

# Performatyvūs veikėjų tinklai Gintauto Trimako kūrinuose

Marius Armonas

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

armonas.m@gmail.com

——— Straipsnyje remiamasi nuostata, kad kūrinys neturėtų būti traktuojamas tik kaip semantinis ženklas, atstovaujantis kažkam kitam, esančiam už savo paties ribų, ir jį referuojantis, todėl ši kartą susitelkta į materialiojo fotografijos performatyvumo aspektus. Svarstomos fotografijos ir instaliacijos meno sąveikos, nagrinėjama, kaip įvairūs erdvės ir aplinkos objektai gali prisidėti prie kūrinio atlikimo. Keliama hipotezė, kad įvairių objektų sąveika leidžia fotografijai įgauti papildomus performatyvumo sluoksnius ir išjudinti gamtos–kultūros, objekto–subjekto dichotomijas. Nors išplėsta, įerdvinta fotografija nėra nauja strategija, šiuolaikiniame mene vykstanti disciplininių ribų entropija tampa akstinu apžvelgti vis naujas jų konfigūracijas. Ši kartą tai atliekama analizuojant fotomenininko Gintauto Trimako parodą *Atsakymas*.

*Reikšminiai žodžiai:* fotografija, instaliacija, tinklaveika, performatyvumas, posthumanizmas.

Fotomenininko Gintauto Trimako kūryba pasižymi įvairiais fotografiniais eksperimentais, bandymais šiuolaikiniame meno lauke aktualizuoti senus fotografinius metodus ir priemones. Tai liudija menininko projektai, kaip kad 2007 m. pradėtas fotografijų ciklas *Miestas kitaip*, kuris buvo atliktas prie dviračio pritvirtinus kamerą ir įvairiose miestų vietose fotografuojant atsitiktinius vaizdus. Autorius tuomet teigė sąmoningai rinkęsis atsitiktinumą ir apsisprendimą „nematyti“ to, ką fotografuoja<sup>1</sup>. Komentuodamas šį projektą yra sakęs: „Esu tik koncepcijos autorius, o fotografuoja dviratis – prie jo bagažinės pritvirtinu *pinhole* kamerą, kuri fiksuoja tai, ką „mato““<sup>2</sup>. Toks menininko teiginys itin intriguojančiai ir aktualiai nuskamba šiuolaikinėje filosofijoje aktyviai plėtojamų posthumanizmo idėjų šviesoje, kuriose kalbama apie etinę rekonfiguraciją, kai kvestionuojama antropocentrinio mąstymo įtvirtinta skirtis tarp subjekto ir objekto.

Nors šis projektas vėliau nebuvo tęsiamas, paskutinį dešimtmetį įvairiuose akademinuose, publicistiniuose ir reprezentaciniuose tekstuose apie menines G. Trimako praktikas galima matyti panašaus pobūdžio įtampas tarp objekto, jo paviršiaus ir erdvės<sup>3</sup> konkretybės ir abstrakcijos<sup>4</sup>, laiko, jo tęstinumo ir belaikiškumo<sup>5</sup>. Visi šie elementai byloja jo fotografijas esant daugiau nei fotografiniu atvaizdu, fiksuojančiu ir reprezentuojančiu tam tikrus vaizdus. Tai gan tiksliai apibūdina Alvydas Lukys: „paveikslinis-kosminis Trimako erdvėlaikis yra gryna užkoduota energija“<sup>6</sup>. Tokie ne iki galo aiškūs ir kartkartėmis poetiškai mistifikuojami G. Trimako kūrybos principai šiame straipsnyje yra priimami kaip signalai, rodantys poreikį į šio fotografo darbus pažvelgti iš naujų pozicijų. Todėl šiame straipsnyje bandoma apvarstyti, koks gali būti minėtų erdvių, laikų ir energijų indėlis į jo kūrinius. Atsižvelgimas į šių veikėjų įtaką kūrybiniams procesams gali būti suprantamas kaip etinis veiksmas, kuris pats savaime leidžia pergalvoti kūrybinį procesą, rezultatai bei techninius ir conceptualius jo pagrindus. Galiausiai, bandymas atkreipti dėmesį į nežmogiškųjų veikėjų

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

2 *Ibid.*

3 Jonas Valatkevičius, „Trimakas. Ten ir čia. Dabar ir kažkada“, in: {Gintautas} Trimakas, *Miestas kitaip*, puslapiai nenurodyti.

4 Agnė Narušytė, „Fotografijos fenomenologija pagal Gintautą Trimaką“, in: Gintautas Trimakas, [fotografijų albumas], sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 17.

5 Alvydas Lukys, „Dabartis tęsiasi: Gintauto Trimako Fotokosmosas“, in: *ibid.*, p. 184.

6 *Ibid.*, p. 185.

indėlių į menininko kūrybą atveria galimybę įsitraukti į posthumanistinių idėjų svarstymo lauką, kuris atrodo itin artimas ir aktualus jo kūrybos principams, tačiau ryškesnių siekių tai padaryti iki šiol nebuvo, todėl tikimasi, kad ši analizė taip pat pasitarnaus kaip žingsnis, aktualizuojantis G. Trimako darbus šiuolaikinės filosofijos ir meno idėjų kontekste.

### Gintauto Trimako *camera-less* fotografija

G. Trimakas jau daugelį metų užsiima fotografinių procesų tyrimais ir eksperimentais, garsėja gebėjimu naudotis ir šiuolaikiniame mene konceptualiai išnaudoti senąsias fotografines technikas. Pastaraisiais metais grupinėse ir personalinėse parodose menininkas vis rečiau pristatinėjo naujus kūrinius, kuriuose būtų galima pamatyti tradicinius fotografinius vaizdus, o parodų anotacijose vis dažniau teko ir tenka girdėti apie spalvos paieškas ir šviesos fiksavimą – tai esminiai principai jo kuriamose *camera-less* fotografijose. Šiam fotografiniam metodui priskiriamos įvairios fotografinio vaizdo kūrimo technikos, kurioms atlikti nereikalingas fotoaparatas, bet pasitelkiama šviesai jautrus popierius ir įvairūs cheminiai junginiai. Anot G. Trimako, šis fotografinis metodas po ilgų paieškų jam tapo tinkamiausia technika, o kūrybos procesą menininkas įvardija kaip „žaidybiškai performatyvų veiksmą“<sup>7</sup>.

