

Performanso meno laukas: konceptualizavimo nesklandumai

RENIDA BALTRUŠAITYTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

Santrauka. Meno lauke susiduriama su performanso meno apibrėžimo nesklandumais. Nors sąvokos „performansas“ ir „performatyvumas“ naudojamos skirtingose meno formose, svarbu nepamiršti, kad jos taip pat plačiai diskutuojamos ir sociologijoje, filosofijoje bei kitose disciplinose. Neretai dėl vertimo iš užsienio kalbos ar tos pačios sąvokos variacijų, vartojimo būdų skirtingose disciplinose ar laikantis akademinų tradicijų susiduriama su „performanso“ sąvokos daugia-reikšmiškumu. Analizuojant mokslinę literatūrą ir įvairius šaltinius ima ryškėti ribos ar bent kiek aiškesni „performanso“, „performatyvumo“ ir „performanso meno“ sąvokų konceptualizavimo skirtumai ir panašumai bei šių sąvokų vartojimo ypatybės. Galima teigti, kad performanso menas vėl tampa vis daugiau žinomas Lietuvoje. Ši meno sritis kuriam laikui buvo dingusi iš Lietuvos viešojo diskurso, tačiau pastaraisiais metais aktyviai vyksta net keli performanso meno festivaliai, daug jaunų lietuvių studijuoja performanso meną užsienyje ir dalyvauja šios meno srities edukacinėse ir kūrybinėse dirbtuvėse. Nepaisant to, vis dar egzistuoja performanso meno apibrėžimo neaiškumų. Pilotiniu performanso meno lauko tyrimu siekiama atskleisti šių konceptualių neaiškumų ir nesutarimų preliminarias priežastis ir pasekmes.

Reikšminiai žodžiai: *performansas, performatyvumas, performanso menas, performanso meno laukas.*

Įvadas

Meno diskurse, siekiant atskirti kai kuriuos meninius procesus nuo teatrinio atlikimo produktų, vartojama *performanso* sąvoka. Siauriaja prasme ši sąvoka tapatinama su performanso menu (Auslander, 2003a ir 2003b). Remiantis Philipu Auslanderiu galima būtų teigti, kad sąvokos *performansas* (angl. *performance*) ir *performatyvumas* (angl. *performativity*) neretai vartojamos kaip sinonimai, tačiau dera pridurti, kad tai labiau susiję su šių terminų versijų subtilybėmis ir jų vartojimo tradicija anglų kalboje.

Analizuojant mokslinę literatūrą pastebėtina, jog šios sąvokos nebūtinai vartojamos meno erdvėje, siejant jas su tam tikra meno rūšimi, meno kūriniais ar menininku. Profesoriai Jane Milling ir Grahamas Ley'us (2001)

knygoje „Modernios performanso teorijos: nuo Stanislavskio iki Boalo“ (angl. *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*) performansą apibūdina kaip diskursyvių įkūnijimų, adaptacijos aktų vietą, kurioje žodis tampa kūnišku. Kitaip tariant, šie teoretikai sąvokos performansas iš karto nesieja su performanso meno rėmuose sukurtu kūriniu.

Performatyvumo sąvoką pirmasis panaudojo kalbos filosofas Johnas Langshawas Austinas (Fischer-Lichte, 2013). Gilindamasis į kalbėsenos pobūdį jis rašė, kad performatyvūs teiginiai nusako veiksmą ir „teigia“ socialinę tikrovę, šitaip kurdami ją. J. L. Austinas (1962) naudoja performatyvumo sąvoką laikydamas individo lingvistinio teigimo procesą savaime performatyviu aktu, kurį analizuoti reikia tiriant ne žodžių junginius, o performatyvią kalbėseną, priklausomą nuo situacijos. Remiantis šia mintimi galima sakyti, kad pats kalbėjimo būdas nėra tik lingvistiškai performatyvus, o norint suprasti šio pobūdžio performatyvų aktą būtina jį analizuoti atsižvelgiant į kalbinį kontekstą.

Judith Butler (1988) taip pat vartoja *performatyvumo* sąvoką. Apibūdindama *lytį* kaip laiko tėkmėje kartojamų kultūriškai paveiktų ir stilizuotų performatyvių aktų rezultatą ji akcentuoja kūną, jo gestus, judesius, įvairių įtvirtintų, su lytimi susijusių iliuzijų kūnišką išpildymą. Pastarajame performatyviame akte lygiai taip pat svarbi sąveika su kitais individais, svarbu pastebėti patį aktą ir tai, ar jis atitinka ir patvirtina „teisingas“ lyčių normas. Performatyvumas, pasak J. Butler (1988), yra kontekstui pavaldus rezultatas, kuris nuolat kinta ir kartu yra socialiai laikinas; performatyvumą įgalina socialiniai kontekstai, iš kurių jis bando išsiveržti.

Performatyviais objektais arba surogatiniais performanso atlikėjais gali tapti ir daiktai. Monika Lipšic (2013) magistro baigiamajame darbe „Performatyvių objektų problema performanso mene“ analizuodama performanso mene naudojamų objektų reikšmę aptaria 2003 m. Prancūzijoje vykusią Erico Mangiono ir Marie de Brugerolle kuriojamą parodą „Nežaisti su negyvais daiktais“ (angl. *Not to Play with Dead Things*), kurioje buvo pristatomi performanso menininkų sukurti objektai, panaudoti performansuose. Parodoje objektai pateikiami atsiejant juos nuo konteksto (performanso meno kūrinio) ir taip išryškinant juos kaip savarankiškai performatyvius.

Čia reikia paminėti ir tai, kad šiuolaikiniuose moksliniuose darbuose kaip performanso meno sinonimas dažnai naudojama *performanso* sąvoka. Tai tapo tendencija. Paulius Pakutinskas (2013) bakalauro baigiamajame darbe „Neošamanistinių ir politinių performansų ikoninės mizanscenos Lietuvoje ir Europoje: B. Šarkos, R. Diržio, M. Abramovič, Franko B atvejai“ performanso sąvoką naudoja turėdamas galvoje performanso meno kūrinis. Šiame antropologiniame tyrime išskiriamos dvi performanso meno kategorijos – neošamanistiniai ir politiniai performansai. Vaida Tamoševičiūtė

(2008) baigiamajame magistro darbe „Savižalos raiška šiuolaikiniame mene“ analizuoja performanso menininkus ir jų sukurtus performansus. Remiantis šiais darbais galima teigti, jog kalbant apie performanso meno kūrinį susiduriama su lingvistiniu nesklandumu, kai performanso meno kūrinys, kaip ir bet kurie kiti performatyvūs aktai, gali būti pavadintas *performansu*.

Paminėtinas ir dar vienas aspektas: *performanso* ar *performanso meno* sąvokos yra skirtingai naudojamos įvairiose akademinėse tradicijose. P. Auslanderis (2003a) teigia, jog tiek Jungtinėse Valstijose, tiek Didžiojoje Britanijoje performanso menas ar gyvasis menas (angl. *performance art / live art*)¹ vystėsi labiau vizualiųjų negu performatyviųjų menų kontekste. Istoriskai žvelgiant ryškėja, kad performanso menininkai norėjo atsiskirti nuo performatyviųjų menų. Toks siekis tarsi turėtų vienyti geografiškai nutolusius šios srities menininkus, tačiau performanso menas šiuose regionuose plėtojosi skirtingai. Pasak P. Auslanderio (2003a), nors daugelyje kontekstų tos sąvokos (angl. *performance art/ live art*) vartojamos kaip sinonimai, šie terminai taip pat gali būti naudojami apibūdinti susijusias, tačiau istoriskai ir geografiškai skirtingas praktikas ar ekspresijos būdus. Teigiama, kad analizuojant įvykius ir jų ypatumus amerikietiškoje tradicijoje pirmenybė teikiama performanso ir performatyvumo sąvokoms, o europietiškoje – teatro ir teatralumo terminams.

Galima pripažinti, kad dėl tokio performanso ir performatyvumo sąvokų įvairialypiškumo, o ir vartojimo galimybių gausos, kyla nesklandumų tiek mokslinėje teorijoje, tiek kasdienėje socialinėje interakcijoje, tiek konkrečiai performanso mene, nes nuolat tenka atsižvelgti į kontekstą, kaskart iš naujo išryškinant tam tikrus performanso meno aspektus, kad būtų išvengta lingvistinio neaiškumo (Reinelt, 2002; Auslander, 2003a ir 2003b).

