija>.
- Narušytė, Agnė. „Menininkė kaip antropoceno partizanė: Aurelijos Maknytės ir Castor Fiber bendradarbiavimas“. *Athena: filosofijos studijos*, nr. 14, 2019, 234–53.
- Narušytė, Agnė. *Chronometrai: įsivaizduoti laiką, arba chronopolitika, heterochronija ir greitėjančio pasaulio patirtys Lietuvos mene*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2021.
- Narušytė, Agnė. “The Beaver, a Partisan Fighting for the Survival of the Planet.” In *Life in the Posthuman Condition: Critical Responses to the Anthropocene*, eds. S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė, 173–192. Edinburgh University Press, 2023.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, trans. Richard Beardsworth and George Collins. Stanford University Press, 1998.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, trans. Stephen Barker. Stanford University Press, 2011.
- Wood, David. *Thinking Plant Animal Human: Encounters with Communities of Difference*. University of Minnesota Press, 2020.

Summary

How to Get Down to Earth? Earthbounding Practices in the Works of Aurelija Maknytė

Audronė Žukauskaitė

Keywords: Earth, Aurelija Maknytė, hybridisation, memory, recording, interspecies collaboration.

The article analyses the practices of earthbounding in the artworks and artistic projects of Aurelija Maknytė. Earthbounding is understood as a newly configured relationship with the Earth, which here refers simultaneously to the planet, the theoretical concept, and a material site that provides resources for artistic production. Maknytė's artistic projects are considered practices of earthbounding in several respects: first, they seek to overcome the division between nature and culture and create hybrids and chimeras; second, earthbounding is expressed through acts of recording and rewriting memories, opening up transindividual and transgenerational temporalities; third, it is expressed through practices of interspecies collaboration that connect the observer with other life forms and enable a non-human perspective on the Earth. This reconfiguration creates a new relationship with the Earth and invites a critical reconsideration of distinctions within theoretical discourse, such as those between globalisation and the Anthropocene, or between the global image of the Earth and the Earth as a planet. Based on the ideas of Dipesh Chakrabarty and Bruno Latour, the article proposes to conceive of the Earth as an assemblage in which geological, biological, and technological temporalities overlap. The Earth emerges as a habitat for earthbound and earthbounded inhabitants, where biological symbioses, technological hybrids, and new forms of transindividual subjectivity coexist. The work of art becomes a medium of this new transindividual subjectivity, establishing earthbounding as a new ontological mode of existence.