Siekiant analizuoti G. Trimako kuriamas *camera-less* fotografijas šiam straipsniui pasirinktas vienas jo kūrybos ir ekspozicijos fragmentas – 2018 m. rudenį galerijoje „Vartai“ (Vilnius) surengta personalinė paroda *Atsakymas*, kurios ekspozicijoje buvo įvairių formatų *camera-less* fotografijų serijos. Šis atvejis pasirinktas dėl kelių esminių priežasčių: tai viena didžiausių jo surengtų personalinių parodų pastaraisiais metais, joje buvo išskleista gana plati menininko kūrybos amplitudė, atspindinti naujausias jo kūrybos tendencijas, ir galiausiai, konkretaus parodos atvejo analizė leidžia jungti G. Trimako kūrinius su ekspozicine erdve ir ją laikyti integralia kūrinio dalimi, viena vykstančia situacija. Būtent procesualumas ir sąveika su erdve įgauna svarbą atsižvelgiant į tai, kad šioje parodoje menininkas eksponavo ne tik jau užbaigtus darbus, bet buvo parengęs ir kūrinius, kurių fotografiniai procesai vyko penkias savaites – visą parodos veikimo laiką ir

7 Gintautas Trimakas, „*Lumen*: Parodos anotacija“, [interaktyvus], in: artnews internetinė svetainė, [žiūrėta 2020-08-22], <https://artnews.lt/gintauto-trimako-paroda-lumen-galerijoje-meno-parkas-diusedorfe-56360>.



1.

Gintautas Trimakas, iš ciklo *Atsakymas* parodos fragmentas, 2018, galerija „Vartai“, Lauryno Skeisgielos nuotrauka, LATGA, Vilnius 2021

Gintautas Trimakas, from the series *Answer*, installation view, 2018, LATGA, Vilnius 2021

lėmė ekspozicijos pokyčius. Šis veiksnys tapo vienu iš pagrindinių akstinių šiai analizei ir paskatino ekspozicijos dalis nagrinėti kaip instaliacijos meną, kuriame į performatyvų tinklą jungiasi visi aplinkos veikėjai [1 il.].

Į G. Trimako kūrinius šioje analizėje siūloma žiūrėti kaip į instaliacijos objektus. Toks judesys kūrinius ir jų serijas leidžia apsvarstyti ne tik kaip atskirus objektus, veikiančius dualistinėje subjekto–objekto struktūroje, bet aktyvuoti ir aplinkos veiksnius – įtraukti ekspozicinę erdvę, joje esančius elementus ir aplinkoje vykstančius procesus. Tokį poreikį išryškina minėti kitų autorių teiginiai apie fotografo kūrinių tūsumą laike ir erdvėje. Tokį poreikį pagrindžia ir A. Narušytės komentaras: „jo kūriniai dažniausiai peržengia vaizdo ribas, įtraukdami erdvę, muziką, kultūrinę aplinką ir artimų žmonių dalyvavimą“<sup>8</sup>. Taip ir šios parodos objektai neapsiriboja fotografinio vaizdo paviršiumi, jo perimetru – pasitelktus fotografinius procesus šviesa jį sujungia su aplinka, tapusia viena iš kūrinio atlikėjų.

Šiuolaikinį instaliacijos meną galima įvardyti kaip vieną iš takiausių meno rūšių, kurios pavadinimas savaime rodo dvilypį procesą – instaliaciją kaip kūrinį eksponavimą ir kaip sąlygiškai baigtinį, kompleksišką erdvinį kūrinį. Žodis „instaliacija“ dabar yra išsiskleidęs tiek, kad juo galima apibūdinti bet kokių objektų išdėstymą bet kokioje erdvėje net iki taško, kai jis gali būti taikomas net įprasčiausiam tapybos darbų eksponavimui ant sienos. Mišrių technikų ir medžiagų naudojimas bei dinamiškas santykis su erdve ir žiūrovu jai leido tapti itin pažangiu meninės raiškos būdu.

Tai išryškina vieno žinomiausių šių laikų meno kritikų Halo Fostero teiginys, kad nuo „specifinės medijos“ instaliacija perėjo prie „specifinės diskusijos“ – tokios meno formos, kurią apibrėžia ne kokia nors tradicinė meno raiška, o tai, kokią žinutę ji perduoda, kad ir kokiomis priemonėmis tai būtų atliekama<sup>9</sup>. Todėl ši meno rūšis itin sėkmingai prisitaikė šiuolaikinio meno lauke ir yra plačiai taikoma meno praktika, tai rodo ir meno tyrėjo Jonathano Crary teiginys, kad XX a. 10-ajame dešimtmetyje instaliacijos menas iš gana marginalios meno praktikos tapo viena svarbiausių šiuolaikinio meno rūšių<sup>10</sup>.

Šiandien instaliacija yra dažnai naudojama, ją galima įvardyti kaip mediatorių, kuris dėl savo lankstumo po savo meno kategorijos skėčiu gali priimti kitas meno praktikas. Instaliacijos menas suteikia galimybę įvairioms hibridinėms meno praktikoms įsitvirtinti šiuolaikinio meno lauke. Instaliacijose pastebimą įvairių meno disciplinų susipynimą galima įvardyti per pastaruosius tris dešimtmečius itin paplitusiu hibrido terminu. Jis dažniausiai siejamas su prancūzų sociologu ir filosofu Bruno Latouru, kurio knyga *Mes niekada nebuvo modernūs* tapo vienu iš kertinių šaltinių, siejamu su gamtos ir kultūros dichotomijos persvarstymu, ir yra įgavęs didelį atgarsį ne tik teoretikų diskusijose, bet ir šiuolaikinio meno praktikose.

