

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

IEVA MAZŪRAITĖ-NOVICKIENĖ

**MEDIJOS SAMPRATOS KAITOS PROBLEMA SOVIETINĖJE LIETUVOS
FOTOGRAFIJOJE**

THE PROBLEM OF MEDIA CONCEPT CHANGE IN SOVIET LITHUANIAN
PHOTOGRAPHY

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (03H)

Meno istorija (H310)

Humanities, Art Criticism (03H)

Art History (H310)

Vilnius, 2017

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2012–2017 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Doc. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

Dr. Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

NARIAI

Doc. dr. Linara Dovydaitytė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. dr. Peeter Linnap

Tartu meno koledžas (Taikomųjų mokslų universitetas), humanitariniai mokslai, filosofija 01H

Dr. Margarita Matulytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Doc. dr. Tomas Pabedinskas

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto jungtinės Menotyros mokslo krypties posėdyje 2017 m. spalio 26 d., 14 val. Dizaino inovacijų centre, 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius)

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.

ISBN 978-609-447-243-5

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2012–2017

DOCTORAL SUPERVISOR

Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art Criticism of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute:

CHAIR

Dr. Erika Grigoravičienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

MEMBERS

Assoc. Prof. Dr. Linara Dovydaitytė

Vytautas Magnus University, Humanities, Art Criticism, 03H

Prof. dr. Peeter Linnap

Tartu Art College (University of Applied Sciences), Humanities, Philosophy, 01H

Dr. Margarita Matulytė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

Assoc. Prof. Dr. Tomas Pabedinskas

Vytautas Magnus University, Humanities, Art Criticism, 03H

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art Criticism of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute on October 26, 2017, 2 p.m., at Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Room 112 (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

The dissertation and its summary were sent out on September 26, 2017. The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute.

Turinys

IVADAS.....	8
1. MEDIJOS SAMPRATOS POKYČIAI XX A. VAKARŲ FOTOGRAFIJOJE KRITINIŲ POŽIŪRIU	29
1.1. Modernistinės fotografijos kontūrai	29
1.1.1. Fotografijos kūrimo priemonė – tiesos paieška	30
1.1.2. Fotografijos kūrimo priemonės: reikšminga forma ir atranka (redagavimas).....	33
1.2. Postmodernusis fotografijos mąstymas. Kritinis lūžis	40
1.2.1. Fotografijos reikšmių sąlyginumas	41
1.2.2. Kritinis požiūris į meninę dokumentiką etikos ir ideologijos aspektu	47
1.2.3. Fotografijos aparatas	51
2. FOTOGRAFIJOS KAITOS KULTŪRINĖS IR SOCIALINĖS SĄLYGOS SOVIETINĖJE LIETUVOJE	57
2.1. 7-o dešimtmečio fotografijos diskurso klausimas: fotovaizdo kanonas.....	57
2.1.1. Estetinės raiškos siekiamybė – reikšminga forma	61
2.1.2. Humanistinės fotografijos sampratos įtvirtinimas	68
2.2. 9–10-o dešimtmečio mąstymo posūkis fotografijoje	72
2.2.1. Socialinė aplinka: biblioteka, informacijos šaltiniai, draugų rateliai.....	72
2.2.2. Fotografinės minties klausimai	78
2.2.3. Autonomiškumo ir avangardo klausimas	84
3. MODERNIOS FOTOGRAFIJOS IMPERATYVO KRITIKA 9–10 DEŠIMTMEČIAIS	88
3.1. Kūrybinis iššūkis – fotografija.....	89
3.2. Teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikcija	101
3.2.1. Antiteatrališkumas. Fotografija <i>be įvykio</i>	101
3.2.2. Įsitraukimas. Žmogus fotografijoje.....	105
3.2.3. Performatyvi ir konceptuali fotografija.....	113
3.3. Socialiai angažuota fotografija	122
IŠVADOS.....	130
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI	134
ILIUSTRACIJOS	144
SUMMARY	158

ABOUT THE AUTHOR.....	183
SANTRAUKA.....	184
APIE AUTORE.....	206

PADĖKA

Mano didžiausia padėka skiriama mokslinei vadovei dr. Agnei Narušytei už padėsinimą imtis šio darbo. Dėkoju už suteiktas neįkainojamas žinias bei patirtį, nuoširdų gilinimąsi į mano teksto audinį ir išmintingą vadovavimą.

Dėkoju disertacijos juodraščio ekspertėms dr. Erikai Grigoravičienei ir dr. Margaritai Matulytei už skirtą laiką, reiklų mano darbo skaitymą, vertingas pastangas ir prasmingas įžvalgas.

Dėkoju fotografams – Jonui Dovydenui, Algimantui Kunčiui, Algirdui Šeškui, Gintarui Zinkevičiui, sutikusiems pasidalyti prisiminimais ir papildyti mano kuklias žinias apie fotografiją.

Nuoširdžiai dėkoju Lietuvos fotomenininkų sąjungos bibliotekininkei Palmirai Barkuvienei už draugystę ir atvertą bibliotekos lobyną.

Už kantrybę ir palaikymą esu labai dėkinga savo šeimai – Audriui, Vitui ir Mykolui. Jiems lieku skolinga savo dėmesio ir laiko.

Dėkoju visiems, su kuriais per šiuos metus teko kartu dirbti ir diskutuoti, už dalinimąsi mintimis ir žiniomis.

IVADAS

Disertacijoje nagrinėjamas XX a. 9–10-uoju dešimtmečiais Lietuvoje įvykęs fotografinio mąstymo lūžis, sąlygotas modernios fotografijos transformacijos į postmodernią, į atviro būvio mediją ir integravimosi į šiuolaikinio meno diskursą.

Menininkai, pasirinkę svarbiausia kūrybos priemone fotografiją, nesiliovė kelti klausimo, kas yra toji fotografija? Kada techninės kilmės vaizdai, gimę iš sudėtingo ir paslaptingo proceso, virsta meno objektu ir kontempliacijos šaltiniu? Atsakymus daugeliu atveju lėmė tai, kas šiame darbe vadinama fotografijos arba medijos samprata. Moksliniame darbe šioji samprata apibrėžiama kaip vaizdo kūrimo, jo interpretavimo intelektualinių ir technologinių įrankių arsenalas, kuriems sąveikaujant gimsta fotovaizdas bei formuojamas interpretacijų diskursas. Fotografijos tyrimas yra ne tik vaizdų analizė, tai ir fotografinės kalbos studijavimas, norint giliau suprasti ją – reikia pažinti šį arsenalą. Medijos samprata diskursyvi, ji gali būti atpažinta tik per jos manifestacijas įvairiuose diskursuose – vyraujančius fotovaizdo modelius, jų interpretavimo žodyną, autorių ir kūrinių suvokėjų savivoką, laikotarpio galimybes ir ribojimus. Kita vertus, sampratos subjektai – kūrėjai ją linkę tapatinti su meniniais įsitikinimais. Kai meniniai įsitikinimai arba tam tikri meninės kalbos modeliai tampa vyraujančiais, neretai jie virsta saugomomis dogmomis.

Darbo problematika, temos pagrindimas, aktualumas, tyrimo chronologinės ribos

Imtis fotografijos sampratos tyrimų iš dalies paskatino per pastarąjį dešimtmetį atliktų sovietinės Lietuvos fotografijos paveldo mokslinių publikacijų tirštis. Paskelbti išsamūs, savalaikiai ir suformavę kalbėjimo apie fotografijos meno kanoną Margaritos Matulytės, Vytauto Michelkevičiaus, Agnės Narušytės, Tomo Pabedinsko moksliniai darbai ir kitų autorių populiarinamieji rašiniai, naujai skelbiami archyvuose gulėję fotografų kūriniai. Poreikį suformuoti moksliniais tyrimais grįstą sovietmečio fotografijos vertinimą lėmė ilgą laiką vyravusios nuomonės, jog fotografijos meno paveldas yra menotyrinių tyrimų paribiuose. Minėtų autorių darbai pasiūlė originalių istorijos interpretavimo modelių, kuriuos iš esmės jungė bandymas išsiaiškinti sovietmečio fotografijoje įvykusius stilistinius pokyčius. Šis medijos sampratos kaitos tyrimas galėjo išaugti tik ant tvirtų pagrindų, kuriuos padėjo iki šiol paskelbti moksliniai darbai ir naujai publikuoti šaltiniai.

