

Vilniaus universitetas
TARPTAUTINIŲ SANTYKIŲ IR POLITIKOS MOKSLŲ INSTITUTAS

POLITIKOS IR MEDIJŲ MAGISTRO PROGRAMA

EDITA SEMIONOVAITĖ
II kurso studentė

**PERFORMANSO MENAS IR JO ATMETIMAS: PERFORMATYVAUS
SOCIALINIO PROTESTO VEIKIMAS ANTROPOCENTRIZMO
KONTEKSTE**

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė: dr. V. Rimaitė-Beržiūnienė

Vilnius, 2025

MAGISTRO DARBO PRIEŠLAPIS

Magistro darbo vadovės išvados dėl darbo gynimo:

.....
.....
.....

.....
(data)

.....
(v., pavardė)

.....
(parašas)

Magistro darbas įteiktas gynimo komisijai:

.....
(data)

.....
(Gynimo komisijos sekretoriaus/ės parašas)

Magistro darbo recenzentas/ė:

.....
(v., pavardė)

Magistro darbų gynimo komisijos įvertinimas:

.....

Komisijos pirmininkas/ė:

Komisijos nariai:

BIBLIOGRAFINIO APRAŠO LAPAS

Semionovaitė E. Performanso menas ir jo atmetimas: performatyvaus socialinio protesto veikimas antropocentrizmo kontekste: Politikos ir medijų specialybės magistro darbas / VU Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas; darbo vadovė V. Rimaitė-Beržiūnienė, 2025. – 71 p.

Reikšminiai žodžiai: radikalus performanso menas, post-humanizmas, performanso menas Rytų Europoje, antropocentrizmas, interpretatyvizmas.

Šiame tyrime yra nagrinėjami radikalaus performanso meno atvejai Rytų Europoje, siekiant identifikuoti per kūno žalojimą, alinimą ir modifikavimą perteikiamas post-humanizmo problemines temas. Radikalaus performanso meno atvejai yra nagrinėjami remiantis interpretatyvizmo metodologiniais rėmais, pasitelkiant diskurso analizės metodą. Vykdamas analizę radikalaus performanso meno atvejuose yra ieškoma išskirtų post-humanizmo probleminių temų, siekiant atsakyti į tyrimo klausimą, kokios temos gali lemti radikalaus performanso meno, kaip raiškos formos, atmetimą. Teorinius rėmus sudaro post-humanizmo ir psichoanalizės literatūra.

Tyrime pateikiami radikalaus performanso meno atvejai iš skirtingų Rytų Europos valstybių bei šių kūrinių diskurso analizė, įtraukiant problemines post-humanizmo temas bei su kūriniais susijusius šaltinius. Pagal kūriniuose dominuojančias temas yra identifikuojamos dažniausiai nagrinėjamos temos, galinčios lemti radikalaus performanso meno žinučių atmetimą ir sąsają su patologija.

PATVIRTINIMAS APIE ATLIKTO DARBO SAVARANKIŠKUMĄ

Patvirtinu, kad įteikiamas darbas „Performanso menas ir jo atmetimas: performatyvaus socialinio protesto veikimas antropocentrizmo kontekste“ yra:

1. Atliktas mano pačios ir nėra pateiktas kitam kursui šiame ar ankstesniuose semestruose;
2. Nebuvo naudotas kitame Institute/Universitete Lietuvoje ir užsienyje;
3. Nenaudoja šaltinių, kurie nėra nurodyti darbe, ir pateikia visą panaudotos literatūros sąrašą.

Edita Semionovaitė

Turinys

Įvadas	1
1. Teorinės prielaidos – post-humanizmas, psichoanalizė ir performanso teorija	9
1.1 Teoriniai performanso/performatyvumo pagrindai	10
1.2 M. Foucault biogalios koncepcija	13
1.3 Post-humanizmo paradigma	15
1.4 Psichoanalizė – J. Lacan ir J. Kristeva	21
2. Tyrimo dizainas, D. Yanow ir P. Schwartz-Shea interpretatyvizmo metodika	23
2.1 Metodologinių interpretatyvizmo nuostatų pritaikymas	23
2.2 Tyrimo logika ir metodas	26
2.3 Tyrimo ribotumai	29
2.4 Pagrindinės sąvokos ir terminai	30
3. Analizė	31
3.1 Performanso meno kūrinių analizė.....	32
3.2 Probleminės post-humanizmo temos radikaliame performanso mene	55
3.3 Radikalaus performanso meno atmetimas	58
Išvados	60
Literatūros ir šaltinių sąrašas	63
1 priedas	67
Summary	69

Ivadas

Jei sprendimus priims visuomenė, galite būti nužudytas –

Marina Abramović.¹

Performanso meno apibrėžimas yra painus ir polisemiškas. Pats terminas dažnai kelia asociacijas su scenos menais dėl performanso sąvokos, nors ši meno kryptis atsirado kaip antagonistiskai nusiteikusi scenos menų kritikė.² XX a. pradžioje susiformavęs ir dažnai siejamas su žymiais postmodernizmo judėjimais mene, kaip Fluxus, Dada ir situacionistais, performanso menas buvo apibrėžiamas kaip teatro priešingybė, metanti iššūkį ortodoksinėms meno formoms ir kultūrinėms normoms. Performanso idealas buvo efemeriška, autentiška atlikėjo ir žiūrovų patirtis įvykyje, kurio neįmanoma pakartoti, užfiksuoti ar nusipirkti.³ Visgi, šiandien performanso menas yra apibrėžiamas plačiau – kaip kūriniai, sukurti menininko ar kitų dalyvių veiksmais, kurie gali būti atliekami gyvai arba įrašomi, spontaniški arba surežisuoti.⁴ Marvin A. Carlson, performanso meno tyrėjas, taip pat akcentuoja, jog performansą galima suvokti kaip performatyvų aktą, kuriam yra būtinas kvalifikuotų asmenų buvimas ir jų įgūdžių demonstravimas.⁵

Kilme performanso menas dažniausiai yra priskiriamas su dadaizmu persidengiančiam kabareto populiarumo laikotarpiui XX a. pradžioje.⁶ Visgi, politinę reikšmę ši saviraiškos forma įgavo vėliau, XX a. aštuntame dešimtmetyje, komunistinių/sovietinių respublikų bloko kontekste, kur ši meno rūšis tapo būdu priešintis politiniam režimui.⁷ XX a. antroje pusėje vis daugiau menininkų jungėsi prie šio judėjimo, jau anapus Rytų bloko, kas dažnai yra siejama su Marina Abramović ir Ulay įkurtu performanso meno duetu „Kitas“ (*angl. The Other*) Amsterdamė.⁸ Atrodo, jog subyrėjus Rytų blokui ir įsitvirtinus demokratinėms valstybėms poreikis protestuoti bei priešintis performanso meno forma turėjo mažėti. Visgi, XXI a. ši raiškos forma ne tik aktyviai gyvuoja, bet ir išsiskiria savo nauju radikalumu. Skaitmeniniame amžiuje performanso menas patyrė modifikaciją ir pradėjo atlaidžiau žvelgti į modernias technologijas.⁹ Pavyzdžiui, tokios performanso meno grupės kaip „Critical Art Ensemble“ ir „Electronic Disturbance Theater“ naudoja skaitmenines technologijas, siekdamos

¹ Abramović, Marina, et al., *Marina Abramović* (Milan: Charta, 2002), 30.

² Marvin Carlson, *Performance: A critical introduction* (London: Routledge, 2013), 2, 103-105.

³ Adrian Parr, „Becoming+ performance art“ *The Deleuze Dictionary* (2005): 25-26.

⁴ Tate, „Art terms“, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>.

⁵ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 14.

⁶ Alastair Sooke, „Cabaret Voltaire: A night out at history's wildest nightclub“ *BBC Culture*, (2016), <https://www.bbc.com/culture/article/20160719-cabaret-voltaire-a-night-out-at-historys-wildest-nightclub>.

⁷ Orsolya Orshi Drozdik, „Sensuality and Matter“ Budapest Gallery, (2018), <http://budapestgaleria.hu/en/2018-exhibitions/orsolya-orshi-drozdik-sensuality-and-matter/>.

⁸ Gema Pajares, „Ulay, Marina Abramovic's artistic and life partner, dies“ *La Razón*, (2020), <https://www.larazon.es/cultura/20200302/kstisk74snhujhfd2m76hus2m.html>.

⁹ Steve Dixon, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation* (MIT press, 2015), 127.

iškelti politinius klausimus, susijusius su naujomis kapitalizmo ir vartotojiškumo formomis.¹⁰ Galima matyti algoritminio, generatyvaus ir robotinio performanso meno atsiradimus, kai pats kompiuteris arba kompiuterio valdomas robotas tampa atlikėju.¹¹ Puikus pavyzdys – žymus Sun Yun ir Peng Yu kūrinys „Negaliu sau padėti“ (*angl. „Can't help myself“*), kurio pagrindinis veikėjas – robotas, kadaise rodęs šokio pasirodymus, dabar šokiruoja žiūrovus savo desperatišku bandymu išgyventi ir prisitraukti alyvos. Taigi, XXI a. performansų griežtumas išlieka, o ankstesnis pasipriešinimas autoritariniam politiniam aparatui virsta kova su socialinėmis skriaudomis ar pokyčiais – rasizmu, seksizmu, technologine plėtra, ekonomine nelygybe, klimato kaita ir kt. Ši protesto meno formos kaita rodo, jog poreikis protestuoti kūnu nedingo (nors ir dažnėja kompiuterizuoto performanso praktikos) – pakito tik probleminiai klausimai.

Desperacija, nepatogumas, nejaukumas ir šoko faktorius yra būtinos radikalaus performanso savybės. Susan Sontag teigimu, šoko faktorius yra nepaprastai svarbi sudedamoji modernaus meno dalis, visgi, kapitalizmo sistema yra negailestinga visoms saviraiškos formoms ir šokiruoti yra būtina, siekiant pritraukti vartotojo akį.¹² Radikaliam performanso menui yra būdingas kūno žalojimas, alinimas ir intensyvios fizinės kančios sukėlimas. Šis performanso meno tipas yra bene glaudžiausiai susijęs su protesto menu (žr. 2.4 poskyrį), kurį galima apibrėžti kaip labai savitą raiškos būdą, dažnai kuriamą socialinių aktyvistų ar judėjimų, siekiantį įtikinti visuomenę protesto skleidžiama žinute bei sukelti nepatogias emocijas ir priversti susimąstyti.¹³ Tuo tarpu savęs žalojimas pasirodymo sąlygomis nėra naujas fenomenas, tačiau XX a. viduryje – XXI a. pradžioje kūno modifikacijos ir pažeidimai performanso mene tapo priemone kvestionuoti šiuolaikinės kultūros socialines prielaidas.¹⁴ Elizabeth Edgeworth Sickerman teigimu, smurto prieš save apraiškos vyrauja Vakarų kultūros ir socialinių kanonų kritikoje.¹⁵ Šis argumentas įtraukia tik labai siaurą spektrą pasirodymų, atsižvelgiant į autorės pristatomus performanso meno atstovus ir jų veikimą tik Vakarų kultūroje.¹⁶ Visgi, smurtą prieš savo kūną performansų metu taikantys tiek M. Abramović, tiek Piotr Pavlensky yra tarptautinėje erdvėje žinomi menininkai, gausiai kritikuojantys būtent (po)komunistinę politinę santvarką. Prie jų galima priskirti ir tokias žymias figūras kaip Yoko Ono, Yayoi Kusama ir Tehching Hsieh, veikusius ir kūrusius platų spektrą performanso meno kūrinių, neapsiribojant Vakarų erdve ir

¹⁰ Thomas McEvelley, „*Video as Vindication for Performance*“. *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism* (McPherson & Company, 2012).

¹¹ Amy LaViers, „Ideal Mechanization: Exploring the Machine Metaphor through Theory and Performance“ *Arts* 8, No. 2 (2019): 67.

¹² Susan Sontag, *Regarding the pain of others* (Picador, 2003), 23.

¹³ Lyman G. Chaffee, *Political protest and street art: Popular tools for democratization in Hispanic countries* (Greenwood Publishing Group, 1993), 3-8.

¹⁴ Elizabeth Edgeworth Sickerman, „Into the Limits: The Artist, the Audience, and the Practice of Self-Inflicted Violence in Performance Art“ (Daktaro disertacija, The Florida State University, 2017), 1-2.

¹⁵ *Ibid*, 2.

¹⁶ Autorė pristato Gina Pane, Paul McCarthy, Chris Burden ir kitus.

jos kritika. Tačiau autorė taikliai pažymi, jog į save nukreipto smurto apraiškos tampa gausiai naudojamos kvestionuoti lyčių politiką, individo tapatybę ir jo santykį su politine sistema.¹⁷

Performanso, kaip protesto išraiškos medijos, išlikimas ir jos metamorfozė skirtingų socialinių iššūkių atveju rodo, jog protesto meno ir politikos santykis yra kur kas gilesnis. Išreiškiamas protestas prieš, pavyzdžiui, smurtą artimoje aplinkoje, iš tiesų siekia atkreipti dėmesį į platesnes socio-politines ydas. Performanso meno santykis su sistema bei žiūrovu pasireiškia per ribas, arba, tiksliau, jų peržengimą. Akademinėje erdvėje akcentuojama, jog radikalus performanso menas, pateikdamas į save nukreiptą smurtą, bando peržengti ne tik žmogaus kūno, bet ir meno ribas. Menas ir performansas yra įdomiausi bei aktualiausi tada, kai kūrinys žiūrovus veda iki tam tikrų grožio, pakenčiamumo ir kitų užkoduotų padarumo apraiškų ribų, ir už jų.¹⁸ Visgi, performanso menui yra labai svarbus momento unikalumas ir nepakartojamumas, tad akademinėje erdvėje taip pat galima rasti samprotavimų, jog prieš save nukreiptas smurtas yra būdas akcentuoti momento galią, išnaudojant skausmo patirtį kūno pašalinimui iš reprezentacijos abstrakcijų.¹⁹ Į žaizdą galima žiūrėti kaip į „portalą į tikrovę, į paslėptą teritoriją... kurią išryškinus būtų galima atskleisti paslėptas dominuojančio diskurso akląsias dėmes... arba trikdžius sistemoje“.²⁰

Performanso menas, kaip meninės raiškos forma, taip pat pakeitė žiūrovo santykį su kūriniu. Žiūrovai tapo integruoti į pasirodymą. Tokia pasikeitusi atlikėjų ir žiūrovų dinamika buvo avangardinės meno vizijos išraiška. Kaip teigė Jurgis Mačiūnas manifeste apie meną, „norėdamas įtvirtinti menininko neprofesionalumo statusą visuomenėje, jis turi įrodyti menininko nereikalingumą ir įtraukumą, jis turi pademonstruoti žiūrovų savarankiškumą, jis turi parodyti, kad bet kas gali būti ir bet kas gali tai padaryti“.²¹ Menas tapo laikomas ne atskirų garsių menininkų, o kolektyvinio spontaniškų žmonių produkto reikalu.²² Visgi, performanso meno ryšys su politiniu aktyvizmu yra naujesnis reiškinys, būdingas XXI a. pradžiai.²³ Šioje terpėje keičiasi ne tik meno ar performanso paskirtis (nuo meno vardan meno einama prie meno vardan pokyčio), bet ir keičiasi žiūrovo santykis su pasirodymu. Žiūrovas nebėra įtraukiamas į performanso meno pasirodymą, kadangi žiūrovas yra dalis priežasties, kodėl gimė pasirodymo būtinybė. Žiūrovas yra dalis sistemos, išlaikančios prievartos monopolį. Tad individas tapo performanso priešininku, kritiku ir „normos“ gynėju.

¹⁷ *Ibid*, 2.

¹⁸ Dominic Johnson, „Introduction: Towards a Moral and Just Psychopathology“, kn. *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*, sud. Dominic Johnson (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 10.

¹⁹ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 158.

²⁰ Rebecca Schneider, *The explicit body in performance* (London: Routledge, 2013), 147.

²¹ George Maciunas, „Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement“ *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* (1965).

²² Simon Teune, „Art and the re-invention of political protest“ *Paper presented at the 3rd ECPR Conference* 8, (2005): 7.

²³ *Ibid*, 12.

Protestas per meną ypač patraukė socialinių judėjimų tyrėjų dėmesį politiniuose kontekstuose, kai argumentuota kritika ir žodžio laisvė sulaukia apribojimų.²⁴

Radikalaus performanso meno susitelkimas į kūną, jo žalojimą ir alinimą gali būti siejamas ne tik su protestu prieš specifinę instituciją ar struktūrą, bet su pasipriešinimu visai disciplinavimo sistemai. Michel Foucault, prancūzų filosofas, apibrėžia galią per du spektrus – disciplinavimą (anatomopolitiką) ir biopolitiką. Biogalios terminas nusako veisimo (*angl. breeding*) logiką – kolektyvas yra traktuojamas kaip populiacija, kurios našumą, tyrumą ir efektyvumą reikia kontroliuoti, klasifikuoti ir standartizuoti.²⁵ Individo pranašumas yra vertinamas mediciniais terminais, o tas, kuris neatitinka medicinos suformuotų standartų yra matomas kaip žala kolektyvo gerbūviui. Radikalaus performanso meno kontekste, kūno žalojimas tampa protestu prieš klasifikacijos sistemą – sąmoningai save žalodamas arba alindamas individas atsiriboja nuo kolektyvo standartų, pasirenka tapti rasizmo subjektu ir siekia įgauti autonomiją savo kūnui. Ši praktika gali būti įvardinama bandymu emancipuotis, kadangi yra siekiama atsieti kūną nuo įstatymo sankcionuotos biofizinės priespaudos bei socialiai sukonstruotų normų. T. Hsieh, Taivano performanso menininko, kūrinys „Vienerių metų pasirodymas 1981-1982 m. (lauko kūrinys)“ (*angl. One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)*) yra puikus kūno emancipacijos pavyzdys – autorius vienerius metus vengė pastatų ir gyveno lauke. Jis nevaikščiojo į jokių pastatus ar pastoges, įskaitant automobilius, traukinius, lėktuvus, laivus ar palapines.²⁶ Taigi, metus laiko tik su kuprine ir miegmaišiu po Niujorką klaidžiojantis T. Hsieh aukojo savo sveikatą ir fizinę gerovę, o jo kūnas buvo emancipuotas nuo įsteigtų normų: jog žmonės turi gyventi pastatuose, kol lauko erdvė yra skirta gyvūnams ir visuomenės atstumtiesiems.

Tačiau kaip plačioji visuomenė priima tokius performansus ir jų keliamus klausimus? Visgi, griežta politinė kritika gali būti nepatogi, o ekscentriška komunikacijos forma per performanso meną gali kelti transliuojamos žinutės atmetimo reakciją, siejant menininkų veiksmus su psichologiniais sutrikimais.²⁷ Galima kelti prielaidą, jog radikalus performanso menas komunikuoja meno erdvei, tuo tarpu plačioji visuomenė lieka nepalietiama ir nepaveikta protesto bei politinės kritikos. Apžvelgiant akademinę literatūrą, galima pastebėti, jog radikalus performanso menas ir jo santykis su kūnu yra

²⁴ Marc W. Steinberg, „When Politics Goes Pop: on the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests“ *Social Movement Studies* 3, No. 1 (2004): 3-29.

²⁵ Michel Foucault, *Society must be defended*: *Lectures at the College de France 1975-1976* (New York: Picador, 2003), 253.

²⁶ Išskyrus vieną išimtį: T. Hsieh jis buvo suimtas ir penkiolikai valandų atvežtas į policijos nuovadą. Suėmimo priežastis – konflikto metu savigynos tikslais menininkas griebėsi nunčiakų (*angl. nunchucks*). Šaltinis: Deborah Sontag, „A Caged Man Breaks Out At Last“ *The New York Times*, (2009), <https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html?pagewanted=all&r=0>.

²⁷ Frazer Ward, *No innocent bystanders: Performance art and audience* (UPNE, 2012), 2, 82; Hélène Cixous ir Catherine Clément, *The Newly Born Woman* (Minneapolis: University of Minnesota, 1975); Sarah Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings* (Ithaca: Cornell University, 1985); Elin Diamond, *Unmaking Mimesis* (London: Routledge, 1997), 4–39.

aptariamasi per kūrinių nagrinėjimą juos supančiose kontekstinėse erdvėse,²⁸ tačiau paties pasirodymo santykis su politine sistema, jos kritika ir komunikacijos metodais nėra gausiai nagrinėjami, ypač radikalių performansų atveju. Visgi, M. A. Carlson, performanso meno teoretikas, pažymi, jog performansas yra veiksmas, visada atliekamas *kažkam*, auditorijai, kuri jį pripažįsta kaip performansą.²⁹ Taigi, yra įtvirtinamas pamatinis performatyvumo akto komunikacijos gavėjas – žiūrovas. Žvelgiant į performansą kaip į komunikacijos formą, yra labai svarbus ir problemiškas tradicijos aspektas. Performanso teoretikai sutaria, jog ši raiškos forma yra paremta tam tikru veiksmų modeliu – Richard Schechner performansą vadina „atkurtu elgesiu“,³⁰ tuo tarpu John MacAloon papildo, jog „nėra performanso be išankstinio performanso (*angl. pre-performance*)“.³¹ Kita vertus, daugelyje šiuolaikinių antropologinių performanso analizių pabrėžiama, kaip performansas gali veikti visuomenėje būtent tam, kad sugriautų tradiciją ir taptų vieta naujiems, alternatyviems elgesio modeliams tyrinėti. Ar performanso kultūroje svarbiausia yra stiprinti tos kultūros prielaidas, ar tapti alternatyvių prielaidų vieta – tai nuolatinė diskusija.³² Tomáš Timko taip pat akcentuoja, jog daug ką apie šiandienos visuomenę galime sužinoti būtent iš meninių realizacijų, kurios sukelia kontroversijas, skatina viešas diskusijas.³³ Arba, kaip tik, nepavykęs debatų „procesas“ su meninėmis realizacijomis patvirtina, kad jos nesugeba sėkmingai įveikti laiko išbandymo.³⁴ Tuo tarpu Nesreen Hussein, nagrinėdamas Yael Davids performansą „Linija, Sakinys, Žodis“ (*angl. A Line, A Sentence, A Word*), teigia, jog performansas gali taip pat byloti apie komunikacijos beprasmybę – pažeisdamas galios ir pasipriešinimo santykius tarp subjekto ir objekto, kūrinys įkūnija protesto beprasmiškumą. Sudėtingi santykiai tarp subjektyvumo ir objektyvizacijos, tarp atlikėjų patirties ir to, kokius jausmus/reakcijas kūrinys kelia žiūrovams, pasitarnauja kaip egzistencinė meditacija apie žmogaus būklę konflikto metu.³⁵ Frazer Ward, 1970-ųjų performanso meno ekspertas, iškelia kontekstualumo aspektą – saviraiška, kuri paprastai yra siejama su smurtu arba patologija, tuo laikotarpiu buvo legitimizuota ir įrėmintą kaip menas. Šie įvykiai išliko patrauklūs ne tik dėl to, kad nustatė naujus rizikos ar *tabu* laužymo parametrus. Meno kontekste jie sukūrė sąveiką tarp to, kas įvyko, aprašyto

²⁸ Sickerman, „Into the Limits: The Artist, the Audience, and the Practice of Self-Inflicted Violence in Performance Art“; Johnson, „Introduction: Towards a Moral and Just Psychopathology,“ kn. *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*; Schneider, *The explicit body in performance*; Maciunas, „Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement“ *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* (1965); Steinberg, „When Politics Goes Pop: on the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests“.

²⁹ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 5.

³⁰ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 35.

³¹ John J. MacAloon, „Introduction: Cultural Performances, Culture Theory,“ kn. *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, sud. John J. MacAloon (Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984), 9.

³² Carlson, *Performance: A critical introduction*, 13.

³³ Tomáš Timko, „Reception of Art in the Public Space-The Most Common Reasons for Non-acceptance and Their Causes“ *Journal of Research in Humanities and Social Science* 9, No. 12 (2021): 39.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Nesreen Hussein, „Seeing through the Wall: Objectification between Resistance and Acceptance“ *A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts* 3, No. 2 (2008): 64.

bendrais bruožais, ir to, kas įvyko, laikomo menu.³⁶ Autorius išskiria labai svarbų aspektą – tarp meno ir patologijos yra menka riba, įtvirtinama kontekstinio rėmo. Žymieji performanso meno atlikėjai tapo institucionalizuoti, mėgdžiojami, nagrinėjami, kas sudarė sąlygas išskirtinio jų statuso suformavimui, tačiau nemenka dalis tokios saviraiškos liko smurto ir elgesio keistenybių rėme. Taigi, performansas, kaip pasirenkama komunikacijos medija, gali kaip tik didinti socialinę takoskyrą. Minimi autoriai savo analizėse akcentuoja, jog performansas yra labai platus saviraiškos žanras, turintis daug potencialo politinių idėjų komunikacijos srityje. Visgi, dialogo ir bendravimo per meninę saviraišką aspektai yra pateikiami dvejopai, kas verčia toliau kvestionuoti, kokios būtent komunikuojamos idėjos kelia kliūtis performansų pripažinimui.

Svarbu paminėti, jog radikalaus performanso meno kūrėjai Lietuvos akademiniame literatūroje taip pat nėra gausiai tiriama. Ada Burzdžiūtė nusako savęs žalojimą pasirodymo metu per Emile Durkheim pristatytą „totemiško savęs žalojimo“ sąvoką, kurios rėmuose likę randai ant menininko kūno sudaro toteminį autentiškumo žemėlapi.³⁷ Tuo tarpu Renidos Baltrušaitytės siekis konceptualizuoti Lietuvos performanso meno lauko ypatumus ir trūkumus yra nepaprastai vertingas³⁸ žinant, jog Lietuvos performanso meno erdvė dar nėra gausiai ištirta. Visgi, nėra aptariamas paties performanso santykis su politine terpe bei dominuojančiais galios santykiais. Ši tendencija kartojasi ir kituose akademinuose darbuose.³⁹ Eglės Grėbliauskaitės performansas „Nepamirškime nebeprisiminti“ bei su juo susijusi akademine medžiaga puikiai parodo, jog menu transliuojama politinė kritika pasiekia tik specifinius meno, akademinis ar politinius laukus, tuo tarpu plačioji visuomenė lieka abejinga transliuojamoms žinutėms,⁴⁰ kas yra nepaprastai svarbu ne tik Lietuvos performanso laukui, bet ir šio tyrimo probleminei aspektui.

Žvelgiant į meno lauką, Lyman G. Chafee, protesto meno tyrėjas, protesto meną mato kaip būtiną komunikacijos priemonę, kuria naudojasi marginalizuotos grupės siekiant iškelti problemą į viešąją erdvę.⁴¹ Visgi, performanso menas nėra tik simptomas, jis iš tiesų gali komunikuoti labai

³⁶ „Vyras buvo nušautas (C. Burden), vyras masturbavosi (pusiau) viešai (Vito Acconci), moteris pasidavė nepažįstamų žmonių grupės įgeidžiams (M. Abramovič), vyras įsipareigojo kartoti veiksmus pagal griežtą tvarkaraštį (T. Hsieh).“ Šaltinis: Ward, *No innocent bystanders*, 2, 82.

³⁷ Ada Burzdžiūtė, „Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė“ (Magistro darbas, Vytauto Didžiojo Universitetas, Humanitarinių mokslų fakultetas, Filosofijos katedra, 2014), 35.

³⁸ Renida Baltrušaitytė, „Performanso meno laukas: konceptualizavimo nesklaidumai“ *Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas* 8, No.1 (2017): 101-121.

³⁹ Monika Lipšic, „Performatyvių objektų problema performanso mene“ (Magistro darbas, Vilniaus dailės akademija, Aukštųjų studijų fakultetas, UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra, 2013).; Alberta Vengrytė, „Atminties laikas performanso mene“ *Krantai*, No. 4 (2019): 42-45.; Birutė Čeidaitė, „Moters tapatybė ir jos paieškos performanso praktikose“ (Magistro darbas, Vilniaus dailės akademija, Kauno fakultetas, Grafikos katedra, 2016).; Andrius Pulkauninkas ir Rusnė Kregždaitė, „Performanso klaidos atliekant socialinius vaidmenis“ *Santalka: Filosofija, Komunikacija* 25, (2017): 1-8. Ir kt.

⁴⁰ Eglė Rindzevičiūtė, „Šiuolaikinio meno politinė ekologija miesto erdvėje. Pokalbis su Egle Grėbliauskaite ir Agne Gintalaite“ *Art News*, (2021), <https://artnews.lt/siuolaikinio-meno-politine-ekologija-miesto-erdveje-pokalbis-su-egle-grebliauskaite-ir-agne-gintalaite-68198>.

⁴¹ Chaffee, *Political protest and street art: Popular tools for democratization in Hispanic countries*, 4.

svarbias žinutes, siekiant praturtinti viešąjį diskursą. Tad atsižvelgiant į apžvelgtą egzistuojančią akademinę nuostatą, jog performanso menas yra validi ir svarbi politinės kritikos priemonė, ir visuomenės tendenciją atmesti radikalaus performanso meno pasirodymų žinutes, yra formuluojama **darbo problema** – *performanso menas yra pasirenkamas kūrėjų kaip komunikacijos medija, kuria yra perteikiama įvairi politinė kritika, tačiau plačioji visuomenė pačios medijos skleidžiamas žinutes dažnai atmeta, nesuteikia joms dėmesio*. Tai verčia kvestionuoti, kokios komunikuojamos temos lemia šį paradoksą. Atsižvelgiant į šią problemą, yra formuluojamas **tyrimo klausimas** – kokios politinės idėjos/temos/problemos yra gvildenamos radikalaus performanso meno kūrinuose,⁴² galinčios lemti šios raiškos formos žinučių atmetimą? **Tyrimo tikslas** – ištirti atrinktus radikalaus performanso meno atvejus remiantis tyrimo metu sukonstruotais teoriniais rėmais bei nustatyti, kokios temos yra komunikuojamos performanso meno kūrinuose. **Tyrimo analizės medžiaga** tampa 10 radikalaus performanso meno pasirodymų, atitinkančių geografinius bei laiko rėmus, kurie yra detalizuojami poskyrio pabaigoje. Siekiant įgyvendinti tyrimo tikslą yra iškeliami šie **uždaviniai**, kurie toliau sudarys tyrimo struktūrinės dalis:

1) post-humanizmo rėmais suformuoto ir psichoanalizės prielaidomis paremto teorinio modelio konstravimas, ir pritaikymas tyrimo probleminiam atvejui;

2) interpretatyvistinės analizės metodologija paremto tyrimo dizaino kūrimas, pritaikant jį radikalaus performanso atvejų tyrimui ir pasitelkiant diskurso analizę;

3) radikalaus performanso meno atvejų atranka pagal tyrimo tematinius rėmus (atitikimas kūno žalojimo, alinimo bei kankinimo kriterijui bei tyrimo geografiniams ir laiko rėmams);

4) radikalaus performanso meno atvejų analizė identifikuojant pasikartojančias post-humanizmo temas. Tyrimo pabaigoje yra pateikiamos analizės rezultatus apibendrinančios išvados.

Performanso meną galima sieti su post-humanizmo teorine paradigma, kadangi dažnai yra gvildenamos galios struktūrų, aplinkosaugos ir ekologijos, žmogaus teisių, kūno tapatybės ir technologinio progreso temos. Kadangi post-humanizme vyrauja biogalios kritika, darbe yra remiamasi ir M. Foucault teorinėmis prielaidomis. Filosofas biogalios koncepcija pabrėžia galios transformaciją, kai dėmesys sutelkiamas ne į atskirus kūnus, o į populiacijų ir jų biologinių procesų reguliavimą. Tuo tarpu post-humanizmo autoriai, be biogalios kritikos, akcentuoja ir platesnį spektrą problemų: Donna J. Haraway pristato Tuluceno (*angl. Chtulucene*) konceptą ir ragina mąstyti apie žmogaus santykį su Žeme ir visais jos gyventojais – tiek žmonėmis, tiek ne žmonėmis. Autorė teigia, kad turime „likti su bėda“, gyventi ir mirti pažeistoje planetoje, įsitraukdami į rūpinimosi ir gebėjimo reaguoti praktikas.⁴³ Tulucenu yra apibrėžiama nauja epocha, kuri akcentuoja visų gyvybės formų

⁴² Radikalaus performanso meno sąvoka apibrėžia performanso meno kūrinius, kuriuose vyrauja kūno žalojimo, kankinimo, alinimo ar modifikavimo motyvai. Šis performanso meno tipas yra kertinis šio darbo rėmuose ir kitokie performanso meno tipai nėra analizuojami.

