

Vaiva Daraškevičiūtė

ANTROPOCENO ESTETIKA: TARP ANESTEZIJOS IR *AESTHESIS**

Vilniaus universiteto
Filosofijos institutas
Universiteto g. 9/1, LT-01513
El. paštas: vaiva.daraskeviciute@fsf.vu.lt

Straipsnyje aptariamos dvi šiandienos teoriniame diskurse koegzistuojančios antropoceno estetikos prieigos, darant prielaidą, kad jos grindžiamos skirtingomis estetikos sampratomis. Pirmojoje prieigoje antropoceno estetika analizuojama remiantis vizualumo teoretikų T. J. Demos ir Nicholaso Mirzoeff pozicija, kurioje atkreipiamas dėmesys į prieštarinę vizualiųjų medijų reikšmę konstruojant antropoceno įvaizdinimą. Šioje perspektyvoje estetika įgauna redukcinių pobūdį, suprantant ją kaip anestetizuojantį faktorių. Antrojoje prieigoje grįžtama prie estetikos sąsajos su *aesthesis* matmeniu, traktuojant ją ne estetizuojančiu požiūriu, bet kaip pamatinio lygmens percepciją. Šios prieigos skirtumas nuo pirmosios straipsnyje aiškinamas remiantis Maurizio Ferrario racionaliosios estetikos projektu. Trečiojoje dalyje nagrinėjama antropoceno estetikos kaip *aesthesis* koreliacija su menu ir meno galimybe reprezentuoti antropoceną. Šie aspektai analizuojami pasitelkus Timothy Mortono hiperobjekto sampratą ir lietuvių menininkų projekto „Saulė ir jūra (Marina)“ atvejį.

RAKTAŽODŽIAI: antropocenas, estetika, vizualumas, anestetika, *aesthesis*, hiperobjektas, menas.

* Finansavimą skyrė Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-MOD-17-5.

Šiandien vis dažniau moksliniame ir kultūriniame diskursuose vartojamas antropoceno terminas, juo apibrėžiant dabarties epochą. Antropoceno sąvoka akcentuojama, kad mūsų gyvenamąjį laiką ženklina destruktivios žmogaus veiklos generuojami pokyčiai, kurie daro negrįžtamą įtaką geologinei planetos sandarai, klimatui, biologinei įvairovei bei aplinkai bendrąja prasme. Ir nors pats antropoceno terminas dėl jame implikuoto *anthropos* išryškavimo susilaukia prieštarų vertinimų, vis dėlto daugmaž sutariama, kad šiandien išgyvename krizės laikotarpį, kuris iš vienos pusės susijęs su sunkiai sustabdomą pagreitį įgavusiu gamtos išteklių eksploatavimo ir priklausomybės nuo jų mechanizmu, o iš kitos – su padažnėjusiomis gamtos stichijomis ir jų prognozavimo negalimybe.

Aišku, kad globalus esamuojų laiku vykstančių pokyčių mastas komplikuoja galimybes aprėpti ir suprasti antropoceną, todėl panašaus pobūdžio pastangos susiduria su priegigos problema. Kitaip tariant, kyla klausimas – koku būdu antropocenas, o sykiu apskritai šiuo terminu įvardijama visuotinės krizės situacija tampa mums prieinama? Arba – kaip antropocenas patenka į mūsų akiratį? Panašiu rakursu antropoceno klausimą kelia vizualumo teoretikai, atkreipdami dėmesį, kad ieškant informacijos apie šiuolaikybėje vykstančius pokyčius, jų dinamiką ir poveikį, ypatingą reikšmę įgauna estetikos veiksnys. Šioje perspektyvoje antropoceno estetika apibrėžiama per vizualumo faktorių, atkreipiant dėmesį į jo priklausomybę nuo technologijų. Vis dėlto čia tenka pastebėti, kad antropoceno estetikos terminas šiandien yra įgavęs labai prieštarų konotacijų ir panašu, kad tokia padėtis susiklostė dėl skirtingų estetikos sampratų, kuriomis remiamasi antropoceno problematikos rėmuose. Todėl greta pirmosios antropoceno estetikos priegigos, kai estetika traktuojama kaip negatyvus estetizacijos veiksnys, įvykstantis anestetinę antropoceno redukciją į reginį, šiandienos teoriniame diskurse susiduriame ir su priešinga pozicija, kai antropoceno estetika matoma visų pirma per jos sąsają su *aesthesis* matmeniu, suprantant estetiką jau ne anestetiniu požiūriu, bet kaip jau-trumą aplinkos atžvilgiu įgalinančią pamatinio lygmens percepciją. Šioje estetikos perspektyvoje menui patikima svarbi užduotis reprezentuoti ir apmąstyti antropoceną kaip radikaliai kitokį aktualybės režimą. Straipsnyje atidžiau panagrinėsiu išskirtas antropoceno estetikos priegas, siekdama aptarti svarbiausius jų bruožus.

Antropoceno estetika kaip anestetika

Visa eilė antropoceno problematiką tyrinėjančių teoretikų¹ pastebi, kad antropocenas kaip šiuolaikybės epocha mums yra prieinamas tik per vizualumą, kurį įgalina

¹ Žr. Mirzoeff 2014, Demos 2017, Hird 2017, Carruth and Marzcek 2014, Emmelhainz 2015.

įvaizdinančios technologijos. Tokių reiškinių kaip ozono sluoksnio plonėjimas, gyvūnų rūšių išnykimas, vandenynų rūgštėjimas, klimato kaita – praktiškai neįmanoma fiksuoti žmogiškaisiais pojūčiais, tačiau, nepaisant to, visi šie ir daugelis kitų su nūdienos grėsmėmis susijusių reiškinių mums jau tapę pažįstami ir įgavę vizualų pavidalą. Industrinių peizažų, plastike įsipainiojusių gyvūnų, spalvų ryškumą praradusių koralų, iš atliekų susiformavusių salų, stūksančių vandenynų pakrantėse, iškirstų miškų plotų ir panašūs vaizdai yra daugybę sykių matyti internetiniuose portaluose, televizijoje, žurnalų puslapiuose. Norime to ar ne, technologinių medijų dėka, tai, kas kitais būdais būtų sunkiai prieinama – globalios žmogaus veiklos pėdsakas Žemėje – įsiveržia į mūsų kasdienybę. Vis dėlto, čia susiduriame su nemenka problema, kylančia dėl Vakarų kultūroje vyraujančio prieštaringo santykio su vaizdais, kurį jau ne pirmą dešimtmetį tyrinėja vizualumo teoretikai. Šiuo požiūriu galima prisiminti Nicholaso Mirzoeff pastebėjimą apie tai, kad esame vis dar veikiami Platono *Valstybės* dešimtojoje knygoje išsakyto verdikto vaizdams dėl šmėkliško ir klaidinančio jų panašumo į tikrovę – nepaisant nuolat intensyvėjančio vizualinio fono, mūsų kasdienybei būdingas savotiškas nepasitikėjimas reginiais ir juos transliuojančiomis medijomis (Mirzoeff 1999: 8–11). Įtarumas vaizdų atžvilgiu nesunkiai paaiškinamas, atsižvelgiant į prieštaras, susijusias su ontologiniu vaizdo statusu – vaizdai sukuria konkretybės ir betarpiškumo išpūdį, tačiau jie nėra nei patys dalykai, nei tiesiog reginiai. Priešingai, vaizdai priklauso kultūros industrijos sričiai – yra generuojami (arba gaminami), todėl jų supratimas ir interpretavimas reikalauja bendrosios struktūrinio mechanizmo aprėpties. Dėl šios priežasties verta iškelti klausimą – kiek efektyvi ir mobilizuojanti yra informacija apie antropoceną, kai ji pasiekia mus vaizdine forma? Atsižvelgiant į Mirzoeff ir kitų vizualumą tyrinėjančių autorių pastebėtą vizualinės medžiagos „perskaitymo“ ir kontekstualizavimo įgūdžių stoką, o sykiu, turint mintyje krizinę antropoceno situacijos pobūdį, reikalaujantį naujų veikimo modelių, panašu, kad galimi atsakymai į šį klausimą nesiūlo lengvų kelių. Todėl ne pro šalį pasieškoti tinkamo vizualinės prieigos pavyzdžio, ir juo galėtų būti pastaraisiais metais sukurtas dokumentinis filmas *Antropocenas: žmogaus era*², kuris 2019 metų festivalio „Kino pavasaris“ programoje buvo pristatytas šitaip:

Žmogaus didybės manija, noras užkariauti kuo daugiau gamtos apibrėžia mūsų santykį su Žeme. Milžiniškoms mašinoms be atvangos vykdant neregėto masto kalnakasybos projektus, įprasti kraštovaizdžiai transformuojami į nežemiškas industrines dykvietes. Pasitelkiant stulbinančius panoraminius vaizdus iš viso pasaulio, filme

² *Anthropocene: the Human Epoch* (2018) yra trečiasis filmas trilogijoje (sykiu su *Manufactured Landscapes*, 2006; *Watermark*, 2013), kurią jos autoriai – Kanados kino kūrėjai Jennifer Baichwal ir Nicholas De Pencier bei fotografas Edward Burtynsky – dedikavo antropoceno problematikai.

dokumentuojama žmogaus veiklos įtaka geologinei planetos raidai. „Antropocenas: žmogaus era“ – tai hipnotizuojantis ir nerimą keliantis priminimas apie žmogaus padermę bei raginimas pabusti³.

Analizuojant antropoceno įvaizdinimo temą, šis filmas itin parankus dėl jo kūrėjų pasirinkto sprendimo reprezentuoti šiandienos situaciją vaizdais, skiriant jiems, o ne epizodiškai už kadro pasigirstančiam švedų aktorės Alicios Vikander balsui, pagrindinį vaidmenį. Taigi šiuo atveju vizualinis matmuo veikia ne atlikdamas iliustratyvios medžiagos, skirtos papildyti faktinius duomenis, funkciją, bet priešingai – kaip tik vaizdų ir jų sekos pagalba konstruojamas probleminis filmo matmuo. Skirtingose sužetinėse linijose matome vaizdus, reprezentuojančius milžiniškos industrijos pajėgas, sutelktas ties įvairių žemės išteklių gavyba, ir kaip šis procesas keičia planetos paviršių, kuris, parodžius jį paukščio skrydžio rakursu, atsiveria neįtikėtinais spalvų ir faktūrų deriniais.

Vis dėlto šie estetiniu žvilgsniu pamatyti ir meniškais rakursais parodyti pramoniniai peizažai, kaip pastebi dalis gausiai išgirto ir apdovanojimų susilaukusio dokumentinio filmo kritikų, inspiruoja klausimą apie tai, kiek efektyvi projektu siunčiama žinutė. Ar nenuitinka taip, kad filmo autorių pasirinktas būdas globalų destruktvyvios žmogaus veiklos mastą reprezentuoti užburiančiais panoraminiais vaizdais, savotiškai konfrontuoja su antropoceno problematikoje implikuotu pagrindiniu pranešimu, įspėjančiu apie krizinę būklę ir radikalių veikimo praktikų būtinybę. Panašaus pobūdžio dvejonės galėtų paskatinti ir paskutinis aukščiau cituoto anonso „Kino pavasario“ programoje sakiny, kuriame filmas apibūdinamas kaip „hipnotizuojantis“, ir nepaisant to – raginantis „pabusti“. Įdomiausia, kad toks, iš pirmo žvilgsnio, neapsižiūrėjimas (tikėtina, aptariamam atveju – atsitiktinis), sugretinant viena kitą neutralizuojančias būsenas, vis dėlto labai tiksliai nurodo į pačią su antropoceno įvaizdinimu susijusios problemos šerdį.

Panašaus pobūdžio priešara, kylanti dėl hipnotizavimo ir raginimo veikti elementų įtraukimo, kliūna taip pat ir teoretikui T. J. Demos, kuris 2017 metais pasirodžiusioje knygoje *Prieš antropoceną: vizualioji kultūra ir aplinka šiandien* nagrinėja prieštaringo vizualinių medijų kuriamo efekto klausimą, o antropoceną įvaizdinančius projektus siūlo vertinti itin atsargiai. T. J. Demos požiūriu, viena iš svarbių problemų, išskylanti šiandienio antropoceno problematikos diskurso rėmuose, yra susijusi su estetizuojančia prieiga, kurios susiformavimą ir skatina panašaus pobūdžio dokumentika. Siekdamas pagrįsti savo kritiką projektams, kurie destruktvyvią žmogaus veiklą reprezentuoja vaizdais, jis įsiveda antropoceno estetikos terminą, apibrėžiantį, jo žodžiais tariant, jau nusistovėjusią ir nesunkiai

³ <https://kinopavasaris.lt/lt/programa/6760-antropocenas-zmogaus-era> [žiūrėta 2019.11.21].

atpažįstamą retoriką, kontekstualizuojančią antropoceno problematiką viešojoje erdvėje – t. y. sąsają tarp panoraminų vaizdų ir juos lydinčių paaiškinimų, neretai stokojančių tiek išsamesnio pagrindimo, tiek tikslesnių nuorodų (Demos 2017: 15). Dronų ir panašių technologinių priemonių pagalba užfiksuoti vaizdai, kaip pastebi teoretikas, atrodo hiper-aiškūs ir informatyvūs, tačiau iš tiesų nėra nei skaidrūs, nei pajėgūs nesuinteresuotai perteikti problemos mastą. Visgi nepaisant tariamo informatyvumo, būtent vizualumo faktorius šiandien atlieka svarbiausią vaidmenį konceptualizuojant antropoceną, o taip pat (ir tai, Demos požiūriu, dar pavojingiau) renkantis tinkamą jo įveikos strategiją.

Taigi Demos čia atkreipia dėmesį į tai, kad nuo antropoceno ikonografijos kontekstualizavimo priklausys, kokios veikimo praktikos – reaktyvios ar pasyvios – susiformuos. Ir kaip tik estetinė prieiga, jo nuomone, šiame etape veikia ne kaip mobilizuojanti galia, bet kaip hipnotizuojantis veiksnys, kuris krizės situacijoje neutralizuos tikėtiną reakciją į pavojaus signalą, šiuo būdu suspenduodamas įmanomus pokyčius. Komentuodamas vieno iš filmo *Antropocenas: žmogaus era* bendraautorių Edwardo Burtynsky'io nuotraukų seriją, skirtą antropoceno įvaizdinimui, Demos pastebi, kad nors panoraminėse nuotraukose užfiksuoti vaizdai reprezentuoja naftos ar kalio karbonato gavybos industrijas, kurios pasižymi itin dideliu taršumu ir destruktiviu poveikiu tiek aplinkai, tiek jose dirbančių žmonių sveikatai, tačiau nuotraukose suteiktos distancijos dėka šie pramoniniai peizažai įgauna abstraktaus estetizmo ir grožio⁴. Kitaip tariant, pasirinkta įvaizdinimo perspektyva estetizuoja ir nukenksmina antropoceno grėsmes – čia vertėtų prisiminti, kad dar kantiškoji estetika grožį priskyre saugumo ir kontroliuojamumo registrams. Todėl šiuo atveju susiduriame su savotišku paradoksu – vizualioji prieiga, priešingai nei galėtų pasirodyti, veikia ne suteikdama informacijos, tačiau fetišizuodama patį rakursą, kuriuo įgalinamas vizualizavimas. Dar daugiau, kaip teigia Demos, fetišizuojamas kontrolės iš aukštai matmuo, kuriam vizualizavimas atveria kelią:

Antropoceno vizualizavimas siekia sustiprinti techno-utopinę poziciją, kad „mes“ iš tiesų valdome gamtą taip, kaip mes valdome galimybę išgauti jos atvaizdą – ir iš tiesų šie du aspektai, pasireiškiantys dvigubu – gamtos ir jos reprezentavimo – kolonizavimu, yra nedalomai susiję“ (Demos 2017: 28)⁵.