### Tinklaveika ir performatyvumas

B. Latouras pasiūlė tinklaveikos teoriją, kurioje panaikinama tradicinė subjekto–objekto gamtos ir kultūros dialektika, o daiktai ir žmonės joje tampa mediatorių grandinėmis, heterogeniškais elementais, iš kurių

<sup>9</sup> Hal Foster, „The Un/making of Sculpture“, in: *Richard Serra: Sculpture 1985–98*, sud. Ferguson et al., Gottingen and Los Angeles, 1998, p. 36.

<sup>10</sup> Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium*, London: Thames and Hudson, 2003, p. 13.

susidaro tarpusavio tinklai<sup>11</sup>. Tinklaveikos teorijos tikslas – atverti abstrakčiomis duotybėmis virtusias galios struktūras, parodyti, kaip įvairių veikėjų santykiai kuria tiesą ir galią. Tad ši teorija siūlo į daiktus, žmones, procesus ir jų tarpusavio sąveikas žiūrėti ne kaip į tam tikrus baigtinius ryšius, bet kaip į vis naujus hibridinius darinius, kurių reikšmės ir galios nėra stabilios, bet kintančios – priklauso nuo kitų veikėjų. Šio mokslinio metodo uždavinys yra ne atsakyti į klausimą, kodėl susidaro šie tinklai, bet juos – ryšius tarp žmonių ir daiktų – nužymėti ir tirti.

Tinklaveikos teorija yra reliacinė ir procesuali, veikėjus, organizacijas, prietaisus ir pan. reginti kaip sąveikaujančius veiksnumus, vienas kitą veikiančius gamtinius, socialinius ar politinius hibridus. B. Latouro teigimu, tinklai – arba, kitaip tariant, hibridiniai būviai – susieja įvairias sritis į neišpainiojamas sąveikas ir yra daugialypiai konglomeratai, realūs kaip gamta, naratyviniai kaip diskursas, kolektyviniai kaip visuomenė<sup>12</sup>. Jo teorija skatina neatskirti mokslo, kultūros, gamtos ir daugybės kitų disciplinų, atvirksčiai – į juos žvelgti kaip į kompleksiškus ir vienas kitą veikiančius hibridus.

B. Latouro išplėtotą idėją glaudžiai siejasi su filosofijoje, kaip ir mene, per dešimtą dešimtmetį įsitvirtinusiomis posthumanizmo teorijomis, kurias daugeliu atvejų, jungia pagrindinis antropocentrizmo kritikos projektas ir įvairūs bandymai nuvainikuoti žmogų, kaip aukščiau visų kitų rūšių esančią būtybę. Dėl to imama aktyviai svarstyti ne tik apie žmogaus kategoriją, bet įtraukiami ir nežmogiški esiniai – atsižvelgiama į gyvūnų, augalų, technologijų įtakas, svarstomi ekologijos, klimato klausimai ir kiti Žemės planetoje ar mums žinomoje visatoje vykstantys procesai bei reiškiniai. Kaip teigia filosofė Audronė Žukauskaitė:

žmogus nėra išskirtinė gyvybės forma, esanti pačioje gyvybės formų hierarchijos viršūnėje; priešingai, žmogus turi suvokti, jog jis ne tik yra susijęs su kitomis gyvybės formomis, bet netgi yra nuo jų (pavyzdžiui, bakterijų) visiškai priklausomas.<sup>13</sup>

O ir materija, priešingai nei dominuojančioje Vakarų filosofijoje, nebėra laikoma pasyvia ir neturinčia reikšmės. Su posthumanizmu siejamų

11 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 39.

12 Bruno Latour, *Mes niekada nebuvome modernūs*, Vilnius: Homo liber, 2004, p. 13.

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

filosofų Bruno Latouro ar Donnos Haraway, Rosi Braidotti, Quentino Meillassoux, Grahamo Harmano, Jane Bennet ir kitų autorių tekstuose nuolat pabrėžiamas materijos „gyvumas“, „gyvybingumas“, „virpėjimas“, „veiknumas“ ar „veikėjškumas“ taip bandant pastebėti ir įvardyti materijos aktyvumo galimybes. Šias idėjas filosofai įgyvendina skirtingais būdais, todėl ir posthumanizmą reikėtų laikyti skėtiniu terminu, kuriuo jungiamos įvairios ir nevienalytės filosofinės konstrukcijos, siūlančios alternatyvas antropocentriniam mąstymui.

Kitiems autoriams nuolat išryškinant G. Trimako kūrinių savarankiškumą ir eksperimentinį autoriaus požiūrį į kūrybos procesą, kai jis pats pripažįsta dažnai nežinantis, koks bus galutinis vizualinis tam tikro kūrinio rezultatas, iškyla meno kūrinių sąveikos su autoriumi ir aplinka klausimas. Toks menininko kūrybos principas atrodo artimas sociologo, filosofo Zygmunto Baumano pastebėtam kismui nuo idealistinės modernaus meno sistemos, kurioje kūrybos siekis buvo užvaldyti, nugalėti medžiagą. Ją pakeitė materialistinė sistema, šios tikslas yra „leisti medžiagai kalbėti“<sup>14</sup>. Tad atsižvelgiant į materialiuosius elementus, šiame straipsnyje aptariama, kokios medžiagos yra prakalbinamos G. Trimako kūrybos procesuose ir apie ką jos prabyla.