⁴³ Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene* (Duke University Press, 2016), 1-9.

Žemėje susipynimą ir tarpusavio priklausomybę.⁴⁴ Tai reiškia, kad turime pripažinti ir veikti pagal savo atsakomybę prieš kitas būtybes ir aplinką. Taigi, performanso menas tampa įrankiu socialinių iššūkių ir jaučiamos nevilties gvildinimui. Visgi, tokie kūriniai yra suprekinami arba atmetami. Kadangi post-modernybėje žmonės nemoka reaguoti į krizines situacijas, iš jų yra padaromas reginys, taip bėgant nuo problemos, nerimą dėl ateities ir nežinomybę paverčiant suprekinimu ir vartojimu. Rosi Braidotti akcentuoja, jog post-modernybėje ryšių kūrimas yra antraeilis, pirmiausia žmogus gyvena prekių fetišizmo ir rinkos ekonomikos, korporacijų ir globalumo fazėje.⁴⁵ Ji kritikuoja humanizmą ir jo susipynimą su kapitalistinėmis ideologijomis. Humanizmo antropocentiškumas dera su kapitalistinėmis sistemomis, kuriose pirmenybė teikiama žmogaus troškimams ir vartojimo modeliams, o ne etiniams aspektams. Prekės, pagrindinis kapitalizmo bruožas, naudojasi šiuo antropocentrinio požiūriu, nes gamtą ir nežmogiškąsias būtybes traktuoja kaip išteklius, kuriais gali naudotis žmogus. Pavyzdžiui, PearlDamour, menininkų dueto, kūrinys „Kaip pastatyti mišką“ (*angl. How to build a forest*)⁴⁶ nagrinėja žmogaus atotrūkį nuo jį supančio pasaulio ir leidžia performanso žiūrovams ne tik prisidėti prie naujos ekosistemos kūrimo, bet ir pajusti artumą gamtai.

Post-humanizmo teoriniai rėmai šiame darbe yra derinami su Jacques Lacan ir Julia Kristeva psichoanalitine teorija. Ši teorinė prieiga jungia Sigmund Freud psichoanalitikos idėjas su filosofija ir lingvistika. J. Lacan nusako, jog sąmonę sudaro tuščių signifikantų tinklas, pasireiškiantis per kalbą.⁴⁷ J. Lacan teorija daug dėmesio skiria troškimų analizavimui. Autoriaus teigimu, žmogaus troškimai negali būti patenkinti, nes troškimų objektas yra kažkas nepasiekiamo, sąmonėje sudarytas *objet petit a* (*liet. mažas objektas*), kurį subjektas nuolat sieja su įvairiais dalykais klaidingai galvodamas, kad jie patenkins jo troškimą.⁴⁸ Troškimai kyla iš vidinio trūkumo, kuris niekada negalės būti pasotintas. J. Lacan psichinę terpę sudaro iš Simbolinės, Įsivaizduojamos ir Realiosios terpių, kuriose pasireiškia individų troškimai bei savasties suvokimas. Ši teorija yra nepaprastai svarbi performanso meno kūrinių nagrinėjimui, kadangi ji padeda atskleisti meno kuriamą žiūrovų supriešinimą su radikalaus performanso elementais, perteikiant patirtis ir emocijas, kurių neįmanoma lengvai artikuliuoti ar simboliškai išreikšti.

Taigi, remiantis performanso meno polinkiu modifikuotis ir kelti iššūkius, vis artimesnius post-humanizmo teorinėms prielaidoms, kyla poreikis performanso meną nagrinėti remiantis post-humanizmu, siekiant išgryninti dominuojančias temas. Radikalūs performansai vis dažniau nagrinėja ekologijos, modernaus žmogaus atomizacijos, seksualinio smurto ir institucionalizuotos prievartos

⁴⁴ *Ibid.*, 30-57.

⁴⁵ Rosi Braidotti, „Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology“ *Theory, Culture & Society* 23, No. 7-8 (2006): 202.

⁴⁶ PearlDamour, „How To Build A Forest“ Creative Capital, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://creative-capital.org/projects/how-to-build-a-forest/>.

⁴⁷ Jacques Lacan, *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (London: Karnac, 2004), 43.

⁴⁸ *Ibid.*, 179-180.

temas, tačiau dažnai žiūrovų yra atmetami kaip iracionalūs, psichologiškai sutrikusių žmonių veiksmai.⁴⁹ Šio tyrimo atlikimui yra pasitelkiama interpretatyvistinė analizė. Dvora Yanow, šios metodologinės prieigos autorės, teigimu atliekant interpretacinius lyginamuosius tyrimus reikėtų sutelkti dėmesį į kultūrinį ir socialinį kontekstus, kurie lemia politikos procesus ir rezultatus – reikia gilintis į kiekvieno atvejo specifiką, o ne ieškoti apibendrinančių dėsnių ar dėsningumų.⁵⁰ Reikšmės, vertybės, įsitikinimai ir jausmai (sentimentai) turi svarbų vaidmenį suprantant socialinę tikrovę. Tai nusako glaudžiai kontekstualizuotą socialinės tikrovės perteikimą. Kadangi viena pagrindinių politikos reikšmių yra kalba, interpretatyvistinė politikos analizė daugiausia susijusi su rašytiniais ir žodiniais diskursais, taip pat neverbalinėmis priemonėmis, pavyzdžiui meno kūriniais.⁵¹ Tuo tarpu pagrindiniu analitiniu įrankiu tampa diskurso analizės metodas. Šio metodo pasirinkimą lemia diskurso analizės akcentuojamas medijos interkontekstualumas bei nagrinėjamas žinojimo konstravimas, kas yra itin svarbu radikalaus performanso meno analizėje. Detalesnis interpretatyvizmo ir diskurso analizės santykis yra pristatomas tyrimo dizaino skyriuje (žr. 2. skyrių).

Tyrime analizuojami atvejai yra atrenkami vykdant performanso meno duomenų bazių analizę, vadovaujantis tyrimo rėmais. Atvejų atrankos metodai plačiau pristatomi metodologijos formavimo skiltyje. **Vietos dimensija** apibrėžia nagrinėjamų radikalaus performanso meno atvejų geografinę sklaidą. Performanso menas, kaip protesto išraiška, yra gausiai paplitęs daugelyje pasaulio žemynų, tačiau šio darbo centre yra **Rytų Europos erdvė**. Politinės erdvės mišrumas (skirtingi politiniai režimai) yra svarbus siekiant į analizę įtraukti įvairų spektrą radikalių performansų, kurių pamatinė intencija nebūtų formuojama tik priešpriešos autoritarizmui. **Laiko dimensija** įtraukia kūrinius, sukurtus nuo **2008 m., po pasaulinės finansų krizės, iki 2020 m. kovo mėn. 11 d.**, prasidėjus globaliai COVID-19 pandemijai. Pastarasis reiškinys sukėlė naują globalią socialinio nerimo ir poreikio protestuoti bangą, kuri komplikuoja probleminio naratyvo paiešką performanso mene. Visgi, su globalia pandemija atsirado didelis susitelkimas į sveikatos, paskirstymo erdvėje ir individų atomizacijos klausimus.

1. Teorinės prielaidos – post-humanizmas, psichoanalizė ir performanso teorija

Tyrime yra vadovaujama post-humanizmo teoriniais rėmais bei dominuojančiomis post-humanizmo filosofijos krypties temomis, taip pat papildomomis teorinėmis gairėmis, atsižvelgiant į tiriamos medijos įvairiapusiškumą. Šiame skyriuje, pirmiausia, yra pristatomas conceptualus

⁴⁹ Ward, *No innocent bystanders*, 2, 82; Cixous ir Clément, *The Newly Born Woman*; Kofman, *The Enigma of Woman*; Diamond, *Unmaking Mimesis*, 4–39.

⁵⁰ Dvora Yanow, „Interpretive analysis and comparative research“ *Comparative policy studies: Conceptual and methodological challenges* (London: Palgrave Macmillan UK, 2014), 131-159.

⁵¹ *Ibid.*

performanso, kaip meninės raiškos formos, vaizdas, vėliau papildomas M. Foucault teoriniais samprotavimais apie biogalią. Trečiame skirsnyje pristatomi pagrindiniai post-humanizmo autoriai, jų idėjos bei pagrindinės tematinės žinutės, atsispindinčios post-humanizmo filosofijos paradigmoje. Galiausiai yra integruojama psichoanalizės teorija, suteikianti žodyną ir specifinę terminologiją performansų analizei.

Radikalaus performanso suvokimui ir nagrinėjimui yra būtinos kelios teorinės paradigmos. Post-humanizmo paradigma yra svarbi, atsižvelgiant į performanso, kaip raiškos formos, tipologiją. Henry M. Sayre, meno eksperto, teigimu, performansas, veikiamas poststruktūralizmo, perėjo prie „nebuvo estetikos“, pripažįstančios atsitiktinumą ir kasdienybės poveikį menui.⁵² Vadovaudamasis J. Derrida terminais (nebuvo estetika), konceptualusis menas tapo būdu atskleisti galios sistemos silpnybes ir palaužti jos autoritetą.⁵³ Performanso menas „atmeta formą, kuri yra nejudri, ir vietoj jos renkasi nutrūkstumą ir paslankumą.“⁵⁴ Taigi, poststruktūralizmo siekis permąstyti struktūros įtaką žmogaus gyvenimui bei atsisakyti binarinio galios skirstymo yra post-humanizmo paradigmos pagrindas. Siekiant suvokti radikalaus performanso veikimo logiką, problematiką ir motyvacijas, post-humanizmo paradigmos laukas yra būtinas. M. Foucault teigia – „kaip nesunkiai parodo mūsų mąstymo archeologija, žmogus yra nesenas išradimas. Ir galbūt artėjantis prie pabaigos.“⁵⁵ Šis teiginys yra ne tik post-humanizmo teorinės paradigmos pagrindas, bet ir radikalaus performanso, kaip protesto raiškos formos, kertinis aspektas. Psichoanalizės įtraukimas į analizės rėmus taip pat yra susijęs su J. Lacan ir J. Kristeva poststruktūralistiniu pagrindu ir siekiu problematizuoti struktūrines prielaidas.⁵⁶ Poststruktūralizmo rėmuose psichoanalizės autoriai atmeta fiksuotos tapatybės galimybę bei siekia atsieti žmogų nuo binarinių skirčių, kas yra svarbu ne tik performanso mene, bet ir post-humanizme.

1.1 Teoriniai performanso/performatyvumo pagrindai

W. B. Gillie, knygoje „Filosofija ir istorinis supratimas“, pristato „ginčytinos sąvokos“ konceptą – „tam tikros sąvokos pripažinimas iš esmės ginčytina sąvoka reiškia, kad konkuruojantys jos vartojimo būdai (tokie, kuriuos jis pats atmeta) yra ne tik logiškai galimi ir žmogiškai „tikėtini“, bet ir turi nuolatinę potencialią kritinę vertę savo paties vartojamai ar interpretuojamai sąvokai“.⁵⁷ Remdamasis šia W. B. Gillie terminologija, „ginčytinos sąvokos“ reikšmę Mary Strine, Beverly Long ir Mary Hopkins priskyrė ir performanso konceptui.⁵⁸ Nuolatinis dialogas dėl sąvokos šaknų,

⁵² Henry M. Sayre, „The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies“ *The Georgia Review* 37, (1983): 174.

⁵³ *Ibid.*, 182.

⁵⁴ Josette Féral, „Performance and Theatricality: the Subject Demystified“ *Modern Drama* 25, (1982): 175.

⁵⁵ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (London: Routledge, 1970), 422.

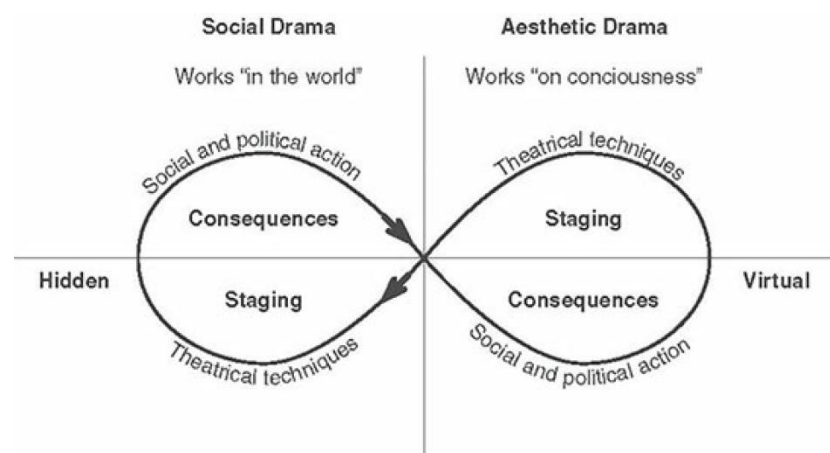
⁵⁶ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 151.

⁵⁷ W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (New York: Schocken Books, 1964), 187–188.

⁵⁸ Mary S. Strine, Beverly Whitaker Long ir Mary Frances Hopkins, „Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities,“ kn. *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the*

vartojimo ir reikšmės vis didina spektrą veiklų, kurias galima apibūdinti performanso sąvoka. Visgi, M. A. Carlson pagalba, performansus galima kategorizuoti į 2 tipus: vienas apima įgūdžių demonstravimą, kitas – pripažintą ir kultūriškai užkoduotą elgesio modelį.⁵⁹ Taigi, tiek įgūdžių demonstravimas atrinktai auditorijai, tiek tam tikro elgesio modelio perteikimas gali būti performatyvūs. Tačiau pats performatyvaus akto skirtis nuo kasdienio elgesio slypi ne teatro ir realaus gyvenimo rėmuose, bet požiūryje – individai gali atlikti veiksmus nesusimąstydami, inertiškai, tačiau kai veiksmo chronologija yra apgalvota, kai atsiranda sąmoningumo aspektas, tada veiksmas tampa performatyviu.⁶⁰

Suvokimas, kad socialinis elgesys tam tikru mastu visada yra „vaidinamas“ ir skirtingi socialiniai santykiai gali būti suvokiami kaip „vaidmenys“ nėra nauja idėja. Pavyzdžiui, Renesanso ir Baroko epochose, ši įprasto socialinio gyvenimo „teatrališkumo“ savybė buvo nesuskaičiuojamų pjesių motyvas ar pagrindinė tema.⁶¹ Visgi, yra labai svarbu suvokti performatyvumo ribas bei kuo estetiškas performansas skiriasi nuo socialinio. Santykį tarp performanso, kaip meno ir socialinio aktyvizmo formų, geriausiai parodo R. Schechner modelis. Autoriaus teigimu, estetiško performanso veikėjas (žmogus) naudojami nuosekliais socialinio gyvenimo veiksmais kaip žaliava estetinei dramai kurti, o socialinis aktyvistas naudojami iš teatro gautais metodais, kad paremtų socialinės dramos veiklą, kuri savo ruožtu papildo teatrą ir estetiką.⁶²



1 paveikslas. „Socialinės dramos“ ir „estetinės dramos“ srautų schema.⁶³

Akademiniėje literatūroje galima aptikti formuluotę, jog performanso menas yra svarbus, kadangi modernistinio pasyvumo epochoje jis „suaktyvina“ žiūrovą.⁶⁴ Istorikai ir kritikai

Speech Communication Association, sud. Gerald Phillips ir Julia Wood (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990), 183.

⁵⁹ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 4.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, 31.

⁶² Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970–76* (New York: Drama Books, 1977), 144.

⁶³ 1 paveikslo šaltinis: Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970–76* (New York: Drama Books, 1977), 144.

⁶⁴ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 18; Kate Linker, *Vito Acconci* (New York: Rizzoli International Publications, 1994), 46.

performanso meną sieja su radikalia politika,⁶⁵ galbūt dėl to, kad kūno panaudojimas mene, ypač susiformavusiame XX a. septintajame dešimtmetyje, rodo politinę analogiją: septintojo dešimtmečio pavyzdžiu paprastai tampa protestai prieš Vietnamo karą.⁶⁶ Minimalizmas atvėrė kelią postmodernioms kūno meno analizėms, kadangi jose buvo atsisakyta estetinės autonomijos ir daugiau dėmesio skirta „kultūriniam laukui“, t. y. kontekstui, kuriame menas yra matomas ir socialiai subjektų perkonstruojamas.⁶⁷ Taigi, performanso mene kūnas ne tik yra matomas kontekstinės erdvės rėmuose, bet ir pasiduoda kritinei konvencijai, jog performanse menininko kūnas tampa jo raiškos medija.⁶⁸

Visgi, įkontekstintos medijos naudojimas politinei raiškai yra sudėtingas, kadangi kūnas savyje telkia ne tik protą talpinančio indo ir „savęs“ paties įkūnijimo dichotomijos problematiką, bet ir nuolat svyruoja tarp viešo ir privataus.⁶⁹ Vito Acconci, performanso meno kūrėjas, kūno, kaip medijos, santykį su menu apibrėžia per performanso raiškos radikalumą – „žmonės darė performansus, kad nereikėtų tapyti ir daryti skulptūrų“.⁷⁰ Autoriaus akimis, performansas prieštaravo „tiesioginei meno tradicijai“, ⁷¹ t. y. modernizmo deklaruojamai estetinei autonomijai, ir pakeitė ją laikinum, susijusiu su kintančiu įkontekstintu kūnu: „į objektų ir daiktų pasaulį performansas išleido kūną, tarsi bulių porceliano parduotuvėje“.⁷² Taigi, kūnas performanse tampa ne tik medija, bet ir objektu, subjektu, savaime probleminiu aspektu. Šios analizės rėmuose kūnui yra skiriama daugiausia dėmesio, kadangi kūnas tampa ne tik raiškos medija, bet ir politinės žinutės nešėju.

Taigi, atsižvelgiant į aptartus autorius, radikaliame performanse kūnas ir prieštaravimas tiesioginei meno tradicijai tampa nepaprastai svarbiais aspektais. Išsamios RoseLee Goldberg avangardo maišto ir protesto analizės⁷³ inspiruoti Carol Simpson Stern ir Bruce Henderson teigia, jog visi performansai turi šias charakteristikas: (1) antiestabliškumo, provokuojančią, netradicinę, dažnai agresyvią intervencinę poziciją; (2) opoziciją kultūros/meno komercializacijai; (3) multimedijos

⁶⁵ Linker, Vito Acconci, 46; Jones, *Body Art*, 103; Robyn Brentano, „Outside the Frame: Performance, Art, and Life“, kn. *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950*, sud. Robyn Brentano (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1994), 31; Kristine Stiles, „Performance and Its Objects“ *Arts Magazine* 65, No. 3 (1990): 35.

⁶⁶ Ward, *No innocent bystanders*, 11.

⁶⁷ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Massachusetts: MIT Press, 1986), 289. Autorė rašo: „Iš pirmiau pateiktos struktūros akivaizdu, kad postmodernistinės praktikos erdvės logika nebėra susijusi su tam tikros terpės apibrėžimu pagal medžiagą arba, šiuo atveju, medžiagos suvokimu. Vietoj to ji organizuojama per terminų, kurie jaučiami kaip priešprieša kultūrinėje aš situacijoje, visatą.“

⁶⁸ Willoughby Sharp 1970 m. kuruota paroda „Body Works“ Tom Marioni konceptualaus meno muziejuje San Franciske, Kalifornijoje; Cindy Nemser, „Subject-Object Body Art“, *Arts Magazine*, (September–October, 1971).

⁶⁹ Ward, *No innocent bystanders*, 66.

⁷⁰ Vito Acconci, „Performance after the Fact“ *New Observations* 95, (1993): 28-29.

V. Acconci rašo: „Tapyba ir skulptūra turėjo Vienintelio tikrojo meno dievo galią; performansas buvo būdas įsiterpti į vieno tikėjimo sistemos viduryje esančią daugybės dievų rojų. Šiam tikslui lygiai taip pat galėjo pasitarnauti bet kuri senoji alternatyvi medija, bet ne visai; performansas buvo konkretesnis ir aštresnis, o gal tiesiog tiesmukesnis - performansas veikė ne kaip priedas prie kitų medijų, o kaip jų užvaldymas, pakeitimas. Į meno erdvę, į objektų ir daiktų pasaulį, performansas išlaisvino kūną kaip bulių porceliano parduotuvėje: į reprezentacijos pasaulį performansas įvedė faktą, į proto pasaulį - kūną, į universalijų pasaulį - universalijų pažeidžiamumą, performansas - laikinumą.“

⁷¹ Vito Acconci, „Some Notes on Illegality in Art“ *Art Journal* 50, No. 3 (1991): 71.

⁷² Acconci, „Performance after the Fact“, 29.

⁷³ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 84.

tekstūrą, kurios medžiaga yra ne tik gyvi atlikėjų kūnai, bet ir žiniasklaidos vaizdai, televizijos monitoriai, projektuojami vaizdai, vizualiniai vaizdai, filmai, poezija, autobiografinė medžiaga, pasakojimas, šokis, architektūra ir muzika; (4) domėjimasi koliažo, asambliažo ir vienalaikiškumo principais; (5) domėjimasi „rastų“ ir „pagamintų“ medžiagų naudojimu; (6) didelį susitelkimą į neįprastų, nesuderinamų, iš pažiūros nesusijusių vaizdų sugretinimą; (7) domėjimasi žaidimo teorijomis, įskaitant parodiją, juoką, taisyklių laužymą, įnoringą ar griežtą paviršių ardymą; ir (8) formos atvirumą ar neapibrėžtumą.⁷⁴ Šis apibrėžimas sulaukia kritikos performanso tyrimų lauke dėl perdėto generalizavimo, kadangi ne visi, ypač modernūs performansai, pasižymi šiomis charakteristikomis.⁷⁵ Visgi, šio tyrimo, kuriame yra tiriamas radikalus performansas, rėmuose, minėti kriterijai puikiai apibrėžia šios specifinės performanso rūšies ypatumus, tarp kurių vyrauja kritika (politinei) struktūrai, kūno (ir ne tik) įveiklinimas, raiškos formos neapibrėžtumas ir momentiškas.

1.2 M. Foucault biogalios koncepcija

Kūno problematikos ir svarbos radikaliame performanse negalima pilnai suvokti nepasitelkiant biogalios koncepcijos. M. Foucault kvestionuoja kūno poziciją galios aparate bei jo disciplinavimo metodus. Pirmiausia, biogalios koncepcija yra susijusi su populiacijų valdymu. Žmogaus kūnas tampa svarbiausia galios įgyvendinimo vieta, kurioje akcentuojamas sveikatos, reprodukcijos ir bendros gerovės valdymas kolektyvinės kūno politikos lygmeniu. Prancūzų filosofo teigimu, gyventojų disciplinavimas ir populiacijos reguliavimas veikė kartu, siekiant valstybinės galios įsiskverbimo į individo gyvenimą.⁷⁶ Kol disciplinarinė galia muštruoja individų kūnus per paklusnumą institucijų (mokyklų, kariuomenės, ligoninių ir kt.) sisteminiams praktikoms, biopolitika stebi populiacijų tendencijas (gimstamumas, mirtingumas, sveikatos lygis, gerovės/laimės indeksai ir kt.) ir jomis manipuliuoja.

Biopolitikoje dėmesys nuo individualių kūnų perkeliamas į politinį kūną – gyventojų kolektyvą. Jis apima gyvybės procesų ir populiacijos dinamikos reguliavimą per visuomenės sveikatos, socialinės gerovės ir demografinių aspektų prizmę. Tokiu būdu valdžia įsiskverbia į kiekvieną individo gyvenimo aspektą – disciplinarinė galia sukūrė prielaidas biopolitikoje įtvirtinti „individa kaip kūną“, kuris įgyja subjektiškumą per savidisciplinuotą veiklą institucijose.⁷⁷ Ši galių dinamika sukuria sąlygas biopolitinei populiacijos kontrolei – populiacija yra stebima, klasifikuojama.

Biopolitika yra glaudžiai susijusi su gamybos santykiais – kolektyvo našumo didinimas skatina socialinį hierarchizavimą. Individai yra klasifikuojami pagal jų atliekamas funkcijas, o šių skirstymų stratifikacija lemia „individo kaupimą su kapitalo kaupimu“, siekiant užtikrinti, jog didėjant

⁷⁴ Carol Simpson Stern ir Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts* (White Plains: Longmans, 1993), 382–383.

⁷⁵ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 85.

⁷⁶ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, (New York: Vintage Books, 1990), 139.

⁷⁷ Foucault, *Society must be defended*, 245.

populiacijai ir jos gamybos našumui, individų gebėjimai toliau tarnaus valstybės labui.⁷⁸ M. Foucault teigimu, „tūkstantmečius žmogus išliko tuo, kuo jis buvo Aristoteliui: tikras gyvulys, tikrai dar tikęs ir politinei veiklai; šiuolaikinis žmogus – tai gyvulys, kai politikoje svarstomas jo, kaip gyvos esybės, gyvenimo klausimas.“⁷⁹ Biogalia paverčia pačią individo egzistenciją politika – pavirsti į subjektą, kuris skaičiuoja, reiškia pasiduoti ir būti suskaičiuotam.⁸⁰ Individo elgesys yra reguliuojamas ne prievartos ir smurto, o įtvirtintų normų, kurios yra taikomos tiek kūnams, kuriuos yra norima disciplinuoti, tiek populiacijai, kurią siekiama sureguliuoti.⁸¹ Tad „teisės“ (į gyvybę, sveikatą ir kt.) subjektams yra suteikiamos atsižvelgiant į tai, kaip stropiai jie laikosi nustatytų normų.⁸² Sekant autoriaus teoriniais rėmais, galima suponuoti, jog bandymas pasipriešinti biogalios sistemai tik dar labiau įtraukia individą į jos mechanizmus – reikalaujanti teisių, subjektai prašo valstybės suteikti jiems „gyvybę“ iš tiesų subordinuodami savo gyvybę kaip mokslo, manipuliacijos ir kontrolės objektus biogalios valdžios sistemai. Taigi, radikalus performansas ir jo suponuojamas kūno įveiklinimas lemia pasipriešinimą biogalios sistemai – kūno alinimas, modifikavimas ir panaudojimas protesto tikslais priešinas visam disciplinavimo ir klasifikacijos aparatui. Pasipriešinimu yra siekiama ne tik subjektiškumo atgavimo, bet ir stipraus politinio protesto įgyvendinimo. Performanso kūrėjas kėsina į tai, ką sistema desperatiškai bando apsaugoti, taigi, kėsina ir į pačią sisteminę prievartos esmę. Ši teorinė perspektyva yra nepaprastai svarbi analizėje, kadangi protesto ir kūno sąveika yra labai glaudžiai susijusi su radikaliu performanso menu. Kūnas tampa pagrindine protesto raiškos medija, kur susiduria sisteminės galios projekcijos laukas (įkontekstintas kūnas) ir siekis emancipuotis, priešintis klasifikacijai ir kontrolei (kūno žalojimas, alinimas ir modifikavimas). Taigi, biogalios sistemos supratimas yra esminis radikalaus performanso suvokimui.

Tuo tarpu Giorgio Agamben, italų filosofas, permąsto M. Foucault ir pristato *Homo sacer* konceptą, kurį autorius pasitelkia „nuogam gyvenimui“, t. y. fizinei būtybei, galinčiai būti įtrauktai arba neįtrauktai į socialinę-politinę tvarką, atstovauti. Filosofo teigimu, esminis *homo sacer* bruožas – tai yra teisės figūra, kurią, baudžiant už tam tikrus nusikaltimus, galėjo nužudyti bet kas, bet kuri negalėjo būti rituališkai paaukota, „kai žmogaus gyvybė į teisinę tvarką įtraukiama... tik jos pašalinimo (t. y. galimybės būti nužudytai) forma.“⁸³ G. Agamben esminis modernybės klausimas yra tai, kaip „nuogas gyvenimas“ yra politizuojamas, t. y. kaip jis įtraukiamas į politinę tvarką arba iš jos išstumiamas. G. Agamben santykis su M. Foucault teorijomis yra itin reikšmingas, jam pritaria

⁷⁸ Foucault, *The History of Sexuality*, 141.

⁷⁹ *Ibid*, 143.

⁸⁰ Jamie Brunton, „Biopolitical Masochism in Marina Abramović's *The Artist Is Present*“ *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 32, No. 1 (2017): 63-91.

⁸¹ Foucault, „*Society must be defended*“, 253.

⁸² Foucault, *The History of Sexuality*, 144.

⁸³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 8.

daugelis post-humanistų mąstytojų ir menininkų. Jie įžvelgia daiktų veiksnio ir liberalaus humanistinio subjekto decentralizavimo bei de(kon)strukcijos galimybes.⁸⁴

1.3 Post-humanizmo paradigma

Aukščiau pristatytos biogalios sistemos veikimo principai ir jos kritika yra vieni iš pamatinių post-humanizmo filosofijos aspektų, kartu su kitais (lytimi, technologijomis, ekologija ir kt.), glaudžiai su kūnu bei jį supančia kontekstine erdve susijusiais aspektais. D. J. Haraway, filosofė ir kompostistė,⁸⁵ teigia, jog antropocentrizmas ir jo suponuojamas humanizmas privedė žmoniją prie krizės – žmogus nebemoka reaguoti į problemas, o kapitalistinės sistemos kuriama resursų stoka ir ekologinė žala verčia gyventi neviltyje dėl ateities.⁸⁶ Post-modernus žmogus nebemoka megzti ryšių, antropocentrizmas ir kapitalocentrizmas paskatino ne tik žmonių tarpusavio atomizaciją, bet ir žmogaus atotrūkį nuo jį supančios aplinkos. Autorės teigimu, „istoriškai susiklosčiusi santykinė pasaulėjauta pašiepia tiek binarinę gamtos ir visuomenės skirstymą, tiek mūsų pavergimą progresui ir jo blogajam dvyniui – modernizacijai.“⁸⁷ D. J. Haraway pabrėžia, jog kapitalocentrizmas turi būti išardytas, tačiau pasmerkimo neužtenka: pasaulis ir gyvenimas turi būti iš esmės permąstyti, siekiant išgyventi ir atkurti ryšį vienas su kitu daugiatautėje/daugiarūšėje erdvėje.⁸⁸ Taigi, reikia megzti tarpusavio priklausomybės ryšius – „ir antropocenas, ir kapitalizmas pernelyg lengvai pasiduoda cinizmui, pralaimėjimui, savęs sureikšminimui ir savęs išpildymui, pavyzdžiui, „žaidimas baigtas, per vėlu“ diskursas“.⁸⁹ Autorė pabrėžia, jog žmogui reikia iš naujo atrasti tarpusavio priklausomybės ir atsakomybės ryšius (su žmonėmis ir ne tik), kurie padėtų gyvenimą Žemėje suvokti per atsakomybės kūrimą, ne asmeninės naudos ir komifikacijos kriterijus.

D. J. Haraway įveda *simpoezės* sąvoką, kuri reiškia „sudarymą kartu“ – niekas nesukuria pats savęs, niekas nėra autopoetinis ar saviorganizuojantis.⁹⁰ *Simpoezė* yra žodis, būdingas sudėtingoms, dinamiškoms, reaguojančioms, lokalizuotoms, istorinėms sistemoms, reiškiantis pasaulėjautą kartu su žmonėmis.⁹¹ Tarpusavio priklausomybės ir harmonijos santykį savo 9 metų trukmės performanse perteikė Sarah Cameron Sunde. „36,5 / Ilgalaikio Performanso su Jūra“ (*angl. 36.5 / A Durational Performance with the Sea.*) eigoje menininkė skirtingose pasaulio vietose po 12 valandų praleisdavo paplūdimiuose jausdama jūros bangavimą ir sroves.⁹² Kartais vandens lygis dienos eigoje pakildavo net iki menininkės kaklo, kartais tik apsemdavo batus, tačiau šio performanso eigoje autorė

⁸⁴ Giorgio Agamben, *The Use of Bodies* (Stanford: Stanford University press, 2016), 56-57.

