

Menas ir vaizduotė

VISKĄ PRISIMINTI. NAUJOSIOS ATMINTIES IR VAIZDUOTĖS PRAKTIKOS VENECIJOS BIENALĖJE 2013*

Kristupas Sabolius

Vilniaus universiteto

Filosofijos katedra

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

Šis straipsnis nagrinėja atminties ir vaizduotės reaktualizavimo temą šiuolaikinio meno praktikose. Atsispiriant nuo 2013 m. Venecijos bienalės pagrindinės parodos kuratoriaus Massimiliano Gioni „Enciklopedinių rūmų“ idėjos, mėginama diagnozuoti architektūros, žinojimo ir prisiminimo ryšį su įvairiomis įsivaizdavimo formomis. Dėmesys sutelkiamas į įvairias medialinių vaizdų ir kūno santykio formas nagrinėjančio menininko Aurélieno Fromento kūrybines praktikas. Venecijos bienalėje eksponuotas jo videodarbas „Camillo idėja“ mėgina užmegzti problemišką ekranizuoto suvokimo ryšį su prarastomis Renesanso mnemotechnikos rūšimis. Pasitelkus įvairias šiuolaikines – Bernardo Stieglerio, Pietro Montani, Jeano Jacques'o Wunenburgerio, Joelio Candau – įsivaizduojamybės teorijas analizuojamas dinaminėje įtampoje atsiveriantis simbolinės vaizduotės ir medijuotų gyvenimo formų santykis.

Pagrindiniai žodžiai: atmintis, vaizduotė, simbolis, medija, intermedialumas.

Įerdvintas žinojimas kaip enciklopediniai rūmai

2013 metų Venecijos bienalės kuratorius Massimiliano Gioni, pristatydamas pagrindinę parodą, sakė:

Parodos pavadinimą „Enciklopediniai rūmai“ įkvėpė Marino Auriti, savamokslio Italijos ir Amerikos menininko, pasiūlytas įsivaizduojamo muziejaus modelis. Auriti muziejus turėjo sutalpinti visą pasaulio žinojimą – be abejonės, tas sumanymas niekada nebuvo užbaigtas arba įgyvendintas. Semdamiesi

įkvėpimo iš neįmanomos Auriti visuotinio žinojimo svajonės, „Enciklopediniai rūmai“ žvelgia į menininkų, kurie mėgino suprasti ir pamatyti viską, vaizduotės skrydžius. Tai paroda apie vizijas ir erdvę, dar likusią vidiniams vaizdams, svajonėms ir vaizduotei tuo metu, kai kultūra skęsta dirbtiniuose vaizduose (Solway: 2013).

Vaizduotės skrydis, apie kurį kalbėjo Massimiliano Gioni, apėmė iki šiol neregėtai gausią 158 kūrėjų įvairovę. Dalyvių sąrašė atsidūrė ne tik menininkai Cindy Sherman (kuri Gioni parodoje kuravo savo atskirą parodą), Peterio Fischlio ir Davido Weisso infantiliai haliucinogeniškos skulptūros iš ciklo „Plötzlich diese Übersicht“ (1981), Thierry De Cordier tamsaus marinstinio realizmo peizažai, suporuoti su Ri-

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Naujosios vaizduotės praktikos: menas ir filosofija“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-086/2013).

chardo Serra „Pasolini“ (1985), Camille'ės Henrot naujųjų technologijų metamontažas „Grosse Fatigue“ (2013), bet ir instituciškai nepripažinti kūrėjai – kūrybiniai diletantai, pamišėliai, keistuoliai, spiritistai, okultistai, vizionieriai ar teoretikai – pavyzdžiui, Augustinas Lesage'as, Hilma af Klint, Rogeris Caillois ar Carlos Gustavas Jungas.

Marino Auriti pamėgino visuotinį žinojimą suprojektuoti į tobulo pastato struktūrą. Pensilvanijos provincijoje, mažo miestelio garaže sukurtas 136 aukštų dangoraižio modelis apėmė įvairius Vakarų tradicijos architektūrinius elementus (taisyklingą kolonų ir įėjimų struktūrą), reikšmingų asmenybių įamžinimus (rašytojų, mokslininkų ir menininkų skulptūras) ar net išmintį išreiškiančius aforizmus, kurie puošė kolonų frizus. Auriti vadovavosi principu, pagal kurį visas žmonijos žinojimas (mokslinis, filosofinis, moralinis ir t. t.) galėjo atrasti harmoningą ir tarpusavyje susijusią formą.

Taigi šis dangoraižis funkcionuoja kaip visuotinės tvarkos sąvadas, užtikrinantis struktūriškai taisyklingus visų įmanomų turinių kataloginius ryšius. Ironiška, kad nesulaukęs didelio amžininkų susidomėjimo, XX a. antros pusės enciklopedinio žinojimo rūmų maketas ilgainiui atsidūrė Amerikos liaudies meno muziejuje – kaip keista, bet smalsulį žadinanti įmantrybė, kuri neturėjo jokių šansų būti įgyvendinta. Toks ganėtinai liūdnas „pripažinimas“ tarsi signalizavo visuotinio žinojimo iliuzijos vietą – Auriti projektas reiškė ne daugiau nei mentalinė egzotika arba nenusisėkusio architekto utopizmas.

Kodėl Massimiliano Gioni atsigrėžė į marginalizuotą idėją ir pamėgino mažai žinomą Auriti darbą pakylėti iki įtakingiausio meno renginio pasaulyje idėjinio principo?

Akivaizdu, kad kuratoriui išlieka svarbūs abu dalykai – ir mėginimas sukurti architektūrinę statinį su totalybės pretenzijomis, ir atitinkamas tokio projekto statuso įvertinimas. Ir kolosali pastanga, ir apgailėtinas efektas išreiškia nuolatinį ir dramatišką meninės pastangos išsišakojimą, nuolat atsikartojantį neatitikimą, kai sukurti rezultatai ne tik nesutampa su menininko intencijomis, bet ir ima veikti kaip pačių šių intencijų kritika. Tarsi būtų sakoma, kad idealios vietos modelis, kuris atsiduria periferijoje, padeda išjudinti pačios nustatytos erdvės hierarchiją. Taigi Auriti kūryba yra centro ir periferijos pasiskirstymo korekcija. Pretenduodamas į centrą, jis patenka į pakraštį. Tačiau kaip tik todėl ir vėl sugrįžta į centrą – ribą paversdamas į centruotą taikiniu.