Daugelis meno tyrėjų (Lehmann, 2010; Schechner, 2003a; Fischer-Lichte, 2013) užsimena apie tai, kad apskritai yra sunku vienareikšmiškai apibrėžti, kas yra performansas, nes šiuolaikiniame mene dažniausiai tik menininko savimonė laikytina galutine instancija – performansas yra tai, ką kūrėjas pavadina performansu. Kita vertus, esama tam tikrų svarbiausių savybių, pagal kurias kūrinys gali būti atpažintas kaip performansas, nebūtinai jo kūrėjui tą įvardijant. Richardas Schechneris (2003 [1988]) knygoje „Performanso teorija“ (angl. *Performance Theory*) teigia, kad performanso paradigma gali būti paremta ritualo teorijomis ir jo ištakomis. Pasak autoriaus, bet kuri veikla, atliekama individo ar jų grupės sąveikoje su kitu individu ar grupe, jau gali būti laikoma performansu. Tokį abstraktų apibrėžimą kritikuoja Erika Fischer-Lichte (2013) tvirtindama, kad toks apibūdinimas kelia keblumų meno pasaulyje, nes tada jis apima visas socialines interakcijas

1 *Performanso* meno (angl. *performance art*) sąvoka dažniau vartojama Jungtinėse Amerikos Valstijose, gyvojo meno sąvoka (angl. *live art*) – Didžiojoje Britanijoje (Auslander 2003a, 5).

ir paprasčiausias socialinis elgesys gali būti laikomas performansu. Šiuo atveju R. Schechneris remiasi teiginiu, kad riba tarp kasdienio gyvenimo ir performanso yra gana paslanki, kintama ir labiau sutartinė, todėl kartais bet kuris kasdienis veiksmas gali pavirsti performansu, o ir atvirkščiai – performansas į įprastą socialinį veiksma (Schechner, 2003; Fischer-Lichte, 2013). E. Fischer-Lichte (2013) ir Hansas-Thiesas Lehmannas (2010) labiau linkę kelti klausimą, ar ritualas, įtrauktas į estetinį kūrinį, išlieka ritualas, ir ar *performanso* sąvoka sietina su performanso meno forma ar performatyviaisiais menais (Auslander, 2003a).

Estetinė meno forma, egzistuojanti performatyviųjų (angl. *performing arts*) ir vizualiųjų menų (angl. *visual arts*) sankirtoje, vadinama performanso menu (Coogan, 2011; Auslander, 2003a). Henris Sayre'as, (1989) performanso meną apibūdina kaip labiausiai antiformalistinę, į patirtį orientuotą šiuolaikinio meno formą. Pagrindinis jo bruožas – *gyvas buvimas* ir kūniški atlikėjo veiksmai, sukeltys ir reprezentuojantys publikai efemerišką meno pojūtį. Kūnas yra pirminis mediumas ir konceptuali medžiaga performanso mene. Kiti, kiek mažiau pabrėžiami, tačiau ne menkiau svarbūs komponentai yra laikas, erdvė ir performanso atlikėjo santykis su publika. Tyrėjai teigia, kad performanso menas gali būti spontaniškas, vienkartinis, tęstinis, improvizuotas, repetuotas ir atliekamas naudojantis scenarijumi arba be jo. Performansas gali varijuoti nuo nereikšmingo pobūdžio intymių gestų viešuose susibūrimuose iki išpūdingų paradų, kūriniai gali būti atliekami tiek solo, tiek bendradarbiaujant (Coogan, 2011; Auslander, 2003a ir 2003b). Iš esmės bet kuriam performansui, ne tik meniniam, tinka toks performanso meno apibrėžimas ir charakteristikos, dėl to tik performanso meno diskurse vykstantis performansas bus priskiriamas šiai sričiai.

Viešajame diskurse neretai pasitaiko absoliutus performanso meno sutapatinimas su teatru. Kembridžo universiteto žodyne² amerikietiška šio termino definicija nurodo, kad performanso menas – tai meno forma, neegzistuojanti atskirai nuo jos atlikimo akto; ji susideda iš vieno ar kelių individų, atliekančių tam tikrus veiksmus. Britiškoje performanso meno apibrėžimo versijoje jis tapatinamas su pramogine teatro išraiška, kurioje svarbią vietą užima būdas, kuriuo pasirodymo metu kuriamos ir plėtojamos idėjos, bei menininko asmenybė. Tačiau moksliniame diskurse galima atrasti kitokį, labiau argumentuotą performanso meno ir teatro lyginimą. H. T. Lehmannas (2010) performanso meno kūrimo metodus lygina su tradiciniais teatro metodais. Teigdami, kad performanso meno esmė yra tiesioginė menininko ir publikos bendroji patirtis, galėtume pastebėti, kad tarp teatro ir performanso meno egzistuoja savitiška pereinamoji zona.

2 Prieiga internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/performance-art> [žiūrėta: 2017-03-30].

Pasak H. T. Lehmanno (2010), apskritai galima pastebėti ribų nykimą tarp teatro ir autentiškos patirties siekiančių meno formų, to pavyzdžiu gali būti laikomas performanso menas. Šio autoriaus manymu, teatras vis labiau virsta įvykiu, o performanso menas naudoja vis daugiau teatrinės raiškos formų. Panašiai kaip performanso menas atsisako kūrinio kriterijaus, taip postmoderniame teatre spektaklio statymo praktika papildoma performanso meno estetikos bruožais. Teatras įgyja performanso meno ypatybę vaizduoti objektą nepagrindžiant jo, postmoderniame teatre tampa itin svarbus „gyvumas“ (angl. *liveness*), žmonių „buvimas“, o ne personažo įkūnijimas (Lehmann, 2010).

Teatro tyrėjas H. T. Lehmannas pabrėžia, kad teatre svarbus yra *pasikeitimo momentas*. Lyginat performansą ir teatrinę patirtį galima teigti, kad teatras neperžengia ribos, už kurios vienoks ar kitoks pasikeitimas suabsoliutinamas. Pagrindinis performanso ir teatro skirtumas – nors aiškios ribos nėra – būtų šios pokyčio situacijos pobūdis. Teatro atlikėjas nesiekia keisti savęs, jis nori keisti esamą padėtį, kartais ir publiką. Tačiau net ir teatro darbuose, itin orientuotuose į sceninį buvimą, pasikeitimas ir jo poveikis yra virtualūs, vykstantys laisva valia ir nukreipti į ateitį. Performanso mene priimtina, kad šie du komponentai būtų realūs, emociškai neišvengiami ir vykstantys čia ir dabar. Performanso menas gali panašiai naudotis medžiagomis kaip ir teatre, tačiau performanso meno kūrinys neturi jokios iliuzijos ir reprezentacijos, jam nebūdinga nei praeitie, nei ateities, jis turi tik vykstančią dabartį (Lehmann, 2010; Auslander, 2003a).

Remiantis Sigitos Ivaškaitės (2013) magistro baigiamuoju darbu galima teigti, kad teatro ir performanso meno esminiai komponentai tampa panašūs, o tai lemia išskirtinį šių meno formų santykį. Savo darbe „Kūno performatyvumas šiuolaikiniame teatre“ ji rašo, kad dramos teatro spektaklių centru ir kūrybos pagrindu pasidarė nebe dramaturgijos lingvistiniai įveiksminimai, bet aktoriaus performatyvumas. Vis dėlto teatre menininkas įvairiomis medžiagomis ir gestais perteikia meniškai pakeistą tikrovę. Performanse menininko judesys nekeičia jį supančios tikrovės ir nesistengia pristatyti jos estetinės versijos, šio menininko judesio tikslas – *pasikeitimas* pats savaime. Performanso menininkas organizuoja, planuoja, pristato veiksmus, susijusius su savo kūnu, kuris naudojamas kaip objektas, įprasminta medžiaga. Performanso menas pateikia procesą, jo metu kuriama ir formuojama tam tikra, dažniausiai kūno, medžiaga ir ištrinamos limitų ir reprezentacijos galimybių ribos. Skatindami refleksiją performanso menininkai taip pat kelia estetinės distancijos ir, svarbiausia, žiūrovo klausimą (Lehmann, 2010). P. Auslanderis (2003a) teigia, kad publika gali tapti integralia kūrinio prasmės dalimi, performansui vykstant bet kurioje erdvėje: tiek meno muziejuose arba galerijose, tiek alternatyviose erdvėse.