⁸⁵ Nuo žodžio *kompostas*, taip autorė save pristato.

⁸⁶ Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene* (Duke University Press, 2016), 2.

⁸⁷ *Ibid.*, 50-51.

⁸⁸ *Ibid.*, 50-51.

⁸⁹ *Ibid.*, 55-56.

⁹⁰ *Ibid.*, 58.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Sarah Cameron Sunde, „36,5/A Durational Performance With The Sea“, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://www.36pt5.org/>.

atvaizdavo labai jautrų žmogaus ryšį su gamta – žmogus turėtų sugyventi su savo aplinka ir apleisti ambicijas ją užkariauti. Šis konceptas kontrastuoja su antropocentrizmu, kurio centre yra žmogaus poveikis, ir kapitalocentrizmu, kuriame daugiausia dėmesio skiriama kapitalizmo vaidmeniui ekologinėje degradacijoje. D. J. Haraway teigia, jog antropocentrizmas ir kapitalocentrizmas privedė žmogų prie nusivylimo ir baimės – žmogus ir kapitalistinė sistema yra visa ko centre, tačiau galima matyti, jog planeta miršta ir nei žmogus, nei kapitalizmas šių reiškinių nepakeis.⁹³ Kadangi antropocentrizmas remiasi egzistencialistiniu humanizmu, žmogus nebegali remtis į dievo figūrą, tad ieško prieglobsčio ir išsigelbėjimo technologijose. Visgi, technologijos siūlo tik pabėgimą nuo realybės ir atomizaciją, ką žmonės traktuoja kaip išsigelbėjimą. Pavyzdžiui, Tom Isaacs, performanse „Nakties žemė“ (*angl. Night Soil*), buvo palaidotas gyvas mediniame karste, iš kurio bandė ištrūkti.⁹⁴ Autorius savo kūrinyje nagrinėja ritualo ir atomizacijos aspektus, kurie yra itin svarbūs post-moderniame diskurse. Žmonės praktikuoja normatyvinius visuomenės ritualus, tačiau ir toliau jaučiasi viešini ir nesuprasti. Būti žmogumi post-modernybėje, remiantis T. Isaacs kūrinium, reiškia būti mirusiam dar kvėpuojant. Dėl to reikia megzti ryšius – D. J. Haraway pasisako už „giminystės ryšių kūrimą“ kaip būdą puoselėti atsakomybę. Jos teigimu, žmonija turi būti „karšto komposto krūva“, kurioje visi (žmonės arba ne) veikia išvien ir jaučia tarpusavio atsakomybės jausmą, gyvena *simpozėje*.⁹⁵ Viso to pasekmė – gebėjimas reaguoti. D. J. Haraway pabrėžia, kad svarbu ugdyti gebėjimą etiškai ir kūrybiškai reaguoti į iššūkius, su kuriais susiduriame.⁹⁶

Tuo tarpu R. Braidotti, filosofė post-humanistė, akcentuoja materialią ir įkūnytą egzistencijos prigimtį, taip išryškina redukcionistinį prekių vartojimo pobūdį, kai nepaisoma būtybių ir daiktų natūralios vertės.⁹⁷ R. Braidotti, iškeldama žmogų iš centro, suteikia pagrindą kritikuoti, kaip komodifikacija iškelia žmogaus troškimus aukščiau visko. Puikus šios filosofinės pozicijos pavyzdys performanso mene yra Abel Azcona performansas „Tėčiai“ (*angl. The Fathers*).⁹⁸ Autorius tyrinėja prostitucijos problemą ir kritikuoja masinį malonumų pasiekiamumą ir žmogaus kūno suprekinimą, kurio eigoje giminystės (ar tėvystės) ryšiai yra prarandami. Ši perspektyva padeda atskleisti etinius prekių vartojimo trūkumus, kadangi dažnai yra nepaisoma nežmogiškųjų subjektų ir ekosistemų gerovės. Taigi, R. Braidotti siūlo nomadinio subjektiškumo terminą, kuriame susijungia „neunifikuotas subjektyvumas ir etinė atsakomybė“.⁹⁹ Šis terminas nusako būseną, kurioje žmogus atsiriboja nuo moralinio racionalumo, vieningos tapatybės ir sutelkia dėmesį į neutralias subjekto

⁹³ Haraway, *Staying with the trouble*, 30-57.

⁹⁴ Tom Isaacs, „Night Soil“, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://tom-isaacs.com/artworks/2022-2/night-soil-2022/>.

⁹⁵ Haraway, *Staying with the trouble*, 58-98.

⁹⁶ *Ibid.*, 104-116.

⁹⁷ Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 28.

⁹⁸ Abel Azcona, „Los Padres“, abelazconaart.com, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://abelazcona.art/lospadres>.

⁹⁹ Braidotti, *The Posthuman*, 92-93.

formavimosi galimų etinių santykių struktūras.¹⁰⁰ Nomadiškumu autorė kritikuoja galios struktūras ir ieško alternatyvių sprendimų, kuriuose galima pasitelkti kūrybiškumą ir nelinijinį mąstymą.¹⁰¹ Taigi, R. Braidotti, kaip ir D. J. Haraway, siūlo iškeldinti žmogų iš centro ir kurti tarpusavio atsakomybės erdvę.

Francesca Ferrando, amerikiečių filosofės, pristatomas filosofinio post-humanizmo apibrėžimas yra artimas R. Braidotti politinei minčiai – post-humanizmas nėra paprasčiausiai technologinis progresas ir žmogaus galimybių praplėtimas, bet platesnis filosofinis požiūris, kuris panaikina žmogaus, kaip visatos centrinio taško, svarbą.¹⁰² Ji pabrėžia, kad reikia atsisakyti antropocentrizmo ir pripažinti visų gyvybės formų tarpusavio ryšį ir nežmogiškųjų būtybių veiksnumą.¹⁰³ Autorė taip pat kritiškai vertina humanizmą, teigdama, jog tai yra tik dar vienas būdas suteikti privilegijas vienoms žmonių grupėms (pavyzdžiui, vakariečiams, baltaodžiams, vyrams, darbingiems žmonėms) atstumiant kitas.¹⁰⁴ F. Ferrando teigia, kad humanizmo tradicija lėmė hierarchinį mąstymą, kuris yra daugelio diskriminacijos formų, tokių kaip seksizmas, rasizmas ir rūšizmas, pagrindas.¹⁰⁵ Šios temos atsispindi ir performanso mene – Miles Greenberg performanse „Austrės peilis“ (*angl. Oysterknife*)¹⁰⁶ praleidžia 24 valandas bėgdamas ant bėgimo takelio, siekdamas įamžinti Ahmaud Arbery (juodaodžio vyro, tapusio rasinės neapykantos nusikaltimo auka 2020 m. JAV, Džordžijos valstijoje) patirtį. Rasinės diskriminacijos ir smurto temos performanso mene yra nepaprastai svarbios, kadangi post-moderniame diskurse žmogiškasis eksecionizmas, kaip post-humanizmo filosofijoje, yra kritikuojamas už hierarchinę struktūrą. Taigi, post-humanizmo filosofiją autorė mato kaip būdą spręsti antropocentrizmo sukeltas problemas. Kaip ir D. J. Haraway, F. Ferrando yra svarbus etikos aspektas post-humanizme – autorė pasisako už visų gyvybės formų prigimtinę vertę, kurios tikslu tampa skatinti nehierarchinį mąstymą ir kvestionuoti tradicinės moralės ribas.¹⁰⁷ Autorei, atsižvelgiant į jos turimą lytiškumo studijų pagrindą, yra itin svarbūs feminizmo ir dekolonizacijos aspektai post-humanizme – F. Ferrando yra svarbu permąstyti lyties, rasės ir kultūrinės tapatybės kategorijas, kadangi jos siūlomas post-humanizmo suvokimas gali pasitarnauti dekonstruojant binarinį mąstymą.¹⁰⁸ Post-humanizme yra itin svarbus lankstus tapatybės suvokimas. Taigi, iš čia kyla autorės siūlymas imtis pokyčių tiek ontologiniame, tiek epistemologiniame lygmenyse – reikia pripažinti į žmogų orientuotą žinojimo ir buvimo būdų ribotumą bei priimti

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, 165.

¹⁰² Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2020), 21-23.

¹⁰³ *Ibid.*, 24-26.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 45.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 60.

¹⁰⁶ Miles Greenberg, „Oysterknife“, [milesgreenberg.com](https://www.milesgreenberg.com/oysterknife.html), žiūrėta 2024 m. spalio 5 d., <https://www.milesgreenberg.com/oysterknife.html>.

¹⁰⁷ Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, 89-92.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 82-84.

daugybę perspektyvų, apimančių nežmogiškas intelekto ir egzistencijos formas.¹⁰⁹ Apžvelgus autorės argumentus ir post-humanizmo mąstymo krypties formuluotes, galima matyti, jog pamatiniai F. Ferrando aspektai yra žmogaus eksepcionalizmo atsisakymas, hierarchinio mąstymo atmetimas ir pliuralistinio tapatybės suvokimo priėmimas, bei ryšių mezgimas ir empatija nežmogiškoms būtybėms ir kitoms gyvybės formoms.

Kol F. Ferrando vertina žmogaus galimybių plėtrą technologijų pagalba atsargiai, Stefan L. Sorgner, vokiečių filosofas, savo veikaluose daug dėmesio skiria technologijų reikšmei žmogaus gyvenime. Jis, panašiai kaip F. Ferrando, R. Braidotti ir D. J. Haraway, post-humanizmą apibrėžia kaip filosofijos kryptį, kuri dažnai kvestionuoja tradicines humanistines pažiūras, pabrėžiančias žmogaus unikalumą ir pranašumą.¹¹⁰ Post-humanizmas kvestionuoja ribas tarp žmonių, gyvūnų ir mašinų, pabrėžiant visų gyvybės formų tarpusavio ryšį ir technologijų įtaką egzistencijos formavimui. Svarbu akcentuoti, jog S. L. Sorgner technologinį žmogaus modifikavimą priskiria trans-humanizmui, nors post-humanizme ir negalima nekalbėti apie technologijas. Visgi, jos turi individo gyvenimo formavimo rolę, nekeičiant žmogaus gamtinių savybių.¹¹¹ Autoriaus teigimu, post-humanizmo filosofijos šaknis galima rasti Friedrich Nietzsche politinėje mintyje, o tiksliau *Übermensch* (liet. *Antžmogio*) koncepte, kuris sudarė pagrindą savi-transformacijos ir žmogiškųjų ribų įveikimo idėjoms,¹¹² o poststruktūralistų, kaip M. Foucault ir D. J. Haraway, fiksuotų tapatybinių kategorijų kvestionavimas paskatino jau besiformuojantį post-humanistinį mąstymą.¹¹³ Visgi, autorius kritiškai vertina tiek post-humanizmą, tiek trans-humanizmą, teigdamas, jog abi mąstymo kryptys, siekdamos lygybės ir visapusiškumo palieka daug erdvės nelygybės atsiradimui, ypač technologijų vaidmens srityje.¹¹⁴ Dėl šios priežasties S. L. Sorgner akcentuoja meta-humanizmo, kaip post- ir trans-humanizmų sankirtos, svarbą, siekiant išlaikyti teigiamą balansą tarp abiejų filosofijos krypčių.¹¹⁵ Autorius taip pat taikliai kritikuoja abi teorines kryptis, post-humanizmo atveju teigdamas, jog ši teorinė paradigma pasižymi reliatyvizmu, kas kelia iššūkį siekiant apibrėžti etines ar moralines gaires – post-humanizmo pasaulyje nėra pastovių kategorijų ar vertybių.¹¹⁶

Daugiausia dėmesio technologijų (dirbtinis intelektas, kibernetika, informacinės technologijos) plėtrai ir įtakai „žmogaus“ konceptui skiria amerikiečių filosofė N. Katherine Hayles. Autorė teigia, jog post-humanizmas kyla iš žmogiškumo suvokimo lūžio – post-modernybėje žmonės tapo suvokiami kaip „informaciją apdorojantys“ subjektai, kas iš pamatų žmogų labai artimai sugretina su

¹⁰⁹ *Ibid.*, 109-114.

¹¹⁰ Stefan Lorenz Sorgner, „Pedigrees,“ kn. *Post- and Transhumanism: an introduction*, sud. Robert Ranisch ir Stefan Lorenz Sorgner (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2014), 35-43.

¹¹¹ *Ibid.*, 30-32.

¹¹² *Ibid.*, 19.

¹¹³ *Ibid.*, 14-16.

¹¹⁴ *Ibid.*, 33-35.

¹¹⁵ *Ibid.*, 34-35.

¹¹⁶ *Ibid.*, 32-34.

mašinomis.¹¹⁷ Šį sugretinimą savo performanse „Kiborgo Antena“ (*angl. Cyborg Antenna*) nagrinėja Neil Harbisson.¹¹⁸ Autorius į savo kaukolės dalį integravo anteną, kuri leidžia jam atpažinti spalvas. N. Harbisson fiziškai peržengia savo kūno ribas ir kūryboje tęsia žmogaus kūno robotizacijos procesus. Visgi, N. K. Hayles teigimu, sąsaja su technologijomis oponuoja humanizmo iškeliamam protui ir idėjai, jog žmogiškumo pradas gali būti sutelktas į bekūnį egzistavimą, kadangi kūno vaidmuo formuojant patirtis ir tapatybes yra vis dar nepaprastai svarbus.¹¹⁹ Taigi, autorė prieštarauja karteziniam dualizmui teigdama, kad informacijos apdorojimo ir sąmonės negalima atskirti nuo kūno. Kūnas kaip tik pasižymi dvejopu poliariškumu: pirmiausia, kūnas yra kultūrinis darinys, kuris padeda įkūnyti kultūrinės patirtis, antra – kūnas yra nuolatinėje kaitoje tarp įkūnijimo, įtraukimo ir fiksavimo.¹²⁰ N. K. Haynes yra itin svarbi post-humanizmo mąstytoja, kadangi ji akcentuoja svarbų momentą – post-humanizmas nereiskia kūno išnykimo, atvirkščiai, kūnas yra pamatinis žmogiškumo suvokimui. Kūnas nedingsta, veikiau keičiasi visa kūno ir žmogiškumo suvokimo sistema.

Audronė Žukauskaitė, lietuvi filosofė, Lietuvos politinės minties terpėje skiria nemažai dėmesio post-humanizmui. Naujausiame savo veikale filosofė akcentuoja, jog post-humanizmo paradigmos suponuojamas mąstymo pokytis yra būtinas, tačiau post-humanizmo kritinė teorija vis dar neturi aiškios pozicijos ar konsensuso tarp paradigmos atstovų.¹²¹ Autorė kritikuoja trans-humanizmą teigdama, jog tai tas pats žmogiškasis eksepcionizmas, būdingas antropocentrizmui.¹²² Taigi, post-humanizmo teorinei paradigmai dar trūksta stipraus kritinio pagrindo. Visgi, antropoceno teorija turi dvejopą veikimo pobūdį – „ji yra ne tik aprašomoji, bet ir performatyvi, iš tikrųjų atliekanti veiksmą, kurį ketina aprašyti.“¹²³ Nicholas Mirzoeff teigimu, antropocentrizmas kuria estetizuotą, normatyvinį diskursą, paremtą vizualumu, taigi verčia žmogų tikėti, jog karas prieš gamtą yra gražus ir gali būti laimėtas.¹²⁴ A. Žukauskaitė apibrėžia antropocentrizmą kaip estetiškai ir anestetiškai veikiančią paradigmą, kuri atitolina žmogų nuo realių jo veiksmų pasekmių.¹²⁵ Filosofė taip pat sieja antropocentrizmą su kolonializmu – istoriškai, šios paradigmos pradžią galima sieti su kolonijinės politikos ir patriarchalinės sistemos klestėjimu,¹²⁶ taigi, antropocentrizmas tampa galios persikirstymo

¹¹⁷ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: the University of Chicago Press, 1999), 7.

¹¹⁸ Stuart Jeffries, „Neil Harbisson: the world's first cyborg artist“, *The Guardian*, žiūrėta 2024 m. spalio 5 d., <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>.

¹¹⁹ Hayles, *How We Became Posthuman*, 4-5.

¹²⁰ *Ibid.*, 193.

¹²¹ S. E. Wilmer ir Audronė Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition: Critical Response to the Anthropocene* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023), 1.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Nicholas Mirzoeff, „Visualizing the Anthropocene“, *Public Culture* 26, No. 2, (2014): 217.

¹²⁵ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 1.

¹²⁶ Nicholas Mirzoeff, „It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene“ ir „The Geological Color Line“, kn. *After Extinction*, sud. Richard Grusin (Minneapolis ir London: University of Minnesota Press, 2018), 123–149; Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 138.

erdve, kurioje kolonizuojantysis „atstovauja“ tuos, kurie nėra verti atstovauti patys savęs.¹²⁷ Vadovaujantis šia logika, kritiniai rasės, lyties ar klasės pjūviai antropocentrizme dingsta,¹²⁸ o jų vietą užima biopolitikos veikimo logika – jeigu biopolitika sprendžia, kurios individualios gyvybės yra vertos gyventi, antropocentrizmas sprendžia, į kokias gyvybės formas yra verta atsižvelgti.¹²⁹ Taigi, autorė teigia, nors „posthumanizmas yra veikiau įžvalgų kratinytis nei vientisa ir nuosekli teorija“, jai vis tiek yra būdingas nepasitikėjimas humanizmo pagrindais ir žmogiškuoju žinojimu, kadangi šie aspektai yra paremti gamtos pasisavinimu, kolonizavimu bei objektyvizavimu.¹³⁰ A. Žukauskaitė post-humanizmą, kaip fragmentuotą mąstymo paradigmą, siekia apibrėžti dvejopai – 1) kaip R. Braidotti suponuojamą humanizmo, paremtą maskulinizmo, kolonializmo, europocentrizmo suponuojamu žinojimu, kritiką;¹³¹ 2) kaip J. Derrida formuluojamą žmogiškojo eksepcionizmo ir hierarchinio mąstymo kritiką.¹³² A. Žukauskaitė yra reikšminga autorė Lietuvos politinės minties lauke ir jos siekis apibrėžti post-humanizmą, kaip vientisą teoriją, gausiai prisideda prie šio darbo siekio atskleisti galios dinamiką tarp radikalaus performanso meno komunikuojamų idėjų/temų/problemų ir skleidžiamų žinučių priėmimo ar atmetimo.

Taigi, atsižvelgiant į pristatytus pagrindinius post-humanizmo autorius ir jų interesų sritis, galima matyti, jog post-humanizmo paradigmos terpė yra daugialypė, nagrinėjanti platų spektrą klausimų ir probleminių aspektų. Remiantis apžvelgtais autoriais ir jų samprotavimais, galima išvesti svarbiausias, kūno problematiką apimančias, post-humanizmo teorijoje vyraujančias temas:

- Biogalios vaidmuo žmogaus gyvenime – post-humanizmas kritikuoja biopolitinę kūno kontrolę (stebėjimą, medikalizaciją ir klasifikaciją). Ši tema pasisako už didesnę autonomiją ir laisvę kūno atžvilgiu, priešinant visuomenės ir valdžios apribojimams.
- Ekologija ir klimato kaitos klausimai – ekologijos klausimai yra nepaprastai svarbūs post-humanizme, kadangi yra pabrėžiamas visų gyvybės formų ir aplinkos tarpusavio ryšys, skatinant holistinį kūno supratimą. Žmogaus kūnas yra laikomas ekologinės sistemos dalimi, kurios išraiška neapsiriboja vien į žmogų orientuotais procesais, bet apima sąveiką su kitomis, ne-žmogiškomis, rūšimis ir aplinka.

¹²⁷ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 3.

¹²⁸ Joanna Zylińska, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 12; Claire Colebrook, „What Is the Anthro-Political?“, kn. *Twilight of the Anthropocene Idols*, sud. Tom Cohen, Claire Colebrook ir J. Hillis Miller (London: Open Humanities Press, 2016), 81–125.

¹²⁹ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 3-4.

¹³⁰ *Ibid.*, 4.

¹³¹ Rosi Braidotti ir Simone Bignall, *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze* (New York ir London: Rowman and Littlefield, 2019), 2; Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 4.

¹³² Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (New York: Fordham University Press, 2008), 29-35; Vinciane Despret, *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 29-35; Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 4.

- Lytiškumo teorijos (feminizmas, *Queer* teorija) – post-humanizmas turi sąlyčio taškų su *Queer* teorijomis, kadangi yra kvestionuojamos normatyvinės struktūros ir binarinės (hierarchinės) skirtys, ypač lyties ir seksualumo atžvilgiu. Ši paradigma pasisako už įtraukiantį kūnų ir tapatybių supratimą, kai kūnas tampa audeklu įvairioms ir nenormatyvinėms tapatybėms išreikšti.
- Technologinis progresas, technologijų vaidmuo žmogaus gyvenime – technologijų integravimas į žmogaus kūną (protezai, implantai ir dėvimos technologijos) paverčia kūną hibridine būtybe. Ši hibridizacija išplečia kūno galimybes už natūralių/gamtinių ribų, kas gali lemti naujų sąveikos ir bendravimo formų atsiradimą.
- Žmogiškojo subjekto decentralizacija – post-humanizmas kvestionuoja tradicinę antropocentrizmo perspektyvą. Šios paradigmos rėmuose, žmogus yra didesnės, tarpusavyje susijusios sistemos, apimančios technologijas, gyvūnus ir ne-žmogiškąją aplinką, dalis. Šis pokytis atskiria kūną nuo pastovios tapatybės sampratos ir atveria galimybes kūną suvokti kaip kintančią ir pritaikomą išraiškos priemonę.
- Kiborgo teorija – ši tema rodo, kad žmogaus kūnas jau yra tam tikru mastu integruotas su technologijomis. Kiborgai, būdami iš dalies žmonės ir iš dalies mašinos, įkūnija naują tapatybės ir išraiškos formą, kuri panaikina ribas tarp organinio ir sintetinio. Kiborgo sąvoka taip pat jungia kūno ir proto skirties klausimus. Panašumų tarp žmogaus ir mašinos yra daug, visgi, kūno ir proto dualizmo klausimai neapleidžia net kiborgo.
- Kūno modifikacijos – šis procesas (įskaitant tatuiruotes, auskarus ir kosmetines operacijas) yra laikomas būdu patvirtinti individualumą ir išreikšti tapatybę. Post-humanizmo mąstysenoje šios modifikacijos yra ne tik paviršutiniški pokyčiai, bet ir gili sąveikos su kultūrine, socialine ir technologine įtaka išraiška. Žmogaus kūnas yra kultūrinis artefaktas, kuris ne tik konstruoja kultūrinės normas, bet ir jas atspindi.

Išskirtos post-humanizmo probleminės temos yra taikomos performansų analizėje, detalizuojamoje metodologijos skyriuje (žr. 2.2 poskyrį). Probleminės post-humanizmo temos yra traktuojamos kaip žinutės, kurias radikalaus performanso meno autoriai perteikia savo kūrinuose.

1.4 Psichoanalizė – J. Lacan ir J. Kristeva

Vaizdiniai ir performatyvūs performanso meno aspektai yra susiję su įsivaizduojamąja terpe, kuriant vaizdus ir scenarijus, kurie skatina susitapatinti arba susvetimėti. Menininkai gali pasitelkti J. Lacan įvardintą „veidrodinę stadiją“, kurioje subjekto atvaizdas nuolat pagauna ir užvaldo subjektą.¹³³ Veidrodžio stadijoje aprašomas ego formavimasis per objektyvacijos procesą, kai ego yra

¹³³ Lacan, *The four fundamental concepts of psycho-analysis*, 257.

konflikto tarp savo suvokiamos vizualinės išvaizdos ir emocinės patirties rezultatas.¹³⁴ Performanso metu, žiūrovai arba susitapatina su atlikėjais, arba atsiriboja nuo jų, tačiau tą patį patiria ir menininkas. Ši teorija taip pat pristato simbolinę terpę, kurioje kalba, simboliai ir visuomeninės normos yra neatsiejamų daugelio performansų dalys. Menininkai gali kritikuoti arba griauti simbolines struktūras, kvestionuodami nustatytas taisykles ir normas. Fizinės ištvermės reikalaujantis radikalus performanso menas gali būti matomas kaip bandymas atstatyti asmeninių troškimų ir tapatybės vientisumą, kovojant su biogalios kontrole ir visuomenės lūkesčiais. Menininko veiksmai, kaip savo kūno alinimas, pasirodo kaip mėginimas pabėgti iš simbolinės tvarkos, kurioje *Kitas* (visuomenė ar institucijos) nustato taisykles. Tai leidžia menininkui ir žiūrovui iš naujo apmąstyti savo santykį su realybe ir pasipriešinimu sistemai. Kartu su savikontrolės aktu performansas veikia kaip vizuali biopolitinės galios patirties metafora, kai žiūrovas savo stebėjimą atlieka ne tiek savimi ir dėl savęs, kiek menininko kūnu ir dėl menininko. Žalodamas ir alindamas save menininkas bando ištrūkti iš normatyvumo, jis prisiima veidrodžio vaidmenį ir atspindi į žiūrovą pamatinį klausimą – kodėl tai vyksta ir kodėl mane tai verčia jaustis nepatogiai? Visgi, net ir performansas vardan menininko vis tiek pasiduoda žiūrovo žvilgsniui ir „normos“ sąvokai – individai yra skatinami aktyviai dalyvauti savo kūnų ir aplinkos valdyje, pasitelkiant higienos ir savidisciplinacijos praktikas, kurios vienareikšmiškai veikia normų sekimu ir skleidimu.

Tuo tarpu J. Kristeva, bulgarų-prancūzų filosofė, keičia tradicinės psichoanalizės teorijos ribas, pabrėždama kūno potraukių, kalbos ir kultūrinių struktūrų sąveiką. Jos dėmesys objektui (būsenos anapus objekto ir subjekto)¹³⁵ ir kūrybinei kalbos galiai suteikia niuansuotą psichikos supratimą, todėl jos filosofinė mintis yra nepaprastai svarbi feministinių ir poststruktūralistinių teorijų rėmuose. Autorė yra geriausiai žinoma dėl pasiūlytos skirties tarp semiotikos ir simbolinio (*angl. the symbolic*) lygmenų kalboje bei subjektyvume, kur semiotinis lygmuo nurodo motiniškus, iki-kalbinius procesus (kūno impulsai, emocijos, kūno kalba), o simbolinis lygmuo yra susijęs tėviškumu, struktūruota kalba ir kultūrinėmis normomis, įsišaknijusiomis tėviškame įstatyme.¹³⁶ Simbolinis ir semiotinis diachroniškai sąveikauja tarpusavyje, kurdami subjektiškumą.¹³⁷ Autorė savo veikaluose permąsto S. Freud, tačiau psichoanalizės paradigmos rėmai nekinta – lytis bei sąsaja su tėvų lytinėmis kategorijomis individui lieka kertiniu, formuojančiu aspektu. J. Kristeva yra labai svarbi objekto (*angl. the abject*) sąvoka, kuri nusako visceralinę reakciją į savo subjektiškumo tvarką trikdančius dalykus,¹³⁸ t. y., kažką, kas yra anapus objekto ar subjekto, už savęs ir kito ribų (pavyzdžiui, kūno

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), 1-13.

¹³⁶ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984), 27-29.

¹³⁷ *Ibid.*, 29.

¹³⁸ Kristeva, *Powers of Horror*, 1-4.

skysčiai).¹³⁹ Autorei abjekto sąvoka tampa svarbi, siekiant nustatyti savęs ir kito ribas – kur dar esu „aš“, o kur nebe. Šis klausimas yra itin svarbus performanso mene ir post-humanizme, kai kūnas tampa vienu metu ir raiškos medija, ir priešu (žr. N. K. Hayles skirsnį, 19 psl.). Kadangi psichoanalizės rėmuose ryšiai su motiniškuoju ir tėviškuoju pradais yra nepaprastai svarbūs, verta akcentuoti, jog J. Kristeva mato abjekciją kaip motiniškumo tąsą – tai ir gyvybės ištaka, ir tai, nuo ko subjektas turi būti atskirtas, išlaisvintas.¹⁴⁰ Autorė taip pat kritikuoja tradicinės psichoanalizės teorijas, kurios nuvertina motiniškumą. Ji teigia, jog formuojantis subjektui, motinos kūnas yra itin svarbus, o moteriškas subjektyvumas yra formuojamas kultūrinių ir sąmoninių jėgų, kam prieštarauja tradicinės, falocentrinės psichoanalizės gairės.¹⁴¹

Apibendrinant teorines prielaidas, reikėtų akcentuoti, jog tyrimo eigoje teoriniai rėmai yra pasitelkiami šia tvarka: 1) performanso, kaip meninės raiškos formos, teoriniai rėmai suponuoja šiame tyrime naudojamą radikalaus performanso meno apibrėžimą ir kontekstą, kuriame performansai turėtų būti vertinami ir analizuojami; 2) M. Foucault bei post-humanizmo paradigma diktuoja problemines temas, kurių yra ieškoma performansų analizėje; 3) psichoanalizės pagrindai suteikia žodyną, remiantis kuriuo yra nagrinėjami performanso meno kūrėjų pasirinkti radikalaus performanso struktūros ypatumai. Šios teorijos neveikia pakaitomis, veikiau jos papildo viena kitą – visos teorijos referuoja į poststruktūralizmo lauką bei nagrinėja radikalaus performanso raišką per kūną (performanso teoretikų suponuojama įkontekstinto kūno problematika), kvestionuoja žmogaus poziciją post-modernybėje (M. Foucault ir post-humanizmas) ir dominuojančių galios struktūrų poveikį žmogaus realybės konstravime (psichoanalizė).

2. Tyrimo dizainas, D. Yanow ir P. Schwartz-Shea interpretatyvizmo metodika

Tyrimo metodologiją sudaro keturios pagrindinės dalys, kuriose yra 1) aptariama interpretatyvizmo metodika ir pagrindinės gairės; 2) pristatoma bendra tyrimo logika, analitinė metodą, detalizuojant atrankos metodus ir gaires, ribotumus bei tyrimo aktualumą; 3) aptariami tyrimo ribotumai/refleksija; 4) pateikiami aktualiausių tyrimo sąvokų apibrėžimai ir aptariamų jų taikymo ypatybės.

2.1 Metodologinių interpretatyvizmo nuostatų pritaikymas

Siekiant ištirti atrinktus performanso meno atvejus, tyrime yra pasitelkiama D. Yanow bei Peregrine Schwartz-Shea interpretatyvizmo metodika. Interpretatyvizmo pasirinkimą lemia tyrimo medžiaga – meno kūrinių analizės vykdymas nėra paprastas procesas, kadangi reikia atsižvelgti į

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, 12-13.

¹⁴¹ Catherine Clement ir Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred* (New York: Columbia University Press, 2001), 97-105, 113-120.

įvairius kriterijus (kūrinio tipą, sukūrimo laikotarpį ir aplinkybes, transliuojamas žinutes). Taigi, interpretatyvizmas padeda sudaryti struktūruotą, gan neapibrėžtos medijos, tyrimo dizainą.