Ne veltui Gioni akcentuoja, kad nepriklausomas meno kūrinų poveikis yra tam tikra vaizduotės praktikavimo forma, kurioje intelektualinis rišlumas lengvai virsta haliucinaciniu iškraipymu. Eksponuodamas spiritistų, mistikų ir okultistų darbus kartu su instituciškai įteisintų menininkų jis akivaizdžiai atsisako profesinės meistrystės nomenklatūros, ieškodamas bet kokios tvarkos peržengimo ar hierarchines struktūras laužančio proveržio alternatyvų. Kitaip tariant, kai vaizdai ir erdvės funkcionuoja pagal formuojamas kompozicijas, Gioni erdvių ir vaizdų pasaulyje nori iš naujo atrasti kūrybinį vaizduotės potencialą.

Galime prisiminti, kad „Enciklopedinių rūmų“ idėja atkartojosi ne tik Auriti projektą, bet ir daugybę kitų mėginimų įkūnyti laike nusidriekusias žinojimo formas, suspausti begalybės idėją į jusliškai aprėpiamą pastato struktūrą. Pavyzdžiui, Jorge Luiso Borgeso „Babelio bibliotekoje“ aprašomas visuotinio žinojimo architektūrinis statinys – Bibliote-

ka arba Visata, turinti daug apibrėžimų, iš kurių klasikinis skelbia, kad „*tai sfera, kurios tikslus centras yra vienas kuris iš šešiasienių, o periferija nepasiekiamo*“ (Borges 2000: 60). Biblioteka egzistuoja amžinai ir tegali būti vien kurio nors dievo kūrinys, o žmogus joje – tik netobulas bibliotekininkas.

Kalbėdamas apie archyvo organizaciją, Derrida yra pastebėjęs, kad jame žinių pasiskirstymas atliekamas kaip konsignacijos – priskyrimo visumai – forma, kurios esminis bruožas yra vienalaikiškumo įgyvendinimas. „Konsignacija siekia suderinti vientisą sąvadą, suvesti į sistemą arba sinchroniją, kurioje visi elementai artikuliuoja idealios konfigūracijos vienovę“ (Derrida 1996: 2). Konsignacija erdvėje koncentruoja praeities fazes, paversdama praeitį regima. Tokiu būdu žinojimas čia pasireiškia kaip tam tikra laiko artikuliacija, laiko įerdvinimas, kai siekiama atrasti tokias formas ir ryšius, kurie egzistuodami erdvėje tuo pat metu išreikštų temporalinį susietumą.

Iš pirmo žvilgsnio panašiai veikia ir bet kokios parodos logika – kaip konsignacijos įgyvendinimas, kuriuo mėginama sukurti nebendramatiškų elementų sinchroniją. Paroda visuomet žaidžia su šia totalizuojančia idėja, nebūtinai jai paklūsdama, bet beveik visuomet į ją atsižvelgdama. Tai nulemia muziejų ir galerijų parodų tradicija, kurios atspirties taškas yra iš anksto egzistuojanti architektūrinė dispozicija, jau esama erdvė, kuri pripildoma artefaktų. Reabilituodamas Auriti modelį, Gioni mėgina kvestionuoti pamatinį parodų salės ir meno kūrinio santykį, užklaudamas, kaip pati architektūra perprojektuoja meno kūrinius.

Tačiau kuo čia dėta vaizduotė? Ką ji gali pasiūlyti visuotinybės požiūriu? Auriti pasiūlytas architektūrinis modelis funkcio-

nuoja kaip prisiminimų kaupimo forma. Tačiau būtent architektoninis žinojimo įforminimo momentas atskleidžia į pačią tokio gesto šerdį įsiskverbusį vaizduotės kūrybiškumo potencialą. Racionali enciklopedinių rūmų pastato struktūra kuriama pagal tam tikrą vizualizacijos logiką. Žinojimas, kaip praeities užlaikymo struktūra, visuomet reikalauja prisiminimo. Tačiau linijinė atminties struktūra – kai tolimesni praeities momentai yra nepasiekiami tol, kol neiškyla artimesni – čia pakeičiama tokiau erdvinio modeliu, kuriame visos praeities fazės egzistuoja tuo pat metu. Paroda, Archyvas, Biblioteka, Enciklopedija yra Visata tik tuomet, kai jos forma sugeba transformuoti laiko fazes į dabartyje regimas vizualizacijas. Kitaip tariant, ideali konfigūracija čia reiškia tam tikrą laiko talpumą – geometriją, kuri įvaizdina visa, kas įvyko, kas galėjo įvykti ir kas įvyks ateityje.

Žinojimas kaip prisiminimas reikalauja vaizduotiškos transfigūracijos, kuri konvertuoja į vaizdus tai, kas savo prigimtimi nebūtinai yra vizualu. Atmintis tiesiogiai siejasi su vaizduotės kuriamomis erdvinėmis struktūromis – ir šis santykis galioja abiem kryptimis. Jeigu prisiminimai reikalauja vienokio ar kitokio įerdvinimo, tuomet ir pasirenkamos erdvės nulemia prisiminimo, o kartu ir žinojimo specifiką bei pobūdį. Tokią tarpusavio priklausomybę buvo aptaręs jau Aristotelis. Veikale *Apie atmintį* abi šios galios suvokiamos kaip homogeniškos arba bent jau genetiškai susijusios – t. y. kylančios iš tos pačios sferos: „Akivaizdu, kad atmintis priklauso tai pačiai sielos daliai, kaip ir vaizduotė (*phantasia*)“ (*De Memoria*, 450a). Įsivaizduodamas žmogus operuoja atmintimi, o prisimindamas visuomet privalo pasitelkti vaizduotę.

Tačiau įsivaizduojamybė visuomet įtraukia inovacijas ir pasikeitimą. Edmundas Husserlis susieja vaizduotės veikimą visų pirma su modifikacija – neįmanoma įsivaizduoti nepakeičiant įsivaizduojamų turinių, todėl kaita yra esminė įsivaizdavimo proceso charakteristika. Kai kuriose savo raštų vietose jis užsimena apie protėjišką vaizduotės charakterį (Husserl 1980: 60) ir pabrėžia vaizduotės vykdomo kintamumo atvirą ir nerezultatyvų pobūdį, kuris pasireiškia kaip „modifikacija vėl ir vėl“.