Vis dėlto šioje disertacijoje atliekamas medijos sampratos tyrimas siūlo kiek kitokią žiūrą į fotografijos istoriją perspektyvą: jis orientuotas ne į nuoseklaus stilių raidos modelio konstravimą, bet į menininkų požiūrių į kūrybos terpę sandaros ir šių požiūrių pokyčių bei jų priežasčių analizę. Taip pat siekiant pažinti, kaip vienu ar kitu laiku buvo suvokiama fotografija ir kokiais kriterijais buvo apibrėžiama jos meninė vertė, būtina atsižvelgti ir į to meto kūrybos vertintojus – kritikus, ekspertus, taip pat ir auditorijos vaidmenį. Tad šio darbo objektas – medijos samprata – kompleksiškas ir negali būti atsietas nuo jos vartotojų – fotografų ir suvokėjų.

Lietuvos menotyroje sutariama dėl dviejų svarbiausių fotografijos raidos lūžio taškų, vykusių 7-uoju ir 9–10-uoju dešimtmečiais. Pirmuoju 7-o dešimtmečio etapu dokumentinė raiška fotografijoje išlaisvėjo nuo socrealistinio kanono, pasiremmdama humanistinės fotografijos doktrina įsitvirtino kaip kultūrinė norma. Šiuolaikinėje fototyroje apibūdinant šio judėjimo iškiliausių kūrėjų darbų savitumą linkstama jį lyginti su socialinio peizažo¹ reiškiniu (Matulytė), kiti (Pabedinskas) laikosi istorinio Lietuvos fotografijos mokyklos termino arba griežtesnio socrealizmo apibrėžimo (Michelkevičius). Tuo tarpu 9–10-aisiais dešimtmečiais iškilęs oponuojantis, fotografinę kalbą atnaujinęs judėjimas jau sovietmetyje kritikų buvo įvertintas kaip „maištaujantis prieš mokyklą“² (Levas Aninskis); šiuolaikiniai tyrėjai nuoseklesni: Narušytė, tirdama judėjimą, sukonstravo „nuobodulio fotografijos“ sampratą, Matulytė antrąją fotografų bangą vadina „devizualizavimo judėjimu“. 9-ame dešimtmetyje atėjus naujai fotografų kartai ėmė kisti požiūris į fotografiją, ir tai pirmiausia rodė pakitusi vaizdų forma ir net turinys. Jau tuomet kritikų buvo pastebėtos tam tikros estetiškos kaitos apraiškos: nuotraukų išpildymas tapo artimesnis mėgėjiškai fotografijai, išblėso reikšmingo įvykio ir lemiamo momento vaidmuo, net konservatyvus peizažo žanras neteko idealizmo. Fotografai atsisakė sekti vyravusio reportažinio dokumentalizmo ir humanistinės fotografijos doktrinos linkme. Posūkio būta link nereikšmingų motyvų, be aiškaus didaktiško naratyvo, fotografijos turinys užsipildė kalbėjimu per daiktišką aplinką oponuojant reportažinio metodo humanistiniam dramatismui. Menininkų darbuose

¹ Vedama analogija su 7-ame dešimtmetyje JAV vyravusia dokumentinės fotografijos kryptimi. Matulytė Margarita, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

² Aninskis Levas, *Saulės šakose. Apybraižos apie lietuvių fotografiją*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009.

ryškėjo kritiškesnis santykis su pačia fotografijos medija, jos ribų ir užribių ieškojimas. Nors to meto kritika sunerimo, ar fotografija pasuko teisingu keliu, tačiau vaizdų struktūros pokyčiai vertė ir ją pačią keistis – plėsti kalbėjimo apie fotografiją žodyną, ieškoti naujų priemonių vaizdams interpretuoti.

Tuo tarpu Vakaruose, dominuojančiame Niujorko-Londono-Diuseldorfo centrų fotografijos diskurse 7–8-aisiais dešimtmečiais vyko fotografijos ir konceptualaus meno sinergijos procesai. Tai pirmiausiai pasireiškė per vidinę medijos analizę ir kritiką. Dėl šių procesų vyko svarbios transformacijos, susijusios su įsisąmonintu fotografijos manipuliatyvumu, intensyviu ir tendencingu medijos naudojimu politiniams, ideologiniams tikslams, vaizdų plitimo progresiškumu, kelti fotografijos estetikos ir etikos sankirtos, autorystės ir jos vaidmens masinėje kultūroje klausimai. Lietuvoje kritinis fotografijos apmąstymas taip pat vyko, nors ir daugiau kaip dešimtmečiu vėliau; pirmieji ženklai, rodę poreikį apmąstyti santykį su fotografija, matomi kaip tik antrosios bangos fotografų, pavyzdžiui, Alfonso Budvyčio, Algirdo Šeškaus, Vytauto Balčyčio ir kitų autorių, darbuose.

Šiuo tyrimu diskutuojamas menkai kvestionuotas įsitikinimas, jog sovietmečiu fotografija, kaip ir visas kultūros laukas, vystėsi izoliuotai ir gyvavo informacinio vakuomo sąlygomis, todėl menininkai sukūrė autonomišką ir savitą stilių. Vis dėlto tiriant fotografijos sampratos fenomeną atsivėrė galimybės kai kuriuos procesus sinchronizuoti su Vakarų kultūros nulemtais procesais. Tad sovietinės sistemos uždaramas šiame darbe suvokiamas ne kaip absoliutus informacinis vakuumas, o veikiau kaip tirštas filtras, kaip specifinė sąlyga, keitusi į jį patekusios informacijos reikšmę ir prasmę. Tyrime atidžiai žvelgiama į išorinės kultūrinės įtakos šaltinius, įvairiais kanalais pasiekusius fotografus per „geležinę uždangą“, stengiantis suvokti ne tik tai, ką matė, žinojo, skaitė autoriai, bet ir kaip ši informacija buvo interpretuojama ir adaptuojama sovietinės tikrovės sąlygomis. Tad į Lietuvos fotografijos istorijos etapus ėmus žvelgti kaip į medijos sampratos pokyčius kilo būtinybė permąstyti sovietmečio fotografijos tyrinėjimų įrankių arsenalą, tikslinti sąvokų ir terminų vartoseną. Jiems išaiškinti ir pagrįsti buvo keliami kritiniai klausimai: kodėl naujos kartos fotografai nebetęsė tradicijų, kokie buvo ankstesni meninės kokybės kriterijai ir kokiais jie buvo pakeisti? Darbo problemą apibūdina kelios priežastys: 1) įžvelgtas poreikis, pasiremiant fotografijos ir vaizdo teorijų priemonėmis, išryškinti modernios ir postmodernios fotografijų sampratų takoskyrą; 2) tikslinti fotografų savivokos medijos atžvilgiu

metmenis; 3) ir ištirti, kaip transformacijos iš modernaus į postmodernų fotografinį mąstymą paveikė fotografų santykį su fotovaizdų suvokėjais.

Darbo tiriamasis laikotarpis apima trijų dešimtmečių atkarpą: XX a. 7–10 dešimtmečius, tiksliau, iki 10-o dešimtmečio pradžios. Aptariant sampratos modelius laikinės ribos labai svarbios; sampratos modeliai ir modelio kaitos apibrėžtys galioja esant tyrime nustatytoms politinėms, socialinėms ir ekonominėmis sąlygoms ir tokiems specifiniams elementams kaip fotografų ir fotografijos lauke dalyvavusių kritikų aplinka, jiems įtaką darę šaltiniai, konkretūs informacijos kanalai, technologinė bazė. Todėl į tyrimo imtį pateko tik tie menininkai, kurie savo kūrybinį kelią pradėjo ir subrendo sovietmečiu. Tai sąlygojo ne tik menininkų išsilavinimo galimybes, bendravimo būdą, kūrinių cirkuliacijos viešojo erdvėje taisykles, bet taip pat ir technologinius sprendimus. Darbe aptariamos sampratos ir jos transformacijos neatsiejamoms nuo analoginės fotografijos technologijos. 10-o dešimtmečio pabaigoje atsiradusi skaitmeninė fotografija, dar kartą esmingai pakeitusi santykį su fotografija ir jos priemonėmis kuriamais vaizdais, lieka šio tyrimo užribyje. Sukonstruota prieiga funkcionali tik analoginiu būdu sukurtų fotovaizdų kompleksinei analizei, ji atveria problemas, kylančias būtent šios technologinės raiškos kontekste. Į tyrimą taip pat nepateko ir tų autorių darbai, kurių meninei savivokai įtakos turėjo jau po valstybingumo atkūrimo 1990 metais atsivėrusios keliavimo, studijavimo, pažinimo ir tarptautinio bendradarbiavimo galimybės.