Interpretatyvizmas sudaro sintezę tarp pozityvistinės tyrimų tradicijos integravimo/permašymo ir kritikos.¹⁴² Galima sutikti ir požiūrių, jog ši metodika yra mažiau tinkama tyrimų atlikimams, kadangi daugumoje mokomosios medžiagos vis dar vyrauja pozityvistinei metodologijai būdingi tyrimo planai ir su jais susijusios sąvokos.¹⁴³ Visgi, interpretatyvizmas turi hermeneutinį ir fenomenologinį pagrindą. Žvelgiant iš hermeneutinės pusės, prasmės žmogiškosiose veiklose (artefaktuose) ne visada yra aiškiai įvardinamos, tad jų „kūrėjai“ (žiūrovai, vartotojai, patys atlikėjai) suformuluoja gaires, dėl kurių interpretacinė ar episteminė bendruomenės galėtų susitarti, siekiant minėtus artefaktus įprasmini.¹⁴⁴ Tuo tarpu fenomenologijoje daugiausia dėmesio skiriama prasmės kūrimui, kuris vyksta individo socialinėse, politinėse, kultūrinėse ir kitose grupėse.¹⁴⁵ Fenomenologinė analizė siekia ištirti, kaip veikia neformalios individo būties sociume „taisyklės“ – kaip elgtis ir bendrauti, kas yra priimtina, o kas ne.¹⁴⁶ Šių dviejų filosofinių polių sugretinimas sudaro interpretatyviosios analizės pagrindus. Taigi, vertėtų išskirti pamatinės filosofinės idėjas, kurios sudaro interpretatyvizmo metodologijos pagrindą:

- žmonių sukurti artefaktai (kalba, daiktai ar veiksmai) įkūnija tai, kas jų kūrimo metu yra reikšminga patiems kūrėjams;
- šie artefaktai gali turėti skirtingas reikšmes, atsižvelgiant į žmogaus socialinį kontekstą: žinios, kaip ir „žinovai“ (įskaitant tyrėjus), yra situacinės ir kontekstinės;
- tai, kas yra reikšminga artefakto sukūrimo metu, laikui bėgant arba kitame socialiniame kontekste/diskursyvinėje erdvėje gali pakisti;
- prasmės kūrimas prasideda nuo vienintelio atskaitos taško – to, ką aiškintojas žino ar supranta tuo metu ir toje vietoje (jo ankstesnės žinios);
- prasmės kūrimas remiasi „gyvenimiška patirtimi“ – terminu, kuris kai kuriais požiūriais apima holistinius, įkūnytus būdus, kuriais žmonės supranta pasaulį;
- prasmės kūrimas yra ne tik individuali, bet ir socialinė veikla;
- kalba nėra skaidrus referentas tam, ką ji įvardija, ir ji ne tik „atspindi“ išorinį pasaulį, bet kartu atlieka vaidmenį formuojant ar „sudarant“ to pasaulio supratimą ir šia prasme pati yra vienas iš „pasaulio kūrimo būdų“.¹⁴⁷

¹⁴² Peregrine Schwartz-Shea ir Dvora Yanow, *Interpretative Research Design: Concepts and Processes* (New York: Routledge, 2012), 10.

¹⁴³ Cameron G. Thies ir Robert E. Hogan, „The State of Undergraduate Research Methods Training in Political Science“ *Political Science & Politics* 38, (2005): 293–297.

¹⁴⁴ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 42–43.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978), 39, 43, 56.

Pamatinis interpretatyvizmo metodikos skirtumas nuo pozityvistinės krypties tyrimo metodų – jog dėmesys sutelkiamas į prasmės kūrimą.¹⁴⁸ Pozityvistiniuose tyrimuose dviprasmiškumas neigiamai veikia kintamųjų pamatuojamumą, taigi, jie turi būti abstrahuoti nuo konteksto. Tuo tarpu interpretatyvizmas žinias mato kaip konteksto dalį, kur žinojimas parodo savo sąsajas su konkrečiais žmonėmis konkrečioje, istoriškai ir kultūriškai suprantamoje aplinkoje.¹⁴⁹ Taigi, dėl šios priežasties daugelis pozityvistinio tyrimo kriterijų nėra aktualūs interpretatyvistinio tyrimo dizaino konstravimui, pavyzdžiui: (1) apriorinis sąvokų apibrėžimas; (2) kintamųjų, kurie jas operacionalizuoja, pagrįstumo ir patikimumo įvertinimas; ir (3) ryšių tarp kintamųjų kūrimas – ar tai būtų tyrimo hipotezės, ar daugiamačiai ryšiai.¹⁵⁰ P. Schwartz-Shea ir D. Yanow teigimu, interpretatyvizme priežastingumą, apie kurį gausiai yra diskutuojama tiek iš pozityvistinės, tiek fenomenologinės perspektyvų,¹⁵¹ sudaro supratimas, kaip veikiantys subjektai aiškiai ir (arba) nebyliai supranta savo kontekstą ir kodėl/dėl kokių priežasčių jie elgiasi tam tikrais būdais konkrečiose aplinkose.¹⁵² Šis „kodėl“ įgauna „konstitutyvaus“ priežastingumo pavidalą, kuris susijęs su tuo, kaip žmonės suvokia savo pasaulį, kokią kalbą vartoja jam apibūdinti.¹⁵³ Taigi, šis priežastingumo suvokimas interpretatyvizme remiasi „reikšmių susipynimo konkrečiose situacijose aprašymais“, procesais, kurių dalys priklauso viena nuo kitos, o ne „logiškai išvedami iš pačių reikšmių“.¹⁵⁴

Taip pat svarbu akcentuoti, jog visuotinai pripažinti pozityvistiniai tyrimų vertinimo standartai yra ribotai pritaikomi interpretatyvistiniuose tyrimuose.¹⁵⁵ Pastaraisiais yra siekiama suprasti įkontekstintą prasmės kūrimą. Pozityvistiniuose tyrimuose tyrėjo teiginių patikimumas yra matuojamas pagal tris kriterijus: validumą, patikimumą ir pakartojamumą.¹⁵⁶ Šie kriterijai puikiai tinka pozityvizmo krypties tyrimams, kurie yra atliekami kontroliuojamoje aplinkoje. Visgi, šie kriterijai yra netinkami interpretatyvistiniams tyrimams, kurie kelia kitokias prielaidas apie socialinio pasaulio stabilumą ir tai, kaip tyrėjai gali jį pažinti.¹⁵⁷ Validumo standartas kuria prielaidą, jog duomenys turi „tikrą, natūralią“ reikšmę,¹⁵⁸ o interpretatyvistiniai tyrimai siekia suprasti duomenų

¹⁴⁸ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 47.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, 51-52.

¹⁵¹ Richard J. Bernstein, *The Restructuring of Social and Political Theory* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978); Charles Taylor, *Philosophy and the Human Sciences* (New York: Cambridge University Press, 1985); Patrick Thaddeus Jackson, *The Conduct of Inquiry in International Relations: Philosophy of Science and Its Implications for the Study of World Politics* (New York: Routledge, 2011); Lene Hansen, *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War* (New York: Routledge, 2006).

¹⁵² Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 52.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Martyn Hammersley, *Questioning Qualitative Inquiry: Critical Essays* (Thousand Oaks: Sage, 2008), 55.

¹⁵⁵ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 91.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 92.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 94.

¹⁵⁸ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979).

prasmės konstravimą.¹⁵⁹ Patikimumo ir pakartojamumo kriterijai prieštarauja interpretatyvizmo suvokimui, jog duomenys/tyrimo dalyviai/tyrėjai yra pakeičiami – t. y., jog tyrimo procesas, pakartotas kitu laiku ir (arba) kitoje vietoje, nebūtinai garantuoja, kad bus gauti tie patys rezultatai.¹⁶⁰ Tyrėjai ir tyrimo dalyviai tampa kontekstinės aplinkos dalimi. Kontekstas yra nepaprastai svarbus interpretatyvizmo rėmuose, kadangi jis suponuoja socialiai konstruojamą aplinką, kuri veikia ne tik tyrėjus, bet ir tyrimo dalyvius. Ši įtaka pozityvizme gali būti suvokiama neigiamai (kintamieji turi būti abstrahuoti nuo konteksto), visgi, interpretatyvizme konteksto įtaka yra esminė – socialinis kontekstas formuoja tyrimo eigą ir leidžia nagrinėti unikalią socialinę terpę.

2.2 Tyrimo logika ir metodas

Analizės etape D. Yanow ir P. Schwartz-Shea interpretatyvizmo metodas yra derinamas su teorinėje tyrimo dalyje (žr. 1.3 poskyrį) išskirtomis post-humanizmo temomis, siekiant identifikuoti, kokios transliuojamos temos gali lemti radikalaus performanso meno, kaip komunikacijos priemonės, žinučių atmetimą. Pagrindiniu analitiniu įrankiu šiam aspektui atskleisti tampa diskurso analizė. Post-humanizmo teorinės paradigmos temos gali parodyti, kokios performansais komunikuojamos temos antropocentrizmo kontekste kelia performanso sąsają su patologija.

Performansas, kaip meno reiškiny, pradžioje buvo glaudžiai susijęs su tuo metu populiaria eksperimentine forma – konceptualiuoju menu.¹⁶¹ Šis terminas kilo iš Marcel Duchamp pateikto apibrėžimo, pagal kurį menininkas yra tas, kuris estetiniam svarstymui atrenka medžiagą ar patirtį, o ne formuoja ką nors iš tradicinių meno žaliavų.¹⁶² Šis požiūris pirmiausia paskatino jį eksponuoti jau egzistuojančius objektus, vadinamuosius „*ready-mades*“, o galiausiai – menu laikyti realaus gyvenimo veiklą.¹⁶³ Taigi, šio tyrimo rėmuose yra sekama *diušaniška* tradicija, jog žiūrovas (arba tyrėjas) įprasmina matomą performansą. Tokiu atveju kūrėjo intencijos ir agentiškas yra įtraukiami į analizės dalį, tačiau tai neatsveria tyrėjo įžvalgų apie kūrinio tematiką. Kultūros artefaktų įprasminimą puikiai perteikia Umberto Eco pavyzdys apie Išganymo armijos viešai demonstruojamą asmenį, turintį priklausomybę alkoholiui – jis tampa ženklu, perteikiančiu, jog alkoholio vartojimas yra neigiamas dalykas. Visgi, U. Eco teigia, jog žmonės sąmoningai kuria ženklus, kad perduotų žinią, ir šia prasme įvairūs veiksmai, atliekami atliekant socialinius vaidmenis, gali būti laikomi to socialinio vaidmens ar pozicijos ženklais.¹⁶⁴ Asmens elgesys leidžia auditorijai atpažinti su jo būkle susijusius ženklus, visgi, jis pats dalyvauja visoje komunikacijoje nebūtinai apie tai žinodamas,¹⁶⁵ kaip Išganymo armijos demonstruojamas asmuo, kuris net nežino, jog kažkam yra pavyzdys.

¹⁵⁹ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 94.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 95.

¹⁶¹ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 111.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Umberto Eco, „Semiotics of Theatrical Performance“ *The Drama Review* 21, Nr. 1 (1977): 112.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Performanso, atitinkamai, negalima priskirti tai pačiai komunikacijos kategorijai, kadangi performatyvumas kyla iš intencijos (žr. 1.1 poskyrį). Visgi, auditorija bei tyrėjai gali išskaityti ir kitokius ženklus, nei kūrėjas siekė transliuoti.

Analizės dalyje nagrinėjami atvejai yra atrenkami vadovaujantis metodologiniais tyrimo rėmais. Į tyrimo laikotarpį patenka kūriniai, sukurti nuo **2008 m., po pasaulinės finansų krizės, iki 2020 m. kovo mėn. 11 d.** Galutinė laikotarpio riba yra argumentuojama COVID-19 pandemijos pradžia. Šis globalus reiškiny suskėlė naują socialinio nerimo ir poreikio protestuoti bangą. Taigi, siekiant išskirti problemines temas radikaliame performanso mene, yra siekiama apimti laikotarpį, kuris neturėjo globalių, protesto meno problematiką formuojančių, iššūkių. **Laiko dimensija taip pat** atspindi pagrindinius įvykius, lėmusius performanso meno atgimimą XXI a. Pirminė šio tipo meno kūrinų banga nuslopo maždaug 1980 m., sparčiai įsibėgėjus kapitalistinės raidos skatinamam progresui. Buvo sugrįžta prie poreikio „turėti“ meną – performansai nebeatitiko materialumo lūkesčio, meną norėjosi pirkti, eksponuoti ir kolekcionuoti.¹⁶⁶ Tad performanso meno sugrįžimą XXI a. lėmė pamatinė abejonė materialumu – 2008 m. įvykusi pasaulinė finansų krizė vėl iškėlė socialinius, kultūrinius ir ekologinius klausimus.¹⁶⁷

Vietos dimensija apibrėžia nagrinėjamų performanso meno atvejų geografinę sklaidą. Performanso menas, kaip protesto išraiška, yra gausiai paplitęs daugelyje pasaulio žemynų, tačiau šio darbo centre yra Rytų Europos erdvė. Tyrimo rėmuose Rytų Europos erdvė yra traktuojama pagal dominuojantį Jungtinių Tautų regiono skirstymą.¹⁶⁸ Analizei sąmoningai pasitelkiama politinio režimo aspektu mirši geografinė erdvė, pasižyminti ir demokratijomis, ir autoritariniais režimais. Erdvės politinis mišrumas šiam tyrimui yra itin svarbus, kadangi performanso menas yra protesto meno dalis. Protesto meno apraiškos pasitaiko dažniau autoritariniuose režimuose, kur saviraiškos galimybės yra ribotos.¹⁶⁹ Taigi, šio tyrimo rėmuose, apsiribojimas vien demokratine erdve neleistų apžvelgti didelės dalies radikalių protesto performansų. Iš viso tyrimui atrinkti 10 radikalaus performanso meno atvejų yra struktūruotai pristatomi 1 priede kartu su juos papildančiais šaltiniais. Svarbu akcentuoti, jog vienas radikalaus performanso meno pasirodymas gali perteikti **daugiau nei vieną** probleminę post-humanizmo temą.

Kadangi geografiniai tyrimo rėmai yra platūs ir apima skirtingus politinius režimus, performanso meno atvejai yra atrenkami analizuojant tris performanso meno autorių bei kūrinių duomenų bazines: 1) „Secondary archive“; 2) „Performance Art Resources“; 3) „Performance Art in

¹⁶⁶ The Art Story, „Performance art: Later Developments“, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 4 d., <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/>.

¹⁶⁷ Carlson, *Performance: A critical introduction*, 177.

¹⁶⁸ Tokiu atveju analizėje Rytų Europos erdvė įtraukia: Baltijos valstybes, Baltarusiją, Rusiją, Ukrainą, Moldovą, Rumuniją bei Lenkiją. Jungtinių Tautų regionų skirstymas: <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>.

¹⁶⁹ Mary Louisa Cappelli, „Black Lives Matter: The emotional and racial dynamics of the George Floyd protest graffiti.“ *Advances in Applied Sociology* 9, No.10 (2020): 326.

Eastern Europe“.¹⁷⁰ Šios duomenų bazės ne tik pateikia autorius ir jų kūrinius, bet ir siūlo papildomus informacijos šaltinius (straipsnius). Tyrimui aktualūs radikalaus performanso meno atvejai buvo atrinkti remiantis trimis pagrindiniais tyrimo kriterijais – laiko ir geografiniais rėmais bei raiškos ypatumais (kūno alinimo, žalojimo ar modifikavimo motyvai). Kaip buvo akcentuota anksčiau, performanso menas išsiskiria savo momentišku, taigi, akademinėje literatūroje vyraujančios performanso meno kūrinių analizės dažnu atveju pasitelkia antrinę medžiagą, ne asmeninę tyrėjo patirtį performanso stebėsenos metu. Kadangi analizuojami performansai yra vienetiniai, unikalūs specifiniam laikui ir erdvei, šio tyrimo rėmuose, kaip ir akademinėje literatūroje, performansai yra analizuojami pasitelkiant antrinę medžiagą (vaizdo įrašus, straipsnius). Antrinės medžiagos (performanso įrašų, straipsnių, interviu) apimtis skiriasi tarp atvejų.

Tyrimo metodu tampa diskurso analizė. Gillian Rose apibrėžia diskursą kaip teiginių grupes, kurios struktūrizuoja mąstymo apie dalyką būdą ir tai, kaip mes elgiamės remdamiesi šiuo mąstymu.¹⁷¹ Taigi, autorė, atsispirdama nuo M. Foucault, pristato kaip vizualūs artefaktai ir tekstai formuoja diskursą. G. Rose pabrėžia, kad diskursas kuria subjektus, t. y. kalbos vartojimas konkrečioje socialinėje aplinkoje lemia „subjekto pozicijas“.¹⁷² Pavyzdžiui, meninis diskursas formuoja menininkų, menotyrininkų, žiūrovų vaidmenis. Diskursas nėra tik apibrėžimo metodas – autorės teigimu, diskursas gali disciplinuoti subjektus į tam tikrus mąstymo ir veikimo būdus, taip pabrėždama diskurso galią.¹⁷³ G. Rose taip pat pristato interkontekstualumo sąvoką,¹⁷⁴ kuri nusako, jog diskursas remiasi įvairiais šaltiniais – vaizdais, tekstais, vaizdo įrašais – kad įsitvirtintų visuomenėje. Šio tyrimo rėmuose interkontekstualumas yra nepaprastai svarbus, kadangi, kaip ir buvo akcentuojama anksčiau, performanso menas išsiskiria momentišku ir šią raiškos formą fiksuojantys šaltiniai būna įvairūs – nuo vaizdo įrašų iki atpasakojimų, fotografijų bei montažų. Pateikdama diskurso analizės vykdymo gaires, autorė akcentuoja, jog šaltinių reikėtų ieškoti „šviežiomis akimis“, t. y. pamiršti visas išankstines nuostatas apie nagrinėjamą temą, kad būtų galima geriau įsigilinti į šaltinio medžiagą.¹⁷⁵ Galiausiai, reikėtų suabejoti, ar šiuose šaltiniuose siūlomi teiginiai yra teisingi. G. Rose ragina tyrėją paklausti savęs, „kaip konkretus diskursas veikia įtikinėjant ir kaip jis sukuria savo tiesos poveikį?“.¹⁷⁶ Taigi, šis diskurso analizės metodas puikiai tinka radikalaus performanso meno atvejų analizei, kadangi akcentuoja vizualios medijos interkontekstualumą, šaltinių derinimą bei nagrinėja žinojimo, taigi tyrimo atveju post-humanizmo

¹⁷⁰ Secondary archive – <https://secondaryarchive.org/category/performance/>; Performance Art Resources – <https://performanceartresources.com/home/performance-art-by-region/performance-art-europe/>; Performance Art in Eastern Europe – <https://amybryzgel.wordpress.com/>.

¹⁷¹ Gillian Rose, *Visual Methodologies: An introduction to researching with visual materials* (London: Sage, 2001), 136.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, 137.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, 150.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 154.

tematinio lauko, konstravimą konkrečiame diskursyviname lauke. Diskurso analizės metu, remiantis pačiais radikalaus performanso meno kūriniais (vaizdo įrašais bei aprašymais, autorių interviu) ir antrine literatūra (teorinė medžiaga), identifikuojamos radikaliame performanse dominuojančios post-humanizmo temos. Šių temų priskyrimas yra detaliau argumentuojamas pasitelkiant antrinę medžiagą, siekiant nustatyti, kokios žinutės yra komunikuojamos konkrečiu performansu.

2.3 Tyrimo ribotumai

Svarbu aptarti ir pagrindinius šio tyrimo ribotumus. Pirmiausia, tyrėja nėra anapus diskurso – kadangi darbe tiriama protesto medija ir jos transliuojamos žinutės, tyrėjos pozicija diskurso lauke negali būti pilnai atsietą nuo tyrimo objekto. Atsižvelgiant į tyrime taikomą metodologinę prieigą, nešališkumo koncepcija interpretatyvizme yra problematiška, kadangi: 1) interpretatyvistinės tyrimo logikos pagrindinis tikslas yra suprasti, kaip tyrimo dalyviai kuria prasmes savo pačių aplinkoje, be dirbtinių kontrolės priemonių, kurias suponuoja nešališkumo traktuotės; 2) tyrėjai į šias lauko aplinkas patenka suprasdami, kad jų įkūnytas „aš“ yra pagrindinė priemonė, leidžianti pasiekti ir įprasminginti šiuos individualius ir bendruomenės prasmės kūrimo procesus.¹⁷⁷ Interpretatyvizmas nesutinka su beasmenio tyrimo galimybe, kadangi siekis įvykdyti „dievo triuką“¹⁷⁸ prieštarauja interpretatyvizmo pamatinei logikai. Tyrėjo šališkumo kontrolė reikštų, jog tyrėjai nesugeba stebėti ir apmąstyti savo pačių mokymosi ir prasmės kūrimo procesų, t. y. kad jie, patys to nežinodami, yra įkalinti savo išankstinių nuostatų. Tokios nuostatos prieštarauja fenomenologinėms ir hermeneutinėms prielaidoms, kuriomis grindžiamas interpretacinis mokslo supratimas. Prielaida, jog žmonės negali suvokti savo „šališkumo“, skatina atmesti bet koki žmogaus sąmoningumą.¹⁷⁹ Antra, tyrimo klausimo atsakymui yra atrenkama nedidelė dalis performanso meno kūrinių, kadangi ištirti platesnį spektrą darbų neleidžia tyrimo apimties reikalavimai. Imties apimtis nedaro neigiamo poveikio tyrimo rezultatams, nors verta akcentuoti, jog platesnis spektras performansų galėtų suteikti ir turiningesnę rezultatą. Trečia, kadangi yra nagrinėjami meno kūriniai, svarbu akcentuoti, jog jų lyginimas tarpusavyje nėra tikslingas bei kūno žalojimo, alinimo ir modifikavimo spektras skiriasi visuose atrinktuose atvejuose. Kadangi kiekvienas atvejis yra nagrinėjamas individualiai ir yra ieškoma specifinių tam performansui temų, skirtingas radikalumo spektras įtakos tyrimų rezultatams nedaro. Ketvirta, nėra vienos teisingos interpretacijos. Kiti tyrėjai ir jų konstruojamas kitoks požiūris į tuos pačius performansus turi racijos. Interpretatyvizmo metodas nesiekia pateikti vienintelio teisingo komunikuojamų žinučių aiškinimo, veikiau yra siekiama raginti ir kitus tyrimus.

¹⁷⁷ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 97-97.

¹⁷⁸ Donna J. Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective“, *Feminist Studies* 14, (1988): 575–599; papildomai Sandra Harding, *The Science Question in Feminism* (Ithaca: Cornell University Press, 1986); Mary E. Hawkesworth, *Theoretical Issues in Policy Analysis* (Albany: SUNY Press, 1988); Helen Longino, *Science as Social Knowledge* (Princeton: Princeton University Press, 1990); Donald E. Polkinghorne, *Methodology for the Human Sciences* (Albany: SUNY Press, 1983).

¹⁷⁹ Schwartz-Shea ir Yanow, *Interpretative Research Design*, 99.

Universalaus žinojimo aiškinimo atmetimas interpretatyvizme yra matomas ir per teorijų įveiklinimo prizmę – specifinės teorijos pasitelkimas tyrime leidžia matyti žinojimo kūrimą per tam tikrą prizmę.¹⁸⁰ Taigi, skirtingų teorinių paradigimų pasitelkimas lemtų skirtingų aspektų paieškas tyrimo atvejuose. Galiausiai, svarbu akcentuoti, jog yra tiriama tik viena galima radikalaus performanso meno kūrinių atmetimo priežastis, sietina su post-humanizmo paradigmos kritika antropocentrizmo sistemai. Galima matyti, jog ne visų šios kategorijos performansų žinutės yra atmetamos, tokių kūrėjų kaip M. Abramović, V. Acconci, C. Burden ar T. Hsieh performansų žinutės yra priimanos ir laikomos itin svarbiomis politinės kritikos lauke. Taigi, atsižvelgiant į šiuos žymius kūrėjus bei akademinėje literatūroje akcentuojamą sąsają su patologija, galima matyti, jog ne visi radikalūs performansai yra atmetami ir šiame tyrime yra nagrinėjama tik viena galima priežastis – komunikuojamos temos, kurios nėra priimtinos antropocentrizmo kontekste.

Tokio pobūdžio tyrimas yra būtinas, siekiant visapusiškai ištirti galios pasiskirstymo ir pasipriešinimo fenomeną visuomenės saviraiškos methoduose. Radikaliame performanso mene yra dažnai nagrinėjamos galios, priespaudos ir pasipriešinimo temos. Ši komunikacijos medija padeda suprasti, kaip asmenys ir grupės kritikuoja galios aparatą, meta iššūkį dominuojančioms ideologijoms ir pasisako už pokyčius. Tyrinėjant radikalų performanso meną iš politinės teorijos pusės galima geriau suprasti simbolinius ir kultūrinius politinio pasipriešinimo aspektus. Performanso menas dažnai veikia kaip marginalizuotų grupių atstovaujamoji priemonė. Ši raiškos medija tampa platforma, kurioje galima nagrinėti rasės, lyties, klasės ir seksualumo klausimus, į kuriuos tradiciniame politiniame diskurse gali būti neatsižvelgiama. Politinis požiūris į performanso meną gali padėti ištirti marginalizuotų grupių patirtį, kadangi protestas per pasikėsinimą į kūną peržengia dialogo stadiją.

2.4 Pagrindinės sąvokos ir terminai

Šioje dalyje yra pristatomos ir apibrėžiamos pagrindinės tyrimo sąvokos.

1. Kūno žalojimas, alinimas, modifikavimas – sąmoningas savo kūno audinių naikinimas ar keitimas be ketinimo nusižudyti, taip pat kūno alinimas keliant fizinę ir emocinę kančią.¹⁸¹
2. Performanso atmetimas – ši sąvoka nusako akademinėje literatūroje aptiktą fenomeną: radikalus performansas žiūrovo akyse dažnu atveju yra siejamas su patologija, o ne meno raiška.¹⁸² Taip pat psichoanalizės literatūroje yra akcentuojama, jog pasikėsinimas į kūną ir jį valdančias struktūras (binarinę lyties skirtį, patriarchatą ir kt.) lemia kūno

¹⁸⁰ *Ibid.*, 40-41.

¹⁸¹ Armando R. Favazza, *Bodies under siege: Self-mutilation and body modification in culture and psychiatry* (Jhu Press, 1996), 225.

¹⁸² Ward, *No innocent bystanders*, 2, 82.

kriminalizavimą ir gydymą, siekiant apsaugoti galios sistemą.¹⁸³ Taigi, ši sąvoka tyrimo rėmuose yra apibrėžiama ne kaip performanso raiškos formos ignoravimas, bet kaip performanso skleidžiamos žinutės atmetimas. Radikalūs performansai sulaukia daug dėmesio žiniasklaidoje, tad pati medija nėra ignoruojama. Visgi, jos komunikuojamos žinutės ir pasirinktas komunikacijos būdas žiūrovų akyse yra siejami su patologija, taip atmetant komunikuojamos žinutės svarbą.

3. Protesto menas – L. G. Chafee apibrėžia protesto meną kaip būtiną komunikacijos priemonę, kuria naudojasi marginalizuotos grupės siekiant iškelti problemą į viešąją erdvę bei paskatinti pokytį.¹⁸⁴ Tuo tarpu F. Ward teigia, jog žiūrovų pripažinimas viešąja erdve leidžia kurti ryšį tarp protesto kultūros ir performanso. Šis viešumas nusako erdvėje judančius kūnus, kurie savo ruožtu suponuoja performatyvų aktą bendrąja prasme, tad šioje terpėje performansas ir protestas gali būti susieti.¹⁸⁵ Šios sąvokos tyrime yra vartojamos kaip sinonimai.
4. Žmogus – politikos lauko tyrimuose yra priimtina vartoti žodį „individas“, kadangi žmogus yra įkontekstinta būtybė, o individas yra abstrahuotas nuo konteksto ir gali būti talpinamas į skirtingas paradigmas. Visgi, post-humanizmo literatūroje yra vartojama „žmogaus“ sąvoka, kadangi akademikų susidomėjimą kelia būtent įkontekstintas, tam tikrame lauke veikiantis žmogus. Kadangi post-humanizmo paradigma sudaro šio tyrimo teorinį pagrindą, yra taip pat vartojama „žmogaus“ sąvoka.

3. Analizė

Šioje tyrimo dalyje yra pristatoma atrinktų radikalaus performanso meno atvejų analizė, paremta D. Yanow ir P. Schwartz-Shea interpretatyvistinės analizės modeliu, taikant diskurso analizės metodą. Analizės dalyje radikalaus performanso meno kūrinuose yra ieškoma post-humanizmo apraiškų, t. y. temų, kurios dažniausiai vyrauja post-humanizmo teorinėje paradigmoje (temos išskirtos 1.3 poskyryje). Taikant interpretatyvistinės analizės modelį ir pasitelkiant diskurso analizės metodą yra siekiama identifikuoti, kurios temos tiriamuose performanso meno kūrinuose kartojasi dažniausiai ir kaip jos veikia transliuojamos socialinės kritikos atmetimą. Atvejų analizė yra struktūruojama į tris dalis: 1) kūrinių analizę; 2) identifikuotų probleminių post-humanizmo temų aptarimą; bei 3) probleminių post-humanizmo temų santykio su radikalaus performanso atmetimu identifikavimą.

¹⁸³ Cixous ir Clément, *The Newly Born Woman*; Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*; Diamond, *Unmaking Mimesis*, 4–39.

¹⁸⁴ Chaffee, *Political protest and street art*, 4.

¹⁸⁵ Ward, *No innocent bystanders*, 17.

3.1 Performanso meno kūrinių analizė

Pirmasis analizuojamas kūrinys yra Baltarusijos protesto meno atstovo, socialinio aktyvisto Alexei Kuzmich performansas „Homeland-BDSM“ (*rus. Родина-BDSM*).¹⁸⁶ A. Kuzmich yra žymus dėl savo skandalingų performansų, nukreiptų prieš valdžios organus ir meno cenzūros pastangas Baltarusijoje. Jo kūriniai dažnai įgalina kūną ir seksualumą siekiant perteikti socialinę ir politinę kritiką režimui.



2 paveikslas. Nuotrauka iš A. Kuzmich performanso „Homeland-BDSM“, 2020 m.¹⁸⁷

Autoriaus performansas „Homeland-BDSM“ kritikuoja Baltarusijos Respublikos Jaunimo Sąjungą (*rus. Беларусский Республиканский Союз Молодёжи, БРСМ*, toliau – BRSM) ir 2020 m. vasario 1 d. Baltarusijoje įsigaliojusį įstatymo pakeitimą „apie kovą su ekstremizmu“, kurio faktinė paskirtis lemia dar didesnę gyventojų saviraiškos laisvės priespaudą.¹⁸⁸ Minėta fiktyviai nevyriausybinė organizacija (NVO) BRSM pasižymi gausiai politizuota veikla ir Baltarusijos prezidento Aleksander Lukašenka palaikymu. Jungtinių tautų ataskaitoje skelbiama, jog A.

¹⁸⁶ Performanso šaltiniai: KALEKTAR, „Homeland-BDSM“, [kalektar.org](https://kalektar.org/in/terms/bxCU7LTYZSjAQGtbVxeS), žiūrėta 2024 m. gruodžio 2 d., <https://kalektar.org/in/terms/bxCU7LTYZSjAQGtbVxeS>; „Homeland-BDSM (Родина-BDSM)“ nufilmuota 2020 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 2:14, paskelbta „Alexei Kuzmich“ 2020 m. vasario 3 d., <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCY0>.

¹⁸⁷ Šaltinis: KALEKTAR, „Homeland-BDSM“, [kalektar.org](https://kalektar.org/in/terms/bxCU7LTYZSjAQGtbVxeS), žiūrėta 2024 m. gruodžio 2 d., <https://kalektar.org/in/terms/bxCU7LTYZSjAQGtbVxeS>.