Bernardas Stiegleris, pratęsdamas šią temą ir interpretuodamas Husserlio, Kanto ir Heideggerio mąstymą, pasiūlo dar radikalesnį požiūrį. Anot jo, vaizduotė ne tik nustato prisiminimo kriterijus, bet ir apibrėžia suvokimo pobūdį. Taigi visa „gyvoji tikrovė visuomet yra vaizduotės sukomponuojama ir todėl suvokiama tik su sąlyga, kad yra fiktyvi, nepalaujamai lankoma fantazmų“, negana to, „suvokimas yra subordinuotas vaizduotei – susietas su ja transduktyviu santykiu; t. y. neįmanoma, kad egzistuojant suvokimas anapus vaizduotės, ir atvirkščiai – kad suvokimas nebūtų vaizduotės projekcijos ekranas“ (Stiegler 2001: 39–40). Atlikdama turinių modifikaciją, ji pasaulio daugialypiškumą priderina prie sąmonės suvokimo formų. Taip įsivaizdavimas tarsi kino režisierius montuoja pasaulį iš prisiminimų, įsivaizdavimų, lūkesčių, emocijų ir aktualaus stebėjimo.

Pasiūlydamas kinematinės sąmonės formulę, Stiegleris atkreipia dėmesį, kad šiame procese užmaršties momentas yra ne mažiau svarbus nei užlaikymas ar fiksavimas. „Jeigu įsiminti jau taip pat nereikštų būti pamiršusiam, niekas negalėtų būti užlaikoma, nes niekas nebūtų praėję, niekas nebūtų įvykę“ (Stiegler 2001: 43). Sąmonė nuolat

pasirenka, ką įsidėmėti ir kaip tai padaryti, šiuo veiksmu be perstojo taikydama suvokiamumo kriterijus. Tad tiek prisimenant, tiek suvokiant dalyvauja vaizduotė – ji įgyvendina neapibrėžties (*datum*) ir įforminančios (*fictum*) sintezės jungtį.

Šioje perspektyvoje Gioni minimas „vaizduotės skrydžių“ ir visuotinio žinojimo susiejimas nėra jau toks atsitiktinis dalykas. Jo mėginimą atrasti „erdvę, kuri dar liko vaizduotei“, galima suprasti kaip pasiūlymą atšviežinti erdvės ir pažinimo klausimą apskritai. Muziejaus arba galerijos kaip priemtos erdvės kritika yra jau egzistuojančių žinojimo hierarchijų kvestionavimas. Kaip ją transformuoti, panaudojant paralelias dimensijas, kuriose atsivertų paralelūs laikai, o kartu nenustatyto žinojimo formos? Kaip atrasti erdvę, kuri dar lieka vaizdams, kai atsisakoma dominuojančios erdvės hegemonijos? Kitai tariant – kaip atrasti vaizduotės erdvę, erdvę, kuri keistųsi kartu su vaizduote ir joje atsivertų naujai?

Aurélieno Froment'o „Camillo idėja“: atmintis, vaizduotė ir kūnas

Kvestionuodamas erdvės parametrus, Gioni į savo parodą įtraukia darbus, kuriuose reaktualizuojamos mentalinės transformacijos technikos. Šiuo požiūriu vienas įdomiausių atvejų – Aurélieno Froment'o videodarbas, kuriame atliekamas prisiminimo apie prisiminimą veiksmas. Jeigu aprėpti žinojimą reiškia atminties organizaciją erdvėje, tuomet atsiminimo technika yra tokia vaizduotės technika, kuri pasirenka ne tik kokybinius selektyvumo kriterijus – t. y. nusprendžia, kas bus prisimenama – bet ir modalinį prisiminimo modelį – apibrėžia būdą, kaip bus prisimenama.

Froment'o kūrinio pavadinimas „Camillo idėja“ (2013) yra akivaizdi nuoroda į XV amžiaus Giulio Camillo sumanymą sukurti „Atminties teatrą“. Ekrane matome nufilmuotą *Teatro Olimpico di Vicenza* vaikštinėjančią mnemonistę – prisiminimo meistrę, – kuri demonstruoja, kaip įmanoma naudojantis konkrečia topografija įsisavinti praeities turinius. Atmintinai išmokusi atsiminimo technikų istoriją, funkcijas, jų simbolinę prasmę, ji erdvę išnaudoja tam, kad atkurtų milžiniškus idėjų blokus ir konsteliacijas.

Čia galima prisiminti, kad šios idėjos ištakos slypi antikinėje mnemotechnikos rūšyje. Lotyniškuoju terminu *Ars memoriae* pramintas menas buvo aprašytas keliuose antikiniuose veikaluose – Cicerono „De Oratore“, nežinomo autoriaus „Rhetorica ad Herennium“ bei Kvintiliano „Institutio oratoria“. Jo padedami Antikos oratoriai sugebėdavo prisiminti penkias valandas trunkančias kalbas teisme net neužmesdami akies į jokių užrašus. Tikruoju šio „vietų metodo“ autoriumi laikomas graikų išminčius ir poetas Simonidas. Antikoje buvo paplitusi istorija apie tai, kad dalyvaudamas daugelį kilmingų graikų sutraukusioje puotoje Tesalijoje, kur svečio garbei perskaitė savo sukurta lyrinę poemą, Simonidas tragiško įvykio metu atrado šį prisiminimo metodą. Baigęs kalbą, Simonidas išėjo į lauką. Kaip tik tuo metu puotos salės stogas įgriuvo, ne tik pražudydamas visus ten buvusius aristokratus, bet ir neatpažįstamai sumaitodamas jų kūnus.

Tačiau Simonidas sugebėjo atpažinti lavonus ir nustatyti jų tapatybę. Sakydamas kalbą, jis kreipdavosi į kiekvieną pobūvio dalyvį asmeniškai, todėl prieš renginį įsiminė ne tik dalyvių vardus, bet ir jų sėdimas

vietas. Šitaip užfiksuotas vietos ir vardo ryšys leido išvelgti alternatyvią prisiminimo logiką ir suprasti, kad įsivaizdavimo topografija slepia savyje galingą mnemotechninį potencialą. Komentuodamas šią istoriją, Ciceronas teigia, jog Simonidas „priėjo prie išvados, kad tie, kurie trokšta išlavinti savo atminties sugebėjimą, privalo pasirinkti vietas, paskui sieloje suformuoti dalykus, kuriuos nori prisiminti, ir įkurdinti juos tose vietose taip, kad vietų tvarka išlaikytų dalykų tvarką, o dalykų vaizdai žymėtų pačius dalykus, o mes išnaudotume vietas ir vaizdus atitinkamai kaip vaškinės lenteles ir kaip ant jų užrašytas raides“ (Cicero, *De Oratore*, II, 86).