Mokslininkai mano, kad performanso meno kūrinii, kurių pradinis išeities taškas yra kūnas, atsiradimui įtakos turėjo feminizmo teorija, skatinanti iš naujo įvertinti reprezentuojamą moters kūną. Atlikėjai pradėjo naudoti kūnus tam, kad būtų persvarstomi griežti seksualumo, ekshibicionizmo, nuogo kūno apibrėžimai. Taip pat buvo išmėginami ne tik socialiniai suvokiniai, bet ir paties performatyvaus kūno fiziškumas, jo ribos, savikontrolė, transformacija, rizikingos situacijos ir skausmas. Kūno kaip universalaus *readymade* objekto suvokimas suteikė pretekstą atsirasti performanso meno subkategorijoms: gyvoji skulptūra (angl. *living sculpture*), feministinis menas, fluxus-performansas, kūno menas (angl. *body art*), neo-dada-performansas ir kt. (Coogan, 2011; Forte, 1988).

Pasak Roselee Goldberg (2011 [1979]), performanso meno pradžia galima laikyti futuristų ir dada manifestą, publikuotą laikraštyje „Le Figaro“ 1909 m. pradžioje, nes futuristai nemažai prisidėjo prie naujų meno formų ir meninių įvykių atradimo, jų populiarinimo. Vis dėlto tikra performanso meno pradžia laikomas XX a. 8-asis dešimtmetis. Tuo metu terminas „performanso menas“ pradėtas sieti su konceptualiuoju menu, kuriame idėjų gamyba tampa svarbesnė už pačius meno objektus. Efemeriškas, kūniškas ir radikalus performanso meno braižas atsirado tuomet, kai atlikėjai destabilizavo materialų meno kūrinio statusą ir pradėjo tiesiogiai, be jokių tarpininkų bendrauti su publika. Sociologė Britta B. Wheeler (2003) performanso meną apibūdina kaip meną, žaidžiantį su ribomis tarp meno ir realybės, tarp turinio ir formos, kūrinio ir publikos. Performanso menas kaskart dėl istoriškai radikalių ketinimų, antiestetikos ir beveik jokios technikos sukuria kūrybingą nenuspėjamų įvykių baigties erdvę, kurioje susijungia kūryba ir sociopolitinės problemos.

Lietuvoje pirmosios kūno ir medžiagų akcijos griežtai nesiskyrė nuo performansų. Sąjūdžio laikais mūsų šalyje veiksmo menas (angl. *action art*) antrino gausioms politinėms akcijoms, bet pirmiausia tuo būdu siekta atnaujinti kūrybos sritis ir suartinti jas su gyvenimu (Grigoravičienė, 2000). Šiam judėjimui ryškiausiai atstovauja tarpdalykiniai, tarptautiniai hepeningų ir performansų festivaliai, menininkų grupės „Žalias lapas“ (1988–1992 m.) ir „Post Ars“ (1989–2000 m.). Būtent šių grupių kūryboje regimi skausmingi ir pavojingi savo kūnų išbandymai siekiant perteikti meno idėjas. Valstybinio dailės instituto studentų grupei „Žalias lapas“ labiausiai rūpėjo globalūs procesai, performatyvumas ir kolektyvinė praktika. „Post Ars“ kūryboje taip pat atsiskleidžia kūno svarba. Jų darbuose galima įžvelgti kūno ir žemės ryšio paieškas, kūniško situatyvumo kaip pasaulio sampratos ir buvimo jame būdą (Grigoravičienė, 1999). V. Tamoševičiūtė (2008) baigiamajame magistro darbe daro išvadą, kad ankstyvieji lietuviškieji performansai savo išraiška skiriasi nuo Vakarų tradicijos. Lietuvių performanso menininkai ne

griauna arba laužo kūno ribas, o atvirksčiai, jų ieško. Pastarųjų menininkų kūnai kankinami ir patiria išbandymus, jiems būdingas ne tiesioginis savęs žalojimas, kraujas ir vieša nuogybė, o įvairūs kūno suvaržymai ir ribojimai: pvz., Evaldas Jansas riboja savo judėjimą, prisirakindamas grandine, kuri neleidžia toli bėgti; Eglė Rakauskaitė surakina būrį merginų surišdama jų supintas kasas; Česlovas Lukenskas simboliškai susidegina ir kūniškai atgimsta iš pelenų; Kęstutis Šapoka plakasi kūnā (Tamoševičiūtė, 2008; Grigoravičienė, 2000).

Apibendrinant galima teigti, kad sąvokos *performansas* ir *performatyvumas* naudojamos ne tik meno, bet ir kituose moksliniuose laukuose. Analizuojant įvairius mokslinės literatūros šaltinius ima ryškėti *performanso*, *performatyvumo* ir *performanso meno* sąvokų konceptualizavimo galimybės. Darytina prielaida, kad dėl to iškyla performanso meno apibrėžimo neaiškumų. Atsižvelgiant į tai nuspręsta atlikti pilotinį tyrimą ir empiriškai patikrinti, ar Lietuvos performanso meno lauke egzistuoja minėtų sąvokų konceptualizavimo keblumų ir su tuo susijusių problemų.

Metodologinės pastabos

Siekiant patikrinti prielaidą, kad Lietuvos performanso meno lauke egzistuoja su šios srities koncepcija susijusių neaiškumų, buvo atliktas pilotinis tyrimas. Jo metu empirinė medžiaga surinkta naudojant pusiau struktūruotą interviu. Tyrime sutiko dalyvauti keturios informantės, kurios aptiktos *sniego gniūžtės* principu. Tyrimo dalyvės šiuo metu intensyviai, mažiausiai 3–4 metus, dirba performanso meno srityje, organizuoja, kuruoja ir dalyvauja Lietuvos ir užsienio performanso meno festivaliuose, edukacinėse ar kūrybinėse dirbtuvėse. 2017 m. balandžio 4–11 d. vykusių interviu metu tyrimo dalyvių buvo klausiama apie performanso meno lauką. Pusiau struktūruoto interviu metu panaudotos trys abstrakčios klausimų kategorijos:

- Apibūdinimas: Kaip apibūdinamas performansas, performanso menas? Kas šį apibūdinimą gali pateikti? Kaip visuotinai pripažįstamas performanso apibrėžimas? Kaip šis apibrėžimas veikia jus kaip menininką?
- Kontekstas: Kokią poziciją užima performanso menas kitų menų atžvilgiu? Kokiame kontekste kuriami jūsų performansai? Komunikacija ir santykis su kitais laukais, menininkais, institucijom, performanso dalyviais.
- Problemos: Kokios didžiausios problemos performanso meno lauke? Kaip vertinate jas? Su kokiais problemomis susiduria performanso meno atlikėjas?

Straipsnyje cituojama tyrimo dalyvių kalba netaisyta ir, siekiant užtikrinti konfidencialumą, tikrieji jų vardai nevartojami.

Dera paminėti, kad tyrimo empiriniai duomenys yra ne visiškai reprezentatyvūs, jie gali turėti trūkumų. Pirmiausia dėl to, kad šiame pilotiniame tyrime dalyvavo tik moterys, stinga vyrų dalyvių. Vis dėlto reikia pažymėti, kad tyrimo duomenys nesusiję su lytimi, todėl nuspręsta nepaisyti empirinių duomenų reprezentatyvumo lyties požičiu. Tyrimo metu buvo atlikti tik keturi interviu, todėl empiriniai duomenys rodo vien preliminarias performanso meno problemas ar jų sprendimo būdus. Nepaisant trūkumų, pateikti rezultatai yra svarbūs ir gali reikšmingai prisidėti prie performanso meno lauko analizės.