¹⁸⁸ *Ibid.*

Lukašenkos vyriausybė tiesiogiai arba netiesiogiai sukūrė įvairias NVO, kurias režimas naudoja kaip viešinimo priemones.¹⁸⁹ Kadangi kitos jaunimo NVO turi problemų dėl finansavimo ir jų nariams gresia pašalinimai iš mokyklų, jiems tenka jungtis prie tokių režimo kontroliuojamų organizacijų kaip BRSM.¹⁹⁰ BRSM ugdo jaunąją kartą baltarusių patriotizmo dvasia, o tiems, kurie nori siekti karjeros valstybės tarnyboje, narystė yra privaloma.¹⁹¹ Organizacijos koncepcija primena ir komjaunimą, ir Hitler-Jugenda: besąlygiškos meilės Tėvynei kultas, pasižymintis paklusnumu valdžiai ir režimo vertybių puoselėjimu, kurie užtikrina diktatūros stabilumą Baltarusijoje.¹⁹²

Performanso „Homeland-BDSM“ eigoje galima matyti simbolizmo gausą – yra ir altorius, ir liepsna/laužas, BRSM segtuko įsisegimas į nuogą kūną bei rankos iškėlimas pabaigoje, asocijuojamas su fašistine ideologija. Fašistinis gestas tiesiogiai referuoja į institucinę politiką, kurią autorius mato BRSM organizacijos veikime. Performansas nesusitelkia į vieną simbolizmo išraišką, o veikiau tampa dominuojamas, pasiglemžiamas įvairių, pavienių kultinių simbolių. Taigi, A. Kuzmich derina įvairias religines, okultines ir psichoseksualines praktikas siekdamas parodyti, kaip individas pasimeta, kai dominuojanti politinė ideologija virsta kultu. Autoriaus teigimu, jam svarbu suprasti, kaip ideologijos ir propagandos sąvokų įtaka formuoja šiuolaikinio žmogaus pasaulėžiūrą¹⁹³ ir, panašu, jo vietą ideologijoje. Pasikėsindamas į kūną, į odą įsisegdamas BRSM ženkliuką, autorius tampa ideologijos subjektu. Depersonifikacijos praktikas galima matyti ir raudonos skarelės (pionierių skiriamąjo ženklo) panaudojime – užsidengęs ja veidą, A. Kuzmich rodo garbinimo gestą prie degančio altoriaus, tačiau jo, kaip individo šioje praktikoje nebelieka. Svarbu pastebėti, jog autorius ne pirmą kartą priešinas represyvią Baltarusijos režimui. Galima teigti, jog performanso eigoje žiūrovas gali tiesiogiai matyti besipriešinančio individo išnykimą ideologijos lauke. Individo nelieka, lieka tik kultinė simbolika, imituojanti žmogų.

Šio performanso rėmuose galima matyti sąlyčio taškus su M. Foucault biogalios koncepcija. Autorius akcentuoja ideologijos veikimo žalą per sociumo, kaip kolektyvo, prizmę: „...ideologinio-propagandinio kurso įtaka dirbtiniam socialinio kūno iškraipymui.“¹⁹⁴ Socialinio kūno sąvoka gali pasirodyti kiek netikėta šio pasirodymo rėmuose, kadangi A. Kuzmich gausiai akcentuoja ideologijos įtaką individui. Visgi, autorius individą konstruoja kaip tautinio kolektyvo dalį.¹⁹⁵ Anot M. Foucault, gyventojų disciplinavimas ir populiacijos reguliavimas veikia kartu, siekiant valstybinės galios

¹⁸⁹ United Nations Online Network in Public Administration and Finance, „Nations in Transit 2003: Country Report of Belarus“, UN, 135 puslapis, žiūrėta 2024 m. gruodžio 7 d., <https://web.archive.org/web/20160303213737/http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/NISPAcee/UNPAN012373.pdf>

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Maryia Pruzhanets, „Conceptual Art in Belarus as a Regime-Criticising Art – Ales Pushkin and Alexei Kuzmich“, *Zeszyty Artystyczne* 43, No. 1 (2023): 206.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ KALEKTAR, „Homeland-BDSM“.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Tautos sąvoką autorius gausiai vartoja performanso pristatyme: KALEKTAR, „Homeland-BDSM“.

įsiskverbimo į individo gyvenimą.¹⁹⁶ Būtent šią idėją performanse nagrinėja ir menininkas. Galima vesti paralelę, jog per tokių institucijų, kaip BRSM, veiklą anatomopolitika muštruoja individų kūnus ir protus paklusti dominuojančiai politinei ideologijai, siekiant vieningo, socialinio kūno biopolitikos lauke. Taigi, biogalia, veikdama per individualius kūnus ir kolektyvą, paverčia individą subjektu, populiacijos vienetu.¹⁹⁷ Visgi, savo performanso rėmuose A. Kuzmich socialinį kūną mato ne kaip klasifikuotą ir standartizuotą subjektų kolektyvą, bet kaip tautiečių grupę, kuriuos jungia meilė valstybei, tačiau skiria ideologinio mąstymo laisvė.

Šiai dienai autorius mato tik vieną galimą tautos, socialinio kūno apibrėžimą:

„Tėvynėje bet kokie mūsų dievų šūkiai yra lengvai nuverčiami virtos mėsos, kur asmenybė išplaunama į kolektyvinį kūną, marionetinį visagali. Kur žmogus yra neklasifikuotas pusfabrikatis, formuojamas į reikiamą formą keistai tėvynės seksualinei veiklai, pagrįstai mazochizmu.“¹⁹⁸

Pasikėsindamas į savo kūną, autorius perkelia save į subjekto poziciją – jis nustoja būti individu ir tampa BRSM dalimi, „neklasifikuotu pusfabrikačiu“. Taigi, šio performanso rėmuose autorius kritikuoja galios sistemą, individo priespaudą ir **biogalios vaidmenį žmogaus gyvenime**.



3 paveikslas. Apsaugos kamerų parduotuvėje užfiksuotas grupės „Voina“ narių užrašas „bezbyadno“.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Foucault, *The History of Sexuality*, 139.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 141.

¹⁹⁸ KALEKTAR, „Homeland-BDSM“.

¹⁹⁹ Šaltinis: priedo 2 punktas, Rusijos kategorija.

Kitas analizuojamas kūrinys – Rusijos gatvės meno ir politinio performanso grupės „Voina“ (*rus. Война, liet. Karas*) performansas „How to Snatch a Chicken“ (*liet. Kaip Pavogti Vištą*), įvykdytas Sankt Peterburge. „Voina“ grupės nariai maisto prekių parduotuvėje surengė performansą, kurio eigoje grupės narė į savo vaginą įsikišo šaldytą vištą, kol kiti nariai laikė iškeltas raides, sudarančias žodį „bezblyadno“ (*rus. безблядно*). Grupės nariai nesustabdyti sėkmingai paliko parduotuvę su šaldyta višta, taip rodydami paralelę tarp žodžių „bezblyadno“²⁰⁰ ir „besplatno“ (*rus. бесплатно, liet. nemokamai*). Šios grupės performansai dažnai įveiklina seksualumą kaip pasipriešinimo autoritariniam režimui priemonę, kadangi pilietinių teisių trūkumas yra priešinamas atviram laisvės išnaudojimui.²⁰¹

Performansu „How to Snatch a Chicken“ „Voina“ nariai kelia klausimą, kurį gausiai savo kūryboje nagrinėjo V. Acconci – kur yra skirtis tarp viešo ir privataus, kokia rolė šioje skirtyje turi seksualumas. Jürgen Habermas buržuazinę viešąją erdvę apibūdino kaip diskurso aplinką, veikusią tarp to, kas tradiciškai yra laikoma viešąja ir privačia erdvėmis (ir tarp privačios sferos ir valstybės).²⁰² Šioje erdvėje piliečiai, vadovaudamiesi kritiniu mąstymu, nepaiso socialinių skirtumų ir racionaliomis kritinėmis diskusijomis nustato taisykles, reglamentuojančias „iš esmės privatizuotą, bet visuomenei svarbią prekių mainų ir socialinio darbo sferą“.²⁰³ Kitaip tariant, viešojo erdvė turėjo veikti diskusijų pagrindu, siekiant viešojo gėrio ir progreso. Svarbu akcentuoti, jog šioje viešojoje erdvėje nebuvo vietos moterims bei proletariato atstovams. Tuo tarpu menotyrininkas Robert Morris, nagrinėdamas santykį tarp meno kūrinio ir žiūrovo, pristatė minimalizmo viešąją erdvę, kurios mastelis, palyginti su žiūrovo kūno dydžiu, nustatė būtiną didesnę žiūrėjimo atstumą, lėmusį „neasmeninį arba viešą kūrinio režimą“.²⁰⁴ Taigi, šios koncepcijos rėmuose, žiūrovas ėmėsi atsakomybės „nustatyti santykius“, nes jis suvokė objektą „iš įvairių pozicijų, skirtingomis šviesos ir erdvinio konteksto sąlygomis.“²⁰⁵ Remiantis šiuo apibrėžimu, performanso meno kontekste meno patirtis yra apibrėžiama kaip vieša ir įkūnyta. Abi viešumo sąvokos – socialinė–teorinė ir buržuazinė, kita estetinė ir minimalistinė – turi bendrą išimties savybę. Tiek J. Habermas, tiek R. Morris schemos yra procedūrinės, jose atliekamos įvairios išimtys, kad būtų sukurtos tariamai demokratiškos, viešos erdvės, kuriose pilietis įneša mąstymą, o meno žiūrovas – prasmę į meno kūrinį.²⁰⁶

²⁰⁰ Šis junginys neturi tiesioginio vertimo į lietuvių kalbą, kadangi ir rusų kalboje yra sudurtinis, neegzistuojantis žodis. Laisva forma galima versti kaip „be paleistuvavimo“.

²⁰¹ Matthew Bown, „Voina in St. Petersburg: THE DICK OF THE MATTER“ *Artnet*, (2011), <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp>.

²⁰² Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere* (Cambridge: MIT Press, 1989), 27.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Robert Morris, „Notes on Sculpture“ kn. *Minimal Art: A Critical Anthology*, sud. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968), 231.

²⁰⁵ *Ibid.*, 232.

²⁰⁶ Ward, *No innocent bystanders*, 6-7.

Grupės „Voina“ autoriai performanso rėmuose kėsinasi į viešo ir privataus skirtį. Jiems yra svarbu, pirmiausia, sugriauti buržuazinės viešosios erdvės konceptą, kam jie pasitelkia privačią erdvę, arba joje veikiančią seksualumą. Kūnas dažnu atveju yra savaime laikomas privačios erdvės konstruktui, visgi, autoriai kūną mato ne kaip galios santykių žaidimo lauką, bet kaip įgalintą mechanizmą. Performanso rėmuose žiūrovo pareiga suteikti kūniniui prasmę dingsta, ją keičia šoko ir kūno dominavimo, kaip savaime galios šaltinio, faktoriai. Seksualumo aspektas yra nepaprastai svarbus šio performanso rėmuose žinant, jog sovietmečio laikai padėjo pamatą griežtam seksualumo varžymui ir išvaramui iš viešosios erdvės, ko pasekmes galima matyti žmogaus seksualumo įgalinime protesto forma. Matthew Bown teigimu, grupės „dvasinės šaknys glūdi ne mene, o Rusijos anarchizme ir tiesioginiame veiksmo iki 1917 m., pusiau beprotiškame idealizme (ar nihilizme?), kuris verda Dostojevskio romanuose.“²⁰⁷

Grupės „Voina“ performanso rėmuose galima grįžti prie performanso srities akademikų tezės, jog performansas yra siejamas su radikalia politika ir meno sudrebinimu.²⁰⁸ Galima kelti klausimą, ką yra bandoma sudrebinti – žiūrovą, ar disciplinarinę sistemą. Veikiausiai, abu – disciplinarinio aparato rėmuose individai gyvena panoptiniame režime. Nežinodami, kada yra stebimi, individai ne tik elgiasi remiantis normatyvinėmis socialinėmis praktikomis, bet ir (ne)sąmoningai pradeda disciplinuoti kitus.²⁰⁹ Pavogti šaldytą vištą iš parduotuvės yra veiksmas, kuris veikiausiai jau susilauks reakcijos iš kitų visuomenės narių, siekiant sustabdyti nusikaltimą. Tačiau šoko faktorius neleidžia disciplinarinėms praktikoms sustabdyti kūrinio autorių. Taigi, šio performanso rėmuose, vėlgi, galima matyti sąsają su M. Foucault politinės teorijos rėmais ir disciplinarinės tvarkos kritika. Kol anatomopolitika muštruoja individų kūnus per paklusnumą institucijų sisteminėms praktikoms, biopolitika stebi populiacijų tendencijas ir jomis manipuliuoja. Taigi, individo elgesys sociume yra ne tik paremtas disciplinarinėmis praktikomis, bet ir normatyviniais susitarimais, dėl to, kas yra priimtina, o kas ne. Kadangi radikalus performanso menas yra siejamas su protesto menu, pasipriešinimas visuomenės normoms per seksualumo įgalinimą tampa pirmu žingsniu pasipriešinimui visai biopolitikos sistemai. Seksualumo dėmuo leidžia į analizę įtraukti psichoanalizės perspektyvą. Grupės „Voina“ nariai priešinasi simbolinei terpei, kurioje yra sumenkinami iki *Kito* pozicijos. Performanso rėmuose matomas kūno modifikavimas rodo siekį ištrūkti iš normatyvumo ir veidrodžio principu²¹⁰ atspindėti žiūrovui klausimą: kodėl yra nepatogu, kai kažkas priešinasi sistemos disciplinariniam pagrindui? Taigi, šio performanso rėmuose grupės

²⁰⁷ Bown, „Voina in St. Petersburg“, <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp>.

²⁰⁸ Linker, Vito Acconci, 46; Jones, *Body Art*, 103; Robyn Brentano, „Outside the Frame: Performance, Art, and Life,“ kn. *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950*, sud. Robyn Brentano (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1994), 31; Kristine Stiles, „Performance and Its Objects“ *Arts Magazine* 65, No. 3 (1990): 35; Ward, *No innocent bystanders*, 11.

²⁰⁹ Foucault, „*Society must be defended*“, 253.

²¹⁰ Jacques Lacan, *Ecrits* (New York/London: W. W. Norton & Company, 2006), 76.

„Voina“ nariai kritikuoja galios sistemą, disciplinarines ir normatyvines jos praktikas, t. y. **biogalios vaidmenį žmogaus gyvenime.**

Kol grupės „Voina“ radikalus performansas demonstruoja kiek kitokį kūno modifikavimą, nukreiptą į seksualumo išraišką, Igor Josifov performansas „Face it“ (*liet. Susitaikyk*) rodo labiau pažįstamą, M. Abramović žanro, performanso modelį – autorius save auditorijai pristato sukaustytą (dėvi galvą kaustantį arklio šalną), o vėliau lėtais judesiais daro įpjovimus savo pečiuose skutimosi peiliuku.²¹¹ Performansas yra lėtas, be gausios scenografijos ir šoko elementų.



4 paveikslas. Nuotrauka iš I. Josifov performanso „Face it“.²¹²

Pirmiausia, šio performanso eigoje galima įžvelgti religinius motyvus.²¹³ Arklio šalnas, įprastai naudojamas apsaugoti arklių akis nuo šviesos, performanse yra įveiklinamas kitaip. Šalmo šonuose

²¹¹ „Igor Josifov "Face It" Performance“ nufilmuota 2008 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 10:56, paskelbta „Igor Josifov“ 2008 m. rugpjūčio 15 d., <https://www.youtube.com/watch?v=BeKqLOqNnuw>.

²¹² Šaltinis: „Face it (Manumission performance detail), Igor Josifov“, flickr, žiūrėta 2024 m. gruodžio 9 d., <https://www.flickr.com/photos/30571059@N03/2862633111/in/photostream/>.

²¹³ Atelje Dado, „Igor Josifov: Manumission“ Narodni Muzej Crne Gore, žiūrėta 2024 m. gruodžio 9 d., <https://ateljedado.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/igor-josifov-katalog.pdf>.

autorius išdegino krikščionybės bei islamo simboliką, teigi, performanso eigoje šviesa ant autoriaus veido projektuoja dviejų religinių kryptių susidūrimą. Svarbu akcentuoti, jog I. Josifov gimė Šiaurės Makedonijoje, tačiau gyveno ir kūrė Moldovoje, tad yra laikomas abiejų valstybių menininku. Regione vykstantis konfliktas tarp dviejų dominuojančių religijų laiko kūrėją spąstuose – šalmas, skirtas apsaugoti arklių akis rodo religijos kuriamą apakinimą. Religiniai kanonai tampa vieninteliu matomu aspektu, o visa kita nuvertėja, netenka reikšmės. Tačiau svarbu suprasti, jog būti apakintam reiškia pasirinkti apakinimo priemonę. Taigi, performanso kontekste autorius demonstruoja absurdišką neišvengiamybę – nepriklausomai nuo išpažįstamos religijos, individai yra akinami tikėjimo tiesų ir nebemato savo aplinkos. I. Josifov performanse jokia religija nėra teisinga, jos visos veikia kaip pavergimo mechanizmas.

Nusiėmęs šalną I. Josifov pasisuka nugara į publiką ir skutimosi peiliuku daro įpjovimus savo pečiuose. Laikui bėgant, kraujas bėga žemyn, kurdamas sparnų motyvą. Autoriaus teigimu, vizualiai buvo sukurtas mesianistinis motyvas.²¹⁴ Tačiau kūrinio kontekstas rodo, jog mesijo tikslas nėra gelbėti žmoniją vieno dievo vardu, veikiau – gelbėti žmoniją nuo religijos. Išsigelbėjimo motyvas vyrauja ir psichoanalizės rėmuose, kur J. Lacan daugiausia dėmesio skiria santykiui tarp simbolinės, įsivaizduojamos bei tikrovės terpių. Veidrodžio stadijoje subjektas formuoja savęs suvokimą per išorės atvaizdą, kuris tampa ne tik identifikacijos, bet ir susvetimėjimo šaltiniu.²¹⁵ Kūno žalojimas gali būti siejamas su pastangomis emancipuotis, pasiekti autentiškojo simbolinio „aš“ (socialiai užkoduotas kūnas) ir tikrojo „aš“ (kūnas kaip išgyventa patirtis) stadiją.²¹⁶ Visgi, performanso eigoje autoriui yra nepaprastai svarbus autentiškumas, kuris yra traktuojamas per žmogaus atsiejimą nuo ideologinių (religinių) naratyvų. I. Josifov bando rasti tikrąjį žmogų, anapus religijos ir jos paveiktų socialinių normų. Autorius, lyg veidrodyje, perteikia savo kūną kaip esantį anapus religijos, tuo pat metu siekdamas šiuo aspektu įtikinti patį save. Visgi, tas vaizdas taip pat yra svetimas ir nepažįstamas.

Nors religija ir post-humanizmas gali neturėti akivaizdžių sąlyčio taškų, religiją galima matyti plačiau, per kiborgo sąvokos prizmę, kaip tam tikras socialiai užkoduotas dvasines praktikas. Elizabeth Grosz teigia, jog Vakarų tradicijoje paplitęs kartezinis dualizmas yra taip susijęs su filosofiniu mąstymu, kad filosofija negali suvokti savęs kaip turinčios kūną.²¹⁷ Autorės teigimu, „filosofija visada laikė save disciplina, pirmiausia ar išimtinai susijusia su idėjomis, sąvokomis, protu, sprendimu, t. y. su terminalais, aiškiai apibrėžtais proto sąvoka, terminalais, kurie marginalizuoja arba atmeta svarstymus apie kūną“.²¹⁸ Autorė konstruoja feministinio kūno sąvoką ir kritikuoja kitus

²¹⁴ „Igor Josifov "Face It" Performance“ nufilmuota 2008 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 10:56, paskelbta „Igor Josifov“ 2008 m. rugpjūčio 15 d., <https://www.youtube.com/watch?v=BeKqLOqNnuw>.

²¹⁵ Jacques Lacan, *Ecrits* (New York/London: W. W. Norton & Company, 2006), 76-77.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 4.

²¹⁸ *Ibid.*, 4.

filosofus,²¹⁹ kurie norma laiko tik vyrišką kūną.²²⁰ Feministinio įkūnijimo sąvokos konstravimui E. Grosz siūlo *Mobijaus juostos* modelį, kuriame išorė tampa vidumi, o vidus – išore. Šis modelis paneigia kūno dichotomiją – psichikos modeliai sukuria kūną „iš vidaus į išorę“, o paskui, kai kūnas sukuria psichiką, „iš išorės į vidų“.²²¹ E. Grosz akcentuoja:

„Iš tiesų nėra kūno kaip tokio; yra tik kūnai – vyrai ar moterys, juodi, rudi, balti, dideli ar maži ir tarp jų esantys kūnai. Kūnus galima vaizduoti ar suprasti ne kaip vienetus savaime ar tiesiog kaip linijinį kontinuumą, kurio poliarinius kraštutinumus užima vyrų ir moterų kūnai, bet kaip lauką, dvimatį kontinuumą, kuriame rasė (ir galbūt net klasė, kasta ar religija) formuoja kūno specifikacijas.“²²²

Taigi, feministinio kūno lauke, kūnas patiria kiborgo modifikaciją ir kūno charakteristikos konstruoja protą, ir sąmonę. Tai reiškia, jog kūno negalima suvokti kaip normatyviškai vyriško arba vien per klasės ir rasės kriterijus; kūnas konstruoja ir yra konstruojamas biologinių kriterijų bei socialinio lauko.

N. K. Hayles permąsto E. Grosz samprotavimus ir traktuoja įkūnytą feministinį kūną kaip gerąjį pavyzdį. Autorės teigimu, progreso eigoje religinės ir dvasinės metaforos nepaleidžia kūno retorikos: iškūnijimo (*angl. disembodiment*) ir transcendencijos retorika diskusijose apie kūną ir technologijas dažnai imituoja religijos suponuojamą nemirtingumo ir išsilaisvinimo iš kūniško gyvenimo tikslą.²²³ Performanso rėmuose kūnas yra žalojamas, kadangi jis yra siejamas su religijos, kaip institucijos, galios projekcijos lauku. Bandydamas surasti tikrąjį žmogų (vadovaujantis psichoanalizės terminais), nepaveiktą religijos, autorius yra pasiryžęs atsisakyti kūno, t. y. pavirsti kiborgu. N. K. Haynes teigimu, kūnas yra kultūrinis darinys, padedantis įkūnyti kultūrinės patirtis,²²⁴ taigi, kūno atsisakymas paneigtų bet kokią informacijos apdorojimo ir žmogiškosios sąmonės galimybę. Performanso rėmuose I. Josifov siekia ištrūkti iš religijos įtakos lauko ir mato kūną kaip varžantį kriterijų. Visgi, toks argumento konstravimas kaip tik pasiduoda dvasinio mąstymo logikai – egzistencija už kūno (arba galios santykio lauko) ribų yra galima tik atsispiriant nuo dvasingumo (taigi, ir kartezinio dualizmo), ne atmetant jį. Apibendrinant, remiantis I. Josifov performanso analize, šiam kūriniui galima priskirti **kiborgo teorijos** tematiką, kadangi autorius nagrinėja kūniškumo atsisakymo galimybę ir proto egzistavimo anapus kūno lūkestį.

²¹⁹ Autorė pristato ir kritikuoja Maurice Merleau-Ponty, S. Freud, J. Lacan, F. Nietzsche, M. Foucault, G. Deleuze ir Félix Guattari.

²²⁰ Hayles, *How We Became Posthuman*, 195-196.

²²¹ *Ibid.*

²²² Grosz, *Volatile Bodies*, 19.

²²³ Hayles, *How We Became Posthuman*, 195-197.

²²⁴ *Ibid.*, 193.



5 paveikslas. Nuotrauka iš Artūrs Bērziņš kuruojamo performanso „Eshatologija“ (angl. *Eschatology*), 2018 m.²²⁵

Nuo religijos kritikos su Artūrs Bērziņš radikaliu performansu yra pereinama prie biblijinių motyvų. Rygoje vykęs performansas „Eshatologija“ (liet. *Eschatologija*) susilaukė daug žiniasklaidos bei kritikų dėmesio dėl vieno neįprasto meno laukui aspekto – kanibalizmo. Performanso eigoje dviem atlikėjams iš nugaros buvo išpjauti gabaliukai kūno, jų akivaizdoje iškepti keptuvėje ir jiems sumaitinti.

Performanso pavadinime, „Eschatologija“, jau yra užkoduota tematinė kryptis. Eschatologija nusako religinę žmogaus likimo teoriją, kurioje gvildinama, kada ateis žmonijos galas ir, kartu su juo, antrasis dievo apsimetimas. Religinę tematiką tęsia ir performanso dalyviai – moteris ir vyras, Ieva ir Adomas. Skausmo ir kūno kankinimo aspektai religijoje yra dažni, visgi, kūnas yra nuodėmės laukas, kuriame kaupiasi žmogaus blogybės. Svarbu akcentuoti, jog performanso rėmuose nedominuoja dažni religiniai kūno žalojimo motyvai (plakimai), veikiau yra pasisavinama labai maža dalelė kūno. Šis aspektas gali būti gretinamas su materialiosios tautos konceptu – šventųjų kūnų dalys yra saugomos ir laikomos relikvijomis įvairiose pasaulio religijose. Materiali tauta nusako, jog tam, kad kūnas po prisikėlimo būtų laikomas vis dar tuo pačiu kūnu, jį sudaranti fizinė medžiaga turi išlikti tokia pati. Ši koncepcija yra labai svarbi siekiant užtikrinti, kad prisikėlęs kūnas nėra tik kopija, bet iš tiesų yra tas pats kūnas, kuris gyveno, mirė ir sunyko. Po mirties žmogaus kūnas suyra, o jo sudedamosios dalys gali išsisklaidyti arba transformuotis. Viduramžių teologai sprendė klausimą, kaip suiręs kūnas gali būti vėl surinktas iš išsibarsčiusių dalių. Tomas Akvinietis teigė, kad dievas, būdamas visagalis, gali surinkti išsibarsčiusias žmogaus kūno daleles ir jas atkurti.²²⁶ T. Akviniečiui sielos ryšys su kūnu buvo esminis: siela suteikė formą, kuri užtikrina kūno tapatybę. Jis pasiūlė idėją, kad ne visa prisikėlusio kūno materija turi būti pirminė; veikiau „pakankamas“ pirminės materijos

²²⁵ Šaltinis: Artūrs Bērziņš „ESHATOLOGIJA“, Arthur Berzinsh, žiūrėta 2024 m. gruodžio 13 d., <http://www.berzinsh.lv/lv/works/conceptualisms>.

²²⁶ Caroline Walker Bynum, „Material continuity, personal survival, and the resurrection of the body: a scholastic discussion in its medieval and modern contexts“ *History of Religions* 30, No. 1 (1990): 71.

kiekis užtikrintų tęstinumą.²²⁷ Taigi, mažos kūno dalies užtenka prisikėlimo faktui, siekiant palaikyti kūno vientisumą ir šventumą.

Performanso eigoje kūno dalelės buvo ne saugomos, bet suvalgomos. Šis faktas nepaneigia kūno sakralumo, tačiau verčia kelti klausimą – ar žmogus taip myli save, jog galiausiai pradeda vartoti savo paties kūną? Šis performansas kritikuoja konsumerizmą ir siekia parodyti, jog modernus žmogus taip priprato prie savo aplinkos vartojimo, jog galiausiai suvartoja ir save. Performanso pradžioje performanso kūrėjai laidoja žaislus. Autoriaus teigimu, „taip jie atsisako savo aukščiausio kūrybiškumo ir žengia į teritoriją, kurią egzistencinė filosofija vadina „Dasman“, kai nustoja reflektuoti save ir leidi sau susiliesti su kolektyvinės pašamonės stichija.“²²⁸ Sąvoka „das Man“ (*liet. galima versti kaip Jie, Visi arba Vienas*) yra imama iš Martin Heidegger veikalo „Būtis ir laikas“ (*angl. Being and Time*) ir nurodo į žmogų, kuris, užuot iš tiesų buvęs pasaulyje, gyvena neautentišką gyvenimą, kuriam būdingas konformizmas.²²⁹ Taigi, performanso kūrėjų tikslas buvo pasinerti į kasdienio gyvenimo realybę, į visuomenės konformizmo ir komodifikacijos tinklą. Performanso autorius referuoja į egzistencializmą – „mes vis dar neturime idėjos, kuri mums suteiktų kokią nors prasmę ar pateisintų mūsų egzistenciją.“²³⁰ Jean-Paul Sartre oponuotų A. Bėrziņš sakydamas, jog egzistencializmas nėra tuščias egzistavimas ir žmogus, kaip atsakomybės už savo ir kitų gyvybės nešėjas, kuria savo gyvenimo prasmę, ne epochos ar civilizacinės sanklodos.²³¹ Visgi, A. Bėrziņš mato egzistencializmą kaip tuščią būseną, kurioje žmonės yra skatinami užpildyti gyvenimo tikslo stoką vartojimu (produktų, išteklių, kitų žmonių).²³² Vartotojiškumas tampa nauja religija (referuojant į performanso religinius motyvus) – šiuolaikinėje visuomenėje dar neatradome didesnės gyvenimo prasmės, todėl pildome save nesibaigiančiu vartojimu. Radikalaus performanso rėmuose vartojimas yra traktuojamas tiesiogiai – performanso dalyviai vartoja vienas kitą (arba save)..

Šis egzistencinis pesimizmas, post-humanizmo rėmuose, yra traktuojamas per žmogiškojo eksepcionizmo prizmę. R. Braidotti teigimu, žmogaus arogancija ir transcendentinio žmogaus išskirtinumo prielaidos skatina smurtą ir hierarchinį mąstymą.²³³ Būdamas mitybos grandinės viršuje žmogus jaučia nusivylimą, kadangi nebeliko gamtinių, gyvulinių arba kitų žmogiškųjų subjektų, kuriuos būtų galima užkariauti, pažaboti, pavergti. Žmogaus egzistencija (A. Bėrziņš teigimu) tampa tuščia ir propaguoja tik beprasmį vartojimą. R. Braidotti teigimu, žmogaus subjektą reikia

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ „Artūra Bėrziņa delegētā performance «Eshatoloģija» galerijā «MuseumLV» 10.03.2018“ nufilmuota 2018 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 6:24, paskelbta „Arthur Belzinsh“ 2018 m. kovo 13 d., <https://www.youtube.com/watch?v=4GMDS9xL3d4&t=324s>.

²²⁹ Martin Heidegger, *Being and Time* (New York: Harper & Row, 1962), 365.

²³⁰ „Artūra Bėrziņa delegētā performance «Eshatoloģija» galerijā «MuseumLV» 10.03.2018“, <https://www.youtube.com/watch?v=4GMDS9xL3d4&t=324s>.

²³¹ Jean-Paul Sartre, *Existentialism & Humanism* (York: Methuen, 2023), 30-35.

²³² „Artūra Bėrziņa delegētā performance «Eshatoloģija» galerijā «MuseumLV» 10.03.2018“, <https://www.youtube.com/watch?v=4GMDS9xL3d4&t=324s>.

²³³ Braidotti, *The Posthuman*, 86.

decentralizuoti, kadangi post-modernybėje ryšių kūrimas yra antraeilis, pirmiausia žmogus gyvena prekių fetišizmo ir rinkos ekonomikos, korporacijų ir globalumo fazėje.²³⁴ Žmogaus iškėlimas į visatos centrą lėmė hedonistinio gyvenimo būdo sistemą, kurioje nuobodulio apimtas žmogus nepermašto savo gyvenimo sprendimų. Veikia, žmogus siekia toliau palaikyti esamą sistemą. D. J. Haraway post-moderniam žmogui siūlo megzti ryšius ir vystyti čiuptuvinį mąstymą – žmogiškojo eksepccionizmo ir utilitarinio individualizmo sankirtoje žmogus nebejaučia save supančio pasaulio, nebeturi ryšio su aplinka.²³⁵ Autorės teigimu, „žemiečiams“ reikia labiau čiuptuvinės, ne binarės gyvenimo istorijos – „žemiečiai“ turi keliauti į Tuluceną, kad:

„susipainiotų su nuolatiniais, gyvuliškais, neherojiškais, siaubingais, tais, kurie gamina medžiaginius semiotinius tinklus, mažai naudingus jėgos išbandymuose, bet labai naudingus parsinešant namo ir dalijantis priemonėmis, kaip gerai gyventi ir mirti, galbūt net ekologinio atsigavimo priemonėmis tiek žmonėms, tiek daugiau nei žmonėms.“²³⁶

Žmonės turi išmokti nultipti nuo civilizacinio pjedestalo ir pradėti megzti ryšius su juos supančia aplinka, norėdami rasti gyvenimo tikslą anapus vartojimo ir komodifikacijos. Taigi, A. Bērziņš kuruotas performansas labai vaizdžiai atvaizduoja antropocentrizme gyvenančio žmogaus būties tikslo problemą, kurią galima matyti per **žmogiškojo subjekto decentralizacijos** temą.