⁴ Reikėtų pastebėti, kad pats Burtynsky'is šį aspektą mato kitu kampu nei Demos. Burtynsky'io projekto internetiniame puslapyje, greta patalpintų antropoceną iliustruojančių fotografijų, galima perskaityti autoriaus komentarus, kuriuose jis, apsibrėždamas savo vaidmenį šandienos situacijoje, atsisako konfrontacijos, pozicionuodamas save kaip tą, kuris „atskleidžia, o ne kaltina“. Prieiga per internetą: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene> [žiūrėta 2019 09 21].

⁵ Daugiau gamtos kolonizavimo klausimu žr. Demos 2016.

Čia reikia pastebėti, kad, atkreipdamas dėmesį į antropoceno ikonografijos priklausomybę nuo pažangiausių technologijų (kurios prieinamos tik finansuojant valdymo struktūroms ir didžiosioms korporacijoms), Demos laikosi požiūrio, kad tiek vizualinių medijų galia, tiek projektuojamas efektas yra dialektinio pobūdžio. Kitaip tariant, vizualinės medijos prisideda formuojant galios retoriką, o antropoceno situacijoje, pirmiausiai, tai reiškia *status quo* išsaugojimo intenciją, kai ši iš principo konfrontuoja su pranešimu apie klimato krizę ir užkerta kelią reikalingiems pokyčiams.

Aprašydamas vizualinių medijų įtaką konstruojant galios aparatą, Demos remiasi jau minėto Mirzoeff išvalgomis apie tai, kad vizualumo funkcionavimas visuomet susijęs su tam tikros hierarchinės struktūros palaikymu. Šiuo požiūriu reikšminga Mirzoeff suformuluota vizualumo komplekso (*complex of visibility*) samprata, talpinanti tris vizualizavimui būdingus momentus: klasifikavimą, išskyrimą ir estetizavimą (Mirzoeff 2011: 3–50). Antropoceno problematikos kontekste klasifikavimo ir išskyrimo veiksniai nebetenka prasmės dėl visa apimančio situacijos globalumo, tačiau trečiasis – estetizavimo – momentas lieka pamatiniu reprezentuojant antropoceną, o sykiu kompleksiskai prisideda palaikant grėsmės ir bejėgiškumo retoriką. Taigi greta antropoceno įvaizdinimo praktikoms būdingo grėsmės estetizavimo, Mirzoeff išskiria atsakomybės perleidimo menamam autoritetui judesį, kurį inspiruoja pačiame vizualizavimo veiksnyje užkoduota žinutė, transliuojanti prieštaringą informaciją. Viena vertus, rodoma, kad situacija yra itin kritinė, o iš kitos pusės – leidžiama suprasti, kad krizės suvaldymas reikalauja ypatingų resursų ir priemonių. Reikia pastebėti, kad, Mirzoeff požiūriu, ši prieiga neturi nieko bendro su antropoceno įveikos strategijomis, o kaip tik priešingai, yra formuojama pagal nebefunkcionuojantį paradigminį modelį, perimtą iš Apšvietos epochos, kurioje santykis su gamta grįstas jos valdymo ir kontrolės naratyvu. 2014 metais publikuotame tekste „Antropoceno vizualizavimas“ Mirzoeff teigia:

Antropoceno vizualizavimas leidžia mums judėti į priekį, nieko nepastebint ir nenustojant gyventi patogiai, nepaisant biosferos destrukcijos. Galima teigti, kad tiek nedaug mes darome, viena vertus, vedini savanaudiškų sumetimų, tačiau taip pat ir todėl, kad vis dar vadovaujamės modernybės įsitikinimu, kad „valdžia“ galiausiai padarys tvarką (Mirzoeff 2014: 217).

Dar ankstesniuose tyrimuose (Mirzoeff 2011) jis yra atkreipęs dėmesį į platų vizualizavimo sąvokos semantinį lauką, leidžiantį kalbėti apie vizualizavimo praktiką daugialypiuose kontekstuose, pradedant XVIII amžiaus militaristinėmis teorijomis ir baigiant modernybės biurokratinio aparato diskursu. Teoretiko pastebėjimu, visus šiuos kontekstus vienija bruožas, leidžiantis apibūdinti vizualizavimą

kaip tai, kas „suteikia priemonių valdymo įgalinimui“ (Mirzoeff 2014: 216). Taigi galima teigti, kad estetiškas matmuo šiame kontekste įgauna papildomų konotacijų traktuojant jį ne vien estetizmo prasme, tačiau taip pat ir percepcijos apskritai požiūriu – kai besikeičiančio klimato sąlygomis bandymui susivokti aplinkoje lemiamą įtaką daro geofizikų ir kitų mokslininkų pasirinktos vizualizavimo strategijos. Kitaip tariant, antropoceno išskirtinumas toks, kad nors gyvename laikais, kai įvaizdinančios medijos plačiai prieinamos, tačiau globalios situacijos ir krizinių pokyčių panoraminiam fiksavimui būtinos pažangiausios technologijos. Todėl horizontalus informacijos gavimo modelis išardomas ir grįžtama prie informacinio monopolio, kai valdančiam autoritetui, greta disponavimo aukščiausio lygio technologijomis, perleidžiamas taip pat ir prioritetas vizualizavimo būdu formuoti kolektyvinę ateitį.

Taigi matome, kad antropoceno estetiką traktuojant per jos sąsają su vizualumu itin svarbūs tampa du aspektai: visų pirma, taip suprantama antropoceno estetika reiškia estetizavimo būdu vykdomą krizinės situacijos anesteziją, ir antra – antropoceno estetika veikia taip pat ir pamatiškesniu lygmeniu, generuodama savidestrukcinį de-ontologizacijos procesą, kai katastrofos situacijoje individas, ignoruodamas pavojaus signalą, suspenduoja savo veikimo galimybę, elgdamasis taip, lyg antropocenas nedarytų jam įtakos. Šioje perspektyvoje antropocenas bei visi jį lydintys faktoriai funkcionuoja tiesiog kaip estetiškas reiškinys. Vis dėlto krizinis antropoceno pobūdis leidžia teigti, kad pasilikimas „stebėtojo“ pozicijoje šiuo atveju peržengia etinio-politinio abejingumo ribas ir tampa savotiška savidestrukcijos forma, kurią taikliai apibūdinamas Demos cituoja (Demos 2017: 70) paskutinius Walterio Benjamino teksto *Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje* sakinius: „Žmonija, Homero laikais buvusi Olimpo dievų stebėjimo objektas, dabar stebi pati save. Jos susvetimėjimas pasiekė tokį laipsnį, kad ji gali išgyventi savo pačios sunaikinimą kaip aukščiausios rūšies estetinį malonumą“ (Benjamin 2005: 243).

Estetika ir tikrovė: nuo anestezijos prie *aesthesis*

Prieš pereinant prie antrosios antropoceno estetikos traktuotės, vertėtų trumpai pasiaiškinti, estetinio santykio su tikrove aspektą, nes kaip tik jis tampa pamatiniu siekiant atskirti straipsnyje nagrinėjamas antropoceno estetikos prieigas. Poreikis aptarti šį klausimą kyla dėl šiuolaikinėje filosofijoje polemiskai vartojamo estetikos termino.