Filosofas ir fotografijos tyrinėtojas Danielis Rubinsteinas siūlo posthumanistinės fotografijos sąvoką, kuri, anot jo, remiasi ne fotografiniu vaizdu, patriarchaline tapatybės politika ir subjekto–objekto dualizmu, bet plėtoja daugialypumą – rizomatinį tarpusavyje susijusių fragmentų asambliažą<sup>15</sup>. Remdamasis Gilles’io Deleuze’o ir Felixo Guattari asambliažo ir rizomatinių tinklų koncepcijomis, šis tyrėjas bando iš naujo apsvarstyti reprezentacijos klausimus bei ribas tarp objekto ir subjekto, modelio ir fotografinės kopijos. Mąstant apie fotografiją kaip apie tinklą, iš daugybės fragmentų konstruojamą kolektyvinį asambliažą, šio autoriaus idėjos yra artimos šiame straipsnyje pasitelkiamam požiūriui. Tačiau D. Rubinsteinas tinklo sampratą plėtoja analizuodamas sociopolitinių, ekonominių, psichanalitinių jėgų įtakas fotografijai. O šiame tyrime, remiantis B. Latouro tinklaveikos teorija, laikomasi nuostatos, kad parodoje veikia ne tik žmogiški veiksniai ir intencijos, bet yra aktyvūs ir kiti veikėjai, kurie lygiai taip pat

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Cambridge Polity Press, 2000, p. 104.

<sup>15</sup> Daniel Rubinstein, „Posthuman Photography“, in: *The Evolution of the Image: Political Action and the Digital Self*, eds. Marco Bohr, Basia Sliwiska, New York, London: Routledge, 2018, p. 100–112.

kaip ir menininkas ar parodos lankytojai jungiasi į kolektyvinius tinklus ir daro poveikį kūrinių materialumui.

### Performatyvūs materialumai

Turint omenyje, kad viena iš G. Trimako parodos ypatybių yra tai, kad fotografinis dalies kūrinių procesas vyko parodoje, o pats menininkas šių darbų procesą įvardija kaip performatyvų veiksmą, į šio atvejo analizę kaip prieigą paranku įtraukti teatrologės Erikos Fischer-Lichte išplėtotą performatyvumo estetikos teoriją. Instaliacijos menas dažnai yra kaltinamas teatriškumu, o performatyvumas taip pat yra tapęs gana įprastu instaliacijos meno elementu, dažniausiai siejama su žiūrovo judėjimo trajektorijomis ir interakcija su eksponuojamais objektais. Taip pat pažymėtina, kad menininkai Allanas Kaprowas, Claesas Oldenburgas, Robertas Morrisas, Bruce'as Naumanas ir kiti, reikšmingai prisidėję prie instaliacijos meno raidos ankstyvojoje jos stadijoje, 7–8-ajame dešimtmetyje, taip pat imdavosi atlikinėti ir performansus, kurie vėliau neretai papildydavo jų instaliacijas ar skulptūrinius kūrinius.

Performatyvumo sąvoką 1955 m. pristatė britų filosofas Johnas L. Austinas skaitydamas kalbos filosofijos paskaitų ciklą *Kaip atlikti veiksmus žodžiais* (*How to Do Things with Words*). Pagrindinis jo teorijos atradimas – kad teiginiais galima ne tik pateikti faktus, dalytis informacija, bet ir atlikti veiksmus. Kaip pavyzdį jis pateikia vedybų arba krikštynų veiksmą, kai pasakydami „taip“ jaunavedžiai įtvirtina naują savo statusą, o krikštijamas naujagimis įgauna vardą<sup>16</sup>. Savo knygoje *Asthetik das Performativen* E. Fischer-Lichte papildė J. L. Austino ir amerikiečių feministės, filosofės Judith Butler jau kultūrinėje filosofijoje išplėtotą performatyvumo teoriją ir pritaikė ne tik teatro, bet ir garso ar vizualiesiems menams, tačiau būtent teatras išlieka pagrindinis autorės performatyvusis arklukas.

Esminė performatyvumo savybė E. Fischer-Lichte teorijoje yra perėjimas nuo kūrinio prie įvykio. Tokiu būdu ji imasi aktualizuoti dažnai nuvertinamą ar ignoruojamą kūrinio atlikimo veiksmą. Teoretikė išryškina performatyvumo estetikos slinktį nuo diskurso, reikšmės prie kūrinio atlikimo. „Čia „kūrinį“ keičia „įvykis“, „prasmė“ – „medžiagiškumas“, už

<sup>16</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 38.



jau sukurtus „tekstus“ svarbesnis tampa „atlikimas“ [...]“<sup>17</sup>. Tai reiškia, kad veiksmo kūniškumas, medžiagiškumas nustelbia jo ženkliskumą. Medžiagos statusas jau nesutampa su signifikanto statusu, jis tampa autonomiškas ir teigia savo gyvenimą<sup>18</sup>. Kaip pavyzdį ji pateikia Marinos Abramovič performansus, kuriuose menininkė naudoja savo kūną, tačiau ne tik kaip reikšminį ženklą ar simbolį, bet ir kaip medžiagą – kūną ir kraują. Provokatyvūs, kartais ir pavojingi šios menininkės performansai nepalieka materialių artefaktų, bet veikia tiek performansą atliekančią menininkę, tiek žiūrovus, kurie virsta aktyviais performanso dalyviais ir liudytojais, patiriančiais tam tikras emocijas, fizines ar kitokias transformacijas.