Teorinės tyrimo prielaidos ir svarbiausios sąvokos

Disertacijos teoriniai principai remiasi medijų, vaizdo ir fotografijos teorijos studijomis. Kritinėje diskusijoje dėl fotografijos ir artimų jai medijų Vakarų Europoje ir JAV 8–9-o dešimtmečių sandūroje svarbų vaidmenį suvaidinusių Roland'o Barthes'o, Susan Sontag, Douglaso Crimpo, Victorio Burgino, Johno Taggo³ ir kitų autorių tekstai suformavo postmodernios fotografijos teorijos pamatą. Besivystančios teorijos pagrindu dokumentinės praktikos buvo aktyviai tiriamos, probleminamos ir dekonstruojamos. Nors ir ne visų, tačiau didelės dalies mąstytojų konstruojamas postmodernios fotografijos teorinis modelis buvo grindžiamas kritiniu santykiu su XX a. formaliuoju

³ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie* (1980), Susan Sontag, *On photography* (1977), Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism* (October 15, Winter 1980), Victor Burgin (sud.), *Thinking photography* (1982).

modernizmu ir menine fotografijos atmaina, kurią provokavo įsisąmoninta vėlyvojo modernizmo estetizuoto formalizmo krizė. Fotografijos teorijos diskurse modernizmą reprezentavo Niujorko Modernaus meno muziejaus direktoriaus Johno Szarkowskio⁴ veikla ir jo fotografinio vaizdo ontologija vadinamas tekstas *Fotografo akis* (*The Photographer's Eye*) (1966)⁵. Kritinė postmoderni fotografijos teorija rėmėsi marksizmo tradicija, semiotika, psichoanalize. Didelės įtakos jiems turėjo Michelio Foucault darbai. Disertacijoje konstruojamas teorinis sampratos modelis remiasi Foucault išvystyta diskursyvaus epistemologijos lauko koncepcija. Anot Foucault, „kiekvienoje kultūroje egzistuoja grynoji tvarkos patirtis ir jos apraiškos būdai, esantys tarp to, ką galima pavadinti kodų reguliavimu (tvarkymu), ir pačios tvarkos apmąstymo“⁶. Epistema – žinojimo pagrindas, reprezentuojamas egzistuojančiomis konfigūracijomis, galimumo sąlygomis, kurios leido rasti įvairiems empiriniams mokslams. Remiantis Foucault, epistemologijos lauko atvėrimas – tai ne istorijos rašymas, o žinojimo ir teorijų bazės archeologija, leidusi vystyti mokslus ir steigti bendrąją tvarką. Žvelgiant epistemologinio žinojimo perspektyva, disertacijoje *fotografijos samprata* suprantama kaip tam tikram laikui būdingas fotografijos suvokimas, aiški jos kaip meninės raiškos priemonės ribų samprata. Fotografai, kurie tam tikra samprata operavo kalbamu laikotarpiu, ją suvokė kaip kūrybinį formatą, kurio ribų neperžengiant buvo gaminami, interpretuojami ir platinami vaizdai.

Lygiagrečiai darbe taikoma *medijos sampratos* sąvoka nesudaro jokių prielaidų manyti, jog medijos terminas galėjo būti paplitęs ir žinomas aptariamame sovietmečio Lietuvos fotografijos diskurse. Apie platesnę jo vartoseną, medijų teorijų sklaidą galima būtų kalbėti tik nuo amžių sandūros, kai 2003 m. buvo išleistas Marshalo McLuhano veikalas „Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai“⁷. Vis dėlto tyrinėjant fotografų

⁴ Johnas Szarkowskis (1927–2007) – fotografas, parodų kuratorius, istorikas, kritikas. 1962–1991 m. vadovavo Modernaus meno muziejaus Niujorke fotografijos departamentui.

⁵ Szarkowski John, *The Photographer's Eye* [Introduction to the catalog of the exhibition, *The Photographer's Eye*], New York: Museum of Modern Art, 1966, iš: <http://www.jnevin.com/szarkowskireading.htm>

⁶ Foucault Michel, *The Order of Things: An Archeology of the human sciences*, London: Routledge Classics, 2010, p. 23.

⁷ McLuhan Marshall, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003.

pasirinkimus kūrybinės raiškos terpės, kurioje gimsta vaizdai, atžvilgiu, *medijų* prieiga svarbi. Ji leidžia praplėsti tyrimo objektą ir kitu medijų modeliu – kaip pranešimo perdavimo priemonės, o darbo problematiką sieti su fotovaizdų percepcijos ir interpretavimo klausimais⁸.

Tyrime naudojamosi iš fotografijos reformatoriaus ir teoretiko Jeffo Wallo pasiskolinta binarinė opozicija tarp *reportažo* ir *dokumentikos* terminų. Reportažinis kūrybos metodas darbe siejamas su modernistine fotografija, o dokumentika suvokiama priešinga prasme – kaip kritinis ir oponuojantis reportažinio metodo interpretavimas⁹. Kita svarbi – *performatyvios fotografijos* sąvoka darbe naudojama apibrėžiant nuotrauką, kurių atsiradimo priežastis – sąmoningas fotografo situacijos inscenizavimas turint tikslą sukurti nuotrauką. Ji apima ir tuos *performansus*, kurie buvo skirti išskirtinai kamerai, tai yra proceso dokumentavimui kaip baigtinei meno kūrinio formai¹⁰. Šio darbo kontekste *performatyvumo* kategorija pirmiausia sietina su vaizdo inscenizacijos, arba veiksmo kamerai, problema kaip medijos sampratos kaitos išraiška. Tačiau fotografų darbuose atsirandantys tapatybės, socialinio vaidmens arba kitų normatyvinių elgesį įtvirtinančių veiksmų fiksavimas yra aktualūs ir taikytini šios sąvokos imčiai.

Neretai fotografijos diskursuose nepagrįstai plačiai taikomas *konceptualiosios fotografijos* terminas, todėl medijos sampratos kaitos kontekste jis vartojamas pasiremiant JAV konceptualizmo pradininkų 7-ame dešimtmetyje suformuluotu idėjos ir koncepto „kaip meną gaminančios mašinos“¹¹ išaiškinimu ir darbe yra taikomas apibūdinti tiems fotografijos kūriniams, kuriuose idėja (konceptcija) yra ne tik radimosi priežastis (intencija), bet ir struktūrinė jo dalis.

Tiesos sąvoka disertacijoje vartojama ne kaip ontologinė kategorija kalbant apie fotografijoje užfiksuotą empirinę patirtį, apimančią objektyvumo dėmenį (fakto fiksavimas ir legitimavimas) ir subjektyvumo dėmenį (asmeninio įsivaizdavimo, jog

⁸ Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 159.

⁹ Wall Jeff, “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, in: *The Last Picture Show*, ed. by Douglas Fogle, Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

¹⁰ *Performing for the Camera*, ed. by Simon Baker and Fiontán Moran, London: Tate Enterprise, 2016.

¹¹ LeWitt Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003, p. 846.

jamžintoje akimirkoje veriasi paslėpta, neregimoji tikrovė). *Hermetiškumo* terminas darbe dažnai naudojamas kaip uždarumo ir atsiribojimo sinonimas. Juo taip pat apibūdinami stagnuojantys kūrybiniai procesai, kuriuos pripažįstami tik ankstesni meniniai pasiekimai ir tolesnė raida suvokiama tik kaip jų tęsa.

Metodologiniu tyrimo pagrindu pasirinkta lyginamoji analizė, atverianti fotografinio vaizdo interpretacijų bazę tiek dominuojančioje Vakarų fotovaizdo tradicijoje, tiek periferiniame soclagerio šalių diskurse. Užuo poliarizavus ir supriešinus Vakaruose ir Rytuose vyravusias fotografijos tradicijas, pasitelkiant komparatyvistinės prieigos metodus galima sinchronizuoti medijos sampratą ir jos kaitą, nepaisant to meto didžiulių ideologinių ir politinių skirtumų tarp Vakarų pasaulio ir soclageriui priklausiusios Rytų Europos. Sarah E. James, paskelbusi studiją apie Šaltojo karo metų fotografiją Vakarų Vokietijoje (VFR) ir Rytų Vokietijoje (VDR), yra įsitikinusi lyginamosios analizės metodo panaudojimo fotografijos istorijos tyrimams naudingumu. Anot tyrėjos, „dėl pačios fotografijos prigimties [...] stebėtinai panašios dokumentinės praktikos, projektai ir parodos pasirodė abiejose pokario Vokietijose“¹². Taigi lyginamoji medijos sampratos analizė leidžia ieškoti panašumų bei paralelių kultūros reiškiniuose, subrendusiuose skirtingose politinėse sistemose.