Reikėtų prisiminti, kad dar visai neseniai, bent jau kontinentinėje filosofijos tradicijoje, estetika visų pirma buvo nagrinėjama pabrėžiant būtent anestetinį ir deontologizuojantį jos efektą. Visa eilė mąstytojų, šiaip jau atstovavusių gana skirtingoms filosofijos mokykloms ir laikotarpiams – pradedant Martinu Heideggeriu

bei kritinės Frankfurto mokyklos atstovais ir baigiant postmodernistais – sutarė kritikuodami estetiką, o šių teoretikų priekaištus galima apibendrinti kaip požiūrį, kad estetiškas santykis iš esmės remiasi metodologine prieiga, įtvirtinančia hierarchinę subjekto/objekto dichotomiją tikrovės redukcijos sąskaita.

Gana tiksliai šį objektyvizuojantį judesį eksplikuoja Giorgio Agambenas vienoje ankstyvųjų knygų *Žmogus be turinio*, estetinio metodo taikymą prilygindamas situacijai, kai medicinos studentas gydo pacientus remdamasis anatomijos žinioomis, įgytomis praktikuojantis išskirtinai su lavonais. Agambeno požiūriu, studentas neturi kitos išeities kaip tik mintimis grįžti prie negyvo kūno, kuris yra tapęs jam vieninteliu pažįstamu anatominiu modeliu, taigi taikomas taip pat ir gydant gyvuosius (Agamben 2005: 64–65). Ir nors negyvas kūnas disponuoja tomis pačiomis dalimis bei organais kaip ir gyvasis, išskyrus pagrindinį *quid* elementą, tačiau kaip tik šis *kažkas* viską keičia. Jei pabandytume Agambeno pasiūlytą negyvo kūno analogiją perkelti anestetinės estetikos prieigos paaiškinimui, estetiškas žvilgsnis šioje perspektyvoje turėtų būti suprantamas kaip subjektyvi dalykų matymo projekcija, taikoma tikrovės atžvilgiu. Remiantis Agambenu, problemiška tai, kad viena vertus, šis įrėminimo judesys sukuria efektą, simuliuojantį sąveiką su tikrumu situaciją, o iš kitos pusės, čia neišvengiama inversiško redukcinio judesio⁶, nukreipto į patį estetinės formos taikytoją (modernųjį subjektą), kuris, apakintas tariamo savo centriškumo, negeba fiksuoti, kad „kontroliuojama“ aplinka yra tiesiog išorinė jo susitelkimo į save projekcija.

Reikia pastebėti, kad ši pozicija, apibrėžianti estetinį santykį pagal ydingo rato principu veikiančią struktūrą, įvairiomis formomis reiškiasi teoriniame diskurse ir šiandien, o jos priekaištų estetikai atgarsį nesunku atpažinti taip pat ir Demos bei Mirzoeff argumentuose, nukreiptuose prieš antropoceno estetiką, kai estetikos terminas vartojamas vienareikšmiškai neigiama prasme, juo apibrėžiant vizualinių technologijų daromą įtaką deontologizacijos procesui.

Kita vertus, jau keletą dešimtmečių estetikos terminas yra atsikovojęs vietą filosofinės problematikos centre. Taigi, greta anestetinės estetikos, šiandienos filosofijoje koegzistuoja ir kita ne mažiau paveiki prieiga, kurioje susitelkiama į pozityvaus (ontologiniu požiūriu) estetikos matmens išryškinimą. Savotiškas paradoksas slypi tame, kad pirmoji estetikos traktuotė, kaip parodoma Agambeno aptariamoje medicinos studento analogijoje, akcentuoja redukcinį estetinio santykio su tikrove pobūdį, o antroji šiame straipsnyje svarbi prieiga siekia estetikos reabilitavimo ir argumentuoja savo poziciją, siūlydama naujai persvarstyti estetikos potencialą kaip

⁶ Tai, kad objektyvizuojantis estetiškas santykis veikia reduksiškai tiek vidaus, tiek išorės kryptimi, yra aptaręs Heideggeris savo tekste „Pasaulėvaizdžio metas“. Heideggeris teigia: „Pasaulio virsmas vaizdu yra tas pats įvykis, kurio dėka žmogus tarp esinių virsta *subjectum*“ (Heideggeris 1992: 150).

tik „grįžimo prie tikrovės“ terminais. Remiantis šiuo požiūriu, atsisakoma sieti estetiką su estetizavimu ar formaliais grožio sprendiniais, o einama kaip tik priešinga linkme, pabrėžiant fundamentalų jos pobūdį. Verta atkreipti dėmesį, kad čia numatyta grįžimo intencija suponuoja taip pat ir grįžimą prie estetikos ištakų – tiksliau, prie Gottliebo Baumgarteno, kuris suformulavo patį estetikos terminą, o juo pavadintai disciplinai priskyrė ikisąvokinio lygmens pažinimo funkciją⁷.

Antropoceno problematikos kontekste svarbu pažymėti, kad Baumgarteno pozicija dėl joje implikuoto pamatinio estetikos pobūdžio pažinimo struktūroje, šiandien įgauna papildomą matmenį, atveriantį galimybę svarstyti estetiką ne kaip atsiribojimą (nors ir fiktyvų) nuo antropoceno bei jį lydinčių veiksmų, bet kaip dar ikirefleksyviame lygmenyje vykstantį šios krizinės situacijos priėmimą vienintelio įmanomo ontologinio moduso prasme. Šiuo požiūriu itin paranku nurodyti į baumgarteniškos filosofijos įtakoje suformuluotą Maurizio Ferrario estetikos kaip *aisthesis* sampratą, kurią jis pristatė dar 1997 metais pasirodžiusioje knygoje *Racionali estetika*. Anticipuodamas spekuliatyviųjų realistų teorijas, Ferraris čia polemizuoja su tradicija, priskiriančia estetiką išskirtinai meno laukui⁸ ir vietoje to siūlo traktuoti estetiką kaip savotišką percepcijos ontologiją. Ferrario požiūriu, pagrindinis ontologinis klausimas (heidegeriškasis *Seinsfrage*) yra susijęs ne su mistine būties patirtimi, tačiau su tikrove⁹ kaip tokia, todėl, jo įsitikinimu, turėtų būti keliamas kaip klausimas „Kas tai yra?“ (Ferraris 2011: 20). Ferrario teigimu, siekiant atsakyti į šį pamatinį klausimą, svarbiausias vaidmuo kaip tik ir atitenka estetikai, kurią jis aiškina iš dalies ta pačia prasme, kaip ją traktavo Baumgartenas, formavęs estetikos kaip jutiminio pažinimo mokslo viziją. Kaip teigia Ferraris, tikrovės percepcijos lygmenyje juslės veikia efektyviau už mentales schemas¹⁰. Vis tik, kaip jau galima suprasti iš paties racionalios estetikos termino, tai nereiškia, kad šioje perspektyvoje estetika siejasi tik su empiriniu lygmeniu. Veikia, Ferraris siūlo matyti estetiką kaip visuminės patirties percepciją, ypač akcentuodamas tą jos formavimosi etapą, kuri

⁷ Savo *Estetiką* Baumgartenas pradeda pristatydamas paties „pakrikštytą“ discipliną ir apibūdina ją labai plačiai: „Estetika (laisvųjų menų teorija, žemesniojo lygmens gnoseologija, menas galvoti gražiai, analogiškas protinei veiklai menas) yra jutiminio pažinimo mokslas“ (Baumgarten 2000: 27).