Performanso meno lauko ir performanso menininko pozicijos

Pierre'as Bourdieu apibrėžia *lauką* kaip dinamišką visumą, kurią sudaro socialinės esybės, nebūtinai integruotos viena į kitą. Jo viduje gali koegzistuoti grupės, subgrupės, pavieniai individai, kuriuos skiria socialinės kliūtys arba jungia komunikaciniai tinklai. Lauką pirmiausia apibūdina santykinės pozicijos, kurias užima įvairūs ji sudarantys elementai. Pastarosios pozicijos taip pat lemia grupės struktūrą, jos genezę ir dinamiką (Gaižutytė-Filipavičienė, 2006; Costa, Murphy, 2015).

Performanso meno laukas, kaip ir bet kuris kitas laukas, veikia kaip tinklas ar objektyvių santykių tarp pozicijų konfigūracijos. Minėtų pozicijų ypatybės priklauso nuo jų buvimo vietos ir to, kokius nusistatymus jos įteigia lauke veikiantiesiems ir naujai į jį patekusiems individams ar institucijoms. Prieinamumą prie specifinių lauko gėrybių, kurios yra ribotos ir priklausomos nuo veikiančiųjų pozicijos lauke, lemia kapitalo pasiskirstymas tarp minėtų pozicijų (Bourdieu, 1992).

Remiantis pilotinio tyrimo metu surinkta medžiaga galima teigti, kad performanso menas ir jo kūrėjas užima subordinuotą poziciją. Neretai dėl tokios performanso meno lauko padėties šios srities menininkai susiduria ir su neigiamu jų kūrybos vertinimu:

Lietuvoj dar kažkaip [sako] štai – čia rimtas menininkas, o čia performanso menininkas, kur nelabai ką daro... (menininkė nr. 4)

Kitai informantei yra tekę susidurti su nuomone, kad performanso menai nereikia daug pinigų, nes:

„...tau čia šiaip, vat, tiesiog patinka, tai tu dėl savęs... padaryk tai, parodyk, mes tau už medžiagas sumokėsime...“ Nes, nu, tu ten ką...? Ateini, atsineši, užsipili dažų ant galvos, parėki biški, pasidaužai į sieną, ir viskas... Nu, ir įdomu visiems, ateina pažiūrėt, „o... čia koks frykas“, arba pažiūrėt į tas spalvas... pasifotkint... (menininkė nr. 1)

Informantės mano, kad toks performanso meno ir performanso menininko vertinimas priklauso nuo santykio tarp įvairių informacijos šaltinių ir kitų laukų ar naujai į šį lauką patekusių individų:

vyresni žmonės, tarkim, mano močiutė, tai jiniai labai, ta prasme, neatpatina performanso su šiuolaikinio meno renginiais, jiniai labiau tapatina, ką /.../ transliuoja medija. Pavyzdžiui, praeitą vasarą tokie keli atsitikimai: /.../ kažkas nuogas staipėsi prie Seimo rūmų Vilniuj, ir per žinias tai buvo pavadinta neva performansu; po to buvo, kažkokiam kaimė žmonės padegė pianiną ir jį tempė su mašina, žodžiu, ir tai irgi buvo pavadinta performansu... Tai, kai aš bandau papasakot močiutei, ką aš darau... tai jiniai galvoja, kad aš darau... tai. Todėl čia, man atrodo, labai priklauso nuo to, kiek žmogus domisi iš viso, koks yra jo informacinis laukas... (menininkė nr. 1)

Čia menininkės pateikia tokios situacijos paaiškinimą – edukacijos, performanso meno įvairovės stoką ir iš to kylantį nuomonės apie performanso meną konstravimą, paremtą įvairiais, ne visada teisingais informaciniais šaltiniais, kurie neretai iškrepia tikrąjį performanso meno lauko vaizdą.

Pilotinio tyrimo metu susidurta su nuomone, kad daugelis šio meno atstovų Lietuvoje lieka nesuprasti. Vizituojantys ir nepriklausantys šiai meno sferai asmenys neretai sako:

„oi, tai čia tas konceptualus menas, tai nesąmonė, nesupratau... Padėtas šikanas vidury...“/.../ tačiau, kodėl ten tas „šikanas“, padėtas vidury galerijos /.../, reikia papildomo darbo menui suvokti... (menininkė nr. 3)

Dėl performanso meno konceptualios prigimties neretai šios meno srities kūriniai apibūdinami kaip „sujaukiantis smegenis bardakas“, tačiau galima sakyti, jog tai „performanso meno įpročių“ stokos padarinys. Viena tyrimo dalyvių teigia, jog „įprotis lankytis teatre“ ar kitame meno renginyje tarsi egzistuoja, tačiau performanso menas nėra išskiriamas kaip specifinė meno rūšis ir dėl to susiduriama su šios meno srities neigimu ar neigiamu vertinimu.

Atrodytų, kad tokioje situacijoje performanso meno laukas atsiduria tada, kai į jį patenka individai iš kitų laukų, tačiau, pasak tyrimo dalyvių,

performanso menas ir menininkai neretai nesulaukia paramos ir meno lauko viduje, iš kitų menininkų:

meno lauko atstovai labai keistai komentuoja ir referuoja performanso meną. Pavyzdžiui, pernai /.../ pasipylė visa tokia komentary lavina, iš dailininkų sąjungos narių, apie tai, kad „čia akivaizdu, kaip išplauti pinigai, ir koks čia pasityčiojimas, čia maisto niokojimas“ ir t. t., ir pan. Tai buvo labai... skaudu, kad, būtent, ta bendruomenė, su kuria lyg ir esi asocijuojamas, ar bendruomenė, kuri turėtų palaikyti (nes ta menininkų bendruomenė, regėtusi, turėtų būt labiau edukuota ir suvokt), ir yra, būtent, ta bendruomenė, kuri išreiškia didžiausią pyktį ir pasipriešinimą... (menininkė nr. 3)

Remiantis tyrimo duomenimis galima teigti, kad performanso menas, kaip ir šiame lauke veikiantis menininkas, dažnai susilaukia ne tik neigiamo vertinimo, bet ir yra eliminuojami iš meninio diskurso, net nelaikomi jo dalimi. Empiriniai duomenys taip pat suteikia galimybę daryti preliminarią išvadą, kad performanso meno lauko ir jame veikiančio menininko pozicija koreliuoja su performanso meno kūrinų ir šios srities menininko darbo pobūdžio, proceso menkinimu. Performanso menas nepripažįstamas ir neretai netgi nelaikomas legitimia meno forma tiek meno lauko erdvėje, tiek platesniame kultūriniame kontekste.

Lietuvos performanso meno lauko ypatumai

Pilotinis tyrimas atskleidžia, kad dėl performanso meno apibrėžimo nepasiekiami bendros nuomonės pirmiausia todėl, jog kiti meno laukai nepripažįsta šios meno formos. Visos tyrimo dalyvės laikosi nuomonės, kad ši meno sritis yra „nugrūsta ir prie kažko prikabinta“, o akademiniam ar socialiniam diskurse įvardijama kaip „marginalija“, tačiau jų požiūriai išsiskiria dėl visuotinai sutartinio performanso meno apibrėžimo įtvirtinimo. Vienos informantės akcentuoja tokio apibrėžimo būtinybę dėl šios meno srities legitimavimo ir biurokratinių nesklandumų tiek kultūros politikoje, tiek siekiant įteisinti performanso meno studijų programą; kitos menininkės teigia, jog vieno apibrėžimo atsiradimas tik apribotų šios srities meno įvairovę, jo kismo galimybes:

patiems performanso menininkams jo kaip ir nereikia... kai kas net labai priešinasi tam, kad atsirastų kažkoks vienalytis apibrėžimas /.../, iš kitos pusės, jei egzistuoja kažkokie reiškiniai, reikia juos įteisinti, /.../ lingvistinėj struktūroj tai kaip ir yra tas poreikis, kad tas apibrėžimas atsirastų,

vien dėl to, jog /.../ būtų galima jį vienaip ar kitaip institucionalizuot, arba sakyti „gerai, mes dabar pradėsime mokyt universitetuose performanso meno“. Tai kaip ir negali tu jo mokyt, kai nėra aišku, kas tai yra... (menininkė nr. 1)