6 paveikslas. Nuotrauka iš Shaltmira ir Laimos Kreivytės performanso „Prey for Lithuania“, 2018 m.²³⁷

„The Flying Balcony“ (liet. *Skaidantis Balkonas*) performansas yra tęstinis, peržengiantis geografines ribas. 1918 m. vasario 16 d. Lietuvos Nepriklausomybės Aktą pasirašė tik vyrai, kas lėmė vasario 17 d. moterų protesto mitingą.²³⁸ 2018 m. vasario 17 d. Nacionalinis emancipacijos sąjūdis

²³⁴ Braidotti, „Posthuman, All Too Human“, 202.

²³⁵ Haraway, *Staying with the trouble*, 30-31.

²³⁶ *Ibid.*, 43.

²³⁷ Šaltinis: Cooltūristės, „The FLYING BALCONY“, [coolturistes.com](https://coolturistes.weebly.com/the-flying-balcony-2018.html), žiūrėta 2024 m. gruodžio 1 d., <https://coolturistes.weebly.com/the-flying-balcony-2018.html>.

²³⁸ Nacionalinė emancipacijos diena, „Vasario 17-osios deklaracija“, [emancipacija.lt](https://emancipacija.lt/vasario-17-osios-deklaracija/), žiūrėta 2024 m. gruodžio 18 d., <https://emancipacija.lt/vasario-17-osios-deklaracija/>.

paskelbė Vasario 17-osios deklaraciją viešbučio „Naručio“ balkone, kurioje yra pasisakoma už lyčių, klasių, rasių ir seksualinės orientacijos lygybę.²³⁹ Tęstinio „The Flying Balcony“ performanso rėmuose „Naručio“ viešbučio balkono turėklų įvaizdis keliauja su grupe menininkių siekiant skleisti moterų emancipacijos žinią – iš Pilies gatvės Vilniuje į Romą, ir vėliau atgal į Vilnių, į Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titaniko“ balkoną.²⁴⁰ Į „The Flying Balcony“ performansą buvo integruotas kitas, radikalus performansas „Prey for Lithuania“ (*liet. Melskimės/tės už Lietuvą*),²⁴¹ kurio eigoje menininkė Shaltmira (Eglė Tamulytė) Laimai Kreivytei išstatuiravo riešą.

2018 m. Seimo darbotvarkėje atsidūrus abortų draudimo klausimui, menininkės pasirinko protesto kelią – menininkė Shaltmira ant Laimos Kreivytės riešo išstatuiravo degančios drabužių pakabos simbolį. Drabužių pakabos motyvas simbolizuoja abortų kriminalizacijos pavojų ir pavojingas gyvybei praktikas, kurių turi imtis moterys lyties pagrindu paremtos kūno kontrolės kontekstuose. Remiantis D. J. Haraway samprotavimais apie kiborgą, nėra kito tokio istorinio laikotarpio, „kai būtų labiau reikėję politinės vienybės, kad būtų galima veiksmingai kovoti su „rasės“, „lyties“, „seksualumo“ ir „klasės“ dominavimu.“²⁴² Autorės teigimu, post-modernybėje nebegalima turėti vieningo tapatybės suvokimo, o tam tikrų griežtų tapatybinių kategorijų dominavimo laikotarpis turi baigtis.²⁴³ Tiek žmogus, tiek socialiniai judėjimai turi prisiimti atsakomybę už hierarchinių socialinių kategorijų dominavimą – net social-feminizmo atstovių „kategorija „moteris“ nėra nekalta.“²⁴⁴ Taigi, post-humanizme yra svarbu atsisakyti hierarchinio socialinio skirstymo, o tai savimi nusako ir moterų kūnų kontrolės stabdymą. Moterų kūnų medikalizacija ir kontrolė suponuoja labai griežtą galios santykį – moters kūnas yra ne tik ne moters rankose, bet ir „moteriškumo“ naratyvas yra konstruojamas per geismą ir maskulinizmo kastracijos baimės kategorijas. Dėl šios priežasties feministinis anti-humanizmas (arba post-modernus feminizmas) atmetė vieningą tapatybę, kurios centre įsitvirtino europocentrinis ir normatyvinis humanistinis „žmogaus“ idealas.²⁴⁵ R. Braidotti teigimu, neįmanoma vieningai kalbėti apie moteris, vietoje to reikėtų akcentuoti jų įvairoves ir skirtumus.²⁴⁶ Taigi, radikalaus performanso atveju, tatuiruotė veikia kaip socialinės hierarchijos atmetimo simbolis – moteris turi teisę į medicinos paslaugas ir į savo kūno autonomiją. Svarbus tatuiruotės aspektas – liepsnos. Ugnies motyvą galima

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ „Menininkės Shaltmira performansas „Prey for Lithuania“ „Titanike“, *Art news*, (2018), <https://artnews.lt/menininkes-shaltmira-performansas-prey-lithuania-titanike-47021>.

²⁴¹ Anglų kalboje žodis „pray“ yra verčiamas – „melstis“, tuo tarpu žodis „prey“ verčiamas – „auka/laimikis“. Iš konteksto galima spręsti, jog autorės siekė perteikti maldos motyvą, kadangi šaltiniuose figūruoja sakinyss „prey against the dying of light“. Visgi, nėra aišku, ar buvo padaryta klaida, ar autorių intencija buvo sukurti žodžių žaismą.

²⁴² Donna J. Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, kn. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*, sud. Donna J. Haraway (New York: Routledge, 1991), 23-24.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002).

²⁴⁶ Braidotti, *The posthuman*, 27.

traktuoti kaip siekį akcentuoti abortų kriminalizacijos pavojų moterų gyvybėms, tačiau tuo pat metu liepsnos simbolizuoja protestą, įniršį ir poreikį atitrūkti nuo dominuojančio, patriarchalinės sistemos įtvirtinto galios santykio.

Feminizmo bangos ir antropocentrizmo paradigma turi glaudų ryšį. A. Žukauskaitė antropocentrizmo klestėjimą sieja su kolonializmu, patriarchalinės sistemos išskyliu.²⁴⁷ Antropocentrizme galia yra perskirstoma, kolonizuojantys siekia „atstovauti“ tuos, kurių autonomijos ir asmeninės reprezentacijos yra norima išvengti.²⁴⁸ Taigi, post-humanizmo paradigma, kaip ir feminizmo kryptys, siekia kvestionuoti *Kito* formavimą, įtraukti kritinius pjūvius į žmogaus sąvoką.²⁴⁹ Tiek performanso, tiek post-humanizmo teigimu, žmogaus apibrėžime turi atsirasti moteris.

Visgi, be lyties kriterijaus šis radikalus performansas analizės rėmuose tampa pirmuoju, perteikiančiu kūno modifikavimą. Post-humanizmo paradigmoje galima aptikti teiginių, jog kūnas yra kultūrinis darinys, turintis atspindėti gyvenimo patirtis, o ne normatyvines praktikas.²⁵⁰ Orlan, prancūzų menininkė, kūno modifikacijas įvardina kaip pasipriešinimą grožio standartams, kuriuos įtvirtina „dominuojanti ideologija, kuri vis labiau ir labiau pabrėžia moterišką (ir vyrišką) kūną.“²⁵¹ Kūno modifikacijos veikia kaip pasipriešinimas dominuojančiai patriarchalinei struktūrai, tačiau net minėtas modifikacijas yra sunku atlikti lyties pagrindu paremto normatyvumo – „kosmetinė chirurgija yra viena iš sričių, kurioje vyro valdžia moters kūnui gali būti stipriausiai išreikšta. Iš vyro chirurgo nebūčiau galėjusi gauti to, ką gavau iš savo moters chirurgės; pirmasis, manau, norėjo, kad būčiau „miela“.“²⁵² Taigi, kūno modifikavimas tatuiruotės principu leidžia moteriai keisti savo kūną ir atskirti jį nuo dominuojančio grožio standarto, tačiau procedūros atlikimas moters menininkės, moteriai, moterų apsupty, rodo siekį protestuoti prieš patriarchalinį galios santykį, kuriame moteris yra įdedama į atitinkamus geismo ir patrauklumo rėmus. Šio radikalaus performanso rėmuose galima identifikuoti dvi post-humanizmo temas – **lytiškumo teoriją** bei **kūno modifikavimą**.

²⁴⁷ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 1.

²⁴⁸ Nicholas Mirzoeff, „It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene“ ir „The Geological Color Line,“ kn. *After Extinction*, sud. Richard Grusin (Minneapolis ir London: University of Minnesota Press, 2018), 123–149; Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 138.

²⁴⁹ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 3-4.

²⁵⁰ Hayles, *How We Became Posthuman*, 195-196.

²⁵¹ Orlan, „Conference,“ kn. *Orlan: This Is My Body... This Is My Software...*, sud. Duncan McCorquondale et al. (London: Black Dog, 1996), 91.

²⁵² *Ibid.*



7 paveikslas. Nuotrauka iš Przemysław Branas performanso „SS-PB-KJ – Performance“, 2011 m.²⁵³

Su šiuo radikaliu performansu iš Lenkijos yra grįžtama prie kūno žalojimo tendencijos. 2011 m. Przemysław Branas sukūrė trimatį performansą, kuriame apjungia save (PB), Šv. Sebastijoną (SS) bei Krzysztof Jung (KJ, Lenkijos performanso meno kūrėją). Krzysztof Jung naudojo įvairias medijas meninei saviraiškai, tarp kurių buvo siūlus įtraukiantys performansai. Tuo tarpu Šv. Sebastijonas nuo XX a. yra laikomas LGBTQ+ sergėtoju, o Przemysław Branas norėjo atsidurti tarp abiejų šių figūrų. Radikalaus performanso eigoje autoriaus ranka yra perverta prie dviejų sienų pritvirtintais siūlais. Iškelta ranką P. Branas laikė vieną valandą, tačiau pavargus raumenims menininkas nuleido ranką ir išplėšė iš sienos suvertus siūlų kablius.²⁵⁴

Šv. Sebastijonas yra svarbi figūra LGBTQ+ bendruomenėje, kurio atvaizdą ir istoriją išpopuliarino britų rašytojas Oscar Wilde.²⁵⁵ Šv. Sebastijono įvaizdis tapo ypač svarbus apie 1980 m., prasidėjus ŽIV/AIDS krizei LGBTQ+ bendruomenėje – „kaip kareivių strėlės pataikė į šventąjį Sebastijoną, taip neteisingumo strėlės pataikė į žmogaus asmens šventumą.“²⁵⁶ P. Branas performansas gausiai koncentruojasi į seksualinę orientaciją su nurodymais į Šv. Sebastijoną ir K. Jung, pirmąjį atvirai LGBTQ+ menininką Lenkijoje. Jis save traktuoja kaip žmogų, esantį tarp savo ikonų ir siekiantį atvaizduoti jų gyvenimo aspektus – šventojo fizinės kančias ir K. Jung kūryboje mėgstamus siūlus. P. Branas radikalų performansą galima sieti su semiotiniu trikdžiu, kuris pasireiškia per menininko siekį atstovauti LGBTQ+ bendruomenės patirtis. Siekiant nusakyti semiotinį trikdį, svarbu akcentuoti, jog J. Kristeva išskiria du signifikacijos modalumus – simbolinį ir semiotinį. Simbolinis nusako struktūruotą tvarką, susijusią su visuomenės normomis (valdoma

²⁵³ Šaltinis: Varšuvos Modernaus Meno Muziejus, „Polish Performance Archive“, žiūrėta 2024 m. gruodžio 3d., <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2656/126995>.

²⁵⁴ Karol Sienkiewicz, „Your Own Side of Power. Interview with Przemek Branas“, (2019), <https://magazynszum.pl/wlasna-strona-mocy-rozmowa-z-przemkiem-branasem/>.

²⁵⁵ Stephan Goertz, „How Saint Sebastian became an LGBTQ icon“, Outreach, žiūrėta 2024 m. gruodžio 20 d., <https://outreach.faith/2023/01/how-saint-sebastian-became-a-queer-icon/>.

²⁵⁶ *Ibid.*

kalba, logika), kuri yra kildinama iš tėviškumo.²⁵⁷ Tuo tarpu semiotinis nusako instinktyvų, kūnišką signifikacijos aspektą – neverbalines išraiškas, kurias skatina kūno impulsai ir potraukiai. Semiotinis modalumas yra susijęs su motiniškumu.²⁵⁸ J. Kristeva semiotinį trikdį apibrėžia kaip procesą, kurio metu semiotika įsibrauna į simbolinę tvarką ir ją destabilizuoja.²⁵⁹ Semiotika reiškiasi būdais, kurie nėra loginiai ar sintaksiniai, pavyzdžiui, poetinėje kalboje, muzikoje ar ritualuose ir kyla iš kūniškų potraukių bei motiniškumo. P. Branas savo performanse tyrinėja seksualinės orientacijos temą, taigi kūniškais poreikiais (ir kančiomis) kėsina į normatyvinę simbolinę tvarką. Semiotinis trikdys lemia normatyvinės sanklodos griūtį, simbolio griežtumą, atskleidžia sukurtos prasmės nestabilumą ir po kultūrinėmis normomis slypinčius slopinamus potraukius.²⁶⁰ Šv. Sebastijonas buvo šaudomas strėlėmis už ištikimybę sau ir savo įsitikinimams, tad LGBTQ+ jį mato kaip figūrą, kuri sutrikdė galios struktūros normatyvinę tvarką. Performanso eigoje autorius tampa tinklo dalimi – jis turi stovėti, išlaikyti savo poziciją, tačiau tai yra varginantis procesas, o rankos nuleidimas kelia skausmą dėl vis labiau įsitempiančios odos. Šį performansą galima sieti su gyvenimo heteronormatyvinėje aplinkoje sudėtingumu, kur išreikšti individualią tapatybę yra nepriimtina. J. Kristeva teigimu, semiotika turi revoliucinį potencialą ir griaudama fiksuotas struktūras, ji leidžia atsirasti naujoms išraiškos ir tapatybės formoms.²⁶¹ Todėl J. Kristeva avangardinį meną ir poeziją laiko revoliucingais: jie priešinasi konformizmui ir atskleidžia dominuojančių simbolių sistemų ribotumą.²⁶² Nuovargio sukeltas rankos nutraukimas (su visais siūlais), nepaisant skausmo, rodo buvimo normatyvinėje aplinkoje sukeltą nuovargį – reikia priešintis heteronormatyvinei aplinkai, konstruoti savo tapatybę, net jei jos suponuojama seksualinė orientacija neatitinka dominuojančio galios aparato priimtino vizijos. Visgi, nors semiotinis modalumas kelia trikdį, jis negali visiškai pakeisti simbolinio, nes nuo pastarojo priklauso nuosekli komunikacija. Abu būdai egzistuoja nuolatiname dialektiniame santykiuose, kuriame semiotinis atnauja ir atgaivina simbolinį.

Normatyvinės tvarkos griovimas *queer* teorijose dažnu atveju tampa pamatiniu aspektu. Pasitelkdamas Antonio Gramsci hegemonijos sąvoką, Judith Halberstam permąsto *queer* kūrėjų identitetą ir teigia, kultūrinėse praktikose (autorė nagrinėja animacinius ir vaidybinis filmus, meną) įsišaknijęs heteronormatyvumas veikia kaip hegemoninė praktika, skleidžianti normatyvinį diskursą per medijas.²⁶³ Autorei, kaip ir post-humanizmo paradigmos atstovams, svarbu akcentuoti jog įvairios gyvavimo ir saviraiškos formos yra teisingos, nepriklausomai nuo lyties, seksualinės orientacijos ar kultūriškai sukonstruotos tapatybės. Žmogiškasis eksepcionizmas pasireiškia įvairiais būdais ir

²⁵⁷ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, 22-24.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, 46-50.

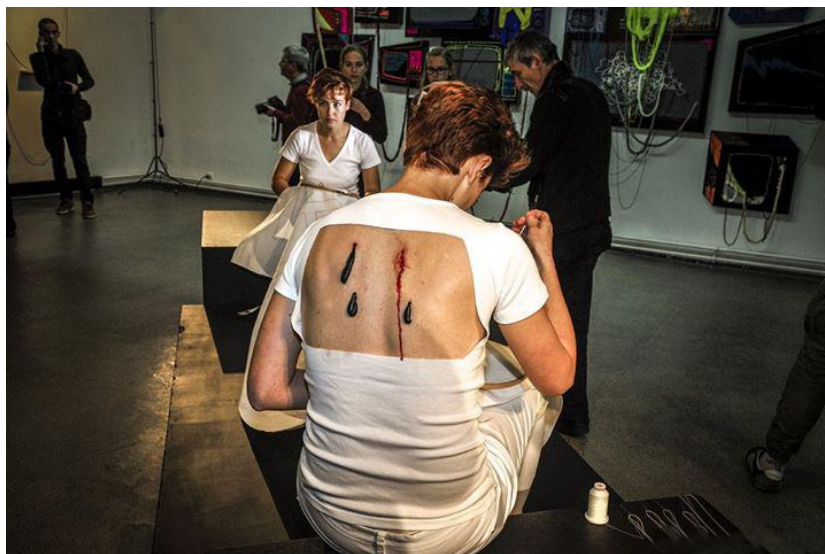
²⁶⁰ *Ibid.*, 64-67

²⁶¹ *Ibid.*, 80-85.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011), 16-18.

dažniausiai apima žmogaus ir gyvūno koegzistavimo klausimus. Visgi, J. Halberstam teigimu, žmogaus eksepicionizmas pasireiškia ir per normatyvinių struktūrų įtvirtinimą, pavyzdžiui, santykių tik tarp vyro ir moters natūralizaciją.²⁶⁴ *Queer* teorijos rėmuose, P. Branass performansas rodo žmogaus, kaip hierarchijos rėmuose gyvenančios būtybės, poziciją – buvimas savimi yra nepatogus ir skausmingas, kadangi negebėjimas atitikti normatyvinės sistemos standartų lemia žmogaus kritimą iki nežmogaus (gyvūno) lygio. Nenorint būti sumenkintam iki nežmogaus lygmens, žmogus privalo būti „prižištas“ prie normatyvinio diskurso, net kai jo neatitinka. Taigi, šio radikalaus performanso rėmuose galima identifikuoti dvi post-humanizmo temas – **lyties teoriją** (šiuo atveju *queer* tapatybę) bei **žmogiškojo subjekto decentralizaciją**. Lyties ir seksualumo aspektai P. Branass performanse atsiskleidžia aiškiai, pats autorius suponuoja, kokios figūros inspiravo šį kūrinį. Visgi, žmogaus subjekto decentralizacijos tema nėra tokia akivaizdi – žmogiškasis eksepicionizmas pasireiškia per žmogaus išskirtinumo ir pranašumo sistemos įsteigimą. Tačiau eksepicionizmo logika yra paremta hierarchiniu mąstymu – žmogus yra viršesnis už kitas gyvybės formas, tačiau ir žmonių tarpe yra viršesnių už kitus. Dažniausiai ši viršenybės pozicija yra priskiriama baltaodžiams vyrams, o visos kitos socialinės grupės šioje hierarchinėje santvarkoje krenta prie mažiau-žmogiškesnių būtybių. Taigi, nenorintys būti antrarūšiais žmonėmis desperatiškai atstovauja normatyvines praktikas.



8 paveikslas. Nuotrauka iš Maria Kulikovska ir Mila Dolman performanso „Patience?“, 2015 m.²⁶⁵

Septintasis analizuojamas kūrinys – ukrainiečių menininkių Maria Kulikovska ir Mila Dolman radikalus performansas „Patience?“ (*liet. Kantrybė?*). Performanso rėmuose autorės pasitelkė tradicinę ukrainietišką siuvinėjimo motyvą, kurio pagalba M. Dolman išsiuvinėjo žodį „Patience“, o M. Kulikovska klaustuko ženklą. M. Kulikovska naudojo tik tamsoje matomus siūlus, tad

²⁶⁴ *Ibid.*, 33-35.

²⁶⁵ Šaltinis: Maria Kulikovska, „Patience?“, mariakulikovska.net, žiūrėta 2024 m. gruodžio 24 d., <https://www.mariakulikovska.net/project-page/patience#>.

klaustukas žodžio „Patience“ gale buvo matomas tik naktį.²⁶⁶ Siuvinėjimo proceso eigoje į menininkių nugaras buvo įsisiurbusios dėlės. Taigi, kantrybės klausimas šiame performanse yra nagrinėjamas dvejopai – yra referuojama į fizinę kantrybę (ištvermę) bei diplomatinę/politinę kantrybę, kadangi performansas kvestionuoja Krymo aneksijos kontekstą. Autorė teigia, jog Krymo aneksija privertė suprasti, kad Rusijos ir Ukrainos tautos yra labai skirtingos, nepriklausomai nuo bendros istorijos ir kalbos, o spaudimas išlikti kantriems ir kentėti turėtų baigtis.²⁶⁷

Šio radikalaus performanso rėmuose autorėms yra svarbus tapatybės klausimas – yra pasirenkama Ukrainos tautinę tapatybę atspindinti raiškos medija (siuvinėjimas), kadangi Krymo aneksijos pasekme tapo ukrainietiško identiteto praradimas. Kol post-humanizmo paradigma dažnu atveju siekia tapatybių skaldymo ir laisvumo, Ukrainos ir Krymo aneksijos kontekste tautinė tapatybė išlaiko svarbą – netekti tautinės tapatybės reiškia paneigti savo šaknų, namų ar protėvių egzistavimą. M. Kulikovska, būdama Krymo gyventoja iki aneksijos, patenka į savotišką G. Agamben *Homo sacer* poziciją – figūra, kuri balansuoja tarp socialines struktūras legitimuojančių ribų, visuomet yra ir tos struktūros, ir ne jos dalis.²⁶⁸ Kol M. Dolman siuvinėja žodį kantrybė, M. Kulikovska kelia klausimą, ar jos tikrai reikia. Kiek kantrybės gali turėti žmogus, gyvenantis nežinioje dėl savo ateities ir kiek tokios kantrybės reikia. Šiame kontekste autorės užima kažką panašaus į G. Agamben „šventojo nusikaltėlio“ poziciją, kurio atžvilgiu bendruomenė ir susitelkia, ir išnyksta. Vien fizinis jų egzistavimas kaip Krymo ukrainiečių – jų „nuogas gyvenimas“²⁶⁹ – apibrėžia naują Krymo politinę santvarką (Rusijos valdžią) kaip politinį vienetą, kuris gali nulemti autorių likimą, ir tuo pat metu priklausomą nuo menininkių mirtingumo. Po Krymo aneksijos M. Kulikovska atsisakė gauti Rusijos pasą, kas buvo privaloma visiems Krymo gyventojams. Taigi, jos, kaip Krymo ukrainietės, padėtis kėsinasi į Krymo, kaip Rusijos teritorijos, tapatybinį konstruktą.

Dėlių akcentas šio performanso rėmuose yra labai svarbus – dėlės siurbia nešėjo kraują tol, kol „persipildo“. Galima teigti, kad performanso rėmuose dėlės siurbia pagrindinį performanso aspektą – kantrybę. Paklusnumas susiklosčiusiai politinei tvarkai siurbia žmogaus kantrybę, kol, galiausiai, nebelieka kuo misti. G. Agamben pastebi, kad „galiausiai valstybė gali pripažinti bet kokią tapatybės galimybę“.²⁷⁰ Valstybė gali įtraukti tapatybės galimybę į esamą galios struktūrą, o G. Agamben mano, kad būtent galimybė atsisakyti reprezentuojamos tapatybės, išreikštos „bet kokiais savitumais“, kelia grėsmę, su kuria „valstybė negali susitaikyti“.²⁷¹ Taigi, Rusiškos tapatybės atmetimas ir kantrus savo tapatybės pripažinimas jau yra savotiška protesto forma. Visgi, dėlės rodo, kiek pastangų reikalauja

²⁶⁶ Maria Kulikovska, „Patience?“, [mariakulikowska.net](https://www.mariakulikowska.net/project-page/patience#), žiūrėta 2024 m. gruodžio 24 d., <https://www.mariakulikowska.net/project-page/patience#>.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Ward, *No innocent bystander*, 82.

²⁶⁹ Agamben, *Homo Sacer*, 8.

²⁷⁰ Giorgio Agamben, *The Coming Community* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993), 85.

²⁷¹ *Ibid.*

pasyvus pasipriešinimas. Kantrybė ir pasyvus pasipriešinimas gali reikalauti net daugiau pastangų, nei atviras protestas. Taigi, šio performanso rėmuose M. Kulikovska ir M. Dolman kritikuoja galios sistemą, bet ne disciplinarines ir normatyvines jos praktikas, o valstybinio aparato poveikį individo tapatybei. Kadangi G. Agamben *Homo sacer* sąvoka konstruoja atsispirdamas nuo biogalios koncepcijos, šis performansas yra priskiriamas **biogalios vaidmens žmogaus gyvenime** kritikai.



9 paveikslas. Nuotrauka iš Vaidos Tamoševičiūtės performanso vaizdo įrašui „MAMA“, 2019 m.²⁷²

Kitas analizuojamas radikalus performansas kiek skiriasi nuo anksčiau analizuotų, kadangi performansas nebuvo atliekamas gyvai auditorijai, veikiau tapo eksponuojamas parodoje. Performanso eigoje Vaidai Tamoševičiūtei ant krūtinės yra išraižomas žodis „Mama“. Šio aspekto negalima laikyti kūno modifikavimu, kadangi tatuiruočių aparatas neturėjo dažų. Nebuvo siekta sukurti pastovios tatuiruotės, veikiau tatuiruočių aparatas buvo naudojamas siekiant sukurti žaizdas odoje, kurios kraujuodamos kuria norimą motyvą.

Ši tatuiruotė be dažų yra labiausiai į akis krentantis performanso aspektas – autorės kraujas atlieka estetinį vaidmenį. Kraujo, kaip centrinio minties nešėjo, įveiklinimas verčia performansą matyti abjektifikacijos rėmuose. J. Kristeva pristato abjekto sąvoką, kuri nusako vidinę reakciją į kažką, kas pažeidžia ribą tarp subjekto ir objekto, savęs ir kito.²⁷³ Kadangi abjekcija kelia pasibjaurėjimą, siaubą, atstūmimą ir tuo pat metu susižavėjimą, autorė siekia parodyti, jog tapatybė kuriama ir palaikoma atmetant tai, kas laikoma nešvari, tabu ar keliančiu grėsmę.²⁷⁴ Abjektu yra laikoma kažkas už subjekto ir objekto ribos, kaip kraujas (kūno skysčiai), negyvi kūnai, tam tikros kūniškos tabu praktikos. Abjekcija, kaip procesas, nusako, būseną kai žmogus yra atstumtas ar išstumtas iš simbolinės tvarkos (kalbos, kultūros ir visuomenės normų srities).²⁷⁵ Performanso rėmuose abjekciją galima matyti dvejopai – pirmiausia, per kraujo ir kūno žalojimo prizmę, kas yra

²⁷² Šaltinis: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, „Tamoševičiūtė Vaida“, LTMKS, žiūrėta 2024 m. gruodžio 25 d., <https://www.letmekoo.lt/artists/tamoseviciute-vaide/>.

²⁷³ Kristeva, *Powers of Horror*, 1-2.

²⁷⁴ *Ibid.*, 4.

²⁷⁵ *Ibid.*, 5-6.

konvenciškai nepriimtina ir kelia atmetimą; bei per motinystės prizmę – kai moteris, įgaunanti motinos statusą, netenka savo individualios tapatybės. Abjektas yra tai, kas turi būti pašalinta, kad būtų galima apibrėžti save ir išlaikyti darnią tapatybę.²⁷⁶ Dėl šios priežasties J. Kristeva yra labai svarbi motinystės tema. Motinos kūnas kartu yra ir kilmės vieta, ir grėsmės šaltinis, nes nutrina ribą tarp savęs ir kito. Taigi, motinos kūnas tampa abjektu, kai vaikas įsitraukia į simbolinę tvarką, atmesdamas savo priklausomybę nuo motinos, kad įtvirtintų savo individualumą per tėvo tapatybę.²⁷⁷ V. Tamoševičiūtė performanse nagrinėja motinystės problematiką – tapti motina reiškia netekti savo individualios tapatybės. Vaiko egzistavimas visada moterį vers, pirmiausia, motina, nors vaiko tapatybė ir yra formuojama tėviško prado. Tatuiruotės be dažų motyvas pabrėžia šį aspektą – motinystės konstruojama tapatybė yra nuolatinė, tam pabrėžti nereikia dažų, užtenka pačios motinos kūno. Norėdamas įgauti individualią tapatybę, vaikas privalo atsisakyti motinos ir išstumti ją iš simbolinės tvarkos, kas pastato motina į abjekcijos poziciją – ji nei subjektas, nei objektas.²⁷⁸ Nors abjekto sąvoka suponuoja komplikuota motinystės tapatybę, J. Kristeva akcentuoja, jog abjekcijos įgalinimas mene turi revoliucinį potencialą – susidūrimas su abjektu mene ar literatūroje gali mesti iššūkį visuomenės normoms ir sukurti naujas raiškos formas, kadangi abjekcija atskleidžia kultūrinių ribų nestabilumą, atveria erdves pasipriešinimui ir transformacijai.²⁷⁹

J. Kristeva abjekcijos sąvoka tyrinėja psichologinius ir kultūrinius mechanizmus, kuriais atmetame ir slopiname tapatybes, keliančias grėsmę mūsų savijautai ir visuomenės tvarkai. Taigi, abjekto sąvoka yra nepaprastai svarbi ir feminizmo kontekste. J. Butler pristatė dekonstruotą lyties suvokimą teigdamas, jog tiek vyru, tiek moterimi yra tampama, kadangi lytis yra performatyvi.²⁸⁰ Inspiruota M. Foucault, autorė mato valdžios aparatą kaip galios tinklą tarp institucijų, kurios formuoja normatyvines praktikas ir sprendžia, kaip turi atrodyti moteris, o kaip vyras.²⁸¹ Tiek J. Kristeva, tiek J. Butler paliečia svarbų aspektą – moters tapatybė yra trapus konstruktas. Psichoanalizės rėmuose moters tapatybė yra konstruojama per santykį su falocentriškais idealais (motinyste), tuo tarpu lyties atžvilgiu moteris turi atlikti galios aparato sukonstruotą vaidmenį, norėdama būti „moterimi“. V. Tamoševičiūtė tarsi pasiepia lyties performatyvumo konstrukta didelėmis raidėmis ant krūtinės užrašydama žodį „mama“. R. Braidotti, inspiruota J. Butler, nagrinėja motinystės tematiką iš feminizmo ir post-modernybės (post-humanizmo) perspektyvos. Pirmiausia, R. Braidotti mato motinos sąvoką kaip socialinį konstrukta – autorė kritikuoja tradicinį patriarchalinį motinystės, kaip biologiškai nulemtą vaidmens, suvokimą. Ji teigia, kad motinystė yra socialinis

²⁷⁶ *Ibid.*, 8.

²⁷⁷ *Ibid.*, 13.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, 26-27.

²⁸⁰ Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York, London: Routledge, 1990), 1-34.