⁸ Teigdamas, kad XX amžiaus pabaigoje estetika prarado sąsajas su Baumgarteno teoriniu projektu (sykiu prarasdama ir savo kaip atskiros disciplinos autonomiją – to pavyzdys galėtų būti Gadamerio *Tiesoje ir metode* išsakyta tezė, kad estetika privalo ištirti hermeneutikoje), Ferraris primygtinai pabrėžia poreikį prisiminti etimologinį estetikos pagrindą ir grąžinti ją prie pirminio sumanymo. Todėl, remiantis Ferrariu, estetikos kaip *aisthesis* terminas nesuponuoja tautologijos, tačiau juo išsokomas savotiškas estetikos išsigrininimo poreikis.

⁹ Šis momentas svarbus vadinamajam hermeneutų ir naujųjų realistų ginčui dėl tikrovės apibrėžimo. Kaip yra parodysi Rita Šerpytytė, abi pusės apeliuoja į skirtingas tikrovės sampratas (Šerpytytė 2012: 7–17).

¹⁰ Viename iš pateiktų pavyzdžių Ferraris teigia, kad teorijos yra neabejotinai būtinos vandens molekulių formulės išvedimui, tačiau nei teorijų, nei pačios formulės neprireikia, kai troškulus malšinamas stikline vandens ar norint suprasti, kad vandenyje sušlampama (Ferraris 2011: 579).

žymi ikirefleksyvaus ir refleksijos momentų persipynimas. Taigi estetika Ferrariui yra racionali, protinga ir pagrįsta kaip tik dėl to, kad ji atstovauja negryną, hibridišką jauslių ir intelekto sąveiką (Ferraris 2011: 15–23). Todėl, kaip Ferraris teigia jau 2010 metais pasirodžiusiame straipsnyje „Estetika kaip *aisthesis*“, taip traktuojama estetika yra artimesnė pačiai tikrovės sanklodai, kuri iš esmės nepriklauso nuo subjekto projektuojamų mentalinių schemų¹¹:

Egzistuoja visas išorinis pasaulis, nepriklausantis nuo to, ką mes žinome; ir tai nėra šalutinis ar atsitiktinis pasaulis – tai pasaulis, kuriame gyvename ir kuriuo dalinamės su kitomis gyvomis būtybėmis, kurioms nebūdingos tos pačios konceptualinės schemos. Dėl suprantamų priešasčių mąstymas negali būti raktu, atveriančiu šį pasaulį. Veikiau tai yra percepcijos pasaulis: matymo, pojūčių, skonio, lytėjimo, uoslės; tiksliau pasakius, tai yra *aisthesis* pasaulis (Ferraris 2010: 112).

Kaip žinia, Ferrario estetikos kaip *aisthesis* teorija buvo tik pirmasis žingsnis kelyje, galiausiai jį atvedusiam prie ontologijos permąstymo (suprantant ontologiją jau ne kaip būties mokslą, bet kaip dalykų ir objektų buvimo teoriją), o galiausiai prie naujojo materializmo projekto¹². Vis dėlto, atsižvelgiant į šiuolaikinės filosofijos tendencijas, itin reikšminga, kad Ferraris suteikia estetikai pamatinę vietą, ne vien apeliuodamas į bendrąją percepcijos lygmenį, suprantamą žmogiškojo matmens prasme, bet pretenduodamas aprėpti taip pat ir gyvus organizmus apskritai, o sykiu ir negyvus objektus. Tai reiškia, kad čia postuluojuama priešinga nei Agambeno analogijoje aptarta pozicija, nurodanti į estetikos potencialą išardyti tikrovės įrėminimo hierarchinėje struktūroje konstruktą ir vietoje jo pasiūlanti horizontalų sąveikos modelį, atstovaujantį įvairioms gyvybės formoms, objektams ir jų konfigūracijoms. Taigi, galima teigti, kad Ferrario estetikos samprata, į pirmą planą iškelianti jautrumą dalykų atžvilgiu, parodo, kokių pagrindų susiformuoja prieiga, kai estetikos funkcionavimas išplečiamas anapus ne tik tradiciškai suprantamos estetikos, tačiau taip pat ir anapus antropologinio matmens.

Antropoceno estetika kaip *aesthesis*

2015 metais pasirodžiusio rinkinio *Menas antropoceno epochoje* sudarytojai Heather Davis ir Etienne'as Turpinas tapatina estetiką ir *aesthesis*, remdamiesi tuo pačiu

¹¹ Šiuo požiūriu Ferraris kritikuoja hermeneutinę tradiciją, o ypač vatimiškąjį *silpnojo mąstymo* variantą, jo įsitikinimu, kuriantį situaciją, kai panaikinama realioji tikrovė, o lieka tik prasminis lygmuo. Kaip teigia Ferraris, „jei pasaulis virto pasaka, o tarp išmonės ir tikrovės nėra skirtumo, vadinasi, išnyksta skirtumas tarp jausmų ir kalbų apie jausmus, minčių, kad turi jausmus ir tikėjimo, kad turi jausmus. Tai, kas yra, – nebesvarbu, svarbios tik schemos – konceptualinės, lingvistinės ir tai, kaip mes jomis manipuliuojame“ (Ferraris 2010: 107).

¹² Ferraris 2004; Ferraris 2012.

pagrindu kaip ir Maurizio Ferraris – per jutiminės receptijos pamatiškumą; vis tik reikia pastebėti, kad, skirtingai nei Ferrario racionaliosios estetikos projekte, Davis ir Turpino pozicijoje esama nuoseklios linijos, kurios laikantis estetika suprantama per tiesioginę sąsają tarp *aesthesis* ir meno. Kaip teigia teoretikai:

Pasukome prie meno ne dėl to, kad trokštame pridėti dar vieną terminą, papildantį ir taip besiplečiančią literatūrą apie antropoceną; veikiau manome, kad menas kaip *aesthesis* įrankis įgauna centrinę vietą mąstant su ir jaučiant per antropoceną (Davis, Turpin 2015: 3).

Pabrėždami išskirtinį meno vaidmenį, Davis ir Turpinas atkreipia dėmesį į jo potencialą užčiuopti ir fiksuoti tikrovę – jų nuomone, šiandienos problemas eksteriorizuojančios meninės praktikos yra veiksmingos tuo požiūriu, kad susitelkia ne į antropoceno dokumentavimą, bet pretenduoja atskleisti antropoceno procesualumą, parodydamos, kad jis vyksta „iš tikrųjų“. Dar daugiau, teoretikų požiūriu, krizės situacijai ir ją lydintiems veiksniams suteikus meninę formą, performatuojama mūsų sąsaja su antropocenu, ir tai leidžia dalykų atžvilgiu įgauti tą patį jautrumo matmenį, apie kurį kalba Ferraris savo estetikoje. Pasižiūrėjus atidžiau, nesunku pastebėti, kad Davis ir Turpino pozicijoje menui priskiriama *aesthesis* dimensija reiškiasi ambivalentiškai – postuluojamas atvirumas tiek tikrovės, tiek žiūrovo kryptimis; viena vertus, menui būdingas išskirtinis jautrumas ir gebėjimas perteikti tikrovę, iš kitos pusės, menas veikia kaip tarpininkas, kuris įjautrina ir intensyvina receptiją. Visgi, prisiminus Demos ir Mirzoeff priekaištus anestetinei estetikai dėl jos kuriamo hipnotizuojančio efekto, matome, kad bendruoju estetikos kaip *aisthesis* matmeniu apeliuojama į pirmajai priešingą – žadinimo aspektą.