Remiantis P. Bourdieu (1992) galima teigti, kad poveikį nesutarimui dėl vienareikšmio termino atsiradimo gali daryti ir kapitalas, jo pasiskirstymas performanso meno lauke. P. Bourdieu identifikuoja keturis skirtingus kapitalo tipus:

- *Ekonominis kapitalas.* Kapitalas, kurį sudaro materialūs, dažniausiai piniginės išraiškos komponentai. Geriausi šio kapitalo pavyzdžiai – pajamos, turtas, palikimas ir kitos piniginės lėšos.
- *Kultūrinis kapitalas.* Svarbu paminėti, kad šio tipo kapitalas gali būti trijų formų: kūniškas (ilgalaikės sąmonės ir kūno dispozicijos); suobjektyvintas (būseną, pasireiškianti kultūrinėmis, daiktinėmis išraiškomis) ir institucionalizuotas (tai gali būti išsilavinimas, kvalifikacija). Tai kapitalo forma asocijuojama su kultūriškai autorizuotu skoniu, vartojimo būdu, įgūdžiais ir apdovanojimais (Skeggs, 2001).
- *Socialinis kapitalas.* Šis kapitalo rūšis dažniausiai apibrėžia ryšį tarp individų ar jų grupių. Socialinis kapitalas yra iš esmės generuojamas socialiniais santykiais.
- *Simbolinis kapitalas.* Tai kapitalo forma, neretai veikianti kaip katalizatorius socialiniame disкурse. Šis kapitalas gali funkcionuoti kaip simbolinė galia, įgalindamas tam tikrą kapitalą. Puikiu jo pavyzdžiu gali tapti pašventinimas, prestižas ar apdovanojimas (Webb ir kt., 2002, 153).

Nuo kapitalo dydžio ir pozicijos kiekviename lauke priklauso galios kiekis, kurį įgauna individas (Webb ir kt., 2002). Buvimas galios pozicijoje naudingas ir norimas, nes leidžia formuoti ir apibrėžti kapitalą, o kartais net ir jo sudėtį. Taigi šis santykis tarp individų, turinčių galios ir jos stokojančių, ir apibrėžia lauko struktūrą. Žvelgiant į performanso meno lauką galima teigti, kad niekas neturi galimybės nuspręsti ir primesti galios performanso meno apibrėžimo klausimu, būtina išsaugoti nuomonių įvairovę.

Anot P. Bourdieu (1992), neretai socialinėje realybėje vyksta priverstinė tarpusavio laukų sąveika ir kapitalo formos ima galioti keliuose laukuose. Dėl to individai pereina iš vieno lauko į kitą turėdami tam tikras kapitalo formas ir dispozicijas, o tai leidžia skirtinguose laukuose užimti įvairias pozicijas (Gaižutytė-Filipavičienė, 2006; Webb ir kt., 2002). Ši tendencija atvirai neišvengiamai tarp performanso menininkų, todėl objektyviai

išsiaiškinti reiktų didesnės imties tyrimo, kurio dalimi būtų ir performanso menininkų *habitus* analizė.

Nors nebuvo atliktas reprezentatyvus Lietuvos meno lauko tyrimas, iš šalutinių, su tyrimu nesusijusių, neformalių klausimų tyrimo dalyvėmis ryškėja tendencija, kad „performanso menas – vienas iš pigiausių arba mažiausiai uždirbančių meno sričių /.../, praktiškai menininkui vien tik iš performanso neįmanoma būtų išgyventi“ (menininkė nr. 4). Dėl tokios performanso meno pozicijos šioje srityje kuriantiesiems tenka veikti ir kitose sferose, taip užimant aukštesnes pozicijas nei priskiriamos neigiamai vertinamiems performanso menininkams.

Didelė dalis P. Bourdieu aprašyto meno lauko taisyklių galioja ir Lietuvos vizualiųjų menų srityje. Pasak Sigitos Doblytės (2011), nors pastarojo lauko menininkai turi visuomenėje vertinamą kultūrinį kapitalą, jie jaučiasi subordinuoti valstybės ir šiuolaikinio meno atžvilgiu vykdomos kultūrinės politikos. Konfliktai kyla tarp šio meno lauko ir politikos, ekonomikos bei tarp lauko ir visuomenės, kurios didžioji dalis šio meno nevertina teigiamai ar nesupranta jo reikalingumo. S. Doblytės tyrimas parodė, kad vizualiojo meno srityje komercinė kūryba vertinama neigiamai, iš visų kapitalo formų mažiausiai svarbus yra ekonominis, o labiausiai vertinamas kultūrinis kapitalas, įgavęs simbolinio kapitalo išraišką. Šio tyrimo autorė teigia, kad socialinis kapitalas yra esminis, nes socialiai naudingos pažintys gali nulemti menininko statusą (Doblytė, 2011). Remiantis pastaruoju tyrimu ir turima empirine medžiaga apie performanso meno lauką galima daryti išvadą, kad performanso menas, kaip ir kitos vizualiųjų menų sritys, taip pat susiduria su panašiomis problemomis.

Eglė Valionytė (2014), atlikusi tyrimą „Meno laukas Lietuvoje: miuziklo „Zygfrido Vernerio kabaretas“ atvejis“, laikosi nuomonės, kad meno lauke veikiantiems informantams skirtis tarp elitinio ir populiarinio meno išlieka svarbi. Šio tyrimo autorė, kaip ir S. Doblytė, fizinį kapitalą įvardija kaip mažiausiai svarbų Lietuvos meno lauke. Darbo išvadose pabrėžiamas simbolinio kapitalo vertimas į ekonominį ir tai, kad negalimas atvirkštinis virsmas. Teigiama, jog Lietuvos meno lauke, kaip simbolinio kapitalo išraiška, itin reikšmingi institucijų baigimą patvirtinantys dokumentai. Pastarojo tyrimo negalima laikyti reprezentatyviu viso Lietuvos meno lauko tyrimu, nes informantai – vieno miuziklo kūrėjai ir atlikėjai. Vis dėlto performanso meno lauke taip pat galima išvelgti simbolinio kapitalo svarbą. Dera pastebėti, kad Lietuvoje nėra performanso meno studijų programos, vyksta vos kelios pamokos arba paskaitos.³ Dėl susiklosčiusios tokios performanso meno situacijos

3 Prieiga internete: <https://www.daile.alytus.lm.lt/lt/mokytojai/> [žiūrėta 2017 03 30]. Taip pat: http://vda.lt/lt/studiju_programos/bakalauro-ir-vientisiju-studiju-programos/tapyba/tapyba-bakalauro-studijos-kaunas/destytojai/lekt-vaida-tamoseviciute [žiūrėta 2017 03 30].

akademiniame diskurse ir kylančių profesionalumo reikalavimų Lietuvos performanso menininkės susiduria su simbolinio kapitalo paradoksu:

profesionalumas yra siejamas su meno diplomu, kas nieko bendra iš principo, nes labai dažnai... menininko formavimasis negali būti apribotas diplomo /.../, nes ketverių metų ne visada pakanka /.../. Kartais į meno instituciją ateina jaunas žmogus, tikrai turintis labai stiprius duomenis, ir jisai yra užgniaužiamas /.../. Reikia gerų edukatorių, kad jie pamatytų ir vystytų tai žmoguje. Tai tas profesionalumas ir mėgėjiškumas... kai jie siejami su kažkokiais tai apibrėžimais ir diplomais, nebūtinai yra teisingas, o ar nuo to priklauso kūrinio kokybė, jeigu mėgėju vadinsi žmogų, kuris myli ir daro tai puikiai... Why not? Jo kokybė gali būt geresnė už žmogų, kuris vadina save meno profesionalu /.../. Kas skiria mėgėjišką meną nuo profesionaliojo? Manau, kad skiria tikrai kokybė... (menininkė nr. 3)

Iš šios išsakytos nuomonės matyti, kad galimybė meno lauką padalyti pagal savo vertybes, praktikas ir produkcijos principus į dvi šakas, taip pat svarbi. Čia remiamasi P. Bourdieu mintimi, jog kiekvienas meno laukas gali būti autonominis arba heteronominis, ir kiekvieno jų tam tikra dalis dažnai ribojasi su kitu lauku. Šia skirtingų laukų samplaika išreiškiamos vertybės, jos tikrinamos ir persvarstamos, kol ta dalis tampa heteronomine. Autonominė lauko dalis veikia pagal principus, kurie iškyla iš paties lauko, jie yra izoliuoti ir pašalinami iš likusios visuomenės (Bourdieu, 1996; Webb ir kt., 2002). Viena tyrimo dalyvių įvardija išorinę performanso meno lauko problemą: jos nuomone, menininkui privalu turėti diplomą, tačiau pagal vidinius performanso meno lauko kriterijus neretai vertinamas ne diplomas, o individulauš meninio braižo išsaugojimas. Menininkė nr. 3 teigia, kad neturėdama meno diplomo Lietuvoje jautė „keisną požiūrį“, nes užsienyje buvo patyrusi, jog vertinamas menininko kūrinys, jo kokybė, o ne diplomas arba aukštoji mokykla, kuri pastarąjį suteikė.