Ars memoriae pradeda nuo pažįstamos architektūrinės struktūros įvaldymo vaizduotėje. Taip erdvė yra priderinama prie sąmonės – būtina, kad įsivaizduojama vieta būtų tobulai pažįstama, šitaip prisiminimams suteikiant tam tikrą artumo formą. Tik sąmonė, kuri visiškai integruojasi į vietą, beveik susilieja ar susitapatina su vieta, gali ją paversti prisiminimo įrankiu. Kitaip tariant, pasirinkta erdvė turi tapti medija – tarpininku, susiejančiu sąmonę ir prisimenamus turinius. Įsisavinta terpė, kaip slenkstinė artumo kategorija, leidžia apropriuoti įvairiai laike ir erdvėje nutolusius turinius kaip vienalaikiškus.

Taigi erdvės medialumas čia pasireiškia kaip artimumo ir svetimumo sąjunga. Gerai pažįstamoje patalpoje įkurdinus sakomos kalbos temas ir potemes, galima vaikščioti po pastatą ir bet kuriuo momentu pasiekti pasirinktą klausimą, o nuo jo pereiti prie bet kurio kito, nesugriaunat pasakojimo logikos. Šitaip erdvę paversdami judėjimo įpročiu, į sąmonę integruojame rūpimos temos elementus, o judėjimas su sąmone

suderintoje medijoje tampa efektyviausia atminties forma. Žingsniuodami po atminties pastatą mes tuo pat metu tobulai perprantame mums rūpimus klausimus. Tik laisva ir greita kūniška orientacija užtikrina nevaržomą prieigą prie bet kurio prisiminimo momento.

Taigi erdvė čia tampa stabilizuojančiu faktoriumi arba, Cicerono žodžiais, vaškine lentele. Tačiau šis pastovumas yra paradoksalus – tai ne abstrakti geometrinė figūra, bet vieta, pritaikyta dinamikai. Ji tampa tokia dimensija, po kurią kūnas juda nesusimąstydamas – kaip tik todėl prie jos galima priderinti turinių srautą. Kitaip tariant, ji yra pastovi tik tiek, kiek pati tarnauja kaip judėjimas, erdvė, kuri juda kartu su kūnu, kūno judėjimo erdvė, erdvė, kurios dinamizmas sinchronizuojamas su kūno ritmika.

Ars memoriae techniką tyrinėjanti atminties istorikė Frances A. Yates mini savo pažįstamą profesorių, kuris vakarėliuose linksmindavo studentus. Pirmiausia paprašydavo išvardyti ilgą sąrašą jiems į galvą šovusių daiktų, kurių paskui kuo tiksliausiai atkartodavo tokia pačia tvarka, kaip šie būdavo pasakyti. „Savo nedidelį atminties žygdarbį jis atlikdavo išdėstydamas tuo metu minimus objektus ant palangės, stalo, šiukšlių dėžės ir t. t. Tuomet, kaip ir siūlo Kvintilianas, iš naujo paeiliui aplankydavo šias vietas ir pareikaludavo iš jų padėto užstato. Jis niekada nebuvo girdėjęs apie klasikinę mnemoniką, bet atrado šią techniką visai nepriklausomai“ (Yates 1984: 3).

Visi čia aptariami veiksmai – išdėstymas ant palangės, vietų aplankymas, užstato susigrąžinimas, be jokios abejonės, yra mentalinės dinamikos aktai, kuriuos grindžia erdvės kaip medijos artumas ir

pastovumas. Šiuo atveju tiesiai prieš akis regimas vaizdas užima tarpinę dimensiją, kuri suvienija nebendramatiškas formas, nė su viena jų nesutapdama. Taigi erdvė čia reiškiasi kaip heterogeniškumą palaikanti forma, kuri ne tiek naikina skirtybes, kiek kuria jų dinamines sąryšius. Profesorius savąją prisiminimo vieta paversdavo tą pačią erdvę, kurioje tuo pat metu sukinėjosi ir jo studentai. Tačiau atitinkamai su ja sąveikaudamas – atlikdamas mentalinius judesius ir suprojektuodamas joje unikalią topografiją – tas pats aktyviai besisukinėjantis profesorius išvysdavo ją kaip analogijos ar peržengimo rūšį.

Froment'o kūrinyje veikianti mnemonistė elgiasi panašiai kaip Yates minimas profesorius – patalpą, po kurią vaikščioja, ji transformuoja į prisiminimo geografiją. Mes stebime jos sugebėjimą aprėpti neįtikėtiną kiekį informacijos ir tam išnaudojamą *Teatro Olimpico di Vicenza* architektūrinę formą. Galima pamanyti, kad kartu Froment'o darbe kuriamos akivaizdžios asociacijos su interneto veikimo modeliu, kuriame kiekvienas langas visuomet nukreipia į tolimesnius langus, o atsiverianti virtuali erdvė yra tolimesnių erdvių slenkstis. Komentuodamas Camillo idėją, tai pabrėžia ir Massimiliano Gioni. Anot jo, šiandienos Camillo būtų Julianas Assange'as arba Billas Gatesas. Tačiau interneto ar *WikiLeaks* funkcionavimas kai kuriais požiūriais smarkiai skiriasi nuo pirminio „Il Teatro della Memoria“ sumanymo.

Naujųjų technologijų epochoje atmintis visuomet sugestijuoja pasyviausias būsenas. Pasaulinio tinklo vartotojas nebeturi nieko prisiminti, jam nebereikia nieko užlaikyti, nes šį darbą atlieka komputacinės mašinos. Vienintelė jo priedermė – išstbulinti

naršymo ir programų kontrolės įgūdžiai. Medialinė prieiga čia apsiriboja judėjimu iš anksto apibrėžtomis logaritminėmis trajektorijomis. Taigi vizualumu besiremiančių naujų technologijų kultūroje išpildydamas šį idealą, internetas stokoja esminio elemento – mentalinį prisiminimą užlaikančio faktoriaus.

Naujosios medijos, kurios dubliuoja vaizduotės ir prisiminimo praktikų formas – kuria prisiminimo efektą, tuo pat metu be perstojo plečia užmarštį. Visuotinio prisiminimo idealą siekęs išpildyti Camillo mėgino atrasti tokią architektūrinę formą, kurioje ne tik sutilptų visos raidos ir kaitos galimybės, bet ir dėl savo architektūrinio tobulumo galėtų pavirsti mentaline memento savastimi. Todėl, stebėdami Froment'o video, atsiduriame atsiminimo ir užmaršties, žinojimo ir nežinio įtampoje – regime techniškai medijuotą prisiminimo performansą, video, registruojantį įvaldymą seniausios technikos, kurios patys turbūt jau nebesugebėtume atlikti.