Aktyvūs, kūniškas žiūrovų ir aktorių įsitraukimas į performansą yra vienas iš pagrindinių E. Fischer-Lichte teorijos pamatų, kadangi tuomet bent jau kuriam laikui įvyksta pasikeitimas vaidmenimis, žiūrovai tampa performanso atlikėjais, o menininkai – žiūrovais, nebelieka aiškių ribų tarp subjekto ir objekto, tarp kūrinio kūrėjo ir suvokėjo<sup>19</sup>. Tai autorė įvardija kaip *autopoetinę grįžtamojo ryšio kilpą* – kai aktoriai ir žiūrovai sąveikauja tarpusavyje ir „derasi“ dėl vaidmenų, kurių niekas iki galo negali numatyti, todėl ir atlikimas vyksta tik jį atliekant<sup>20</sup>. Todėl autorė siūlo kalbėti ne apie žiūrovus ir aktorius, o apie skirtingais būdais prie atlikimo prisidedančius bendraautorius.

B. Latouro ir E. Fischer-Lichte teorijas vienija bendras bruožas – abu teoretikai bando sugriauti tradicinės subjekto–objekto dichotomijos struktūrą ir visus veikėjus (aktorių, žiūrovus, žmones, gyvūnus, objektus, reiškinius) mato ne kaip pasyvius, bet lygias galimybes veikti turinčius veikėjus, kurių sąveikos lemia kūrinio ar bet kokio kito reiškinio vyksmą. Analizuojant G. Trimako parodą bus pasitelkiama E. Fischer-Lichte performatyvumo teorijos prieiga, bet remiantis B. Latouro idėjomis, performatyvumo estetikai reikalingas žmogaus kūniškumas bus pakeičiamas objektų materialumu, t. y. į svarstymų lauką įtraukiant ne tik žmogaus, bet ir nežmogaus kūnus, aplinkos bei gamtos veiksnumus.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>20</sup> *Ibid.*

### Gintauto Trimako paroda kaip performatyvių veikėjų tinklas

Keturiose galerijos erdvėse fotomenininkas eksponavo kūrinių seriją *Atsakymas*. Parodos kūrinius galima suskirstyti į dvi kategorijas. Vieni jų buvo jau užbaigti, o kitų fotografiniai procesai vyko parodoje; būtent pastaroji kūrinių grupė yra svarbiausia šio straipsnio svarstymo ašis. Analizuojami kūriniai atlikti naudojantis ankstyvosiomis fotografinėmis technikomis. Viena jų – šviesos atspaudas (*lumen print*), kurio atradėjas – mokslininkas Williamas Henry Foxas Talbotas. Šio metodo esmė, kad ant fotografinio popieriaus esantis sidabras reaguoja į šviesą ir ima tamsėti. Ryškinant atspaudą apšviestas sidabras lieka ant popieriaus, o neapšviestas – nuplaunamas. Kiti kūriniai atlikti cianotipijos (*cyanotype*) technika, kurią 1842 m. išrado britų mokslininkas ir astronomas Johnas Herschelis. Ši technika buvo itin populiari XX a. kaip sąlygiškai nebrangus ir paprastas būdas fotografijoms, brėžiniams, žemėlapiams ir planams kopijuoti. Kaip tik dėl cianotipijai būdingos monochrominės mėlynos spalvos techniniai brėžiniai įgijo bendrinį *blueprint* (mėlynasis atspaudas) pavadinimą. Šioje technikoje naudojamas cheminių medžiagų natrio, geležies ir cianido junginys reaguoja į šviesą, ir gaunami šviesiai ar tamsiai mėlynos spalvos atspaudai. Beje, abi technikos dažnai buvo pasitelkiamos biologijos, botanikos ir kitų mokslų srityse atliekant augalų bei kitų objektų fotogramas.

G. Trimako parodą taip pat galima matyti kaip atliekamą atspaudą, fotogramą. Minėtuose kūriniuose atspaudas ir užfiksuotas jau ne vienas konkretus objektas ar jų grupė, bet veikiau visas aplinkos kolektyvas, o jis taip pat atskleidžia fotografijos istorijai svarbius tarpdisciplininius aspektus. Menininkas pasitelkdamas senąsias fotografines technikas atlieka anachronišką judesį, kadangi cianotipija ar sidabro atspaudas buvo tikslingai naudojami gamtos mokslų, meno, architektūros ir kitose disciplinose. Žvilgsnis į *camera-less* fotografijas kaip į kolektyvinę aplinkos, kūrinio paviršiaus ir menininko rezultatą – aktyvių veikėjų tinklą – aktualizuoja ir jungia šias disciplinas, kurios buvo pasitelkiamos dar XIX a. bei vėliau plėtojant fotografijos techniką ir meną. Svarstant apie šias technikas reikia žinoti, kad fotografija plėtojosi ir darė įtaką kitoms disciplinoms, kaip ir pastarosios – fotografijai. Tačiau analizuojant šių kūrinių materialumą reikia

atsižvelgti ne tik į meno istoriją ir diskursą, bet lygiai taip pat atkreipti dėmesį į fizikos dėsnius, chemines reakcijas ar aplinkoje esančias architektūrinės detales. Šiuose kūriniuose ant popieriaus iširėžia daugybė įvairių sluoksnių – abstrakčiose mėlynos spalvos juostelėse matyti architektūrinių, biologinių, cheminių, fizikinių, meninių, dokumentinių ir fotografinių disciplinų bruožų. Visi jie galėtų būti pasitelkiami aprašant ir nagrinėjant šiuos kūrinius. Tai rodo, kad kalbant apie G. Trimako kūrybą nereikėtų skubėti uždaryti juos vienoje ar dviejose disciplinose, diskursuose, bet veikiau taip pat žvelgti kaip į hibridus, kuriuose poetiškai įgyvendinamos B. Latouro idėjos apie vientisą gamtos ir kultūros audinį, kuris šį kartą užmezgamas ant šių kūrinių paviršiaus, įsirašo į spalvų kodą.