Lietuvos performanso meno situaciją su užsieniu lygina ir menininkė nr. 2. Remdamasi savo patirtimi ji teigia, kad svarbu turėti bet kurios srities meno bakalaurą, norint kurti performanso meną ir gauti finansavimą, meno rezidenciją ar priklausyti performanso menininkų sąjungai. Kita tyrimo dalyvė apibrėžia Lietuvoje egzistuojančią situaciją. Ji teigia, kad Lietuvos „kultūros politikoj tokio dalyko kaip performanso menas nėra... yra tarpdisciplininis menas, ir visur, kur teiki paraiškas arba bandai paaiškinti kažkur, kas tu esi, tai sakai, kad tarpdisciplininis menininkas, nes tai dar kaip ir nėra pripažinta, kad performanso menas yra kaip meno forma“ (menininkė nr. 1). Vis dėlto ne viskas performanso meno srityje vertinama neigiamai. Neretai performanso menininkai gauna finansavimą ir stipendijas iš Lietuvos kultūros tarybos arba kitų finansiškai juos skatinančių institucijų.

Čia dera nepamiršti, kad performanso menininkai iš tikrųjų gauna paramą iš valstybės, nors tyrimo dalyvės pabrėžia, kad parama daugiau susijusi ne su šios meno formos finansavimu, o su tarptautiniu bendradarbiavimu: „Kultūros tarybai tai suveikdavo, kad tai yra ne performanso menas, o kad tarptautiniu lygmeniu pripažinti menininkai, /.../ tarptautiniu lygmeniu pripažinti renginiai“ (menininkė nr. 1). Kitos informantės patirtis atskleidžia skirtingą situaciją: ji teigia gavusi menininko statusą už performanso darbus, kurių didžiąją dalį atliko ne Lietuvoje. Tai tarsi įrodo, kad, nors kultūros politikoje nėra tokios srities kaip performanso menas, šioje srityje veikiantys kūrėjai sulaukia valstybinės paramos.

Performanso meno lauke egzistuojantys nesklaidumai

Nors empirinė tyrimo medžiaga atskleidžia tik preliminarias performanso menininkų turimo kapitalo formas ir jų kūniškų dispozicijų tendencijas, ji puikiai parodo šio meno lauko sąveikos su kitais laukais pasekmes. Viena menininkė teigia:

viskas vadinama performansu... ta prasme, tai gali būti „contemporary dance“... Ir kaip tu pavadinsi? Tai yra performansas, bet /.../ visi šitie performansai... Nu, čia tiesiog toksai žodis, kur visą laiką buvo, kaip čia pasakyti, toks ant klaustuko... (menininkė nr. 1)

Nė vienas iš laukų, kuriuose naudojama ši sąvoka, neužima galios pozicijos ir nelemia, kaip ir kokiame kontekste galima būtų šį terminą ir jo apibūdinimą taikyti, galbūt dėl to kiekviename performanso meno lauke egzistuoja šios sąvokos skirtingas vartojimas ir iš to kylantis painiojimas:

neatsiranda skirties tarp performatyviųjų menų ir performanso meno /.../ ir sakoma: čia yra šokio performansas, teatro performansas... bet visai kita šaka yra performanso menas, nes, nu, jis yra atskiras. (menininkė nr. 1)

Teigiama, kad performansas ar performatyvumas yra sąvokos, kurios „labai hype, ant bangos“, dėl to naudojamos daugelyje situacijų ir neretai, jeigu „kas nors įvyksta ir niekas nežino, kaip pavadinti, tai tiesiog pavadina performansu“ (menininkė nr. 1).

Kalbant apie performanso meno kūrinio vertingumą galima remtis P. Bourdieu (1993) ir teigti, kad meno kūrinio vertė nėra savaiminė, ją sukuria ne menininkas, o gamybos laukas. P. Bourdieu teorijoje meno kūrinys suprantamas kaip simbolinė prekė, kuriai vertė priskiriama socialiai, o meninės

produkcijos vertingumas paaiškinamas tik erdvės funkcionavimo logika. Šią vertę, socialiai priskirtą meno kūriniai, žino ir atpažįsta žiūrovai, turintys estetiškas dispozicijas ir kompetencijas (Gaižutytė-Filipavičienė, 2006). Meninė vertė P. Bourdieu teorijoje yra aplinkybių poveikio ir socialinių interesų išraiškos padarinys. Iš atlikto pilotinio tyrimo galima daryti išvadą, kad daugelis žiūrovų nėra kompetentingi nustatyti performanso meno kūrinio vertę, jie nepripažįsta performanso kaip meno srities, dėl to ir nelaiko performanso menininkų kūrinių vertingais. Paklaustos apie vietą, kurią užima performanso menas kitų meno laukų atžvilgiu, informantės teigia, kad „iki šiol Lietuvoj nėra studijų programos. Manau, kad iš to labai matosi, kaip į žanrą žiūrima“ (menininkė nr. 3).

Pasak P. Bourdieu (1992), kiekvienas meno laukas turi savo logiką, taisykles, dėsningumus ir dinamiškas ribas ir kiekviename egzistuoja nors ir skirtingo turinio ar formos, tačiau vienodi komponentai. Kaip svarbiausius jų galima įvardyti savokomis *doxa*, *illusio* ir *nomos*. Mąstymo ir motyvacijos prielaidas apibrėžia *doxa*. Jos pripažinimas, priėmimas ir atmetimas priklauso nuo tame lauke veikiančių individų. Paprasčiausiai *doxa* gali būti apibūdinama kaip požiūris ar vertybių sistema (Gaižutytė-Filipavičienė, 2006). Pagrindinė riba, kurios neleidžia peržengti *doxa*, yra įsitikinimų ir tikėjimo meno lauku kvestionavimas, nes abejonė sukeltų išnykimo grėsmę (Costa, Murphy, 2015). Čia kyla klausimas, kokia yra performanso meno *doxa*. Kalbant apie Lietuvos performanso meno lauką, kurį laiką nefigūravusį viešajame diskurse, galima svarstyti, ar apskritai toks komponentas performanso meno lauke egzistuoja, gal jis sunyko, gal dar galutinai nesusiformavo, neįsitvirtino, o gal yra toks pat fluidiškas, kokiu neretai įvardijamas ir pats šio meno laukas.

Dar vienas ne mažiau svarbus komponentas yra *illusio*. Ši sudėtinė dalis gali būti apibūdinama kaip rinkinys taisyklių, kurių išmokstama ir kurios naudojamos dalyvaujant tam tikrame socialiniame lauke. Pasak P. Bourdieu (1992), kiekvieną lauką galima palyginti su žaidimu. Individai šį žaidimą sutinka žaisti tiesiog dėl jo buvimo fakto, o ne dėl to, kad jį naudinga žaisti. Meno laukas turi taisykles arba dėsningumus, kurie yra užkoduoti, tačiau, skirtingai nei žaidimas, jis pats nėra apgalvotas ar sąmoningai sukurtas produktas. Kiekviename atskirai vyrauja savitos žaidimo taisyklės, nes kiekvienas jų turi savitą žaidimo taisyklių rinkinį – savaime suprantamus įstatymus, įrašytus į vidinę lauko funkcionavimo logiką. *Nomos* yra esminė meno lauko taisyklė, kuri negali būti perkelta į kitos veiklos sferą, ji nusako esminius lauko bruožus ir yra jo šerdis (Bourdieu, 1992).