Taigi Froment'o darbas yra mūsų sąmonės medialinis antkapis, ženklinantis vaizduotės ir prisiminimo transformaciją technologijų epochoje. Technologijų, kurios visiškai pakeitė ir redukavo prisiminimo ir vaizduotės technikas. Kartu regime save pačius tam tikruose atminties spąstuose – atsidurdami vaizduotę protezuojančiuose industrijose¹, kurios gali užlaikyti visą žmogui prieinamą žinojimą, dubliuoti bet kokio prisiminimo arba kūrybos formas, mes išliekame susvetimėję mus supančio srauto

atžvilgiu, vis intensyviau patirdami medialinę situaciją ne kaip pasaulinio žinojimo priartėjimą, bet kaip totalų susvetimėjimą.

Čia galime prisiminti ikonorėją – sociologo ir antropologo, atminties tyrinėtojo Joėlio Candau terminą, kuriuo išreiškiama dabarties ambivalencija. Gyvendami nenutrūkstamo ir ritmiškai pasikartojančio vaizdinių srauto pasaulyje, vis sunkiau galime pasipriešinti jo perteklinei įvairovei. Šitaip sukuriamas vizualinės diarėjos efektas, kurį lietuviškai galėtume versti „vaizduriavimu“. Vaizdinių pasirodymo dažnis redukuoja bet kokio turinio svarbą, tad, kaip pažymi Candau, „vis greitesnis ir vis gausesnis vaizdų išplitimas, dažnai lydymas ir „popierinės atminties“ išnykimo, regis, paveikia individualią ir kolektyvinę atmintį, viena vertus, ištirpdydamas bet kokią laikinę perspektyvą atmetančioje tiesioginėje patirtyje, kita vertus, palengvindamas ir „industrializuodamas“ užmarštį“ (Candau 2005: 56).

Technologiniai atminties užlaikymo mechanizmai yra farmakoniški – atlikdami archyvavimo funkciją, jie kartu didina distanciją būtojo laiko atžvilgiu. Virtualios ir visa įsiurbiančios erdvės palaiko išsitęsusią dabartį, sukurdamos nuolatinės koegzistencijos ir sinchronijos poveikį, kai bet kokie istoriniai įvykiai per sekundę gali būti reaktualizuoti ekrane, kartu iškeldami klausimą, ar „modernioji ikonorėja, t. y. aktualiai vykstantis vaizdų išplitimas (televizija, kinas, multimedija ir t. t.), savo prigimtimi nekeičia mūsų santykio su praeitimi“ (Candau 2005: 56).

Rodydama budistinės dabarties sąmonės grimasas, „televizualinė ikonorėja sukelia įvykio nerimą – pastarasis tėra tik be trukmės suvokiamų, vienas nuo kito

¹ Vaizduotės industrializacijos ir šiuolaikinių technologijų poveikį kūrybiškumui ir atminčiai esu plačiau aptaręs savo knygos *Įsivaizduojamybė* dalyje „Įsivaizduojamybė ir technika“ (plg. Sabolius 2013: 43–103).

nepriklausomai einančių ir daugiau ar mažiau realybės netekusių kadru seką, kurios prasmė masiškai apleidžia žiūrovą“ (Candau 2005: 56). Ši dzeniškoji inversija – totali technologiškai medijuota ekrano dabartis – stiprina netikrumo ir pasimetimo jausmą, o kartu sukelia tapatybės krizes, kai, nesugebėdami prisiminti, nepajėgiami ir atsekti savo pačių raidos. Pasyviai judėdami pagal mušamą vaizdinių taktą, vis nuožmiau imame jausti pertrūkio tarpnius, kuriuose niekas neatrodo tikra, o begalinis pasitenkinimas išvirsta į frustracijos priepuolius. Taigi „šiuolaikinė ikonoreja sukelia sąmyšį ir užmarštį, tapdama tapatybės diskomforto išraiška, kurią išprovokavo nesugebėjimas suvaldyti prarasties nerimą – kiekvieno žmogaus gyvenimo palydovą“ (Candau 2002: 136).

Atrodo, kad Froment'o darbe reaktualizuojama renesansinė idėja iš naujo nustato atminties ir vaizduotės praktikavimo ir medijavimo santykį. Kitame analogiškos struktūros šio menininko videodarbe „Le yoga par l'image“ (2011) matome vyrą, skaitantį jogos vadovėlį, ir moterį, atliekančią asanas. Kartais antroji dalis paliekama tuščia – pratimo demonstracijos išnyksta, tačiau „žiūrovai gali patys suformuoti mentalinius vaizdus po to, kai išvydo demonstracines scenas“ (Ting 2011). Froment pabrėžia, kad jam ypač svarbi žiūrovo kūno padėtis regimo vaizdo atžvilgiu. Sulaužydamas konvencinio atsiribojimo – kino salėje patogiai įsitaisiusios publikos logiką – jis siekia medialinėmis priemonėmis paveikti kūno išitraukimo į ekrano tikrovę lygmenis. Todėl toks jogos instrukcijų serijos video rodomas tuščiam kambaryje, kuriame nėra kėdžių, šitaip „potencialiai sukeltiant tiek komfortą, tiek diskomfortą“ (Ting 2011).

Kitais tariant, reflektuodamas ikonorejišką situaciją, Froment'as mediją išnaudoja intermedialiai – kaip medialumo kritiką, apeliuojančią į apspangusio kūno dinamikas. Jo filmai yra taip pat ir apie „santykį su vieta, kurioje esi, kai žiūri filmą“ (Ting 2011).

Beje, intermedialinio santykio, o kartu intermedialinės vaizduotės idėją galime aptikti šiuolaikinio italų filosofo Pietro Montani mąstyme². Pastebėdamas vaizduotės kaip pirmosios medijos vaidmenį, t. y. atsižvelgdamas į ilgoje tradicijoje nuo Aristotelio iki Kanto aptariamą įžvalgą, pagal kurią vaizduotė yra tranzityvus, juslumą su intelektu susiejiančio pobūdžio veikla, Montani teigia, kad vaizduotė išlieka be perstojo mediali ir technologiška. Šios pozicijos užuomazgas galima atrasti ir Adorno bei Horkheimerio Kanto schemiškumo teorijos interpretacijoje; kaip matėme, vaizduotės ir technikos medialinių ryši aptinka ir Bernardo Stieglerio teorija.