Vakarų ir soclagerio šalyse vykusių meno procesų lyginamoji analizė nepaneigia esminių skirtumų tarp visuomenių gyvenusių demokratinės santvarkos sąlygomis ir totalitarinės sistemos. Karlas Raimundas Popperis metaforiškai totalitarines kolektyvistiniais santykiais grįstos visuomenės vadina *uždaromis*, o tas, kuriose asmeniui suteikta laisvė priimti asmeninius sprendimus, – *atviromis*. Uždaroje autoritarinėje visuomenėje tarpasmeniniai santykiai visuomet pagrįsti hierarchiniais galios principais, deramas elgesys apibrėžiamas draudimų, o asmuo priverstas taikytis prie visumos¹³. Akivaizdus uždaros visuomenės veikimo modelio pavyzdys galėtų būti hierarchizuota sovietinio meno sklaidos reguliavo sistema. Globojama partinės nomenklatūros, kūrybinių sąjungų vadovybė ir formalizuotos meno tarybos buvo tie galios centrai, kurie lėmė menininko ir jo kūrybos legitimaciją.

¹² James Sarah E., *Common Ground. German Photographic Cultures Across the Iron Curtain*, New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 10.

¹³ Popper Karl Raimund, *Atviroji visuomenė ir jos priešai*, Vilnius: Pradai, 1998, p. 179.

Kita vertus, pasak Pierre'o Bourdieu, kultūrinės produkcijos laukas išlaiko tam tikrą *autonomiją* galios lauko atžvilgiu, kurį formuoja ne tiek ekonominiai ar politiniai dėsniai, kiek „pripažinimo mastas, suteikiamas tų, kurie nepripažįsta jokio kito įteisinimo kriterijaus, kaip tik pripažinimas tų, kuriuos jie [menininkai – I. M. N.] pripažįsta patys“¹⁴. Meninės bendruomenės tam tikras autonomiškumas, grįstas sisteminiu tarpusavio kūrybinės kokybės vertinimu, pripažinimu ir statuso suteikimu, leidžia fotografijos lauką nagrinėti ir lyginti kaip gana savarankišką socialinį junginį, pasižymintį sutelktumu ir artimais interesais. Tokiems visuomeniniams dariniams analizuoti disertacijoje taikomi socialinės tinklaveikos ir socialinės dailėtyros tyrimų principai. Jais remiantis aiškintasi, kokia idėjų sklaida ir kaip vyko tarp bendraminčių 9-o dešimtmečio fotografijoje, kokie fotografų rateliai egzistavo, kokiomis mintimis, įkvėpimo šaltiniais ir sumanymais dalijosi tinklo dalyviai. Ankstesniu – 7-o dešimtmečio laikotarpiu diskutija apie tai, kas yra fotografija, aktyviai reiškėsi viešame diskurse. Pastarojo tyrimui taikyta šaltiniotyros analizė. Konkrečių meno objektų, nuotraukų, tyrimui naudojamas ikonologinės analizės metodas leidžia gilintis į fotografinių vaizdų sandarą ir joje ieškoti požiūrio į fotografiją išraiškos ar pokyčių, suprasti sampratos sąsajas su tuomete ideologine, politine aplinka. Interpretuojant kūrinius taip pat derinamos vaizdo diskurso analizės, vaizdinio suvokimo teorijos prieigos.

Tyrimo tikslas yra išanalizuoti 9–10-ais dešimtmečiais Lietuvos fotografijoje vykusius medijos sampratos pokyčius tiriant to laikotarpio fotografijas ir jų diskursą, ieškant paralelių su Vakaruose dominavusiomis fotografinio mąstymo paradigmomis.

Tyrimo uždaviniai:

1. Atlikti modernios ir postmodernios fotografijų sampratų lyginamąją analizę remiantis Vakarų Europoje ir JAV išvystytomis fotografijos ir vaizdo teorijomis, tiriant jas kaip diskursą, nustatant jo pokyčius. Įvardyti medijos sampratos kaitos požymius, aptarti transformacijos poveikį kūrybinėms praktikoms.

2. Išanalizuoti 7-ame dešimtmetyje Lietuvoje vyravusios modernistinės fotografijos sampratos savitumus.

¹⁴ Bourdieu Pierre, *Kultūrinės produkcijos laukas, arba atvirkščias ekonomikos pasaulis*, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, I dalis, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 284.

3. Ištirti 9–10-o dešimtmečių socialines, ekonomines, kultūrinės aplinkybes, kurios galėjo turėti įtakos fotografijos sampratos pokyčiams, išsiaiškinti naujų meninių idėjų apykaitos kanalus.

4. Atlikti 9–10-o dešimtmečių kūrinių korpuso analizę taikant fotografijos sampratos kaitos perspektyvą. Patikrinti, ar siūloma prieiga keičia nusistovėjusį fotografijų interpretavimo būdą, ir jos patikimumą.

Ginamieji teiginiai

- Sovietmečiu Lietuvoje fotografai, nepaisant „geležinės uždangos“ ir informacinės izoliacijos, kūrė veikiami pasaulyje dominavusių fotografijos paradigmu. Sovietinės Lietuvos fotografijos raidai aktualios tiek modernios, tiek postmodernios Vakarų fotografijos sampratos.
- 7-ame dešimtmetyje Lietuvos fotografijos diskurse susiformavo nekritiškas estetizuotos modernistinės medijos sampratos modelis. Jį atspindėjusi sovietinės tikrovės reikmėms adaptuota vakarietiška humanistinė fotografija ilgam buvo įtvirtinta kaip kultūrinė norma.
- 9–10-ame dešimtmečiais vykusį medijos sampratų kaita išryškino Lietuvos fotografijos diskurso nevienalytiškumą. Fotografų susiskaidymas į idėjines grupes reprezentavo skirtingas fotografinio mąstymo formas.
- 9–10-o dešimtmečių postmoderni fotografijos samprata atskleidė medijos savistabumą, ribų pažinimą, parodė, jog menas, kaip fotografija yra ne tiek rodantis, kiek tyrinėjantis. Tokia praktika formavo ir naują požiūrį į suvokėją kaip lygiavertį meninio akto dalyvį.

Ištirtumas ir šaltinių apžvalga

XX a. 7-ame dešimtmetyje Vakarų fotografijoje įvykęs postmodernus lūžis paveikė ne tik praktikos formas, bet ir pavertė ją teorinių apmąstymų objektu bei įtvirtino kaip akademinę discipliną. Šio posūkio istorines aplinkybes, priežastis ir pasekmes Vakarų fotografijos diskurse nagrinėjo daug fotografijos tyrinėtojų. Ypač daug publikacijų pasirodė 9–10-ame dešimtmečiais, kai postmodernizmo meninė produkcija buvo tapatinama su fotografijos praktikomis, medija tapo akademinė disciplina ir geidžiamu kolekcionavimo objektu. Fotografijos išpopuliarėjimas, tiesiogiai nulemtas vėlyvojo modernizmo meninės fotografijos estetinio esencializmo kritikos, išprovokavo ne vienos publikacijos atsiradimą. Konceptualų meninės fotografijos ir postmodernių

praktikų priešiskumą apibendrina amerikiečių meno kritikė ir istorikė Abigail Solomon-Godeau, 1991 m. išleidusi esė rinkinį *Photography at the Dock: essays on Photographic History, Institutions, and Practices*¹⁵. Kaip kritinio fotografijos istorijos skaitymo pavyzdį galima išskirti svarbią amerikiečio Richardo Boltono 1992 m. sudarytą straipsnių rinktinę *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*¹⁶. Joje surinktų autorių publikacijomis siekiama peržiūrėti modernistinio formalizmo pretenzijas į fotografinio vaizdo reikšmės monopoliją, jos universalizaciją. Fotografijos postkonceptuali būtis aptarta autorių dueto Diarmuido Castello ir Margaret Iversen parengtoje straipsnių rinktinėje *Photography after Conceptual Art* (2010)¹⁷. Knygos autoriai permąsto konceptualaus lūžio fotografijoje pradininkų Edo Ruscha'os, Berndo ir Hillos Becherių, Douglaso Hueblerio, Melo Bochnerio ir kt. kūrybą teigdami, jog konceptualioji fotografija paveikė kur kas platesnį meno istorijos ir kritikos lauką ir lėmė šiandienos meno hibridiškumą. Nors nė viename tekste fotografijos medijos apibrėžimo klausimas nėra keliamas, autoriai pripažįsta, jog postkonceptuali fotografijos būtis verčia kritiškai apmąstyti klausimus, susijusius su menininko autonomijos, autorystės, medijos specifikos ir kitomis konvencijomis.¹⁸

Įvairiais pjūviais fotografijos konceptualumo apraiškos nagrinėtos ir rengiant reikšmingas parodas. Viena jų – *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982* surengta Mineapolyje, *Walker* meno centre 2003 m. Parodoje pristatyta konceptualiosios fotografijos pradininkų darbų kolekcija, kuri atspindėjo 7–9-uosiu dešimtmečiais pradėtus kelti probleminius fotografijos skaidrumo klausimus. Tyrimo išeities tašku pasirinkus takoskyrą tarp modernistinio estetizuoto momento fiksacijos ir konceptualaus sąmoningo kadro konstravimo, peržiūrėtos meninės praktikos, provokatyviai eksperimentavusios su medija. Parodos kataloge-straipsnių rinktinėje iškristalizuotos formos, kuriomis fotografijos samprata transformavosi veikiau į

¹⁵ Solomon-Godeau Abigail, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis: University of Minesota Press, 1991.