Sąvoką „meno laukas“ (angl. *artistic field*) P. Bourdieu apibūdina kaip vietą, kurioje vyksta susidūrimai tarp savitų socialinių žaidimų, žaidėjų-kūrėjų, tarpininkų, publikos ir įvairių institucijų. Visi jie yra pasirengę „žaisti“, t. y. išmano ir pripažįsta galiojančias vidines žaidimo taisykles. Svarbu

pažymėti tai, kad, pasak P. Bourdieu, meninės vertybės ir simboliai nėra universalaus pobūdžio, jie – lokalūs lauke, neatskiriami nuo konkretaus civilizacijos ir kultūrinio konteksto (Bourdieu, 1996; Gaižutytė-Filipavičienė, 2006). Taigi meno laukas, kaip ir kiti socialiniai laukai, turi savas taisykles, diskursus, naratyvus, veikėjus, institucijas, specifinį kapitalą. P. Bourdieu demistifikuoja kultūrines praktikas ir teigia, kad viską lemia socialinių sąlygų kompleksas ir socialinių funkcijų rinkinys (Webb ir kt., 2002; Costa, Murphy, 2015; Bennett et al., 2009). Menu gali tapti tik tai, ką pavadina menu jį legitimuojantys subjektai (vadinamieji *gatekeepers*: kuratoriai, publicistai, kiti atlikėjai, menininkai, kritikai). Tai, kas gali būti įvardijama kaip menas, priklauso tai pat ir nuo konteksto. Meno kūrinys turi būti atrandamas meno kontekste, atpažįstamas kaip menas ar pagamintas menininko (Webb ir kt., 2002; Costa, Murphy, 2015).

Performanso meno laukas, jame veikiantys kūrėjai Lietuvoje susiduria su nepripažinimu tiek meno lauko viduje, tiek santykyje su kitais meno laukais. Įmanoma prielaida, kad galbūt performanso meno laukas – tai vieta žaisti nepripažįstamą socialinį žaidimą ir kad tokia padėtis ir santykis su kitais meno laukais padeda tiek kūrėjams, tiek pačiam laukui išlaikyti savo *nomos*, kaip ir kitus komponentus. Vis dėlto galima manyti, kad performanso menas yra jaunas, besiformuojantis arba net nykstantis Lietuvoje, todėl apibrėžimo ir pripažinimo sunkumai ar nesklaidumai yra neatsiejama jo dalis. Šioje vietoje norėtųsi daugiau paanalizuoti bendrąsias, kiekvienam meno laukui tinkamas formavimosi arba irimo tendencijas, kryptis ir būdus.

Preliminarūs performanso meno lauko nesklaidumų sprendimo būdai: performanso menininkų požiūris

Kaip pastebi informantės, vis daugiau visuomenės narių domisi performanso menu. Viena iš tyrimo dalyvių teigia, jog ši norą domėtis rodo tai, kad

žmonės renkasi į performanso renginius ir /.../ kiek jų renkasi... kas yra visiškai neįtikėtina, ne tiek Lietuvos, kiek Europos mastu, nes /.../ Vokietijoje, Prancūzijoje, Didžiojoje Britanijoje ir Estijoje /.../ organizatoriai džiaugiasi, kad ateina 10–20 žmonių, tai aš žiūriu į tai kaip į žiauriai keistą dalyką, nes mes galbūt pripratome, /.../ jog, jei festivalis, o ne mažas renginys, tai mes tikimės nuo 50 iki 100 žmonių ir... Nu, tai aš sakyčiau, kad tai atsakas ir reakcija į performansą, žmonės /.../ nori jį suprasti, siekia edukuotis ir matyti jį. (menininkė nr. 3)

Taigi, nepaisant anksčiau pateiktų menininkų ir su menu savęs nesiejančių individų neigiamų reakcijų, vis dėlto iš visuomenės susilaukiama susidomėjimo, noro pažinti menų įvairovę, o kartu ir plėsti savo žinias apie performanso meną.

Didelė reikiamybė, tai performanso edukacijai /.../. Vienas kitas /.../ išgirdimas apie kitus performanso menininkus, kurie dirba užsienyje ir yra visuotinai pripažinti šiuolaikiniai menininkai. /.../ Tai gali duoti konteksto, kaip žiūrėti į šitą reiškinį kaip tokią. Žinoma, man atrodo, šitaj vietoj ir performansų festivalis, kuris vyksta čia, Kaune, tai jis duoda irgi labai daug, kad vien žmogus atėjęs ir pamatęs, kad kažkas vyksta, jis gali kažkokį susidaryt minimalų kontekstą. (menininkė nr. 1)

Apie performanso meno edukaciją išsakyta nuomonė, jog taip pat norėtųsi, „kad būtų taip kaip ir daugelyje valstybių, kad performanso menas būtų ne kažkoks 2 kreditai kažkur pridėti“ (menininkė nr. 2), tačiau rimtos studijos.

Pasak tyrimo dalyvių, neteisinga manyti, jog kalbėti apie performanso meno lauką ne itin prasminga, mat jis Lietuvoje apskritai neegzistuoja:

Lietuvoj /.../ prieš 5 metus, tas /.../ performansas, man jisai nelabai kažkaip girdėjosi /.../. Neoficialiuose renginiuose kažkur, mažesnėse grupelėse atlikdavo. Tik po to, vat, kai pradėjo Kaune /.../ daryt šitą fiestą, tai gal vienas jau toks rimčiausias buvo dalykas, kad kaip ir festivalis /.../. Perėjo į jau netgi internacionalinę sceną, kai žmonės pradėjo atvažiuoti iš kitų šalių, iš užsienio. Nu, pajutau, kad atsigavimas kažkoks. Nes pasakyt, kad Lietuvoj tai iš viso yra naujiena, tai netiesa, nes performanso menas ir anksčiau buvo, bet gal tam tikru momentu jis buvo visai pritilęs, prigesęs... (menininkė nr. 4)

Pasak informančių, vienas iš svarbių aspektų performanso meno lauke yra renginių trūkumas, vangus menininkų bendradarbiavimas:

Lietuvoj /.../ man labiau norėtųsi tokios kolaboracijos daugiau; tarp pačių performanso menininkų didesnio sąlyčio, nes mūsų yra tikrai nedaug ir kai kurie išvis net užsieniuose gyvena ir kažkaip norėtųsi, vat, tai susiburtų, vat, kažkokia, nesakau, kad kaip sąjunga ar kažkas (nors mes ir Lietuvoj net neturim performanso, sakykim, organizacijos oficialios tokios, kaip įsteigtos yra daugiau priskirta prie tarpdisciplininio meno kūrėjų). /.../ Daugiau tokių, kaip pasakyt, daugiau oficialiesnio, kad ir festivaliai, dar kažkas daugiau būtų, tokios veiklos... (menininkė nr. 4)

Taip pat tikimasi, kad šios meno srities mokslininkai taps labiau suinteresuoti ir prisidės prie performanso meno lauko koncepto įteisinimo ir plėtros:

Realiai visą tą dalyką, kas yra kas, šiaip turėtų suvaldyt... nu... teatrologai ir meno kritikai. Ta prasme, nes teatrologija tai yra apie atlikimą, nu, ta prasme, apie atlikimo meną, tai čia jiems priklauso ir performansas, ta prasme, ir teatras... Bet gal jie nenori lįsti į tą performansą biški, nes patys nesupranta ir neturi kompetencijos, kas ten vyksta. (menininkė nr. 1)

Informantės teigia, kad performanso meno laukas, nors ir buvo dingęs iš viešojo diskurso, pastaraisiais metais vėl mėgina jame įsitvirtinti, tačiau dėl edukacijos stokos ir mokslinio nesuinteresuotumo bei pačių menininkų negebėjimo susitelkti vis susiduriama su nesklandumais. Performanso menas Lietuvoje nėra nauja, tik primiršta ir kurį laiką stagnavusi meno forma. Šiame tyrime dalyvavusių menininkų teigimu, norint pakeisti esamą padėtį, reiktų daugiau edukacinių arba kūrybinių performanso meno renginių, viešinimo ir meno tyrėjų suinteresuotumo. Kai kurios informantės manė, kad performanso menas yra per menka sritis, todėl beveik neįmanoma, kad jai būtų skiriama pakankamai dėmesio kultūros politikoje.