Todėl Montani siūlo ne atmesti vaizduotės techninį pobūdį, bet veikiau jį išnaudoti iki galo – taip, kad sąmonės technika atrastų išlaisvinančius impulsus. Jo teigimu,

kruopščiai ištyrinėti medijomis gaunamus vaizdus reiškia perskirsti juos, atverti praejimus, užvaldyti sankirtų plotus, pastatyti intermediacijos struktūras; žodžiu, naudotis *vaizduote* ne kaip juslių daugį jungiančia jėga, bet veikiau darbuotis ja ar pasitelkti ją kaip tam tikrą techniką, kuri paskirsto, atriboja, perskiria ir susiduria. Tai vaizduotė, kurią galėtume pavadinti *kritiškąja*, turėdami omenyje antikinę šio žodžio etimologiją – *krinein*, kuris reiškia išskaidyti ir atskirti (Montani 2010: XI).

² Platesnę šios vaizduotės analizę galima rasti in Sabolius 2013: 140–153.

Kurdamas intermedialinius kūrinius Froment'as prie kritiškosios vaizduotės dimensijos prijungia kūniškosios dinamikos topografiją. Būtent konkrečios vietos ir padėties santykis atrodo viena svarbiausių „Camillo idėjos“ potemių – prisiminimas ir įsivaizdavimas joje pasireiškia kaip tobulas judančio kūno ir simbolinės architektūros suderinamumas. Žinoma, čia regima ir to meto renesansinėje Venecijoje populiarī hermetinės bei kabalistinės tradicijos įtaka. Yates teigimu, šio teatro idėja tiesiogiai sietina su Marsilio Ficino bei Giovanni Pico della Mirandolos propaguotais slaptais mokymais (Yates 1984: 162).

Tačiau simbolinėmis struktūromis įformindamas dieviškojo teatro konstrukciją, renesansinis mąstytojas nekuria visuotinio žinojimo tinklo. Camillo siekis aprėpti visuotinybę remiasi ne turinių jungimu į begalinę ir nuolat pildomą struktūrą (kokia būtų internetas), bet pačios struktūros transformacija į magiškų vaizdų prisodrintą erdvę, kuri tuo pat metu sutaptų su fiziologiškai aprėpiama vieta. Taigi atminties teatras čia veikia kaip kosmologinė analogija, kuri įgauna kūniškai suvokiamus parametrus. O tai reiškia – numato tam tikras trajektorijas ir siūlo matematiką, kuri pateikia įvairias ritmiško judėjimo galimybes.

Atminties teatrą sudarė septynios puse-nulio formos į viršų kylančios pakopų eilės ir septyni tarp jų einantys praėjimai, priskirti septynioms planetoms ir septyniems jas reprezentuojantiems stulpams. Besistengiantis įsiminti žmogus atsidurdavo scenos centre, stebėdamas priešais save septynetais matuojamą pasaulio visumą. Tokiu būdu mitologinė, astrologinė ir kosmologinė paradigma įgaudavo teatralizuotą matematinę formą. Ir kadangi antikiniuose teatruose

svarbiausi žmonės sėdėdavo apačioje, arčiau scenos, tai ir esminiai šio teatro dalykai yra apačioje (Yates 1984: 136).

Išlikę įvairių Camillo teatro plano kopijų, tačiau pats pastatas niekada nepritraukė reikiamo finansavimo, todėl nebuvo pastatytas. Tiesa, yra pagrindo manyti, kad buvo pagamintas medinis tik vienam žmogui skirtas modelis. Tačiau, kita vertus, ši miniatiūrinė versija čia dar tiksliau atitinka sumanymą. Camillo idėjoje stebėtojo ir pastato santykis turi užtikrinti tolygų perėjimą, aiškiai patiriamą tarpusavio priklausomybę – tik todėl, kad tokioje atminties erdvėje pasaulį įmanoma regėti visą iš karto, pats pasaulis kaip visata gali atsiverti savo įvairove. Visumos makrokosmas sutraukiamas į vienu žvilgsniu aprėpiamą mikrokosminę struktūrą, suteikdamas galimybę ne tik išdėstyti atminties turinius, bet ir pasiekti tai, kas nepriklauso individualiai patirčiai – prisiminti tai, kas nebuvo patirta. „Il Teatro della Memoria“ galima suvokti kaip interneto – kvantitatyvinio duomenų kaupimo ir dauginimo modelio – kokybinę alternatyvą, kuri ieško tokių turinių, kurie pranoksta pačius save ir generuoja tai, kas jiems iš pirmo žvilgsnio nepriklauso.

Taigi hermetinė ir magiška architektūra veikia tik tiek, kiek prisiderina prie žmogaus proporcijos. Jeigu atmestume arba bent jau suskliaustume mitologinių elementų galiojimą, būtų galima pastebėti ir dar vieną svarbų momentą – Camillo rūmuose apverčiamas tradicinis teatro ir auditorijos santykis. Scenos dimensija čia tampa ne vaidinimo, o stebėtojo vieta. Aktorius žvelgia į atsiveriantį atminties spektaklį judėdamas tarp publikos vietų, įeidamas pro žiūrovų salės takus įforminančius septynerius vartus, stebėdamas juos

puošiančius paveikslus. Beje, šiuo atveju dekoruotų durų idėja perimama iš klasikinio Vitruvijaus teatro, kuriame tokios durys įtaisomos scenos gilumoje – pro jas aktoriai iš užkulisių patekdavo į sceną. Perkeldamas tokią struktūrą į publikos pusę, Camillo apriboja scenos matomumą, „pritaikydamas jį mnemoniniams tikslams. Įsivaizduojami vartai yra atminties vietos, pripildytos vaizdų“ (Yates 1984: 137).

Taigi aktorius šiuo atveju yra ne tasai, kuris dalyvauja regėjimo spektaklyje, bet tasai, kuris atlieka veiksmus judėdamas įsivaizduojamybės patalpose. Savo funkcija jis sugražina pirminę žodžio *actor* reikšmę – tasai, kuris *veikia* savo paties spektaklyje. Apversto teatro idėja yra kartu ir vaizduotėje vykdomo įvaizdinimo struktūros atkartojimas – veiksmas, kuris skirtas tik vieno žiūrovo publikai, vaizdas, kuriame visuotinėje įcentruojama į individualią sąmonę. Tačiau dar svarbiau pabrėžti, kad šis erdvinės struktūros pasirinkimas neleidžia užimti pasyvaus stebėtojo pozicijos (kaip interneto vartotojo atveju), bet ir angažuoja provokuojančio aktyvumo formoms. Kitaip tariant, „Atminties teatras“ yra specifinė erdvės struktūra tik tuo mastu, kuriuo ji išlieka laikinė struktūra.