¹⁶ *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton, The MIT Press, 1992.

¹⁷ *Photography After Conceptual Art*, ed. Diarmund Costello, Margaret Iversen, John Wiley & Sons, 2010.

¹⁸ *Photography After Conceptual Art*, ed. Diarmuid Costello, Margaret Iversen, John Wiley & Sons, 2010

chimerinę, nuolat save keičiančią meninę priemonę, o ne reprezentaciją, atspindinčią objektyvią tiesą¹⁹.

Palyginti su Vakarų diskursu, Lietuvoje fotografijos tyrimai ilgą laiką vyko gana vangiai. Iki nepriklausomybės atlikti fotografijos istoriniai ir teoriniai tyrinėjimai buvo riboti anuometinių sąlygų, pirmiausiai negausių kontekstinių šaltinių išteklių. 7–9-uoju dešimtmečiais reikšmingi nuomonės formuotojai rusų literatūros ir kino kritikai Anri Vartanovas, Aninskis, Viktoras Diominas ir kt. kreipė lietuviškos fotografijos tyrimus idealizuoto *Lietuvos fotografijos mokyklos* įvaizdžio palaikymo linkme²⁰. Tuokart vietoje dirbę tyrinėtojai, pavyzdžiui, vyresnės kartos atstovas Skirmantas Valiulis, nors ir remdamasis komunikacijos studijų teorijomis, daugiausiai palaikė maskvietišką požiūrį. Vis dėlto didesnės apimties fotografijos studijų kritikai sovietmečiu nepaskelbė, dažniausiai fotografijos menas buvo aptariamas apžvalginiuose trumpuose tekstuose daugiau rūpinantis fiksuoti aktualijas. Tačiau žvelgiant fotografijos sampratos analizės perspektyva, šis nekritiškas idealizmas buvo būdingas modernistinio formalizmo atspindys, todėl to laikmečio tekstai darbe nagrinėtini kaip vertingas savalaikio mąstymo apie fotografiją šaltinis.

Vienas pirmųjų kritiško fotografijos permąstymo pavyzdžių mūsų aplinkoje – tai 10 dešimtmečio pradžioje pasirodę estų fotografo ir kuratoriaus Peeterio Linnapo tekstai. Šiam tyrimui aktualūs jo kuruotų parodų *Borderlands. Contemporary photography from the Baltic State* (1993)²¹ ir *Out of the Shadow. Photobased art from the Baltic States* (1998)²² katalogai. Nors tai nedidelės apimties ir neakademiniai tekstai, tačiau juose pirmą kartą, atliekant diskursyvią analizę, bandoma šiuolaikinių fotografų kūrybą traktuoti kaip fotografijos pagrindu vykdomą kūrybinę praktiką, aiškiai artikuliuojant skirtį nuo vyresnės kartos estetizuoto formalizmo ir tarnystės ideologinei sistemai.

¹⁹ *The Last Picture Show*, ed. by Douglas Fogle, Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

²⁰ Вартанов Анри С., *Фотография: документ и образ*, Москва, 1983; Аннинский Лев, *Очерки о литовской фотографии*, Vilnius, 1984; Боров Владимир, *Фотография в структуре массовой коммуникации*, Vilnius, 1986; Виктор Дёмин, *Цветение земли*, Москва, 1987.

²¹ *Borderlands. Contemporary photography from the Baltic States* [parodos katalogas], Glasgow: Street Level Photography Gallery & Workshop, 1993.

²² *Out of the Shadow. Photobased Art from the Baltics* [parodos katalogas], Wellington B Gray Gallery, School of Art, East Carolina University, 1998.

Aptardamas atskirų autorių kūrinius iš postmodernios fotografijos perspektyvos estų kritikas operuoja novatoriškais tam laikotarpiui autorystės, apropriacijos, politinio / socialinio aktyvizmo, seriališkumo, reprezentacijos ir kitais klausimais.

Kompleksiški lietuviškos fotografijos vietiniai tyrimai pasitelkiant sąsajas su pasaulio fotografijos raidos kontekstu ir teorinių metodų prieigas pradėti rengti tik pastarąjį dešimtmetį. Iki šiol apgintos 4 disertacijos²³, skirtos Lietuvos fotografijos raidai, atskiroms jos problemoms analizuoti. Didžioji dalis darbų buvo skirti ne tik užpildyti buvusią istoriografinę spragą, bet ir kreipti fototyrą į šiuolaikinės akademinės analizės aplinką, formuoti aktualius, probleminius požiūrius. Vieni pirmųjų akademinių darbų – menotyrininkės Narušytės parengta monografija *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*²⁴ ir straipsniai bei publikacijos pasirodė po 2000 m. Svarbiausia šios tyrėjos darbuose skelbta nuostata – banalumą, monotoniją ir tuštumą deklaruojančiai 9-o ir 10-o dešimtmečių fotografų kūrybai apibūdinti įprasminti ir konceptualizuoti naudojama filosofinė „nuobodulio“ sąvoka, kaip gana talpi ir apolitiška²⁵. Autorė vizualiai „sumenkusi“ šio laikotarpio fotografiją gretina su „sovietine visuomene ir jos egzistavimo aplinka, kuri galėjo būti apibūdinama kaip nuobodi tuo požiūriu, kad joje tiesiog trūko įvairovės, niekas nesikeitė ir visi gyveno vienodai“²⁶. Narušytė aktualizuoja Lietuvos fotografijos istorijos fenomeną, jį įrašo į XX a. pasaulio dailės kontekstą, atradama sąsajas su *fluxus* judėjimo, minimalizmo, konceptualizmo meno kryptimis, sovietmečio avangardo menininkais Rusijoje ir Ukrainoje. Kalbėdama apie stilistines kryptis Narušytė 9-o dešimtmečio Lietuvos autorių darbuose išvelgė paralelių

²³ Matulytė Margarita, *Fotografijos raiškos ir sklaidos Lietuvoje sovietizavimas*. Humanitarinių mokslų srities, istorijos krypties daktaro disertacija, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2011; Vytautas Michelkevičius, *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje*. Humanitarinių mokslų srities, komunikacijos ir informacijos krypties daktaro disertacija, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2010; Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika XX a. devintojo dešimtmečio Lietuvos fotografijoje*. Humanitarinių mokslų srities, menotyros krypties daktaro disertacija, Vilnius, Vilniaus dailės akademija, 2005; Tomas Pabedinskas, *Žmogaus atvaizdo ir identiteto santykis šiuolaikinėje Lietuvos fotografijoje*. Daktaro disertacija, Kaunas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.

²⁴ Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

²⁵ Narušytė Agnė, 2008, p. 16.

²⁶ Narušytė Agnė, 2008, op. cit., p. 113.

su amerikietiška 7-o dešimtmečio „socialinio peizažo fotografija“, kurios atstovams, pavyzdžiui, Garry Winograndui, rūpėjo „pamatyti, kaip pasaulis atrodo fotografijoje“²⁷. Anot tyrėjos, „socialinis peizažas – tai interpretacinė fotografija, todėl čia galimi įvairūs fotografo „pasisakymai“, socialinio peizažo autorius per aplinką (socialinius ženklus) kalba apie save“²⁸. Kitaip tariant, juo pagrindžiamas subjektyvus autorinis kalbėjimas, realybės reprezentacijas interpretuojant kaip ženklus-metaforas. Narušytės pasiūlytai stilistinei 9-o dešimtmečio fotografijos apibrėžčiai ne visai pritarė kita sovietmečio Lietuvos fotografijos tyrinėtoja Matulytė. Monografijoje *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu* (2011)²⁹ mokslininkė atkreipė dėmesį, jog socialinio peizažo ar tolygu naujojo dokumentalizmo atstovams būdinga „gatvės dokumentavimo ir psichologinio tyrimo jungtis artimesnė būtent „atlydžio“ laikotarpiu debiutavusiems Lietuvos fotografijos mokyklos atstovams“³⁰. Kaip alternatyvą stilistiniams procesams unifikuoti Matulytė pasiūlė Lietuvos fotografijos raidoje išskirti tris apibendrintas tendencijas: fotožurnalizmą (sorealizmą), vyravusį iki 6-o dešimtmečio pabaigos, 7-ame dešimtmetyje susiformavusį naująjį dokumentalizmą ir nuo 8-o dešimtmečio prasidėjusį devizualizavimo judėjimą, susiedama fotografijos raidą ne tiek su stilistiniais pokyčiais, kiek su sovietizacijos procesais. Ši diskusija iliustruoja, kaip nelengva fotografijoje ieškoti pavienių stilistinių srovių apraiškų remiantis atsitiktiniais bruožais ir apeinant fundamentalius tam tikru laikotarpiu vyravusius sampratos bruožus. Vis dėlto Matulytės parengto monumentalaus darbo centrine ašimi yra ne stilistinė Lietuvos fotografijos raidos analizė, o sisteminė sovietizacija, neišvengiamai veikusi ir to meto fotovaizdiniją. Šiuo darbu siekta pateikti „nuoseklią lietuvių fotografijos raidos sovietmečiu istorinio modelio versiją, sovietizavimą akcentuojant kaip esminį daugiausiai įtakos stilistinės raiškos sanklodai darantį ir fotografijos sklaidą bei vaizdo

²⁷ Hostetler Lisa, „The New Documentary Tradition in Photography.” In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm (October 2004).