Atkreipus dėmesį į fotografo kūrinių tarpdiscipliniškumą, galima pažvelgti, kaip įvairūs veikėjai veikia parodos erdvėje. Kaip teigia E. Fischer-Lichte, atlikimo erdvę reikia suvokti kaip performatyvią. „Ją keičia bet koks žmonių, objektų, šviesos judėjimas, bet koks garsų skambesys. Ji nėra pastovi, ji nuolat kinta. Performatyvi erdvė kuria atlikimo erdviškumą, jis suvokiamas šios erdvės nustatytomis sąlygomis“<sup>21</sup>. Dalį kūrinių vienijantis performatyvus veiksmas šiame straipsnyje leidžia į juos pažvelgti kaip į vientisą kūrinių – erdvę, kurioje vykstanti aplinkos choreografija veikia ne tik žiūrovą, bet ir kūrinius. Parodoje eksponuojami darbai puikiai atitinka vieną iš pagrindinių naujojo materializmo teiginių, kad materija nėra pasyvi ir inertiška – įvairūs žmogiški ir nežmogiški objektai yra aktyvūs veikėjai, kurie jungiasi į kolektyvus, mezga tarpusavio tinklus ir prisideda prie kūrinio atlikimo.

Eksponuojami kūriniai, taip pat kaip ir aplink esantys objektai bei aplinka, tampa aktyviais visą parodą trunkančio performatyvaus veiksmo veikėjais. Per langus į parodos erdvę patenkanti šviesa yra viena iš pagrindinių tokių veikėjų. Dėl ant popieriaus padengtų cheminių medžiagų savybių elektromagnetiniai spinduliai nuolat veikia atliekamų kūrinių paviršių, per laiką leidžia jam keisti spalvą ir pamažu iš šviesiai žalios natrio geležies junginys virsta mėlynu. Kaip veikėjai šiame procese gali būti laikomi lokalūs, visiškai šalia esantys objektai – pastato interjero detalės, šviestuvai, langai, lankytojai, lauke esantys medžiai bei aplinkiniai pastatai. Kaip veiksmumą galima išvelgti net tokias aplinkybes, kaip galerijos darbo laikas, nuo kurio

priklauso, ir kada įjungiamos šviesos ar priimami lankytojai, jau nekalbant apie menininko priimtus sprendimus, kur ir kaip eksponuoti ir parengti kūrinį fotografiniam procesui vykti. Visi šie veiksniai jungiasi į šviesos spindulių veikiamą tinklą ir buvimu aplink kūrinį atlieka savo vaidmenį – lygiai taip pat veikia šviesos judėjimą, meta šešėlį ir taip prisideda prie kūrinio atlikimo. Šį veikėjų tinklą lygiai taip pat galima praplėsti iki kur kas tolimesnių veikėjų, pavyzdžiui, kosminių objektų, kaip kad Žemė, kurios judėjimas veikia gamtos procesus – metų laikus, dienų trukmę, klimatą ir pan. Kodėl sustojus čia? Žvelgti galima ir dar toliau, ir Žemė yra priklausoma nuo kitų dangaus kūnų išsidėstymo, iš kurių mums svarbiausia Saulė – dėl jos skleidžiamų spindulių šis procesas išvis įmanomas. Šiuose procesuose kūrinį paviršius reaguoja į aplinką ir jos pokyčius, būtent jis tampa esmine kūrinio medžiaga, nustelbiančia savo ženkliškumą. Kaip knygoje *Gamtos pieštukas* rašė F. Talbotas, „šviesa ten, kur egzistuoja, gali virsti veiksmu, o tam tikromis aplinkybėmis tokiu veiksmu, kuris gali sukelti materialių kūnų pokyčius“<sup>22</sup>. Kaip ir šviesa, kiekvienas objektas, savo ruožtu, užstojančias šviesos šaltinį, metantis šešėlį ant kūrinio paviršiaus, taip pat prisideda prie kūrinio vyksmo, jo formavimosi, bet ir palieka tiesioginį pėdsaką ant jų.

Itin akivaizdžiai visų veikėjų dalyvavimas atliekant kūrinį išryškėja menininko eksponuojamose knygose [2 il.]. Prieš parodos atidarymą menininkas kiekviename šių knygų puslapyje „rašalu“, sudarytu iš natrio, geležies ir cianido junginio, nubrėžė po juostą. Užvertus knygą, šios juostelės liktų žalsvos spalvos, tačiau atėję parodos lankytojai gali vartyti šias fotografines knygas; atverstą knygą palikti ar po kelių sekundžių užversti. Atvertus kiti aplinkos veikėjai iškart imasi savo darbo, o jei knyga užversta, jos krašteluose vis tiek galima pastebėti jau be žmogaus pagalbos tarp puslapių įsispraudusias šviesos pėdsakus, nes puslapių kraštai visuomet tamsesni ir ryškesni už viduryje esančius linijų fragmentus. Žiūrovas čia tampa sąlyginiu veiksmo iniciatoriumi, tačiau su visais aplinkos kolektyvais – ir jo atlikėju. Tad su šiais kūriniais įvyksta E. Fischer-Lichte performatyvumo estetikoje įvardyta *autopoetinė grįžtamojo ryšio kilpa*, kai visi dalyviai sąveikauja, tačiau nė vienas negali visiškai suplanuoti ir kontroliuoti, taigi kurti atlikimo, niekam nepavyksta juo disponuoti<sup>23</sup>.

22 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844, p. 4.