Šiuo požiūriu „Il Teatro della Memoria“ veikia kaip aktyvaus pasyvumo modelis, kurį esu aptaręs savo knygoje *Įnirtingas miegas*. Temporaliniu požiūriu ši būseną nėra nei iki galo pasyvi ar rezignuojanti, nei iki galo aktyvi, t. y. tokia, kuriai būdingas artikuliuotas tikslingumas ar numatomi rezultatai. Fenomenologiškai tariant, čia aktyviosios sintezės yra pasyviąsias sintezes sukeliantis faktorius. Kaip esu rašęs, ši „įnirtingo miego“ metafora išreiškiama konfigūracija veikia kaip

išlaisvinta savarankiška tėkmė – blyški ir įprastame nusiteikime aiškiai nematoma, – pasiūlo iš anksto nesuprogramuotą vaizdinių virtinę, varijuojančią pagal orientacines gaires. Taigi sąmonė išsiskiria ir nukreipia judėjimą, ir jo iki galo nekontroliuoja. Tokiu būdu įgyvendinama pati kaitos kontempliacija. Vaizdai išskyla ir, mainydamiesi vienas į kitą, veda sąmonę toliau, nei siekia ji pati – anapus predeterminuotų schemų ir intelektualinių modelių. Vizijos turi savo ritmą, greitį, tonalumą ir intensyvumą, į kurį įsiklausydami panyrame į pasyviųjų sintezių srovę arba, Husserlio žodžiais tariant, į asociacijų fenomenologiją, kuri yra „aukštesnio lygmens originalios laiko konstitucijos doktrinos tąsa. Konstitutyvusis išpildymas per asociaciją yra išplečiamas į visus apėrcijos lygmenis“ (Husserl 1966: 118) (Sabolius 2012: 29).

Analogiškai Camillo idėjoje įsivaizduojamybė ir atmintis susilieja į specifinę laiko ir erdvės sintezę, kurioje pasirodymo sąlygos yra priklausomos nuo laikiskai apėrciamo erdvinio išdėstymo. Teatriškumas čia reiškia ne tik stebėjimui prieinamos regimybės režimą, bet ir temporalinį išsidėstymą – sinchronišką erdvės kaip pasyvumą provokuojančio aktyvumo pasiūlymą. Kitaip tariant, „Il Teatro della Memoria“ atveria vienalaikiškumą, kuriame aktyviai įsisaugoma dabartis iššaukia pasyviai užplūstančias praeities formas.

Ieškodamas tinkamos simbolinės erdvės, Camillo nustato formas, kuriose ne tik viskas koegzistuoja vienu metu, bet ši koegzistencija atsineša ir perteklines prasmes. Tokia nuostata remiasi prielaida, kad pasitelkdamas tinkamas simbolinės architektūros formas kaip prisiminimo techniką, galiu išgauti perteklinę prasmę – t. y. prisiminti tai, ko nebuvau įsiminęs.

Taigi tam tikri vaizdai gali būti kuriami kaip intensyvesnės medijos – terpės, kurios katalizuoja intensyvesnius jungimus ir savo atvirumu tampa kosmologinės, nes pranoksta žmogiškąjį žinojimą.

Jeanas Jacques'as Wunenburgeris yra rašęs, kad simboliui kaip ribinei dimensijai tuo pat metu būdingas ir jungimo, ir skirties veiksmas. Susiedamas simbolis aktualizuoja ir pertrūkį, nesutapimą, disjunkciją; į jį įsitraukianti sąmonė patiria vaizdą kaip tamsią dirvą, iš kurios iškapsto ir ištraukia vis naujus išsireikšminimo lygmenis. Šitaip „atrodo, kad vaizdas turi savo gyvenimą, nepriklausomą nuo subjekto, kuris jį susitinka kaip „semiobjektą“. Simbolinis vaizdas tampa tam tikru šaltiniu, perykla, iš kurios išsirta tuo pat metu vizualūs ir idealūs turiniai“ (Wunenburger 2007: 25).

Vaizdas kaip užmarštis ir prisiminimas

Kaip minėjome, Froment'o kuriami video yra užmaršties ir prisiminimo veiksmas vienu metu. Ekrane regėdami mnemonistės veikimą, mes stebime nufilmuotą prisiminimo performansą. Tačiau kartu praktikuojuome tam tikrą užmaršties formą, nes sekdami paskui technologinės medijos ritmą, neturime šansų įsiminti, kas mums sakoma. Tačiau šis technologiškai sąlygotas nepajėgumas atliepia Gioni intenciją – iš naujo įsisąmoninti vaizdo vertę vaizdų pertekliaus epochoje, kad prisiminimas būtų išlaisvinamas iš enciklopedizavimo, t. y. būtų atkurta produktyvioji užmaršties dinamika.

Siekdami viską išmokti, o tai reiškia, viską prisiminti, mes kartu mėginame visą žinojimą paversti praeitimi. Tačiau Camillo

teatro idėja nėra tik buvusių įvykių įsiminimo forma. Ko gero, norėdami išgauti jos potencialą, galėtume kelti paradoksalų klausimą – o kaip prisiminti ateitį? Kokia vaizdų konfigūracija gali įtraukti būsimų galimybių faktorių kaip aktualią duotybę?

Froment'o darbus komentuojantis François Aubart teigia, kad mentalinėse praktikose simboliniai vaizdai vertintini ne pagal tai, ką jie reprezentuoja, bet pagal tai, ką jie sukelia. Vaizdai be perstojo jungiasi į naujas konfigūracijas, ir „šis naujos vaizdų konfigūracijos vaizdas yra pagrindinė Aurélieno Froment'o darbo gija. Akivaizdu, kad neverta šio menininko paversti hermetizmo sekėju – verčiau pastebėti, kaip susidaro lygiagretūs reliatyviai artimų vaizdų santykiai. Iš tiesų, Aurélieno Froment'o kūriniuose pateikiami vaizdai mums atrodo kaip perėjimo objektai (*objets de transition*). Atsidurę tokiose situacijose, kuriose jų atžvilgiu užmezgami santykiai, jie atsineša šioje sandūroje gimstančias reikšmes“ (Aubart 2009: 18).