²⁸ Narušytė Agnė, 2008, op. cit., p. 26.

²⁹ Matulytė Margarita, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

³⁰ Matulytė Margarita, p. 30.

„pranešimų“ rezonansą visuomenėje kontroliuojantį veiksnį“³¹. Matulytės darbas reikšmingas dar vienu aspektu – jame bene pirmą kartą į istorinės raidos analizės įrankių arsenalą įvedamas fotografijos referentiškumo klausimas. Jis tapo atspirties tašku formuojant teorinę prieigą – tirti „idėjinę realybės sampratą ir jos konstravimą sovietinėje fotografijoje“³². Pasiremiant Barthes'o denotacinio vaizdo semiotiniu konstruktu į visą okupacinį laikotarpį trukusį fotografijos sovietizavimo procesą siūloma žvelgti per kitusio santykio su realybe problematiką. Pirmiausiai išskiriama stalinizmo sovietinės nomenklatūros diegta altrealybė – simuliakrinė vaizdinė tikrovė, sustiprinta galingos žodinės propagandos. Mitinė altrealybė, išsiskleidusi kontroliuojamoje žurnalistinėje fotografijoje, yra atskaitos taškas, su kuriuo lyginami vėlesni sąjūdžiai. Taip naujieji dokumentalistai, anot tyrėjos, pasiūlė naują, valdžiai priimtina altrealybės formą, kurioje „grožis niveliavo tiesos paiešką“³³. Trečioji kūrėjų banga, oponavusi modernistams, steigė alterrealybę, kurios svarbiausias bruožas – abejonė nuotraukos kaip tikrovės atspindžio esatimi ir formuojama nuostata, jog pati fotografija, o ne joje referuojamas vaizdas yra objektyvi realybės dalis³⁴. Matulytės darbe pagrįstai postmoderni fotografija atskiriama išskiriant reprezentacijos konfliktą, tačiau plačiau šios tektoninės slinkties tarp fotografijos sampratų autorė netyrė.

Kito autoriaus Pabedinsko monografija *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūriu kaita XX ir XXI a. sandūroje*, kurioje analizuota šio laikotarpio Lietuvos fotografijos raida, pasirodė 2010 m.³⁵ Jos autorius gilinasi į žmogaus vaizdavimo fotografijoje problemą. Autorių domino konceptuali slinktis nuo asmenybės vaizdavimo humanistinėje fotografijoje link vaidmens (de)konstrukcijos šiuolaikinės fotografijos kūrėjų darbuose ir per tai atsiskleidžiantys skirtumai tarp lietuviškos modernistinės tradicijos ir šiuolaikinės fotografijos kalbos. Nors darbe dažnai lyginami ir supriešinami dviejų požiūrių atstovų kūriniai nurodant į medijos suvokimo skirtumus, pastaroji problema labiau neplėtota. Aiškinantis fotografijos referentiškumo ir asmens identiteto

³¹ Matulytė Margarita, op. cit., p. 22.

³² Matulytė Margarita, op. cit., p. 24.

³³ Matulytė Margarita, op. cit., p. 58.

³⁴ Matulytė Margarita, op. cit., p. 58.

³⁵ Pabedinskas Tomas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūriu kaita XX ir XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

atspindžio klausimą fotografijos samprata įsprendžiama tarp dviejų teorinių idėjų: fotovaizdo kaip objektyvios tikrovės reprezentacijos ir kaip diskursyvaus apibūdinimo³⁶. Tačiau neanalizuodamas vaizdo sandaros struktūrų, reikšmingu skirtumu tarp modernios ir šiuolaikinės fotografijos Pabedinskas laiko autoriaus refleksyvumą fotografuojamos tikrovės atžvilgiu³⁷. Vis dėlto tai nepakankamas skirties tarp fotografijos sampratų paaiškinimas, jis nepagrindžia pakitusio fotografo vaidmens konstruojant kadrą ir fotografuojamo asmens tapatybę.

Aptarti mokslininkų darbai rodo, kad fotografinio vaizdo ir jo referento santykio problema esmiškai aktuali fotografijos istorijos tyrimams. Tačiau Lietuvos fotografijos istorikai ir tyrinėtojai išsamių fotografijos reprezentacijos studijų neatliko arba šią problemą paliesdavo fragmentiškai. Svarbią lietuviško teorinio diskurso spragą užpildė monografijos *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*³⁸ autorė menotyrininkė Erika Grigoravičienė. Vaizdų ir vizualumo studijoms dedikuotoje knygoje fotografija kaip aparatinė medija tiriama per jos „skaidrumo“ prezumciją ir yra išsiskiriama iš kitų vaizdinės reprezentacijos sistemų dėl neišvengiamos tiesioginės sąsajos su referentu. *Referentinio realizmo* diskursas medijos apibrėžtį formuoja per pėdsako arba indekso sampratas ir, anot Grigoravičienės, „ilgainiui jis vis labiau siejamas ne su fotografijos gaminimu, o su jos suvokimu ir vartojimu“³⁹. Monografijoje argumentuojama, jog nepaneigiama vienos konkrečios nuotraukos sąsaja su apčiuopiama tikrovės situacija yra patiriama individualiai, tačiau negali būti verbalizuota. Šio tyrimo objekto – kintančios medijos sampratos – požiūriu labai svarbi menotyrininkės įžvalga apie fotografijos medijos savistabumą, ir tai, jog tirdama savo skaidrumo ribas fotografija įsiteisina kaip meno forma⁴⁰.

Iš komunikacijos mokslų perkelta medijos dispozityvo teorine baze paremta 2010 m. parengta Michelkevičiaus monografija *Fotografija kaip medijos dispozityvas*

³⁶ Pabedinskas Tomas, op. cit., p. 38.

³⁷ Pabedinskas Tomas, op. cit., p. 69–78.

³⁸ Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

³⁹ Grigoravičienė Erika, 2011, op. cit., p. 198.

⁴⁰ Grigoravičienė Erika, 2011, op. cit., p. 205.

XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje⁴¹. Fotografijos dispozityvą autorius aiškina kaip institucijos, komunikacijų konvencijų, diskursų, technologijos, reguliuojančių dokumentų ir gamybos bei sklaidos mechanizmų tinklą⁴². Tyrėją domina fotografai ir jų savivalda: taisyklės, reglamentai, įstatymai, propaguoti žanrai, technologinė bazė. Michelkevičius iškelia Lietuvos fotomeno draugiją (Draugiją) kaip struktūruotą tinklą, tikslingai analizuoja jo veikimo principus, organizacinę struktūrą, jai suteiktus politinių, finansinių ir ideologinių galių modelius, fotografijos platinimo mechanizmus leidiniuose, periodikoje. Tačiau taikydamas medijos dispozityvo konstrukta autorius laikosi nuomonės, jog „svarbus medijos dispozityvo elementas stilius yra nekintanti formų, elementų ir ypatybių sistema“⁴³. Tad susidūrus su diversifikuota menine kūryba, jos vidiniais ir išoriniais prieštaravimais ši metodinė prieiga tampa pernelyg deterministinė ir verčia autorių unifikuotai žvelgti į atskirų fotografų (tinklo veikėjų) kūrybą. Visą 7–9-ojo dešimtmečių meninę raišką Michelkevičius priskiria vieningam Lietuvos fotografijos mokyklos (LFM) stiliui ir apibrėžia jį kaip *socrealistinį*. „Socrealizmo principai, būdingi komunikacinėms konvencijoms, buvo svarbus diskurso kontekstas ir stiliaus pagrindas. [...] Socialistinės realybės konstravimas ir vertingi žanrai (teminis paveikslas) darė įtaką LFM susiformavimui ir joje atsispindėjo. Fotografiškai sukonstruotas kasdienybės paveikslas, dvelkiantis humanizmu ir optimizmu, tapo LFM ir viso veikėjo-tinklo rezultato ikona.“⁴⁴ Tokia nuostata lėmė, kad kūrybiniai procesai, nepaklūstantys vieningai *socrealistinei* schemai, liko tyrimo užribyje. Medijos dispozityvo tyrimui neparankios Vito Luckaus, Šeškaus ar Budvyčio kūrybinės praktikos vertintos kaip nereikšmingos ir neįtrauktos į stiliaus diskursą. Tai iškreipė ir tyrimo rezultatus, neleido įžvelgti fotografijos raidos kaip proceso tęstinumo, kismo, o tokio svarbaus elemento kaip dominuojanti fotografijos samprata išvis neapėmė.