²⁸¹ *Ibid.*

konstruktas, kuris istoriškai buvo naudojamas moterų kūnams ir jų pozicijai visuomenėje kontroliuoti. Ji pabrėžia, kad motinystės esencializavimas apriboja moterų tapatybę ir veiksnumą.²⁸² Performanso rėmuose, motinystės statusą galima matyti kaip pasididžiavimą, arba, iš kitos pusės – kaip etiketę, kuri perkonstruoja moters tapatybę. Post-humanizmo paradigmos rėmuose yra svarbi tapatybių įvairovė, taigi, R. Braidotti kvestionuoja vienos „tiesos“ apie motinystę sampratą ir pasisako už motinystės patirčių įvairovės ir daugialypiškumo pripažinimą.²⁸³ Autorė pristato „nomadinio subjektyvumo“ sąvoką, kuri padeda mąstyti apie tapatybę kaip lanksčią ir nuolat kintančią. Motinystės kontekste tai reiškia, kad reikia atsisakyti fiksuotų apibrėžimų, ką reiškia būti motina, apimant alternatyvias šeimos struktūras, vaidmenis ir santykius.²⁸⁴ Žvelgiant į V. Tamoševičiūtės performansą, galima kelti patriarchalinės struktūros sufleruojamus klausimus – ar menininkė gali būti gera mama? Ar moteris, kuri dažnu atveju performansuose yra nuoga prieš nepažįstama auditoriją rodo gerą moteriškumo pavyzdį? Ar mama gali taip elgtis? Kaip ir buvo minėta anksčiau, motinyste performanse galima matyti dvejopai, visgi, tyrimo kontekste ji yra matomas kaip etiketė – socialiai sukonstruotas statusas, kuris nederą su menininkės individualia kūrėjos tapatybe. Svarbu akcentuoti, jog R. Braidotti nekritikuoja motinystės pasirinkimo, autorė kvestionuoja socialiniai sukonstruotą, normatyvinį motinystės vaizdą. Apibendrinant, remiantis V. Tamoševičiūtės performanso analize, šiam kūrinui galima priskirti **lytiškumo teorijų** tematiką, kadangi menininkė nagrinėja motinystės, taigi ir moteriškumo, sąvokų konstruktus.



10 paveikslas. Nuotrauka iš grupės „Non Grata“ performanso „Diverse Universe“, 2017 m.²⁸⁵ Nuotrauka įamžina momentą prieš performanso dalyvio paženklinimą įkaitintu metalu.

Estų grupės „Non Grata“ performansai išsiskiria anarchistiniu pobūdžiu – juose vyrauja ugnies, dūmų motyvai, garsi muzika, dažnu atveju yra sąmoningai naikinami kažkokie objektai, o proceso

²⁸² Rosi Braidotti, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (New York: Columbia University Press, 2011), 214-215, 243.

²⁸³ *Ibid.*, 228.

²⁸⁴ *Ibid.*, 244.

²⁸⁵ Šaltinis: „WILD TOURS - NON GRATA- SOCIEDAD MINIMALISTA- BY HABITANT ONE- MEXICO PERFORMANCE (ART) 2017“ nufilmuota 2017 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 10:56, paskelbta „Habitant One“ 2018 m. birželio 22 d., <https://www.youtube.com/watch?v=IOR5Fiwxk4U&list=PLU9F1x3TEO35-pAveYqWEFrmScmbyVA3&index=3&t=231s>.

metu grupės lyderis ir įkūrėjas (Al Paldrok) dėsto manifestą, nukreiptą prieš visuomenę ir jos struktūrą. Grupės dalyvių skaičius nėra tiksliai žinomas, o pačių dalyvių tapatybės yra anonimiškos. Vienas iš labiausiai intriguojančių performanso momentų (atsikartojantis skirtingose grupės kompozicijose) – performanso dalyvių ženklėjimas įkaitintu metaliniu simboliu.

Performansas „Diverse Universe“ turi daug *BDSM* simbolikos – dalyviai yra apsinuoginę, su blizgiomis balaklavomis. Kai kurie dalyviai yra užsidėję saistančius diržus. Šio radikalaus performanso estetika jau suponuoja kontr-hegemoninį naratyvą – yra demonstruojama visuomenėje nepriimtinių praktikų simbolika. Grupės lyderiui A. Paldrok pradėjus skanduoti performanso manifestą, dalyviai pradeda deginti pakabintą širdį (nėra atskleidžiama, ar tai gyvūno organas). A. Paldrok performanso eigoje nuolat referuoja į performanso dalyvius kaip „Storm generation“ (*liet. Audros karta*). Taigi, yra kuriamas alternatyvus, kontr-hegemoninis pasaulis, kuriame performanso dalyviai yra besipriešinantys dominuojančiai struktūrai. Iš A. Paldrok kalbos galima suprasti, jog yra siekiama oponuoti normatyvumui – „visuomenė nurodo mums kaip elgtis žmogiškai“, „galia minta mumis“, „troškimai yra buvimo žmogumi simbolis“ ir kt. Dažnai dominuoja animalistinis motyvas – yra referuojama į gyvulį žmogaus viduje, kuris yra troškimų šaltinis ir yra visuomenės ribojamas. Taigi, A. Paldrok bei kiti grupės „Non Grata“ dalyviai siekia identifikuoti asmenis, besipriešinančius visuomenės normatyvinėms praktikoms ir juos paženklinti „audros kartos“ simboliu, taip kuriant alternatyviai mąstančią žmonių grupę.

Žmogaus kūno ženklėjimo motyvas yra svarbus šio performanso rėmuose, kadangi yra suponuojama, jog taip yra bandoma ištrūkti iš normatyvinės tvarkos. J. Lacan *jouissance* mato kaip ekstazinį malonumą, pranokstantį paprastą pasitenkinimą ar naudingumą.²⁸⁶ Jis apima susidūrimą su kažkuo pernelyg dideliu, viršijančiu tai, ką gali reguliuoti simbolinė tvarka (visuomenė, kalba, normos). *Jouissance* nėra paprastas malonumas, jis dažnai įtraukia transgresyvius ar destruktyvius elementus.²⁸⁷ Taigi, autorius *jouissance* sieja su kančia, nes taip yra bandymas pasiekti „tikrovę“ – patirties sritį, kuri priešinasi simbolizacijai ir yra patiriama kaip traumuojanti ar pribloškianti.²⁸⁸ Visgi, kūno (žmogiško ar ne) ženklėjimas yra savaime kolonialistinė praktika. Kūno ženklėjimas referuoja į pasisavinimo praktiką, nuosavybės įsteigimą. Taigi, iš normatyvumo pabėgti siekiančio kūno nusavinimas nelemia laisvės, veikiau patalpina tą kūną į kitokią normatyvumo sistemą. J. Lacan *jouissance* sieja su žmogiškaisiais troškimais, kurie yra dažnu atveju ribojami socialinių struktūrų.²⁸⁹ Taigi, performanso rėmuose dominuojanti kūno kančios ir *BDSM*, t. y. kūniškų malonumų, sintezė rodo psichoanalitinį požiūrį į tapatybės laisvę. „Audros kartos“ siekis išlaisvinti viduje esantį gyvūną

²⁸⁶ Jacques-Alain Miller, sud., *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1992), 4-5.

²⁸⁷ *Ibid.*, 177.

²⁸⁸ *Ibid.*, 222-223.

²⁸⁹ *Ibid.*, 177.

ir pasiduoti troškimams prieštarauja plačiosios visuomenės žmogaus gyvenimo kanonams, visgi, paženklintas kūnas suponuoja pastovų atsidavimą grupės naratyvui. Fiziniai, emociniai ar simboliniai kūno žalojimo veiksmai gali būti suprantami kaip *jouissance* išraiška. Šiais veiksmiais yra bandoma ištrūkti į „tikrovę“, apeinant tarpininkaujančias simbolines struktūras. Kūno žalojimas gali būti būdas patirti kūną kaip realų, įveikiant visuomenės normų ar simbolinės tvarkos primestą susvetimėjimą. Visgi, pakitus žmogaus siekiams ženklas nedingsta ir kūnas vėl atsiranda normatyvinėje aplinkoje, tik veikiančioje kontr-hegemoniniu, mažesnės apimties principu. Norint ištrūkti iš normatyvinės tvarkos tapatybė turi būti individualiai konstruojama, kadangi kolektyviškumas visada suponuoja socialiai sukonstruotą grupinę tapatybę. Taigi, šio radikalaus performanso kontekste kūno ženklinimas veikia tokiu pat, normatyviniu principu, prieš kurį yra protestuojama.

Liberaliajame humanizme žmogus yra dėmesio centre; individas, kuris konkurencinėje ir hierarchinėje sistemoje kontroliuoja nežmogiškąją erdvę.²⁹⁰ Post-humanizmo teorija kvestionuoja ir iš naujo formuluoja, kas yra žmogus ir kaip jis juda. Gyvuliškumo momentas performanse yra itin svarbus post-humanizmo paradigmos rėmuose. Antropologinis žmogiškųjų subjektų savęs apibrėžimas taip pat priklauso nuo gyvūnų, nuo priešpriešos jiems. Žmonės gali suprasti save tik santykyje su gyvūnais, be gyvūno nėra žmogaus – tiek materialiai, tiek konceptualiai.²⁹¹ Humanistinis žmogaus eksepcionizmo pamatas laikosi ant nuostatos, jog žmogus yra pranašesnis už gyvūną, kadangi sugeba suvaldyti savo troškimus ir poreikius bei, kaip *homo sapiens*, sugeba vadovautis kritiniu mąstymu. Performanse nagrinėjamas siekis pasiduoti natūraliems troškimams ir atmesti visuomenės suponuojamą žmogaus konstruktą rodo žmogaus perkonstravimo perspektyvas. Visuomenė diktuoja, kaip būti žmogumi, bet grupės „Non Grata“ dalyviai nori vadovautis troškimais, kurie yra įvardinami kaip „gyvulys viduje“. Taigi, grupės „Non Grata“ performanso rėmuose yra nagrinėjama **žmogiškojo subjekto decentralizacijos** tema, kadangi performanso eigoje yra siekiama atskirti žmogų nuo pastovios tapatybės sampratos ir atverti galimybes suvokti žmogų kaip troškimais besivadovaujančią būtybę, kuri nori būti atsieta nuo socialinio kontrakto.

²⁹⁰ Christel Stalpaert, Kristof van Baarle ir Laura Karreman, „Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies,“ kn. *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies*, sud. Christel Stalpaert, Kristof van Baarle ir Laura Karreman (Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021), 2.

²⁹¹ Maximilian Haas, „Does the Donkey Act? Balthazar as Protagonist,“ kn. *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies*, sud. Christel Stalpaert, Kristof van Baarle ir Laura Karreman (Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021), 65.



11 paveikslas. Nuotrauka iš Linda Boļšakova performanso „Off Spring“, 2019 m.²⁹²

Paskutinis performansas – latvės menininkės Linda Boļšakova kūrinys, kurio rėmuose autorė mėnesį praleido miegodama ant dirvožemio įstiklintoje parodos erdvėje. Performanso eigoje praeiviai galėjo pro stiklą stebėti miegančią menininkę, kuri buvo apsupta įvairių pavasarinių gėlių.

Performanso tikslu tapo bendrumas su gamta – didėjantis žmogaus vartojimas ir siekis pažaboti gamtą lėmė klimato kaitos iššūkius, kurių nebeįmanoma neigti. Žmogus nebemoka puoselėti, moka tik vartoti. L. Boļšakova ne tik atsiduoda gamtai, bet fiziškai tampa jos dalimi. Kol jos performansas išsiskiria iš ankstesnių kūno žalojimo stoka, šiame kūrinyje yra svarbus ištvermės momentas. Mėnesį miegoti ant žemės nėra patogų, jaučiant šaltį ar bet kokią diskomfortą autorė negalėjo nutraukti pasirodymo.²⁹³ Kaip ir augalai, negalintys atsistoti ir išeiti, kai jų natūrali terpė yra pažeidžiama, taip pat L. Boļšakova siekė įsijausti į gamtos patirtis patirdama diskomfortą. Gamtos patirtis tampa jos kūno patirtimi, o vietoj hierarchinių santykių menininkė siekia tarpusavio ryšio ir vienybės.²⁹⁴ Fizinė meno kūrinio forma taip pat funkcionuoja per gamtos procesų logiką, kadangi kūrinio aplinka keičiasi laikui bėgant – iš žemės pamažu išdygsta pavasarinės gėlės. Svarbu akcentuoti, jog performansas vyksta gruodžio mėn., tačiau kūrinį puošia pavasarinės gėlės – atsiranda užuominos apie neigiamą poveikį planetai ateityje, pavyzdžiui, staigų klimato atšilimą.

Post-humanizme žmogaus kūnas yra laikomas ekologinės sistemos dalimi, kurios išraiška neapsiriboja vien į žmogų orientuotais procesais, bet apima sąveiką su kitomis, ne-žmogiškomis rūšimis ir aplinka. D. J. Haraway pateikia mitologinį žmogaus ir jo aplinkos sandraugos pavyzdį:

²⁹² Šaltinis: Linda Boļšakova „Off Spring“, lindabolsakova.com, žiūrėta 2024 m. gruodžio 2 d., <https://www.lindabolsakova.com/projects/off-spring/>.

²⁹³ Laine Kristberga, „Building Relationship with Nature: Interview with Linda Boļšakova“ *Echo gone wrong*, (2022), <https://echogonewrong.com/building-relationship-with-nature-interview-with-linda-bolsakova/>.

²⁹⁴ Boļšakova „Off Spring“.

„gorgonos paversdavo akmenimis žmones, kurie pažvelgdavo į jų gyvus, nuodais ir gyvatėmis apaugusius veidus. Įdomu, kas būtų nutikę, jei tie vyrai būtų žinoję, kaip mandagiai pasisveikinti su baisiais chtoniškaisiais. Įdomu, ar tokių manierų vis dar galima išmokyti, ar yra laiko išmokyti dabar, ar uolų stratigrafija užfiksuos tik akmeninio Antropo galus ir pabaigas.“²⁹⁵

Filosofė akcentuoja žmogaus instinktą pažaboti, o ne pažinti savo aplinką, ką siekia pakeisti L. Boļšakova. Menininkė demonstruoja, jog gamtą pažinti yra įmanoma, reikia tik sustoti, įsiklausyti ir pajusti. Stacy Alaimo, amerikiečių filosofė, trans-korporealumo (*angl. trans-corporeality*) sąvoka formuoja dinamišką santykį tarp žmogaus kūno ir pasaulio, kuris yra daugiau nei žmogus – kūnai yra *porėti* (S. Alaimo vartojama sąvoka) ir neatsiejami nuo aplinkos, kurioje jie gyvena.²⁹⁶ Ši idėja meta iššūkį tradiciniams dualizmams, tokiems kaip protas ir kūnas, žmogus ir gamta, kuriuose kūnai dažnai vaizduojami kaip atskiri subjektai, atskirti nuo juos supančios aplinkos.²⁹⁷ L. Boļšakova performanse kūną ne tik suliejo su jį supančia gamta, ji leido kūnui patirti gamtinį pokytį – mėnesio eigoje aplink autorę dygo pavasarinės gėlės, aplinka keitėsi ir kūnas buvo šio proceso dalis. S. Alaimo, remdamasi feministiniu materializmu, teigia, kad pati materija – tiek žmogiška, tiek nežmogiška – turi agentiškumą.²⁹⁸ Šis teiginys prieštarauja antropocentrizmo perspektyvai, kurioje akcentuojamas žmogaus vykdomas gamtos kolonizavimas. Gamta ir jos poveikis žmogui yra nematomas, arba nesuvokiamas. Žmogus, mąstydamas apie gamtą žmogiškomis kategorijomis, negali suvokti nežmogiškosios aplinkos veikimo principų. Taigi, kaip demonstruoja L. Boļšakova, gamtą reikia suprasti gamtos kategorijomis – ne tik įsijausti į kūną supančią aplinką, bet ir iškelti klausimą, kaip gamta juda, veikia, ar kūnas galėtų daryti tą patį. Kadangi L. Boļšakova šiame performanse nagrinėja kūno sąveiką su jį supančia gamta, šis kūrinys yra priskiriamas **ekologijos ir klimato kaitos** tematikai. Visgi, kaip akcentuoja D. J. Haraway, „nei *Vienas*, nei *Kitas* – tokie mes visi esame ir visada buvome. Visi turime tapti išradingesni ir jautresni ontologiniu požiūriu, nesvarbu, ar Žemę vadinama Gaja, ar tūkstančiu kitų vardų“.²⁹⁹

3.2 Probleminės post-humanizmo temos radikaliame performanso mene

Atlikus radikalaus performanso meno atvejų analizę buvo identifikuotos 6 probleminės post-humanizmo temos Rytų Europos performansų atvejuose.

²⁹⁵ Haraway, *Staying with the trouble*, 54.

²⁹⁶ Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the material self* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010), 2.

²⁹⁷ *Ibid.*, 16.

²⁹⁸ *Ibid.*, 3.

²⁹⁹ Haraway, *Staying with the trouble*, 98.

Probleminės temos	
Biogalios vaidmuo žmogaus gyvenime	3 (Rusija, Baltarusija, Ukraina)
Ekologija ir klimato kaitos klausimai	1 (Latvija)
Lytiškumo teorijos (feminizmas, <i>Queer</i> teorija)	3 (Lietuva x 2, Lenkija)
Technologinis progresas, technologijų vaidmuo žmogaus gyvenime	0
Žmogiškojo subjekto decentralizacija	3 (Latvija, Lenkija, Estija)
Kiborgo teorija	1 (Moldova)
Kūno modifikacijos	1 (Lietuva)

1 lentelė. Identifikuotos post-humanizmo probleminės temos radikaliame performanso mene.

Dažniausiai kartojosi **biogalios vaidmens žmogaus gyvenime, lytiškumo teorijų bei žmogiškojo subjekto decentralizacijos** temos. **Lytiškumo teorijų** tema yra svarbi ir tyrimo eigoje reiškėsi įvairiomis formomis. Dažniausiai atsiskleidė feminizmo kryptis – tiek abortų draudimo klausime, tiek motinystės tapatybės nagrinėjime yra parodoma, jog moterų emancipacija yra tęstinis procesas, reikalaujantis nuolatinių pastangų. Post-humanizmo teorija turi plačius rėmus ir idealistiškai mato gyvąjį pasaulį kaip homogenišką erdvę be hierarchinio skirstymo. Visgi, tyrime nagrinėti radikalūs performansai rodo, jog moters atveju hierarchinio skirstymo išvengti kol kas nepavyksta ir lyčių lygybės siekis išlieka tik idealizmo plotmėje. *Queer* teorijų atveju vyrauja panašus principas – yra siekiama parodyti, ką reiškia būti marginalizuotam. Normatyvinėje santvarkoje būti anapus normos yra sudėtinga, visgi, apsimesti normos pasekėju yra dar sunkiau.

Žmogiškojo subjekto decentralizacijos tema yra kertinė post-humanizmo paradigmoje. Post-humanizmo autoriai pasisako už žmogaus iškėlimą iš visatos centro ir antropocentrizmo epochos dekonstrukciją. Pirmiausia, antropocentrizmo epocha formuoja tuščią, beprasmį žmogaus gyvenimą. Žmogaus siekis užkariauti, pažaboti privedė prie beprasmės egzistencijos – užkariauta planeta miršta, o per vartotojiškumą patiriami malonumai yra tik momentiniai. Antropocentrizmo ikona, žmogus, neteko gyvenimo prasmės, kas skatina tik dar didesnę vartotojiškumą siekiant užpildyti būtį trumpais malonumais. Antropocentrizmui būdingas hierarchinis skirstymas tik didina socialinę atskirtį bei siekį protestuoti. Žmogus, turėdamas būti visatos centru, yra daugialypė būtybė. Deja, tik nedidelė dalis žmonių tampa antropocentrizmo branduoliu. Žmogiškasis eksepcionizmas ne tik atskyrė žmogų nuo jį supančios aplinkos, bet ir įvedė hierarchiją žmonių tarpe. Eksepcionizmo pozicija teko aukštesnės klasės, baltaodžiams vyrams, tuo tarpu visi kiti lieka žemesnėje, mažiau-žmogiškoje hierarchinėje pozicijoje. Taigi, antropocentrizmas nusako ne tik destruktivų žmogaus santykį su jį supančia aplinka, bet ir su kitais žmonėmis.

Svarbu akcentuoti, jog **biogalios vaidmens žmogaus gyvenime** tema pasirodė tik autoritariniuose režimuose.³⁰⁰ Kaip ir buvo apibrėžta anksčiau, radikalus performanso menas yra labai artima protesto menui raiškos forma. M. L. Cappelli akcentuoja, jog protesto meno apraiškos dažniausiai vyrauja autoritariniuose režimuose ir daug rečiau demokratijose.³⁰¹ Visgi, šio tyrimo rėmuose galima pastebėti intriguojantį pokytį – radikalaus protesto apraiškos vyrauja įvairiose politinėse santvarkose, tačiau protesto tematika skiriasi. Jei demokratinuose režimuose dažniausiai yra protestuojama prieš socialines skriaudas, nelygybę ir siekiama ginti tam tikras vertybes, autoritariniuose režimuose yra protestuojama prieš sisteminę prievartą. Demokratinėse santvarkose esantys menininkai gali identifikuoti probleminį klausimą ir protestuoti, kurti radikalius performansus. Autoritariniuose režimuose yra barjeras tarp protesto siekio ir identifikuojamo probleminio klausimo – siekiant pasisakyti prieš tam tikras socialines skriaudas ar ginti tam tikrus vertybinius aspektus kūrėjas, pirmiausia, turi turėti galimybę pasisakyti. Taigi, autoritarinėse santvarkose kuriančių menininkų pirmuoju tikslu tampa priešintis sisteminės prievartos aparatui, siekiant iškovoti saviraiškos laisvę.

Rečiau, po vieną kartą, pasirodė **ekologijos ir klimato kaitos, kiborgo teorijos ir kūno modifikacijos** temos. Ekologijos tema post-humanizme yra reikšminga, kadangi žmogaus santykis su jį supančiu pasauliu reiškia ne tik ryšių mezgimą, bet ir atsakomybės už gamtą vystymą. Visgi, radikalumas ekologiniame performanse pasireiškė per ištvėrmę, ne tiesioginį pasikėsinimą į kūną. Galima suponuoti, jog performanso mene komunikacija apie gamtą yra vykdoma nuosaikiau, kadangi aplinkosaugos aktyvistų judėjimai ir jų protestai jau išsiskiria dideliu radikalumu (kultūros objektų naikinimas, prisirakinimai ir bado streikai). Kadangi santykis su gamta nagrinėtame performanse yra atvaizduojamas kaip labai intymus, papildomas radikalumas tik nukreiptų dėmesį nuo kūrinio intencijos.

Tuo tarpu **kiborgo sąvoka** post-humanizme yra daugialypė. Kiborgą galima matyti kaip technologiškai patobulintą žmogų. Visgi, N. K. Hayles mato diskusiją apie kiborgą kiek plačiau, kartezinio dualizmo kontekste – ar žmogui reikia kūno, kaip kūnas sąveikauja su protu.³⁰² Kol technologijų aspektas šiame tyrime neatsiskleidė, kūno įveiklinimo arba atsisakymo momentas buvo tik vienetinis. Šį aspektą galima sieti su tuo, jog radikaliame performanso mene, kai yra protestuojama per kūną, negalima neigti kūno svarbos. Siekis atsisakyti kūno reikštų atsisakyti visos saviraiškos medijos, kas daugeliui kūrėjų būtų nepriimtina. **Kūno modifikacijų** tema irgi pasirodė tik vieną kartą.

³⁰⁰ Ukrainos politinė santvarka 2015 m. performanse nebuvo autoritarizmas, visgi, valstybė buvo krizės padėtyje dėl Krymo aneksijos. Taigi, Ukrainos atveju radikalus performanso menas protestavo ne prieš Ukrainos santvarką, o prieš Rusijos autoritarinį režimą.

³⁰¹ Cappelli, „Black Lives Matter“, 326.

³⁰² Hayles, *How We Became Posthuman*, 193.

Kol Vakaruose tokios figūros kaip Orlan ir Neil Harbisson yra labai žinomos kūno modifikacijų srityje, Rytų Europoje panašių atvejų aptikti nepavyko.

Galiausiai, **technologinio progreso, technologijų vaidmens žmogaus gyvenime** tema analizuotuose performansuose nepasirodė. Nors ši tema post-humanizmo paradigmoje turi didelę svarbą, Rytų Europos radikaliuose performanuose ji nefigūravo. Diskusijos apie sparčią technologijų plėtrą reikšmingai paplito gan neseniai, COVID-19 pandemijos metu, kai technologijoms teko kartinis vaidmuo žmogaus gyvenimo palaikyme. Visgi, šio tyrimo laiko rėmai neapima pandemijos laikotarpio, kas gali lemti minėtos temos stoką analizuotuose atvejuose.

3.3 Radikalaus performanso meno atmetimas

Identifikavus dažniausiai pasikartojančias post-humanizmo temas radikaliame performanso mene išlieka klausimas, kaip šios temos lemia performanso meno, kaip komunikacijos priemonės, žinučių atmetimą. Dažniausiai pasikartojančiomis temomis buvo: **biogalios vaidmuo žmogaus gyvenime, lytiškumo teorijos** bei **žmogiškojo subjekto decentralizacija**. **Biogalios vaidmens žmogaus gyvenime** tema buvo tarp dažniausiai besikartojančių (autoritariniuose režimuose ir Ukrainoje), ką lėmė geografinis pasiskirstymas. M. Foucault biogalios aparatą matė kaip gyvą, savi-reguliuojantį mechanizmą. Individų kūnai yra išmuštruoti paklusti disciplinariniam aparatui, todėl nepaklusnumas lemia individo marginalizavimą. Taigi, analizės kontekste galima matyti, jog ši radikalaus performanso specifika yra būdinga būtent autoritariniams režimams – yra protestuojama ir priešinamasi ne specifiniam klausimui, bet visam prievartos aparatui. Čia kūno įveiklinimas yra kiek kitoks, pasireiškiantis emancipaciniu pobūdžiu, siekiant kūną perteikti kaip portalą į „tikrovę“, anapus prievartos režimo ribų. Kūnas nėra pasitelkiamas aplinkos gerinimui, veikiau ištrūkimui iš jos.

Lytiškumo teorijų kampas analizėje pasireiškė per abortų draudimo, motinystės ir *queer* tapatybės nagrinėjimą. Nors kritikos aspektai yra skirtingi, juose galima įžvelgti bendrą naratyvą – pasipriešinimą hierarchiniam mąstymui. Visuomenės normos yra orientuotos į heteronormatyvinį, baltaodžio vyro vaizdą, kuriame moters arba *queer* tapatybei nelieka vietos. Normatyvumas veikia per tabu įtvirtinimą. Puikiu pavyzdžiu tampa moters skausmo klausimas – S. Sontag teigimu, istorinis ir kultūrinis moterų sugretinimas su emocionalumu ir silpnumu reiškia, kad metaforinės ligos, kaip emocinio atsparumo nepakankamumo, interpretacijos dažnai labiau paveikia moteris.³⁰³ Suformuotos visuomenės tabu praktikos aplink moterų sveikatą ir (ypač) skausmą nusako, jos moterų patirtys nėra įtraukiamos į priimtinių aspektų spektrą. Tuo tarpu *queer* tapatybės, vadovaujantis ta pačia tabu logika, yra siejamos su moteriškumu – nepakankamumu, silpnumu. Taigi, įkontekstintas kūnas tampa socialinės hierarchijos dalimi ir individualios tapatybės nagrinėjimas tampa neįmanomas. D. J.

³⁰³ Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978), 29-30.

Haraway teigimu, nėra kito tokio istorinio laikotarpio, „kai būtų labiau reikėję politinės vienybės, kad būtų galima veiksmingai kovoti su „rasės“, „lyties“, „seksualumo“ ir „klasės“ dominavimu.“³⁰⁴ Post-humanizme yra svarbu atsisakyti hierarchinio socialinio skirstymo, o tai savimi nusako ir moterų bei *queer* kūnų kontrolės stabdymą. R. Braidotti teigimu, neįmanoma vieningai kalbėti apie moteris (ir ne tik), vietoje to reikėtų akcentuoti jų įvairovės ir skirtumus.³⁰⁵ Post-humanizmas pasisako prieš biologiškai nulemtų vaidmenų suvokimą. Veikiau, visuomenės vaidmenis reikėtų matyti kaip socialinį konstruklą, kontrolės mechanizmą, kurį galima atmesti.³⁰⁶ Taigi, lytiškumo teorijų tema nusako **hierarchinio mąstymo kritiką**, kuri gali lemti radikalaus performanso meno atvejų atmetimą. Kritikuoti hierarchiją reiškia kritikuoti ir savo poziciją hierarchinėje struktūroje. Galima suponuoti, jog žmogus bijo kvestionuoti hierarchinę sistemą, kadangi nepriklausomai nuo žiūrovo pozicijos galios santvarkoje, kažkas visada bus žemiau.

Tuo tarpu **žmogiškojo subjekto decentralizacijos** tema post-humanizme oponuoja žmogaus eksepcionizmo koncepcijai. F. Ferrando post-humanizmo filosofiją mato kaip būdą spręsti antropocentrizmo sukeltas problemas – autorė pasisako už visų gyvybės formų prigimtine vertę, jos tikslu tampa skatinti nehierarchinį mąstymą ir kvestionuoti tradicinės moralės ribas.³⁰⁷ Žmogiškojo eksepcionizmo konceptas nusako, jog žmogus yra visa ko centre, aplink žmogų yra kuriamas ir formuojamas pasaulis. Visgi, post-humanizmo autoriai, tarp jų ir F. Ferrando, tai mato kaip problemą. A. Žukauskaitė akcentuoja, jog post-humanizmo paradigmos suponuojamas mąstymo pokytis yra būtinas, kadangi žmogiškasis eksepcionizmas yra įsiskverbęs net į tas mąstymo paradigmas, kurios turėtų kvestionuoti žmogaus galios poziciją.³⁰⁸ Taigi, žmogų reikia iškeldinti iš centro ir kurti naują santvarką, kurioje galios pasiskirstymas būtų paremtas kitokiais kriterijais. D. J. Haraway post-moderniam žmogui siūlo megzti ryšius, vystyti čiuptuvinį mąstymą – žmogiškojo eksepcionizmo ir utilitarinio individualizmo sankirtoje žmogus nebejaučia save supančio pasaulio, nebeturi ryšio su aplinka.³⁰⁹ Antropocentrizme žmogaus gyvenimo pamatu tapo malonumai ir vartojimas. Tačiau atsižvelgiant į ekologijos problemas, naujųjų kartų neviltingumą ir cinizmą, galima matyti, jog žmogus nemoka megzti ryšių su save supančia aplinka bei nejaučia atsakomybės už savo veiksmus. Post-humanizmas labai griežtai pasisako žmogaus atžvilgiu, visgi, ar žmogus yra pajėgus būti savikritišku išlieka neaišku. Radikalaus performanso meno kontekste, dažniausiai pasikartojančios žinutės skatina žmogų nultipti nuo savo galios pjedestalo. Visgi, galima kelti prielaidą, jog žmogui, pripratusiam būti mitybos grandinės viršuje yra sunku priimti antropocentrizmo destrukcijos idėją. Taigi, žmogiškojo

³⁰⁴ Haraway, „A Cyborg Manifesto“, 23-24.

³⁰⁵ Braidotti, *The posthuman*, 27.

³⁰⁶ Braidotti, *Nomadic subjects*, 214-215, 243.

³⁰⁷ Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, 89-92.

³⁰⁸ Wilmer ir Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition*, 1.

³⁰⁹ Haraway, *Staying with the trouble*, 30-31.

subjekto decentralizacijos tema nusako **antropocentrizmo/žmogaus viršenybės kritiką**, kas gali lemti radikalaus performanso meno atvejų atmetimą. Toks mąstymo principas reikštų žiūrovui pasikėsinimą į patį save.

Interpretatyvizmo metodologijos rėmuose yra nepaprastai svarbi paties tyrėjo refleksija, siekiant įtvirtinti tyrimo patikimumą bei skaidrumą. Pirmiausia, svarbu apžvelgti performansų atrankos procesą. Pasirinkimas vykdyti atranką performanso meno duomenų bazių pagalba padėjo identifikuoti radikalaus performanso meno kūrėjus bei kūrinius. Visgi, tokia atranka suponuoja, jog tarp tyrėjo ir duomenų atsiranda papildomas atrankos žingsnis. Taigi, į analizę patekę kūriniai ne tik buvo atrinkti šiam tyrimui, bet ir buvo atrinkti jau kažko kito, kaip geriausi Rytų Europos performanso meno erdvės pavyzdžiai. Svarbu akcentuoti, jog radikalių performansų atlikėjų lytis pasiskirsto gan tolygiai. Galutinai nėra įmanoma identifikuoti, ar buvo aptarta daugiau vyrų, ar moterų kūrinių (dėl tokių grupių kaip „Voina“ ir „Non Grata“), visgi, galima matyti, jog tyrėjos, kaip jaunos moters esančios kairiosios filosofijos akademiniame lauke, padėtis nedaro reikšmingos įtakos kūrėjų atrankai.