Todėl šioje perspektyvoje anestetinės estetikos klausimas apie antropoceno redukavimą į estetinį objektą yra performuluojamas į klausimą apie meno potencialą reprezentuoti antropoceną de-estetizuojant anestetinę estetiką. Kitaip tariant, atspiriama nuo prielaidos, kad paveikumo aspektas meno kūrinyje turėtų koreliuoti su jo etine-politine orientacija, šiuo būdu įgalindamas meninio estetizmo ribų peržengimą¹³. Iš kitos pusės, čia aptariama problematika reikalauja atsigręžimo į patį

¹³ Be abejo, antropoceno estetikos kaip *aesthesis* perspektyvoje *aesthesis* režimas nėra priskiriamas visam menui be išlygų, veikiau šiuo požiūriu galima kalbėti tik apie itin jautrų aktualybės reprezentavimą mene. Šiame kontekste galima prisiminti Mirzoeff atliktą kritinę 1873 metų Claude'o Monet darbo *Impresija: saulėtėkis* analizę. Šį darbą, suteikusį pavadinimą naujai užgimusiame sąjūdžiui mene, Mirzoeff pavadina ekologiškai neatsakingu. Pagrįsdamas savo verdiktą, Mirzoeff remiasi menotyrininkų išvada, kad Monet paveiksle, vaizduojančiame rytą industriniame Havro uoste, matomas įspūdingo atspalvio dangus, iš tiesų nėra menininko išmonė, tačiau reprezentuoja realią XIX amžiaus pabaigos Havro dangaus spalvą, kurios geltonumas atsiradęs dėl anglies gavimo pramonės procese susidariusių dūmų persiliejo su saulės nutvieksto horizonto fonu. Mirzoeff požiūriu, tai, kad Monet pasirenka ne išryškinti žalingą mašinerijos pramonės įtaką, tačiau suteikia toluomoje išnyranties kranams ir kitiems įrengimams žavesio bei švytėjimo, leidžia šiame paveiksle išvelgti tą patį už antropoceno

antropoceną. Akivaizdu, kad atsižvelgiant į antropoceno (ne)aprėpties dėmenį bet kokia įmanoma koreliacija tampa disproporciška. Todėl aiškinantis, koku būdu galėtų konfigūruotis meno prieiga, leidžianti steigtis minėtai de-estetizavimo procedūrai, o sykiu ir legitimuojanti antropoceno reprezentavimą mene, verta papildyti anestetikos ir *aisthesis* kontekstus, įsivedant pastaruojų metu filosofiniame diskurse gana dažnai vartojamą hiperobjekto konceptą, kurio aptarimas leis pristatyti poziciją, parodančią, kad antropoceno nereprezentuojamumo sąlyga nepaneigia poreikio aptarti antropoceną estetikos perspektyvoje.

Objektiškai orientuotai ontologijai atstovaujančio Timothy Mortono įsitikinimu, šiandien gyvename hiperobjektų epochoje, kurios pagrindinis bruožas yra tas, kad žmogiškasis subjektas prarado kontrolę dalykų atžvilgiu galios santykiui persisvėrus į hiperobjektų pusę. Antropocenas itin tinkamas hiperobjekto pavyzdys, kadangi globalus mastas ir kompleksinis pobūdis užkerta kelią tiesioginei jo recepcijai¹⁴, tačiau, nepaisant objektyvizavimo negalimybės, antropocenas akivaizdžiai veikia mūsų patirties sąlygas. Vis dėlto reikia pastebėti, kad Mortonas prie hiperobjektų priskiria iš pirmo žvilgsnio sunkiai sietinus dalykus, tokius kaip klimato kaita, juodoji skylė, plutonis, biosfera, CO₂ didėjimas, plastikinis maišelis ir t. t. Pagrįsdamas šių pasirinkimų nenuoseklumą, jis akcentuoja, kad hiperobjektus galima apibrėžti tik per jiems būdingas savybes, kurių išskiria penkias, paminėdamas, kad hiperobjektai yra kibūs (ta prasme, kad jų neįmanoma atsikratyti), neaptinkami lokaliai, neaprėpiami laike, hiperobjektams būdingas priartėjimo ir nutolimo efektas¹⁵, o taip pat jie yra interobjektyvūs, nes leidžiasi užčiuopiami erdvėje, susidarant čioje tarp estetiškai patiriamų objektų (Morton 2013: 24).

Nors Mortonas skiria nemažai dėmesio kiekvienos išskirtos savybės aptarimui, susidaro įspūdis, kad tikrasis jo tikslas yra pateikti ne hiperobjekto definiciją, bet veikiau anti-apibrėžimą, sugriaunantį įprastinį objektų recepcijos modelį, o sykiu ir apskritai transformuojantį supratimą, kas yra „objektas“. Todėl hiperobjektų savybių aprašymai, užuot padėję atpažinti ir klasifikuoti juos bendrosiose epistemologinėse sistemose, suponuoja visiškai kitokio lygmens kategorizavimą, nurodantį į ontologinę situaciją, kurioje, Mortono nuomone, esame šiandien ir kuri pažinimo požiūriu funkcionuoja tik tam, kad patvirtintų žmogiškąją negalią apibrėžti ne vien hiperobjektus, tačiau apskritai dalykus bendrąja prasme. Kitaip tariant, šis rakursas

situaciją atsakingos industrijos estetizavimo judesį, kurį Demos priskiria Burtynsky'io gamtovaizdžiams (Mirzoeff 2014: 221–222).

¹⁴ Mortono požiūriu, mes patiriame hiperobjektų (pvz., oro sąlygų) manifestacijas (lietų ar vėją), tačiau to negalima pavadinti tiesiogine hiperobjekto kaip visumos patirtimi (Morton 2013).

¹⁵ Šį aspektą Mortonas įvardija terminu fazavimas (*phasing*), paprastai vartojamu apibrėžiant šiuolaikinę minimalistinę muziką. Savo teorijoje fazavimo efektą Mortonas aiškina pasitelkdamas menininkų Yukultji Napangati bei Bridget Riley darbų pavyzdžius ir Jimi Hendrixo grojimo gitara maniera, akcentuodamas visiems šiems atvejams būdingą iššęstumą, išsikraipymą (Morton 2013: 69–75).

suponuoja poziciją, kad hiperobjektai deformuoja anksčiau veikusius epistemologinius modelius, iškraipydami žmogiškam subjektui įprastą santykį su tikrove, ir įgalindami naują struktūrą, kurioje galioja jau ne antropocentrinė prieiga, bet tokia dalykų išsidėstymo perspektyva, kai „subjektas“ aptinka save įstrigusį neapibrėžtame kažkur – hiperobjekte, ar, kaip teigia Mortonas, hiperobjektų sąsajose.

Toks žiūros taškas itin produktyvus bandant suprasti, kaip estetiniu aspektu formuojasi antropoceno įtraukimas į patirties kontekstą – traktuojant antropoceną kaip hiperobjektą, sugriaunama galimybė matyti jį kaip reginį, nes šioje konsteliacijoje žmogaus pozicija, remiantis Mortono pasiūlyta analogija, primena Senojo Testamento pranašo Jonos situaciją, atsidūrus banginio pilve (Morton 2013: 20) – patirtį antropocene tuomet reikėtų aiškinti kaip buvimą ne antropoceno išorėje, bet viduje, kai pamatiniame recepcijos lygmenyje (ferariškai suprantamos *aesthesis* požiūriu) veikiama iš perspektyvos, kurią diktuoja priklausomybė šiai sąveikai. Kaip, analizuodamas šį aspektą viename iš savo tekstų, teigia Mortonas, „[h]iperobjektai pagaliau įvykdė tai, ko nesugebėjo padaryti dešimtmečiai avangardinių eksperimentų: jie visam laikui sugriovė estetikos rėmus, atskiriančius žiūrovą nuo to, į ką jis žiūri“ (Morton 2011: 83).