⁴¹ Michelkevičius Vytautas, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

⁴² Michelkevičius Vytautas, p. 79.

⁴³ Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 72.

⁴⁴ Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 221.

Šiam tyrimui aktuali dar viena Narušytės knyga *Lietuvos fotografija: 1990–2010* (2011)⁴⁵ – tai amžių sandūros dvidešimtmetį apibendrinanti straipsnių ir esė rinktinė. Knygoje pasiūlyti nauji žiūros taškai į pastarojo dvidešimtmečio tradicinius žanrus – peizažą, portretą, miesto, dokumentinę, žurnalistinę fotografijas. Fotografijos reiškiniai tirti įtraukiant iki šiol fototyrai nebūdingus įrankius – lyčių klausimus, archyvų archeologiją, aktualius fotografijos suartėjimo su daile klausimus, apsvarstytas fotografijos santykis su realybe. Aptardama postfotografijos ir fotosofijos reiškinius, nuobodulio estetikos tęsinį autorė konstatuoja pakitusios medijos būseną⁴⁶. Tai vienas pirmųjų atvejų, kai pakitusi medijos samprata tampa atskaitos tašku tolimesniems tyrimams, ir šiame darbe pasitarnavo kaip metodinės prieigos pavyzdys.

Tyrimo aktualumas ir naujumas

Šis tyrimas – tai pirma sistemiška ir nuosekli XX a. antroje pusėje susiformavusių fotografijos sampratų ir jų kaitos priežasčių analizė. Jame išsamiai analizuojama, kokiais principais ir metodais remdamiesi fotografo kūrė, kaip šios pažiūros veikė to laiko fotografijos tyrinėjimus. Tyrimo naujumas išryškėja konstruojant dar nenaudotą fotografijos tyrimams prieigą ir nuosekliai ją taikant viso aptariamo laikotarpio fotovaizdų, sukurtų Lietuvoje, korpusui. Darbas aktualus ir naujas keliais požiūriais:

- Disertacijoje sukonstruota fotografijos sampratos prieiga leidžia argumentuotai identifikuoti modernios ir postmodernios fotografijų takoskyrą, išskleisti kaitos priežastingumą ir pasekmes;

- remiantis šia prieiga suformuota nauja fotovaizdų interpretavimo platforma, vertintina kaip vaisinga alternatyva iki šiol vyravusiam asociatyviam interpretaciniam modeliui;

- diskursyvus medijos sampratos modelis iškelia būdingas fotografijos savybes ir sudaro galimybę lyginti Vakaruose ir už „geležinės uždangos“ susiformavusias fotografines praktikas – visų pirma, fotografų ir kritikų naudotą žodyną ir vaizdų bazę, artikuliuojančią fotografijos sampratą;

⁴⁵ Narušytė Agnė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

⁴⁶ Narušytė Agnė, 2011, p. 278.

- disertacijoje siūlomas modelis leidžia išskirti iki šiol neaptartas XX a. 9–10-o dešimtmečių postmodernios fotografijos diskurse susiformavusias kritines normas: fotografiją kaip kūrybinę problemą, teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikciją, modernistinės didžiosios temos transformaciją į kritinį socialinį tyrimą;

- fotografijos tyrimams taikant medijos sampratos prieigą, atsiveria galimybės aiškintis fundamentalius kūrybos motyvus ir reguliatorius, kurie taip stipriai nepriklauso nuo politinių sistemų įtakos. Disertacijoje per fotografijos sampratos pokytį atskleidžiamos giluminės priežastys, kodėl sovietmečio sąlygomis pradėję kurti autoriai, ėmus keistis politinei ir ekonominei sistemai, savo kūrybos stiliaus neatsisakė ir dar kurį laiką ją vaisingai tęsė.

Tyrimo ištekliai

Fotografijos sampratos tyrimai dėl savo diskursyvosios specifikos verčia kruopščiai nagrinėti platų šaltinių rinkinį. Svarbią, bet ne vienintelę išteklių grupę sudaro savalaikiai aptariamo meto periodikoje pasirodę fotografijos meno problemas gvildinantys straipsniai, kritikų, menotyrininkų apžvalgos. Jų ieškota kultūrinėje 7–10 dešimtmečių spaudoje: savaitraštyje „Literatūra ir menas“, mėnraščiuose „Kultūros barai“, „Pergalė“, vėliau – „7 meno dienos“, „Šiaurės Atėnai“, „Krantai“, ir respublikinėje populiariojoje spaudoje – dienraščiuose „Komjaunimo tiesa“, „Gimtasis kraštas“, vėliau „Respublika“, „Lietuvos rytas“, iliustruotame žurnale „Švyturys“ ir t. t. Ši šaltinių grupė suteikia svarbių žinių apie tuo metu vartotą žodyną fotografijos reiškiniams ir problemoms aptarti, praverčia kaip vertinga lyginamoji bazė ieškant įkvėpimo, įtakų bei referencijų dokumentų.

Aiškinantis medijos sampratos modelius svarbiu žinių šaltiniu tapo pokalbiai su fotografais ir Draugijos (vėliau Lietuvos fotomenininkų sąjungos) darbuotojais. Kalbinant pastaruosius siekta išsiaiškinti socialinius tinklus, bendraminčių fotografų, menininkų, kritikų ir jiems prijauniančiųjų būrelius, kuriuose brendo novatoriškos idėjos. Šių socialinių „mazgų“ nariai vertino vienas kito darbus, dalijosi mintimis ir žiniomis apie fotografiją, meną, koncepcijomis; artimai bendraujantys fotografai ir menininkai keitėsi knygomis, žurnalais, vėliau – muzikos įrašais. Šis socialinio bendravimo laukas kupinas artimos bendrystės, sveikos meninės konkurencijos, kasdienės veiklos, monotonijos bei įvairovės, tapo svarbiu tyrimo objektu; deja, jis yra sunkiai sučiuopiamas ir nepalikęs gausaus tiesioginių šaltinių archyvo, tad jo analizei teko pasitelkti pasakojamosios istorijos metodiką – giluminius interviu. Tyrimo metu kalbinti

fotografai Algimantas Kunčius, Šeškus, Gintaras Zinkevičius, Draugijos darbuotojos Milda Šeškuvienė, Palmira Barkuvienė, Draugijos ilgametis rėmėjas, fotografas Jonas Dovydenas. Gaila, tačiau nebe visus proceso dalyvius buvo galima pakalbinti, o savo samprotavimus apie fotografiją užrašė tik Luckus.

Aptariamam požiūriui reikšmingas šaltinių telkinys yra Draugijos specializuotos bibliotekos fondai. Tai unikalūs rinkinys, kuriam leidinius pradėta rinkti nuo pat draugijos įsteigimo 7-ajame dešimtmetyje. Daugelį metų čia buvo kaupiami daugiausiai fotografijų albumai ir periodika ne tik iš sąjunginių šaltinių (kitų respublikų); reikšmingą fondų dalį sudaro Rytų bloko šalių – Lenkijos, Čekoslovakijos, Vengrijos, Rytų Vokietijos, Bulgarijos – fotografiniai leidiniai ir periodika. Kalbinti fotografai tvirtina, jog Draugijos bibliotekos rinkinys buvo labai svarbus įkvėpimo šaltinis to meto fotografams, gyvenantiems informacinėje izoliacijoje. Svarbu atkreipti dėmesį, jog tuometiniai bibliotekos fondai buvo unikalūs ir tuo, kad čia sukaupta ir nemažai aktualių fotografijos leidinių iš Vakarų. Jų bibliotekai neretai dovanodavo ir patys fotografai, tačiau reikšmingą dalį atsuntė ar pats atvežė ilgametis Draugijos rėmėjas, išeivijos fotografas Dovydenas. Nenuostabu, kad 9 dešimtmetyje Draugijos biblioteka buvo tapusi traukos vieta, kur rinkdavosi vietiniai fotografai, menininkai, kritikai, joje atvykdavo lankytis ne tik fotografai iš kitų Lietuvos miestų, bet ir svečiai iš tolimesnių sovietinių respublikų⁴⁷.