Reikėtų apžvelgti tyrėjos santykį su tyrimo medžiaga – tyrimo eigoje į radikalaus performanso atvejus yra žiūrima kaip į meno kūrinius, taip oponuojant patologijos sąsajoms. Taigi, šis požiūris daro didelę įtaką analizės eigai. Akademiniame literatūroje galima matyti įvairius radikalaus performanso meno suvokimo būdus – kaip meno rūšies, protesto, patologijos ar net talento stoka pasižyminčios kūrybos formos. Visgi, šio tyrimo rėmuose radikalus performanso menui yra suteikiama daug racijos, keliant prielaidą, jog tai yra labai unikali ir svarbi meninės/politinės saviraiškos forma. Atitinkamai, toks tyrėjos požiūris paveikia tyrimo kryptį bei rezultatus. Kitaip radikalaus performanso meno praktikas traktuojantis tyrėjas galėtų gauti kitokius rezultatus, kurie taip pat praturtintų akademinį šio meno lauką. Interpretatyvizmas ragina atsižvelgti į gyvenimiškos patirties įvairumą, atvirumą ir sudėtingumą, tad reflektavimas padeda atkreipti dėmesį į prasmės kūrimo dviprasmiškumą ir įvairiapusiškumą.

Išvados

Radikalus performanso menas yra bene glaudžiausiai su protesto menu susijusi raiškos forma, kuria menininkai ne tik kelia svarbius klausimus, bet ir pasitelkia kūną politinei kritikai perteikti. Kūno pasitelkimas socialiniam protestui yra ne tik kontraversiškas, bet gali turėti įtakos radikalaus performanso meno kritinių žinučių (ne)priėmimui. Performanso teorija ir psichoanalizės literatūra teigia, jog tokia raiškos forma gali būti siejama su patologija, diskredituojant radikaliu performansu perteikiamą politinę kritiką. Šio tyrimo klausimas – kokios politinės idėjos/temos/problemos yra gvildenamos radikalaus performanso meno kūriniuose, galinčios lemti šios raiškos formos žinučių atmetimą? Siekiant atsakyti į tyrimo klausimą derintos dvi teorinės paradigmos – post-humanizmo ir

psichoanalizės. Post-humanizmas sudarė pagrindą probleminių temų (kurių buvo ieškoma radikaliuose performansuose) identifikavimui, tuo tarpu psichoanalizė suteikė terminologiją kūrinių analizei.

Tyrimui įgyvendinti pasitelkta interpretatyvizmo metodologija, derinama su diskurso analizės metodu, tiriant 10 radikalių performanso meno atvejų Rytų Europoje nuo 2008 m. iki 2020 m. kovo 11 d. Tyrimo kontekste interpretatyvizmo metodologija sudarė sąlygas nagrinėti radikalius performansus, kaip savito konteksto dalis (specifinė vieta ir laikas). Performanso mene dažnai naudojamas simbolizmas, metaforos ir neverbalinė komunikacija politinėms idėjoms perteikti, tad interpretatyvizmo susitelkimas į žinojimo konstravimą tapo svarbiu metodologiniu įrankiu tyrimo rėmuose. Tuo tarpu diskurso analizė buvo taikoma kaip pamatinis analitinis įrankis. Derinant radikalaus performanso meno kūrinių šaltinius (vaizdo įrašai bei aprašymai, autorių interviu) su antrine literatūra (teorinė medžiaga), diskurso analizės pagalba buvo identifikuojamos dominuojančios post-humanizmo temos.

Atlikta radikalaus performanso meno kūrinių analizė atskleidė, jog kūriniuose vyrausias post-humanizmo temas sudarė:

- **biogalios vaidmuo žmogaus gyvenime** – kritikuoja biopolitinę kūno kontrolę (stebėjimą, medikalizaciją ir klasifikaciją). Dažniausiai pasireiškė autoritariniuose režimuose bei Ukrainos kontekste.
- **ekologija ir klimato kaita** – kritikuoja žmogaus vykdomą gamtos išnaudojimą, atsakomybės ryšių trūkumą. Pasireiškė tik vieną kartą.
- **lytiškumo teorijos** – kvestionuojamos normatyvinės struktūros ir binarinės (hierarchinės) skirtys, ypač lyties ir seksualumo atžvilgiu. Dominuoja moterų performansuose.
- **žmogiškojo subjekto decentralizacija** – kritikuoja žmogaus išskirtinumą, siekia iškelti žmogų iš visatos centro. Žmogus turėtų būti jį supančios aplinkos dalimi, ne virš jos. Pasireiškė Baltijos valstybių kontekste bei Lenkijoje.
- **kiborgo teorija** – teorijoje ši sąvoka rodo, kad žmogaus kūnas jau yra tam tikru mastu integruotas su technologijomis. Tyrimo rėmuose kiborgo sąvoka jungia kūno ir proto skirties klausimus. Technologijos ir kūno santykis tirtuose performansuose neatsispindėjo.
- **kūno modifikacija** – nusako siekį patvirtinti individualumą ir išreikšti tapatybę. Tyrimo rėmuose pasireiškė tik vieną kartą, santykyje su **lytiškumo teorijomis**.

Iš jų dažniausiai kartojosi **biogalios vaidmens žmogaus gyvenime, lytiškumo teorijų** bei **žmogiškojo subjekto decentralizacijos** temos. Atsakant į tyrimo klausimą identifikuota, jog dažniausiai kritikuojami aspektai, galintys lemti šios meninės raiškos formos atmetimą, yra:

- **hierarchinio mąstymo** kritika. Analizė parodė, jog post-modernus žmogus, gyvenantis antropocentrizmo epochoje, netoleruoja kritikos savo hierarchinei pozicijai – su negerovėmis reikia kovoti, protestas yra reikalinga saviraiškos forma, tačiau ne žmogaus, kaip politinio subjekto, sąskaita. Šis tyrimas patvirtina, jog radikalaus performanso meno keliamas nepatogumas yra ne vengtinas, o būtinas – nagrinėjamos rasės, klasės, lyties, ekologijos ar kitos problemos bendrai nusako, jog žmogus nenori keistis. Taigi, socialinės ar politinės negerovės nėra mistinės kilmės, tai žmogaus veiklos padariniai.
- **antropocentrizmo/žmogaus viršenybės** kritika. Kūno žalojimą, alinimą ar modifikavimą galima matyti kaip portalą į „tikrovę“, kur atsiskleidžia paslėptos diskurso pusės. Antropocentrizmo epochoje žmogus tapo įkalintas visatos centre – nebemokama megzti ryšių su aplinka, gamta ir jos išteklių yra išnaudojami, o humanizmo suponuojamas žmogaus gyvenimo sakralumas sudarė sąlygas besaikiam vartojimui. Radikalaus performanso meno raiška per kūno žalojimą, alinimą ir modifikavimą tampa paskutine priemone, kurią pasitelkia antropocentrizmo kritikai, siekdami atkreipti dėmesį į būtinybę žmogų iškelti iš centro.

Įgyvendinta radikalių performansų analizė atskleidė skirtumą tarp probleminių protesto temų skirtinguose politiniuose režimuose. Demokratiniuose režimuose yra susitelkiama į socialines skriaudas, nelygybės problemas, tuo tarpu autoritariniuose režimuose yra protestuojama prieš prievartos aparatą, perteikiant **biogalios vaidmens žmogaus gyvenime** kritiką. Šis skirtumas suponuoja, jog reikėtų išsamesnių tyrimų abiem politinių režimų laukam išnagrinėti. Keliant prielaidą, jog menas veikia kaip lakmuso popierėlis ir atvaizduoja reikšmingus procesus santykyje tarp visuomenės ir politinio režimo, vertėtų atkreipti ypatingą dėmesį į radikalaus performanso raišką tik autoritariniuose režimuose.

Svarbu akcentuoti, jog nėra vienos teisingos interpretacijos, todėl šiame darbe nagrinėtus atvejus galima tirti papildomai. Platesnis interpretatyvizmo metodologijos taikymas gali pasitarnauti praturtinant Lietuvos akademinę erdvę įvairesniais, refleksija paremtais tyrimais, ypač meno ir politikos sankirtoje. Svarbiu aspektu tampa ir teorinis šio darbo indėlis į post-humanizmo literatūros inventorizaciją. Pamatinių post-humanizmo autorių apžvalga leido sudaryti susistemintą post-humanizmo paradigmos požiūrio į kūną temų sąrašą, kuriuo galima vadovautis tolesniuose tyrimuose.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. „Menininkės Shaltmira performansas „Prey for Lithuania“ „Titanike“, *Art news*, (2018), <https://artnews.lt/menininkes-shaltmira-performansas-prey-lithuania-titanike-47021>.
2. Abramović, Marina, et al., *Marina Abramović* (Milan: Charta, 2002).
3. Acconci, Vito, „Performance after the Fact“ *New Observations* 95, (1993): 29.
4. Acconci, Vito, „Some Notes on Illegality in Art“ *Art Journal* 50, No. 3 (1991): 69-74.
5. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford: Stanford University Press, 1998).
6. Agamben, Giorgio, *The Coming Community* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993).
7. Agamben, Giorgio, *The Use of Bodies* (Stanford: Stanford University press, 2016).
8. Alaimo, Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the material self* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010).
9. Azcona, Abel, „Los Padres“, [abelazconaart.com](https://abelazcona.art/lospadres), žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://abelazcona.art/lospadres>.
10. Baltrušaitytė, Renida, „Performanso meno laukas: konceptualizavimo nesklaidumai“ *Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas* 8, No.1 (2017): 101-121.
11. Battcock, Gregory, sud., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E. P. Dutton, 1968).
12. Baudrillard, Jean, et al, *Simulations* (New York: Semiotext, 1983).
13. Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil* (London: Verso, 1993).
14. Bernstein, Richard J., *The Restructuring of Social and Political Theory* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978).
15. Bynum, Caroline Walker, „Material continuity, personal survival, and the resurrection of the body: a scholastic discussion in its medieval and modern contexts“ *History of Religions* 30, No. 1 (1990): 51-85.
16. Bown, Matthew, „Voina in St. Petersburg: THE DICK OF THE MATTER“ *Artnet*, (2011), <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp>.
17. Braidotti, Rosi, „Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology“ *Theory, Culture & Society* 23, No. 7-8 (2006): 197-208.
18. Braidotti, Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002).
19. Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (New York: Columbia University Press, 2011).
20. Braidotti, Rosi, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).
21. Braidotti, Rosi, ir Simone Bignall, *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze* (New York ir London: Rowman and Littlefield, 2019).
22. Brentano, Robyn, *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950*, (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1994).
23. Brunton, Jamie, „Biopolitical Masochism in Marina Abramović's The Artist Is Present“ *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 32, No. 1 (2017): 63-91.
24. Burzdžiūtė, Ada, „Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė“ (Magistro darbas, Vytauto Didžiojo Universitetas, Humanitarinių mokslų fakultetas, Filosofijos katedra, 2014).
25. Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York, London: Routledge, 1990).
26. Cappelli, Mary Louisa, „Black Lives Matter: The emotional and racial dynamics of the George Floyd protest graffiti.“ *Advances in Applied Sociology* 9, No.10 (2020): 323-347.
27. Carlson, Marvin, *Performance: A critical introduction* (London: Routledge, 2013).
28. Chaffee, Lyman G., *Political protest and street art: Popular tools for democratization in Hispanic countries* (Greenwood Publishing Group, 1993).

29. Cixous, Hélène, ir Catherine Clément, *The Newly Born Woman* (Minneapolis: University of Minnesota, 1975).
30. Clement, Catherine, ir Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred* (New York: Columbia University Press, 2001).
31. Cohen, Tom, Claire Colebrook ir J. Hillis Miller, *Twilight of the Anthropocene Idols* (London: Open Humanities Press, 2016).
32. Čeidaitė, Birutė, „Moters tapatybė ir jos paieškos performanso praktikose“ (Magistro darbas, Vilniaus dailės akademija, Kauno fakultetas, Grafikos katedra, 2016).
33. Derrida, Jacques, *The Animal That Therefore I Am* (New York: Fordham University Press, 2008).
34. Despret, Vinciane, *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
35. Diamond, Elin, *Unmaking Mimesis* (London: Routledge, 1997).
36. Dixon, Steve, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation* (MIT press, 2015).
37. Eco, Umberto, „Semiotics of Theatrical Performance“ *The Drama Review* 21, Nr. 1 (1977): 107-117.
38. Favazza, Armando R., *Bodies under siege: Self-mutilation and body modification in culture and psychiatry* (Jhu Press, 1996).
39. Féral, Josette, „Performance and Theatricality: the Subject Demystified“ *Modern Drama* 25, (1982): 170-181.
40. Ferrando, Francesca, *Philosophical Posthumanism* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2020).
41. Foucault, Michel, „Society must be defended“: *Lectures at the College de France 1975-1976* (New York: Picador, 2003).
42. Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, vol. 1, (New York: Vintage Books, 1990).
43. Foucault, Michel, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (London: Routledge, 1970).
44. Gallie, W. B., *Philosophy and the Historical Understanding* (New York: Schocken Books, 1964).
45. Goertz, Stephan, „How Saint Sebastian became an LGBTQ icon“, Outreach, žiūrėta 2024 m. gruodžio 20 d., <https://outreach.faith/2023/01/how-saint-sebastian-became-a-queer-icon/>.
46. Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978).
47. Greenberg, Miles, „Oysterknife“, milesgreenberg.com, žiūrėta 2024 m. spalio 5 d., <https://www.milesgreenberg.com/oysterknife.html>.
48. Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
49. Grusin, Richard (sud.), *After Extinction* (Minneapolis ir London: University of Minnesota Press, 2018).
50. Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere* (Cambridge: MIT Press, 1989).
51. Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: the University of Chicago Press, 1999).
52. Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).
53. Hammersley, Martyn, *Questioning Qualitative Inquiry: Critical Essays* (Thousand Oaks: Sage, 2008).
54. Hansen, Lene, *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War* (New York: Routledge, 2006).
55. Haraway, Donna J., *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature* (New York: Routledge, 1991).

56. Haraway, Donna J., „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective“, *Feminist Studies* 14, (1988): 575–599.
57. Haraway, Donna J., *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene* (Duke University Press, 2016).
58. Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism* (Ithaca: Cornell University Press, 1986).
59. Hawkesworth, Mary E., *Theoretical Issues in Policy Analysis* (Albany: SUNY Press, 1988).
60. Heidegger, Martin, *Being and Time* (New York: Harper & Row, 1962).
61. Hussein, Nesreen, „Seeing through the Wall: Objectification between Resistance and Acceptance“ *A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts* 3, No. 2 (2008): 62–78.
62. Isaacs, Tom, „Night Soil“, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6d., <https://tom-isaacs.com/artworks/2022-2/night-soil-2022/>.
63. Yanow, Dvora, „Interpretive analysis and comparative research“ *Comparative policy studies: Conceptual and methodological challenges* (London: Palgrave Macmillan UK, 2014).
64. Yusoff, Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).
65. Jackson, Patrick Thaddeus, *The Conduct of Inquiry in International Relations: Philosophy of Science and Its Implications for the Study of World Politics* (New York: Routledge, 2011).
66. Jeffries, Stuart, „Neil Harbisson: the world's first cyborg artist“, *The Guardian*, žiūrėta 2024 m. spalio 5 d., <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>.
67. Johnson, Dominic, „Introduction: Towards a Moral and Just Psychopathology“, kn. *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*, sud. Dominic Johnson (Chicago: The University of Chicago Press, 2013).
68. Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).
69. Kofman, Sarah, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings* (Ithaca: Cornell University, 1985).
70. Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Massachusetts: MIT Press, 1986).
71. Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982).
72. Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984).
73. Lacan, Jacques, *Ecrits* (New York/London: W. W. Norton & Company, 2006).
74. Lacan, Jacques, *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (London: Karnac, 2004).
75. LaViers, Amy, „Ideal Mechanization: Exploring the Machine Metaphor through Theory and Performance“ *Arts* 8, No. 2 (2019).
76. Lemm, Vanessa, ir Miguel Vatter, „Michel Foucault's perspective on biopolitics“ *Handbook of Biology and Politics. Cheltenham, UK-Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing* (2017): 40-52.
77. Linker, Kate, *Vito Acconci* (New York: Rizzoli International Publications, 1994).
78. Lipšic, Monika, „Performatyvių objektų problema performanso mene“ (Magistro darbas, Vilniaus dailės akademija, Aukštųjų studijų fakultetas, UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra, 2013).
79. Longino, Helen, *Science as Social Knowledge* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
80. MacAloon, John J., *Rite, Drama, Festival, Spectacle* (Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984).
81. Maciunas, George, „Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement“ *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* (1965).
82. McCorquondale, Duncan, sud., *Orlan: This Is My Body... This Is My Software...* (London: Black Dog, 1996).

83. McEvelley, Thomas, „*Video as Vindication for Performance*“. *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism* (McPherson & Company, 2012).
84. Miller, Jacques-Alain, sud., *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1992).
85. Mirzoeff, Nicholas, „Visualizing the Anthropocene“, *Public Culture* 26, No. 2, (2014): 213–232.
86. Nacionalinė emancipacijos diena, „Vasario 17-osios deklaracija“, emancipacija.lt, žiūrėta 2024 m. gruodžio 18 d., <https://emancipacija.lt/vasario-17-osios-deklaracija/>.
87. Nemser, Cindy, „Subject-Object Body Art,“ *Arts Magazine*, (September–October, 1971).
88. Orshi Drozdik, Orsolya, „Sensuality and Matter“ Budapest Gallery, (2018), <http://budapestgaleria.hu/en/2018-exhibitions/orsolya-orshi-drozdik-sensuality-and-matter/>.
89. Pajares, Gema, „Ulay, Marina Abramovic’s artistic and life partner, dies“ *La Razón*, (2020), <https://www.larazon.es/cultura/20200302/kstisk74snhujhfd2m76hus2m.html>.
90. Parr, Adrian, „Becoming+ performance art“ *The Deleuze Dictionary* (2005).
91. Pearl Damour, „How To Build A Forest“ Creative Capital, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://creative-capital.org/projects/how-to-build-a-forest/>.
92. Phillips, Gerald, ir Julia Wood, *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990).
93. Polkinghorne, Donald E., *Methodology for the Human Sciences* (Albany: SUNY Press, 1983).
94. Pruzhanets, Maryia, „Conceptual Art in Belarus as a Regime-Criticising Art – Ales Pushkin and Alexei Kuzmich“, *Zeszyty Artystyczne* 43, No. 1 (2023): 198-217.
95. Pulkauninkas, Andrius, ir Rusnė Kregždaitė, „Performanso klaidos atliekant socialinius vaidmenis“ *Santalka: Filosofija, Komunikacija* 25, (2017): 1-8.
96. Ranisch, Robert, ir Stefan Lorenz Sorgner, *Post- and Transhumanism: an introduction*, (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2014).
97. Rindzevičiūtė, Eglė, „Šiuolaikinio meno politinė ekologija miesto erdvėje. Pokalbis su Egle Grėbliauskaite ir Agne Gintalaite“ *Art News*, (2021), <https://artnews.lt/siuolaikinio-meno-politine-ekologija-miesto-erdveje-pokalbis-su-egle-grebliauskaite-ir-agne-gintalaite-68198>.
98. Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
99. Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to researching with visual materials* (London: Sage, 2001).
100. Sayre, Henry M., „The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies“ *The Georgia Review* 37, (1983): 169-188.
101. Sartre, Jean-Paul, *Existentialism & Humanism* (York: Methuen, 2023).
102. Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985).
103. Schechner, Richard, *Essays on Performance Theory 1970–76* (New York: Drama Books, 1977).
104. Schneider, Rebecca, *The explicit body in performance* (London: Routledge, 2013).
105. Schwartz-Shea, Peregrine, ir Dvora Yanow, *Interpretative Research Design: Concepts and Processes* (New York: Routledge, 2012).
106. Sickerman, Elizabeth Edgeworth, „Into the Limits: The Artist, the Audience, and the Practice of Self-Inflicted Violence in Performance Art“ (Daktaro disertacija, The Florida State University, 2017).
107. Sontag, Deborah, „A Caged Man Breaks Out At Last“ *The New York Times*, (2009), <https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html?pagewanted=all&r=0>.
108. Sontag, Susan, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978).
109. Sontag, Susan, *Regarding the pain of others* (Picador, 2003).

110. Sooke, Alastair, „Cabaret Voltaire: A night out at history's wildest nightclub” *BBC Culture*, (2016), <https://www.bbc.com/culture/article/20160719-cabaret-voltaire-a-night-out-at-historys-wildest-nightclub>.
111. Stalpaert, Christel, Kristof van Baarle ir Laura Karreman, sud., *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies* (Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021).
112. Steinberg, Marc W., „When Politics Goes Pop: on the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests” *Social Movement Studies* 3, No. 1 (2004): 3-29.
113. Stern, Carol Simpson, ir Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts* (White Plains: Longmans, 1993).
114. Stiles, Kristine, „Performance and Its Objects” *Arts Magazine* 65, No. 3 (1990): 35.
115. Sunde, Sarah Cameron, „36,5/A Durational Performance With The Sea”, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 6 d., <https://www.36pt5.org/>.
116. Taylor, Charles, *Philosophy and the Human Sciences* (New York: Cambridge University Press, 1985).
117. Teune, Simon, „Art and the re-invention of political protest” *Paper presented at the 3rd ECPR Conference* 8, (2005).
118. The Art Story, „Performance art: Later Developments”, žiūrėta 2024 m. rugsėjo 4 d., <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/>.
119. Thies, Cameron G., ir Robert E. Hogan, „The State of Undergraduate Research Methods Training in Political Science” *Political Science & Politics* 38, (2005): 293–297.
120. Timko, Tomáš, „Reception of Art in the Public Space-The Most Common Reasons for Non-acceptance and Their Causes” *Journal of Research in Humanities and Social Science* 9, No. 12 (2021): 37-43.
121. United Nations Online Network in Public Administration and Finance, „Nations in Transit 2003: Country Report of Belarus”, UN, 135 puslapis, žiūrėta 2024 m. gruodžio 7 d., <https://web.archive.org/web/20160303213737/http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/NISPAcee/UNPAN012373.pdf>
122. Vengrytė, Alberta, „Atminties laikas performanso mene” *Krantai*, No. 4 (2019): 42-45.
123. Ward, Frazer, *No innocent bystanders: Performance art and audience* (University Press of New England, 2012).
124. Wilmer S. E., ir Audronė Žukauskaitė, *Life in the Posthuman Condition: Critical Response to the Anthropocene* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023).
125. Zylinska, Joanna, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).

1 priedas

Atrinkti performanso meno atvejai ir jų šaltiniai.

BALTARUSIJA:

1. Alexei Kuzmich, „Homeland-BDSM“ (rus. Родина-BDSM), 2020 m. vasaris.
 - a. KALEKTAR, „Homeland-BDSM“, kalektar.org, žiūrėta 2024 m. gruodžio 2 d., <https://kalektar.org/in/terms/bxCU7LTYZSjAQGtbVxeS>.
 - b. „Homeland-BDSM (Родина-BDSM)“ nufilmuota 2020 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 2:14, paskelbta „Alexei Kuzmich“ 2020 m. vasario 3 d., <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCY0>.

RUSIJA:

2. „Voina“, „How to Snatch a Chicken“, 2010 m. liepa.
 - a. Matthew Bown, „Voina in St. Petersburg: The Dick of the Mattee“, *Artnet*, (2011), <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp>.
 - b. Performanso įrašas. Įspėjimas skaitytojui: kadangi radikalaus performanso meno kūriniai dažnu atveju rodo apnuogintą kūną, nemaža dalis performanso meno įrašų atsiduria pornografinėse svetainėse. Taip atsitiko ir šio performanso atveju. Spausdami šią nuorodą įsitikinkite, jog jūsų ekrano nemato aplinkiniai: <https://xhamster.com/videos/russian-pussy-chicken-1421732>.

UKRAINA:

3. Maria Kulikovska ir Mila Dolman, „Patience?“, 2015 m. rugsėjis.
 - a. Maria Kulikovska, „Patience?“, mariakulikowska.net, žiūrėta 2024 m. gruodžio 24 d., <https://www.mariakulikowska.net/project-page/patience#>.
 - b. Maryna Shcherbenko, „Curator of contemporary art projects Maryna Shcherbenko interviewed Maria Kulikovska within the Shcherbenko Art Center video platform“, Shcherbenko Art Centre, žiūrėta 2024 m. gruodžio 24 d., <https://www.shcherbenkoartcentre.com/en/publications/maria-kulikowska/curator-of-contemporary-art-projects-maryna-shcherbenko-interviewed-maria-kulikowska-within-the-framework-of-the-shcherbenko-art-center-video-platform/>.

MOLDOVA:

4. Igor Josifov, „Face it“, 2008 m. rugpjūtis.
 - a. „Igor Josifov "Face It" Performance“ nufilmuota 2008 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 10:56, paskelbta „Igor Josifov“ 2008 m. rugpjūčio 15 d., <https://www.youtube.com/watch?v=BeKqLOqNnuw>.
 - b. „Face it (Manumission performance detail), Igor Josifov“, flickr, žiūrėta 2024 m. gruodžio 9 d., <https://www.flickr.com/photos/30571059@N03/2862633111/in/photostream/>.
 - c. Stanimir Panayotov, „Life is the Institution: A Contingent View on Gender and Sexuality in Contemporary Macedonian Art“ *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, (2023), <http://thirdtext.org/panayotov-lifeistheinstitution>.
 - d. Atelje Dado, „Igor Josifov: Manumission“ Narodni Muzej Crne Gore, žiūrėta 2024 m. gruodžio 9 d., <https://ateljedado.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/igor-josifov-katalog.pdf>.

ESTIJA:

5. Non Grata, „Diverse Universe“, 2017 m. gruodis.
 - a. „WILD TOURS - NON GRATA- SOCIEDAD MINIMALISTA- BY HABITANT ONE- MEXICO PERFORMANCE (ART) 2017“ nufilmuota 2017 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 10:56, paskelbta „Habitant One“ 2018 m. birželio 22 d., <https://www.youtube.com/watch?v=IOR5Fiwxk4U&list=PLU9F1x3TEO35-pAveYqWEFrmScmbyVA3&index=3&t=231s>.

LATVIJA:

6. Artūrs Bērziņš, „Eshatoloģija“ (angl. *Eschatology*), 2018 m. kovas.
 - a. „Artūra Bērziņa deleģētā performance «Eshatoloģija» galerijā «MuseumLV» 10.03.2018“ nufilmuota 2018 m., Youtube vaizdo įrašas, 0:00 – 6:24, paskelbta

- „Arthur Belzinsh“ 2018 m. kovo 13 d., <https://www.youtube.com/watch?v=4GMDS9xL3d4&t=324s>.
- b. Naomi Rea, „Latvian Artist Is Accused of Promoting Cannibalism After Facebook Live Stream of Controversial Performance“ *artnet*, (2018), <https://news.artnet.com/art-world/latvian-artist-cannibalism-controversial-performance-1254944>.
7. Linda Boļšakova, „Off Spring“, 2019 m. gruodis – 2020 m. sausis.
- a. Laine Kristberga, „Building Relationship with Nature: Interview with Linda Boļšakova“ *Echo gone wrong*, (2022), <https://echogonewrong.com/building-relationship-with-nature-interview-with-linda-bolsakova/>.
- b. Linda Boļšakova „Off Spring“, lindabolsakova.com, žiūrėta 2024 m. gruodžio 2 d., <https://www.lindabolsakova.com/projects/off-spring/>.

LIETUVA:

8. Shaltmira ir Laima Kreivytė, „Prey for Lithuania“, 2018 m. balandis.
- a. Cooltūristės, „The FLYING BALCONY“, coolturistes.com, žiūrėta 2024 m. gruodžio 1 d., <https://coolturistes.weebly.com/the-flying-balcony-2018.html>.
- b. Artnews, „Menininkės Shaltmira performansas „Prey for Lithuania“ „Titanike“, *Artnews*, (2018), <https://artnews.lt/menininkes-shaltmira-performansas-prey-lithuania-titanike-47021>.
9. Vaida Tamoševičiūtė, „MAMA“, 2019 m.
- a. Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, „Tamoševičiūtė Vaida“, LTMKS, žiūrėta 2024 m. gruodžio 25 d., <https://www.letmekoo.lt/artists/tamoseviciute-vaida/>.
- b. Marija Griniuk, „Viskas atsispindi kūryboje. Vaidos Tamoševičiūtės paroda „Motinos kūnas“, 7 meno dienos, 36 (2019), <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/-Viskas-atsispindi-kuryboje>.

LENKIJA:

10. Przemysław Branas, „SS-PB-KJ – Performance“, 2011 m.
- a. Varšuvos Modernaus Meno Muziejus, „Polish Performance Archive“, žiūrėta 2024 m. gruodžio 3d., <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2656/126995>.
- b. Karol Sienkiewicz, „Your Own Side of Power. Interview with Przemek Branas“, *Szum*, (2019), <https://magazynszum.pl/wlasna-strona-mocy-rozmowa-z-przemkiem-branasem/>.

Summary

Performance Art and its Rejection: the Operation of Performative Social Protest in the Context of Anthropocentrism

Key words: radical performance art, posthumanism, performance art in Eastern Europe, anthropocentrism, interpretative analysis.

This study examines the expressions of radical performance art in Eastern Europe, looking at the posthumanist discourse in a sphere of art involving body harm, deprivation or mutilation.

Since radical performance art is an effective media of communicating political critique which is often aligned with pathological behaviour, according to previous academic researches. This study strives to understand the paradox of aligning a way of communicating political protest through body harm with pathological behaviour by exploring their meanings and posing the problem – what political ideas/themes/issues are addressed in radical performance art works that might lead to a rejection (alignment with pathology) of the main protest message.

To investigate this tie between radical performance art and pathology, following objectives are set out, which will be reflected in the structural parts of the research:

1) construction and application of a theoretical model based on the posthumanist framework and the assumptions of psychoanalysis to the problem case of the research (presentation of the theoretical frameworks of posthumanism and clarification of the relationship with performances, identification of the posthumanist meanings/narratives sought in performances, and the identification of the concepts and tools of psychoanalysis);

2) the development of a research design based on the methodology of interpretive analysis (development of the use of the methodology, identification of the levels of analysis, presentation of the structure of each level of analysis);

3) selection of cases of radical performance art according to the thematic frame of the research (compliance with the criterion of bodily mutilation, deprivation and mutilation, as well as with the geographical and time frame of the research);

4) analysis of the radical performance art cases and discussion of the results. The study concludes with a summary of the results of the analysis.

The cases of radical performance art are analysed based on interpretative methodology, using a method of discourse analysis. The analysis showed that the most probable reasons for aligning radical performance art with pathological behaviour were based on the themes this said artform is critiquing. Looking through a posthumanist perspective, radical performance art cases usually critiqued hierarchical thinking as well as human exceptionalism. For an artform produced in a context of anthropocentrism, these topics are vital for constructing a valuable political debate on implications of humanist discourse on human exceptionalism and subsequently, the whole living environment. However, context of anthropocentrism makes these topics uncomfortable, after all, no human subject wants to question their position of power. This study shows that radical performance art, involving body harm, deprivation and mutilation, in the context of posthumanism is aligned with pathological behaviour and not seen as a valuable form of political critique due to the fact that this form of art expression chooses to critique aspects of political discourse humans are not ready to face. Since humans are being critiqued in radical performance art for enforcing hierarchies, social injustice,

capitalism and abusing natural environment causing climate change, there is nowhere to shift the blame, therefore, the only option is to reject the artform altogether.

This research provides a basis for radical performance art research that will not only show the significance of performance art as a form of protest on a global scale but also to involve the paradigm of posthumanism into bodily forms of protest.