Žvelgiant šiuo kampu, formuojama prielaida, kad anestetinės estetikos kuriamas hipnotizuojantis efektas antropocene praranda savo totalų pobūdį – hipnozės veikimas tampa neatsparus situacijos neapibrėžtumo suponuotam nerimui. Juo labiau, kad šis žadinantis de-estetizavimo judesys aptariamam atveju priklauso jau ne subjekto paradigmai, tačiau kyla iš antropoceno kaip jo procesualumo veiksnys. Kokiu būdu antropocene nerimas persmelkia kasdienybės matmenį, Mortonas aiškina siūlydamas įsivaizduoti itin kasdienišką epizodą:

Jūs išeinatė iš prekybos centro. Artėjant prie automobilio, nepažįstama praeivė jums sušunka: „Puikus oras šiandien!“ Šiek tiek dvejojamas (ji globalinio atšilimo neigėja, ar kaip?), jūs atsakote – taip. Tame buvo lengva abejonė. Ar todėl, kad laukėte, ką ji pridurs apie globalinį atšilimą? Bet kuriuo atveju, ši dvejonė jus atvedė prie minties apie tai. Sveikiname – jūs esate gyvas įrodymas, kad įžengėte į hiperobjektų laikmetį. Kodėl? Jūs nebegalite neįpareigojančiai šnekėti apie orą su nepažįstamuoju. Globalinio atšilimo prezencija įsiveržia į pokalbį kaip šmėkla, sykiu įvesdama keistus pertrūkius. Paminimas globalinis atšilimas, ar ne – abiem atvejais, tikrovė tapo keista (Morton 2013: 99).

Panašaus pobūdžio situacija (kurios banalumas pažeidžiamas kvestionuojant įprastai abejonių nekeliantį savaimę suprantamumo lygmenį), kaip teigiama Mortono teorijoje, parodo galios santykio išsikreipimą žmogiškojo subjekto nenaudai ryškiau nei modernaus mokslo paradigmą reprezentuojantys bandymai pateikti grafinį globalinio atšilimo trajektorijų vaizdą. Dar išvalgiau, Mortono nuomone,

šmėklišką nejaukumo ir neapibrėžties būvį atveria menas, kuriam jis, remdamasis Platono *Ijonu*, priskiria daimonišką galią persijungti tarp žmogiškojo ir (hiper) objektų režimų (Morton 2012: 135–139).

2019 metais Venecijos bienalėje „Aukšinių liūtų“ laimėjusių lietuvių menininkių Rugilės Barzdžiukaitės, Vaivos Grainytės ir Linos Lapelytės operoje-performanse „Saulė ir jūra (Marina)“ apsilankę žiūrovai nepamatė nei saulės, nei jūros, tačiau iš per visą angoro perimetrą besitęsiančio balkono galėjo stebėti apačioje įrengtą paplūdimį bei jame vykstančią įprastinę atostogų rutiną: skirtingų lyčių ir amžiaus grupių poilsiautojus, gulinėjančius su skaitiniais ir telefonais rankose ar statančius pilis ištryptame smėlyje tarp besimėtančių žaislų ir šlepečių.

Šiaip jau mintis apie poilsį tankiai apgultame paplūdimyje kelia asociacijas su gal ir maloniu, tačiau tingiu ir akivaizdžiai banaliu laiku, kuriame nieko nevyksta. Vis gi tapusi aptariamo meninio projekto siužetiniu karkasu, ši daugeliui pažįstama ir įprastai neutrali situacija, įgauna konfrontacijos matmenį, atveriantį nejaukią įtampą, kuri (analogiškai kaip ir jau cituotame Mortono pavyzdyje apie nepavykusį pašnekėsį) yra padiktuota kontrasto tarp kasdienybės banalumo ir čia pat tvyrančios grėsmės – tai suprantame išgirdę, apie ką dainuoja Barzdžiukaitės, Grainytės ir Lapelytės projekte atostogautojus įkūnijantys solistai. Kaip ir daugelio kitų 58-ojoje Venecijos meno bienalėje dalyvavusių meninių projektų atveju, lietuvių trio užmąnyto centre atsideria antropoceno problema, kurios krizinis pobūdis „Saulėje ir jūroje“ išstatytas parodant, kaip atsiveria plyšiai net ir tokioje inertiškoje jaukaus nuobodulio ir nieko neveikimo atmosferoje: personažai savo dainose išpėja apie šiandienos kasdienybėje aptinkamus nykstančio pasaulio ženklus – grybai dygsta per Kalėdas, koralai praradę savo spalvas, o medūzas sudėtinga atskirti nuo vandenyne gausiai plaukiojančių plastikinių maišelių. Banaliausi klausimai apie tai, kokį įdegio kremą rinktis, išprovokuoja pertrūkius, suardančius numanomą tęstinumo trajektoriją ir atvedančius prie klausimų apie Žemės ir žmogaus ateitį.

Verta atkreipti dėmesį į itin reikšmingą „Saulės ir jūros“ kūrėjų pasirinkimą konstruoti projekto scenografiją taip, kad dalyvaujantis žiūrovas įgautų žvilgsnio iš viršaus perspektyvą, kuri čia svarbi ne vien scenografiškai, tačiau taip pat įveiksmiškai distancijos matmenį, reikalingą koncepcijos įgyvendinimui. Straipsnyje analizuojamos problematikos požiūriu, šį aspektą galima aiškinti remiantis abiem anksčiau aptartomis estetikos prieigomis – anestetizuojančia ir de-estetizuojančia. Referuojant į Demos išsakytą kritiką rakursui iš viršaus, reikia pastebėti, kad iš tiesų perspektyvai, iš kurios žiūrovas stebi saulę imituojančios šviesos nutviektus ir ant pastelinių spalvų rankšluosčių nerūpestingai sugulusius kūnus, galima būtų priskirti abstrahavimosi judesį, leidžiantį atsiriboti nuo veiksmo scenoje, susitelkiant tiesiog į estetinę dermę, kurią dar labiau pastiprina tokie komponentai kaip

harmoninga muzika ir neįprasta erdvė. Toks „Saulės ir jūros“ matymo kampas, ignoruojantis konfrontaciją tarp banalumo ir grėsmės kontekstų, neabejotinai turėtų potencialo tapti hipnotizuojančios patirties sąlyga.

Visgi panaši interpretacija, ko gero, visai pagrįstai galėtų būti apkaltinta redukcine intencija – kompleksinis meninio projekto pobūdis, libretas bei režisūriniai sprendimai, iškeliantys klimato kaitos temą į pirmąjį planą, neleidžia abejoti pretenzija perkelti žiūrovo dėmesį nuo dekoratyvių estetinių elementų prie visumos, kuria apeliuojama į kur kas fundamentalesnę lygmenį. Todėl reikia pastebėti, kad menininkų sprendimą privilegijuoti matymą iš viršaus, galima traktuoti ir visiškai priešingai nei pirmuoju atveju – tai yra, ne abstrahavimosi ar antropocentristinio matmens požiūriu, bet kaip pastangą išryškinti žmogaus pažeidžiamumą¹⁶ ir jo kūniškumą, kurio jautrumas bendramatiškas kitiems gyviems kūnams¹⁷. Taigi performansas, visų pirma įgalina (kaip pastebima ne vienoje recenzijoje¹⁸) savotišką susitapatinimo efektą, atliepiantį įstrigimo jauseną, apie kurią dainuoja personažai apačioje. Šis savęs atpažinimo jausmas intensyvėja pasiekdamas vis aukštesnį lygį, lygiagrečiai skaidrėjant supratimui, kad projekto fabula nenumato jokio rezistencinio judesio esamai būklei įveikti, jokios esminės transformacijos, priešingai – tampa aišku, kad niekas nesikeis. Bus ir toliau (ne)judama toje pačioje trajektorijoje – ignoruojant nerimą, melancholiškai, bet inertiškai – planuojant dar vienas atostogas kitoje pasaulio pusėje; stebint, kaip nyksta pasaulis¹⁹.