Vaizdo statusas įvairiuose Froment'o darbuose nustato kintančias medijavimo formas. Šitaip prisiminimas galutinai sutrauko santykį su referencinėmis struktūromis bei suspenduoja tikėjimą tiesiogine prieiga. Vaizdai, jų konsteliacijos, jų architektūra tampa perėjimo objektai – panašūs, bet prieštaringi, iš dalies atitinkantys, bet kuriantys pertrūkius tuo pat metu. Pereinamųjų objektų sąvoka priskiriama Donaldui Winnicottui, tačiau meninės kūrybos kontekste ją aiškiausiai išplėtojo Wolfgangas Iseris. Anot jo, būtent įvykio plotmė, t. y. fikcijos, kuri turi aktualumo savybę, įtaka lemia, kad, tarkime, literatūros kūriniai „nesibaigia referencijos laukų nubrėžimu, bet suardo juos, kad jų elementus paverstų medžiaga sau pasirodyti. Aktualumas yra tas

būdas, kuriuo įsivaizdavimas veikia tikrovę“ (Iser 2002: 19–20). Šitaip atpažindami vaizduotėje medijuojančią jėgą – trečiąją, tarpininkaujančią dimensiją – kuri nulemia perėjimo specifika, mes vaizdinėse struktūrose sužadiname laikinio patyrimo įvairovę, galime sustiprinti netikėtas tėkmes, o prisimindami kurti įvykius ir prisiminimą paversti naujas tikroves kuriančiu įvykiu. Kitaip tariant, vaizdas veikia kaip modifikacijos įrankis, generuojantis prasmę, kuri nebuvo sudėta į prisiminimo talpyką.

Froment'as reaktualizuoja Camillo idėjos logiką – tai simbolinio prisiminimo struktūrų perderinimas, idant jos imtų veikti kaip disjunkcijos ir peržengimo būdas. Prisiminimas apie ateitį, operuodamas žinomomis struktūromis, provokuoja neapibrėžtį. Vaizduotė čia perima aktyviai pasyvų vaidmenį – ji tampa kosmologine pusiau egzistuojančių, t. y. tarpinių, pasaulių regykla, kuri veikia kaip be perstojo diferencijuojanti metamorfinė jėgainė. Šitaip ateities neapibrėžtumui suteikiama išskirtinė prerogatyva.

Literatūra

[Aristotelis] Bekker I. Ed. 1831–1870. *Aristotelis opera*. 5 vol. Berlin: G. Reimer.

Aubart, F. 2009. Systémology, in *Zéro Deux. Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite, été*. 02 N°50: 17–18.

Borges, J. L. 2000. *Fikcijos*. Vertė T. Venclova. Vilnius: Baltos lankos.

Candau, J. 2002. *La memoria e l'identità*. Napoli: Ipermedium libri.

Candau, J. 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.

Cicero, M. T. 1990. *De oratore libri tres*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Tiek hermetinė Camillo pastanga, tiek Forment'o praktikos katalizuoja vaizdų daugialypiškumą, suteikdami jų santykiams nenumatyto veikimo iniciatyvą. Kaip pasakytų Wunenburgeris, „Il Teatro della Memoria“ vaizdo logosas yra spermatiškas. Vaizde užmezgami santykiai, kuriantys atšakojimus ir nukrypimus, modifikuojantys prisiminimo turinius ir juos praplečiantys, kitaip tariant, įgyvendinantys tai, ką Deleuze'as vadina diferenciacija. Tokio atminties teatro vaizdais visuomet prisimenama daugiau nei įvyko.

Jeigu mitologiniai archetipai pasižymi tik daliniu apibrėžtumu, kuris ne tik toleruoja netolygumus ir paklaidas, bet ir jas sukelia, tuomet prisiminti ateitį reiškia prisiminti daugiau nei faktografinių įvykių suvestinę. Taigi Simonido idėja čia pratęsiama ieškant simbolinės topologijos – tokios vietos, iš kurios ateitis būtų be perstojo gimdoma kaip dabarties inscenizacija. Šioje vietoje reikia ne tik išmokti prisiminti, bet dar ir įsisavinti užmarštį. Tai reiškia prisiminti tai, kas niekada nebuvo patirta.

Derrida, J. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Transl. E. Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.

Husserl, E. 1966. Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918–1926) in *Husserliana XI*. Den Haag: M. Nijhoff.

Husserl, E. 1980. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, in *Husserliana XXIII*. Den Haag: M. Nijhoff.

Iser, W. 2002. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*. Vertė L. Jonušys. Vilnius: Aidai.

Montani, P. 2010. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma–Bari: Laterza.

Sabolius, K. 2012. *Inirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Sabolius, K. 2013. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Solway, D. 2013. Meet Massimiliano Gioni. Arts and Culture director Diane Solway talks to the associate director of New York's New Museum and the latest director of the Venice Biennale, in *wmagazine.com* [Prieiga per internetą: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/06/massimilia->

[no-gioni-venice-biennale/](http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/06/massimilia-no-gioni-venice-biennale/)] [žiūrėta 2013 m. lapkričio 18 d.].

Stiegler, B. 2001. *La Technique et le temps. Tome 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée.

Ting, S. 2011. Interview: Aurelien Froment, in *InitiArt Magazine*. [Prieiga per internetą: <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=50>].

Wunenburger, J.-J. 2007. *La vita delle immagini*. Milano: Mimesis.

Yates, F. A. 1984. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

TOTAL RECALL. NEW PRACTICES OF MEMORY AND IMAGINATION IN VENICE BIENNALE 2013

Kristupas Sabolius

Summary

The author examines the re-actualization of memory and imagination in contemporary art practices. Departing from the idea of “Encyclopedic Palace” proposed by Massimiliano Gioni, the main curator of Venice Biennale 2013, it aims to relate architecture, knowledge and memory through various forms of imagination. Focusing on the creative practices by Aurélien Froment and his work “Camillo’s Idea”, a film featuring a mnemonist in the Teatro Olimpico in Vicenza, who demonstrates her own feats of memory and recites the history of mnemonics, it analyses the problematic relationship among media images, mental states, and corporeal experiences. By deploying various theories and takes on the imaginary by Bernard Stiegler, Pietro Montani, Jean-Jacques Wunenburger, Joel Candau, this paper unfolds the dynamic interaction between symbolic imagination and mediated forms of life.

Keywords: memory, imagination, symbol, media, intermediality.