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



2.  
Gintautas Trimakas, iš ciklo *Atsakymas* parodos fragmentas, 2018, galerija „Vartai“, Lauryno Skeisgielos nuotrauka, LATGA, Vilnius 2021

Gintautas Trimakas, from the series *Answer*, installation view, 2018, LATGA, Vilnius 2021

Kalbėdama apie teatrą E. Fischer-Lichte teigia, kad žiūrovų ir aktorių pasikeitimą vaidmenimis galima suprasti kaip:

galios praradimo ir įgijimo procesą [...]. Menininkai atsižada galios būti vieninteliais spektaklio kūrėjais ir skelbia esą pasirengę autorystei ir apibrėžimo galia dalytis – nors ir skirtingu mastu – su žiūrovais.<sup>24</sup>

Šioje parodoje išvelgiama analogiška situacija, kaip ir projekte *Miestas kitaip*: menininką galima vertinti veikiau kaip koncepcijos autorių, paruošiantį erdvę ir objektus performatyviam veiksmui atlikti. Šioje situacijoje jis kaip režisierius surenka veikėjus, parengia scenografiją ir numato veikėjų atlikimo galimybes, bet atlikimą palieka atsitiktinumui, veikėjų sąveikos rezultatui, kad ir koks jis būtų. Negana to, turint omenyje, kad G. Trimako darbai pasižymi abstraktumu – nėra konkretaus vaizdinio, jam

pavyksta bent iš dalies atsiriboti nuo konkrečios fotografo perspektyvos, kuri taip pat sukuria subjektyvią žmogaus poziciją, savitą žvilgsnį, kurį čia pakeičia fotografinis procesas ir jame dalyvaujantys veikėjai. Panašiai fotografijos objektyvumą pasaulio atžvilgiu pastebi ir kita Lietuvos fotografė – Akvilė Anglickaitė:

fotografijai būdingos savybės „sąžiningai“ atvaizduoti viską, kas atsiduria priešais fotoaparato objektyvą, ir dėl to, kad objektai ar aplinka „patys save piešia“ ant šviesai jautraus paviršiaus, fotografas užfiksuoja tai, ko jis net nesitiki užfiksuoti.<sup>25</sup>

G. Trimako parodoje neveikia įprasti subjekto–objekto, stebėtojo ir stebimojo ryšiai. „Kiekvienu atveju deramasi dėl procesų, kuriuos galima būtų apibūdinti kaip naujus santykius tarp bendruomenės narių, nustatančių demokratizacijos procesus.“<sup>26</sup> Užuoat kalbėję tik apie tai, kaip meno kūrinys – objektas veikia jį stebintį subjektą, materialiajame lygmenyje čia vyksta ir atvirkščias veiksmas. Dėl fotografinių procesų eksponuojami kūriniai taip pat reaguoja, „stebi“ subjektą bei kitus objektus, būtent ant jų paviršiaus įvyksta transformacija kaip reakcija į aplinkos veikėjus. Subjekto ir objekto kategorijos įgauna lygiavertiškumą, įvyksta tam tikras demokratizacijos procesas, kai subjekto veiksmumas yra toks pat, kaip bet kokių aplinkos faktorių, sąveikaujančių su šiuo objektu. Todėl skirtis tarp objekto ir subjekto esmiškai tampa nebeaktuali, jie galėtų būti laikomi objektais tarp objektų arba subjektais tarp subjektų. Toks veiksmas atitinka posthumanistinės etikos principą, kai žmogus nelaikomas viską kontroliuojančia, aukščiau visų esinių esančia figūra. Šiuo atveju tiek kūrėjas, tiek lankytojai yra bendro kolektyvo dalis, heterogeniški veikėjai, kurių veiksmumas yra tiek pat priklausomas nuo jų, kiek ir nuo kitų veikėjų.

Priešingai nei E. Fischer-Lichte teorijoje, G. Trimako kūriniai neapsiriboja tik atlikimu, jis palieka realų artefaktą, įvykusio įvykio liudininą. Šiuo atžvilgiu fotografo parodos performatyvumas yra kiek artimesnis J. L. Austino ar J. Butler performatyvumo sąvokai, kurioje performatyvūs aktai nuolat kuria tapatybę – kaip kūnišką ir socialinę tikrovę<sup>27</sup>. Parodoje

<sup>25</sup> Akvilė Anglickaitė, *Netikrumas šiuolaikinėje kultūroje. Fotografijos fenomenas*: Meno projektas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017, p. 82.

<sup>26</sup> Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 81.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 43.

veikėjai, jungdamiesi į veikėjų tinklus, keičia kūrinio „kūną“. Kūniškumą konvertavus į cheminių medžiagų reakciją į šviesą, matoma, kaip performatyvūs veikėjų veiksmai visos parodos metu veikia fotografinius procesus, patys savo ruožtu tampa aktyviais atlikimo veikėjais, prisidedančiais prie kūrinio steigimo, jų materializavimosi. Jiems nesąveikaujant kūriniai įgautų kiek kitokį vaizdą, o kai kuriais atvejais galbūt taip ir liktų nepasikeitę. Tačiau kūriniai neturėtų būti laikomi pasyviais, tik kažkieno kito veikiamais objektais. Jie yra vieni iš šios sąveikos veikėjų, turinčių tam tikrus veiksnumus, kurie šį kartą leidžia pastebėti viso veikėjų tinklo susietumą. Tad menininkas šiuose darbuose sukuria erdvę, kurioje susipina ir užsifiksuoja tiek kultūriniai, tiek gamtiniai dėmenys, o kūrinio atlikimas tampa šių sąveikų rezultatu. Jį galima priskirti meno paradigmai, bet lygiai taip pat įtraukiantį ir fizikos, chemijos bei kitų disciplinų žinių. Šie kūriniai ne atskiria, bet jungia įvairius dėmenis ir demonstruoja, kad hibridiškumas yra natūrali būseną, svarstymams atverianti daugybę dažnai nepaisomų kūrinio atlikimo ir jo gyvavimo aspektų.

### Išvados

Straipsnyje apžvelgtos Bruno Latouro tinklaveikos ir Erikos Fischer-Lichte performatyvumo teorijos, kurios pasitelktos kaip metodinė prieiga aptarti fotomenininko Gintauto Trimako parodos *Atsakymas* kūriniai, kurie straipsnyje traktuojami kaip instaliacijos meno objektai.