Paradoksalu, tačiau šiuo atveju veidrodžio efektas, suteikiantis žiūrovui galimybę pamatyti užhipnotizuotą save, veikia išblaivinančiu ir žadinančiu būdu. Projektą „Saulė ir jūra“ galima pavadinti pavyzdžiu meno, kuriame išardoma antropoceno kaip reginio perspektyva, sykiu de-estetizuojant anestetinę estetiką. Gal todėl, kad

¹⁶ Analogiškas efektas susikuria vienos iš projekto autorių Rugilės Barzdžiukaitės filme *Rūgštus miškas* (2018), kuriame tuo pačiu rakursu – iš paukščio skrydžio – rodomi kormoranai stebintys žmonės.

¹⁷ Ši asocijacija padiktuota projekto „Saulė ir jūra“ aprašymo internetiniame puslapyje. Žemė čia traktuojama kaip gyvas, jautrus kūnas: „Įsivaizduokite paplūdimį – ir save jame, arba dar geriau: stebėkite viską iš viršaus – svilinti saulė, įdegio kremas, ryškūs maudymosi kostiumai, prakaituoti delnai ir kojos. Pavargusios galūnės, tingiai dryksančios ant rankšluosčių mozaikos. Įsivaizduokite karts nuo karto spygtelinčius vaikus, juoką, ledų vežimėlio tilindžiamą tolumoje. Muzikalią bangų mūšą, jos raminantį ritmą (būtent šiame paplūdimyje ir niekur kitur). Vėjo plaikstomų plastikinių maišelių šiugždėjimą, tykų jų, tokių panašių į medūzas, plūduriavimą toli nuo kranto. Ugnikalnio, lėktuvo, motorinės valties riaumojimą. Paskui – dainų chorą: kasdienybės dainų, nerimo ir nuobodulio dainų, dainų beveik apie nieką. O po visu tuo: lėtą išsekusios, išeikvotos Žemės girgždėjimą, atsidūsėjimą“. Prieiga per internetą: <https://www.sunandsea.lt/lt> [žiūrėta 2019 11 29].

¹⁸ Į empatijos, susitapatinimo prasmę, momentą atkreipia dėmesį Gabrielle Perretta, įvardydamas jį pamatiniu lietuvių menininkų performanso elementu. Prieiga per internetą: <https://segnonline.it/sul-cammino-di-faust-tra-il-sole-la-spiaggia-e-i-media/> [žiūrėta 2019 11 21].

¹⁹ Kaip vaizdžiai pastebi Agnė Narušytė, „personažai ir toliau lieka drybsoti nuvargę, geibsta dirbtinėje saulėje. Jie nė piršto nepajudins, kad *status quo* pasikeistų, kad klimato kaita sustotų. Inercija per didelė, viskas liks kaip buvę, kol nieko nebeliks“. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/dai-le/2019-05-17/Apie-astuonkoji-koralus-ir-liuta> [žiūrėta 2019 06 02].

autorės fokusuojasi ne į faktinius antropoceno duomenis, kurių reprezentavimas meno kalba galimai neperžengtų estetizmo lygmens, tačiau į šiandien išgyvenamą diskomforto ir inercijos jauseną – jos atpažinimas, prisiminus jau cituotus Heather Davis ir Etienne'ą Turpiną, reikalauja savito įrankio, įgalinančio *aesthesis* režimą. Tokiu performatyviu įrankiu čia tampa patys meniniai elementai (muzika, erdvė, rakursas iš viršaus), kurių prieštaringas kontekstualizavimas aktyvuoja sąsają link bendrojo percepcijos matmens, leidžiančio pamatyti antropoceną krizės, kurioje jau gyvename, modusu.

Gauta 2019 12 01
Priimta 2019 12 11

Literatūra

- Agamben, G. 2005. *L'uomo senza contenuto*. Quodlibet.
- Baumgarten, A. G. 2000. *L'estetica*. Trad. S. Tedesco. Milano: Aesthetica edizioni.
- Benjamin, W. 2005. „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, in *Nušviti-mai*. Vertė. L. Katkus. Vilnius: Vaga, p. 214–243.
- Carruth, A. and Marzcek, R. P. 2014. „Environmental Visualization in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics, Ethics“, *Public Culture* 26 (2 (73)): 205–211.
- Davis, H.; Turpin, E. 2015. „Art & Death: Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction“, in Davis, H., Turpin, E. (Eds.). *Art in the Anthropocene*. London: Open Humanities Press.
- Demos, T. J. 2016. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin-New York: Sternberg Press.
- Demos, T. J. 2017. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin-New York: Sternberg Press.
- Emmelhainz, I. 2015. „Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come“, *e-flux* 63, March. Prieiga per internetą: <http://www.e-flux.com/journal/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/> [žiūrėta 20191121].
- Ferraris, M. 2004. *Goodbye Kant!* Milano: Bompiani.
- Ferraris, M. 2010. „Estetica come *aisthesis*“, in Russo, L. (ed.), *Dopo l'estetica*, Palermo: Il centro Internazionale Studi di Estetica, p. 103–117.
- Ferraris, M. 2011. *Estetica razionale*. Milano: Bompiani.
- Ferraris, M. 2012. *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Heidegeris, M. 1992. „Pasaulėvaizdžio metas“, in *Rinktiniai raštai*. Vertė A. Šliogeris. Vilnius: Mintis, p. 136–167.
- Hird, M. J. 2017. „Proliferation-Extinction-Anxiety and the Anthropocene Aesthetic“, in Weinstein, J. and Colebrook, C. (Eds.). *Inhuman Life and Posthuman Rights*. Columbia University Press, p. 251–270.
- Mirzoeff, N. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mirzoeff, N. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham & London: Duke University Press.
- Mirzoeff, N. 2014. „Vizualizing the Anthropocene“, *Public Culture* 26 (2 (73)): 213–232.
- Morton, T. 2011. „Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects“, *Graz Architectural Magazine* 7: 78–87.
- Morton, T. 2012. „Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics“, *Evental Aesthetics* 1 (1): 121–142.
- Morton, T. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

- Narušytė, A. 2019. „Apie aštuonkojį, koralus ir liūtą“, *7 meno dienos*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/daile/2019-05-17/Apie-astuonkoji-koralus-ir-liuta> [žiūrėta 2019 06 02].
- Peretta, G. 2019. „Sull cammino di Faust tra il Sole, la spiaggia e i media“. Prieiga per internetą: <https://segnonline.it/sul-cammino-di-faust-tra-il-sole-la-spiaggia-e-i-media/> [žiūrėta 2019 11 21].
- Šerpytė, R. 2012. „Nihilizmas ir naujieji realizmai“, *Problemos* 82: 7–17.

Vaiva Daraškevičiūtė

**AESTHETICS OF ANTHROPOCENE:
BETWEEN ANESTHESIA AND AESTHESIS**

Summary

The article presents two approaches towards the aesthetics of Anthropocene in contemporary philosophy, which are based on different concepts of aesthetics itself. The first one is analyzed referring to the position of visual theorists T. J. Demos and Nicholas Mirzoeff, who focus on the controversial functioning of the visual media, through which the representation of the Anthropocene is usually constructed. This approach assumes the reductional character of aesthetics, seeing it as a form of anesthesia. The second approach towards the aesthetics of the Anthropocene returns to the link between aesthetics and a dimension of *aesthesis*, where the former is treated not as an anaesthetic, but as a fundamental perception. The difference between these positions is explained applying Maurizio Ferraris' theoretical framework of rational aesthetics. The third part of the article analyzes the correlation between the aesthetics of the Anthropocene as *aesthesis* and the art. In this part, the article focuses on the potentiality of the art to represent the Anthropocene. These aspects are explained employing Timothy Morton's concept of hyperobject and the example of the Lithuanian artistic project "Sun and Sea (Marina)".

KEYWORDS: Anthropocene, aesthetics, visuality, anesthesia, aesthesis, hyper-object, art.