Remiantis P. Bourdieu (1992) galima pastebėti, kad mažesnę kapitalo kiekį turintieji individai yra ne tokie ambicingi ir labiau „susitaikę“ su savo dalia. Taigi kai kurie performanso menininkai netgi nekvestionuoja savo subordinuotos padėties meno lauke ir neatsižvelgia į faktus. Tai iliustruoja puikus faktinis pavyzdys – valstybinio finansavimo atvejis. 2017 m. Lietuvos kultūros taryba⁴ pirmajame etape sulaukė vienuolikos cirko srities paraiškų, iš kurių finansavo šešias; septyniolikos operos meno srities paraiškų, iš kurių finansavo devynias. Performanso meno paraiškų dažniausiai teikiamos į tarpdisciplininio meno sritį (2017 m. į šią sritį buvo pateiktos 167 paraiškos). Taigi cirko ir operos meno sritys, kaip matome, taip pat negausios, tačiau jos sulaukia finansavimo ir joms skiriama valstybės lėšų dalis.

Apibendrinimas

Straipsnyje aptartos bendrosios performanso meno ir kitų meno laukų charakteristikos remiantis P. Bourdieu lauko teorija. Siekiant atskleisti preliminarias konceptualizavimo nesklandumų priežastis, atliktas pilotinis tyrimas. Šio tyrimo metu išryškėjo performanso meno lauko ir jame veikiančių menininkų esama padėtis ir problemos.

4 Prieiga internete: <http://www.ltkk.lt/projektu-finansavimas/statistika> [žiūrėta 2017 03 30].

Galima teigti, kad teorinės ir empirinės medžiagos gretinimas atskleidžia preliminaras visuomenėje susiformavusio požiūrio į performanso meną priežastis. Pilotinis tyrimas parodė, kad performanso meno lauke esantys nesklaidumai ir neaiškumai susiję su šio lauko pozicija. Pastebėta tendencija, kad performanso meno laukas, kartu su kai kuriais kitais vizualiaisiais menais, patiria itin didelę atskirtį, nes yra subordinuotas tiek meno, tiek kitų laukų atžvilgiu. Neretai performansas apskritai nėra laikomas meno lauko diskurso dalimi. Dažnai tokia šios rūšies meno padėtis, kurią veikia edukacijos ir performanso meno renginių įvairovės stoka, lemia ir tos srities menininkų bei jų kūrybinio darbo nuvertinimą. Lyginant Lietuvos ir kitų valstybių performanso meno laukus matyti, kad Lietuvoje nėra studijų programos, neaiški ši meną legitimuoti galinti performanso meno koncepcija.

Kalbant apie performanso meno kontekstą tenka pažymėti, kad Lietuvoje išryškėjo paradoksali performanso menininko situacija. Teigiama, jog apskritai, kuriant meną, būtina kurti jį kokybiškai, tačiau Lietuvoje meno kokybė neatsiejama nuo profesionalumo, o pastarasis prilygsta diplomo įgijimui. Dėl to performanso išskirtinumo menininkas atsiduria paradoksaliajoje situacijoje: iš jo reikalaujama aukštosios mokyklos diplomo, kad būtų galima jo kūrybą laikyti profesionalia ir kokybiška, tačiau, deja, Lietuvoje nėra galimybės baigti performanso meno studijų.

Vis dėlto šio tyrimo empiriniai duomenys yra tik preliminarus pobūdžio, todėl negalima jo metu gautų rezultatų absoliutinti. Šiuo straipsniu siekta atskleisti performanso meno lauko konceptualizavimo nesklaidumus, įtraukti performanso meną į sociologinį diskursą ir kartu plėtoti meno sociologijos tyrimus.

Gauta 2017 02 03

Priimta 2017 04 01

Literatūra

- Auslander, P. 2003a. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, vol. 1*. New York: Routledge.
- Auslander, P. 2003b. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, vol. 4*. New York: Routledge.
- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things With Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M., Wright, D. 2009. *Culture, Class, Distinction*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1996. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

- Bourdieu, P., Johnson, R., eds. 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P., Waquant, L. J. D. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Butler, J. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40 (4): 519–531.
- Coogan, A. 2011. "What is Performance Art?" *Ireland: IMMA*. Prieiga internete: <http://www.imma.ie/en/downloads/whatisperformanceart.pdf> [žiūrėta: 2017 03 30].
- Costa, C., Murphy, M. 2015. *Bourdieu, Habitus and Social Research. The Art of Application*. New York: Palgrave Macmillan.
- Doblytė, S. 2011. *Lietuvos meno laukas: jaunujų meno kūrėjų požiūris*. Magistro baigiamasis darbas. Kaunas: VDU.
- Fischer-Lichte, E. 2013. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: menų spaustuvė, Aidai.
- Forté, J. 1988. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism." *Theatre Journal*, 40 (2): 217–235.
- Gaižutytė-Filipavičienė, Ž. 2006. *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
- Goldberg, R. 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Yugoslavia: Times Mirror Books.
- Grigoravičienė, E. 2000. „Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės aspektai“. *Menotyra* 1 (18): 31–35.
- Grigoravičienė, E. 1999. „Rimčiau: akcijos ir performansai“. Prieiga internete: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daille/xx-a-pabaigos-naujas-menais-menais/rimčiau-akcijos-ir-performansai-/4692#> [žiūrėta: 2017 03 30].
- Ivaškaitė, S. 2013. *Kūno performatyvumas šiuolaikiniame teatre*. Magistro baigiamasis darbas. Vilnius: LMTA.
- Lehmann, J. T. 2010. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai.
- Milling, J., Ley, G. 2001. *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lipšic, M. 2013. *Performatyvių objektų problema performanso mene*. Magistro darbas. Vilnius: VDA.
- Reinelt, J. G. 2002. "The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality." *SubStance* 31 (2/3; 98/99, Special Issue: Theatricality): 201–215.
- Pakutinskas, P. 2013. *Neošamanistinių ir politinių perforamnsų ikoninės mizanscenos Lietuvoje ir Europoje: B. Šarkos, R. Diržio, M. Abramovič, Franco B atvejai*. Bakalauro darbas. Kaunas: VDU.
- Sayre, H. 1989. *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Skeggs, B. 2001. "The Toilet Paper: Femininity, Class and Mis-recognition." *Women's Studies International Forum* 24 (3/4): 295–307.
- Schechner, P. 2003 [1988]. *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- Tamoševičiūtė, V. 2008. *Savižallos raiška šiuolaikiniame mene*. Magistro baigiamasis darbas. Kaunas: VDA Kauno dailės fakultetas.

- Valionytė, E. 2014. *Meno laukas Lietuvoje: miuziklo „Zygfrido Vernerio kabaretas“ atvejis*. Magistro baigiamasis darbas. Kaunas: VDU.
- Webb, J., Schirato, T., Danaher, G. 2002. *Understanding Bourdieu*. Australia: Allen and Unwin.
- Wheeler, B. B. 2003. “The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture. 1970–2000.” *Sociological Perspectives* 46 (4): 491–512.

RENIDA BALTRUŠAITYTĖ

The Field of Performance Art: Difficulties of Conceptualization

Summary

The artistic field faces some difficulties in conceptualizing performance art. The definitions of “performance” and “performativity” are widely used in different arts, but these concepts have also become an important part of sociological, philosophical and other social sciences and humanities discourse. However, there exist distinctions in the usage of these concepts in different academic traditions and even different languages. Because of the polysemantic nature of the concept of performance, differences and similarities in the definitions of performance, performativity, performance art could also be clearly articulated. The article argues that during the last decade performance art is returned to public cultural discourse. Every year several performance art festivals take place in Lithuania, and many young Lithuanian artists study performance art abroad and participate in educational workshops. Despite all of this, both artists and researchers encounter difficulties and uncertainties in conceptualizing performance art. A pilot study conducted by the author of this article to explain preliminary reasons of these difficulties and uncertainties demonstrates that performance art and the position of performance artists are problematic with regard to other artistic fields in Lithuania.

Keywords: *performance, performativity, performance art, field of performance art.*