Menininko pasirinkimas parodoje eksponuoti ne tik baigtinius, bet ir erdvėje atliekamus kūrinius leido juos apžvelgti kaip žmogiškų ir nežmogiškų veiksnų tinklą. Parodoje vykstant fotografiniams procesams įvairaus mastelio veikėjai, pradedant aplinkoje esančiais elementais, kaip kad ekspozicinė erdvė, lankytojai, už galerijos langų esantys medžiai ir pastatai, o baigiant Saulės skleidžiamais elektromagnetiniais spinduliais yra aktyvūs veikėjai kūrinio atlikimo procese. Ant kūrinio paviršiaus esantiems cheminiams junginiams reaguojant į šviesą, bet kokie gamtos ar aplinkos veiksniai daro tam tikrą poveikį galutiniam kūrinio rezultatui. Tai laikoma performatyviu veiksmu, kai kūrinys yra formuojamas, o tai atliekantį performatyvių veikėjų tinklą galima laikyti sąlyginiais kūrinio atlikimo bendraautoriais.

Pastebėta, kad parodoje pranyksta aiškios ribos tarp dualistinių gamtos–kultūros ir objekto–subjekto struktūrų. Šioje parodoje visi veikėjai įgauna lygiavertį statusą ir prie kūrinio atlikimo gali prisidėti tiek žmogiški, tiek nežmogiški veikėjai. Subjekto ir objekto pozicijos praranda savo aktualumą pripažinus, kad objektai nėra pasyvūs, bet taip pat, kaip ir subjektas, gali reaguoti į kitus aplink esančius objektus bei patys būti aktyviais performatyvaus veiksmo veikėjais.

Gauta ——— 2020 11 20

Marius Armonas ———

*Performatyvūs veikėjų tinklai Gintauto Trimako kūriniuose*



## Literatūra

- Anglickaitė Akvilė, *Netikrumas šiuolaikinėje kultūroje. Fotografijos fenomenas*: Meno projektas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017.
- Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Cambridge Polity Press, 2000.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika*, vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Foster Hal, „The Un/making of Sculpture“, in: *Richard Serra: Sculpture 1985–98*, eds. Ferguson et al., Gottingen and Los Angeles, 1998, p. 13–36.
- Latour Bruno, *Mes niekada nebuvome modernūs: simetrinės antropologijos esė*, iš prancūzų kalbos vertė Natalija Vyšniauskaitė, Vilnius: Homo liber, 2004.
- Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Lukys Alvydas, „Dabartis tęsiasi: Gintauto Trimako Fotokosmosas“, in: Gintautas Trimakas, [fotografijų albumas], sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 184–185.
- Narušytė Agnė, „Fotografijos fenomenologija pagal Gintautą Trimaką“, in: Gintautas Trimakas, [fotografijų albumas], sud. Gytis Skudžinskas, Gintautas Trimakas, Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2016, p. 15–18.
- Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola, Petry Michael, *Installation Art In The New Millennium*, London: Thames and Hudson, 2003.
- Rubinstein Daniel, „Posthuman Photography“, in: *The Evolution of The Image: Political Action and the Digital Self*, eds. Marco Bohr, Basia Sliwinska, New York, London: Routledge, 2018, p. 100–112.
- Talbot William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844.
- Trimakas Gintautas, „Apie miestą kitaip“, in: Idem, *Miestas kitaip = City. A Different Angle*. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009, puslapiai nenurodyti.
- Trimakas Gintautas, „Lumen: Parodos anotacija“, [interaktyvus], in: *artnews.lt*, [žiūrėta 2020-08-22], <https://artnews.lt/gintauto-trimako-paroda-lumen-galerijoje-meno-parakas-diuseeldorf-56360>.
- Trimakas {Gintautas}, *Miestas kitaip = City. A Different Angle*. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009, puslapiai nenurodyti.
- Valatkevičius Jonas, „Trimakas. Ten ir čia. Dabar ir kažkada“, in: {Gintautas} Trimakas, *Miestas kitaip = City. A Different Angle*. Vilnius } Köln } Klaipėda } Lviv }, sud. Margarita Matulytė, Kaunas: Kitos knygos, 2009, puslapiai nenurodyti.
- Žukauskaitė Audronė, „Pratarmė“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 8–9.

## Summary

# Performative Networks of Actors in the Works of Gintautas Trimakas

Marius Armonas

*Keywords:* photography, installation, actor-network theory, performativity, posthumanism.

The present article revisits Bruno Latour's Actor-Network theory, as well as Erika Fischer-Lichte's theory of performative aesthetics, which are employed as a methodical approach to review the works of Lithuanian photographer, photographic artist Gintautas Trimakas, in his exhibition *Answer*.

In the exhibition, the artist chose to present a series of works whose photographic processes took place in the gallery space itself. This decision opened new possibilities to consider the exhibition as a performative action carried out by various networks of actors, starting from local, surrounding objects, such as the space itself, the visitors and architectural elements, and ending with electromagnetic waves generated by the Sun or the rotation of the Earth. All these factors played a role in creating photographic images in the camera-less technique, capturing the light throughout the exhibition. Hence, it is proposed that these actors should be considered co-authors of the work.

It is noted that the traditional dual structures of nature / culture, and object / subject have faded away. All the actors in this exhibition have received an equal status; therefore, human as well as non-human agents are recognized to have participated in this performative action. Thus, the visuality of the work should be considered a result of collective effort. Moreover, the positions of a subject and an object have also lost their relevance, since the objects of the exhibition are no longer seen as passive; just like the subjects, they are able to react to the surroundings and be active performers of the work.

Marius Armonas —

*Performatyvūs veikėjų tinklai Gintauro Trimako kūrinuose*