Galiausiai dar vienas svarbiausias tyrimo šaltinių telkinys – tiriamojo laikotarpio vaizdų archyvas, kurį sudaro fotografijos, sukurtos proceso dalyvių. Disertacijoje vaizdai sisteminami ir analizuojami pagal tai, kaip juose atsiskleidžia autorių požiūris į fotografiją, jos sampratos kaitą. Darbe nuotraukos nagrinėjamos ne tik kaip atskirų autorių kūrybinė produkcija, vertinga ikonografinė medžiaga, bet ir kaip unikalūs to meto žinojimo ir samprotavimo apie tai, kas yra fotografija, jos kritika apraiškos. Aptariamo meto vaizdinija darbe traktuojama kaip svarbi žinių sanakaupa, kurią atverti yra viena iš šio tyrimo užduočių. Sistemingam vaizdų tyrimui svarų metodinį pagrindą suteikė jau minėta Grigoravičienės monografija *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* (2011). Pasak autorės, „vaizdas neišsitenka ženklo paradigmoje, vartotojų sąmonėje pasislenka tikrovės link, įgyja kito subjekto ar kūniškos esaties statusą, jo vartojimo praktika nesiriboja prasmės paieškomis; vaizdas padeda perteikti ir

⁴⁷ Iš pokalbio su LFS bibliotekininke Palmira Barkuviene (I. Mazūraitės-Novickienės archyvas).

net formuoti žinojimą, kuris pranoksta įprastąjį, paremtą sąvokomis“⁴⁸. Kadangi rašytinių šaltinių archyvas nedidelis, vaizdams, kaip „perteikiantiems ir formuojantiems žinojimą“, kurių iki mūsų dienų išlikę nepalyginti gausesnis telkinys, šiame darbe tenka ypatingas statusas. Priešingai nei anksčiau skelbtuose Lietuvos fotografijos istorijos darbuose, vaizdai čia nėra iliustracija, įvaizdinanti socialines ar psichologines vėlyvojo sovietmečio aplinkybes. Šiame darbe vaizdai yra lygiavertis ir labai reikšmingas tyrimo objektas, tiesiogiai bylojantis ir perteikiantis tiek modernios, tiek postmodernios fotografijos modelius, išreiškiantis sampratų kaitą. Darbe atskirų autorių nuotraukos nagrinėjamos kaip savarankiški tekstai, o per jų tarpusavio sąsajas atveriamos bendrinės kūrybinės problemos, kurias fotografai kėlė ir sprendė vėlyvuju sovietmečiu. Darbo struktūra paremta siekiu argumentuotai aptarti šias atsivėrusias problemas.

Darbo struktūra

Darbo struktūra atliepia disertacijos tikslą ir iškeltus uždavinius – remiantis fotografijos teorijos prieigomis nustatyti medijos sampratos modelius ir atskleisti jų kaitą. Dėstymo eiga grindžiama modernios ir postmodernios fotografijos sampratų ir jų kaitos analize fotografijos teorijos ir vaizdų istorijos perspektyvomis.

Pirmojoje disertacijos dalyje konstruojama tiriamojo darbo teorinė prieiga, pagrįsta modernios ir postmodernios fotografijos sampratų modelių skirtimi, atliekama jų kaitos ir lyginamoji analizė. Sampratų modeliai apibendrinami remiantis pasaulio fotografijos istorijoje susiformavusia tradicija, fotografų pažiūromis ir įžvalgomis. Pirmajame poskyryje aiškinamos tradicinio modernizmo fotografijoje apibrėžtys ir būdingi reikšmingos formos, subjektyvaus siekio perteikti gyvenimišką tiesą bei atrankos (redagavimo) metodo principai. Antrajame poskyryje brėžiami postmodernaus fotografinio mąstymo kontūrai. Analizė atliekama remiantis svarbiausiais modernios fotografijos kritikų ir postmodernios fotografijos teoretikų darbais, pradedant fotografijos fenomeną apmąsčiusių filosofijos ir medijų teorijos klasikų Walterio Benjamino, Roland'o Barthes'o, Vilémo Flusserio veikalais. Konstruojant postmodernios fotografijos sampratą remiamasi Goefrey Batcheno, Allano Sekula'os, Rosalindos E. Kraus, Michaelo Friedo, Johno Taggo, Victorio Burgino, Jeffo Wallo ir kitų autorių reikšmingais tekstais. Interpretuojant pasirinktų tekstų įžvalgas disertacijoje

⁴⁸ Grigoravičienė Erika, 2011, op. cit., p. 9.

išryškinamos šios fotografijos sampratos kaitos ašys: fotografijos reikšmių sąlyginumas, meninės fotografijos kritika etikos ir sąveikos su ideologijomis aspektu, fotografijos aparato fenomenas.

Antroje disertacijos dalyje aptariamos Lietuvos fotografijoje vykusios medijos transformacijų istorinės, socialinės ir kultūrinės aplinkybės. Analizuojamas 7-o dešimtmečio fotografijos diskursas, atsižvelgiant į išaugusį viešą domėjimąsi fotografijos meno klausimais. Remiantis svarbiausių to meto fotografų samprotavimais apie fotografiją, formuluojami to laikotarpio medijos sampratos bruožai. Aptariamos humanistinės fotografijos doktrinos įsitvirtinimo sovietų Lietuvoje aplinkybės. Toliau išryškinamos jau 9-ame dešimtmetyje vykusios pasikeitimų istorinės aplinkybės ir kultūrinės sąlygos. Pastebimas diskusijų apie fotografijos esmę persikėlimas iš viešo lauko į privačią erdvę, kuris iliustruoja vėlyvojo sovietmečio visuomenei būdingą asmeninio ir viešojo gyvenimo atskirtį. Analizuojami bendraminčių rateliai ir draugysčių tinklai kaip socialinių ryšių mazgai, katalizavę inovatyvų fotografinį mąstymą. Pabrėžiama, jog pokyčiai vyko net tik vaizdų plotmėje, bet kito ir mąstymas apie juos, plėtėsi kritikų vartojamas žodynas. Konfrontacija tarp jau pripažintų vyresnės kartos fotografų ir jaunų kitaminčių menininkų analizuojama aptariant fotografijos lauko autonomiškumo ir avangardo problemas.

Trečiame skyriuje, atsižvelgiant į fotografijos sampratų kaitos aspektus, analizuojama ir sisteminama 9–10-ame dešimtmečiais Lietuvos fotografų sukurta fotovaizdinija. Disertacijoje išskiriami 9-ą dešimtmetį reprezentuojantys darbai, kuriuose aptinkama medijos savianalizė, tai yra fotografijos ribų ir galimybių pažinimas ir meninė refleksija. Atkreipiamas dėmesys, jog pirmą kartą Lietuvos fotografijos istorijoje kūrybinė terpė, jos ribos, apibrėžimai tapo menininkų kūrybiniu iššūkiu ir apmąstymų objektu. Toliau remiantis Wallo ir Friedo teorinėmis įžvalgomis, darbe aptariama fotografijoje išryškėjusi aiški skirtis tarp modernistinio reportažo ir postmodernaus dokumentalumo. Ši skirtis analizuojama pasitelkiant teatrališkumo ir antiteatrališkumo sampratų fotografijoje dialektiką. Galiausiai išskirti ir aptarti tie reti vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės aušroje egzistavę atvejai, kai fotografai, atitolę nuo modernioje fotografijoje vyravusios aptakios temos traktuotės per formą, ėmėsi tikslinių socialinės kritikos projektų – koncentruotų ir taiklių įžvalgų, apnuoginančių visuomenės ydas.

1. Medijos sampratos pokyčiai XX a. Vakarų fotografijoje kritiniu požiūriu

Tam kad geriau suprastume, kokioje fotografijos paradigmoje sovietmečiu veikė Lietuvos fotografai, reikalinga bendresnė pasaulyje 7–9-ame dešimtmečiais dominavusio fotografijos diskurso ekspozicija. Šiame disertacijos skyriuje atliekama modernios ir postmodernios sampratų analizė, kurios pagrindu vėlesniuose dalyse bus aptariami ir sovietų Lietuvoje vykę fotografijos sampratos pokyčiai. Lyginamoji reiškinių analizė reikalinga tam, jog susidarytume aiškesnį tam tikrų raidos etapų paveikslą, suvoktume reiškinių priežastingumą, sąsajas bei pasikeitimus.

Išsigryninti ir suprasti dominavusius požiūrius į fotografiją, jų skirtumus ir kaitos reikšmę galima tik per teorinių diskursų, kuriuose šios veikė, ir praktikų analizę. Tuo tikslu disertacijoje tyrinėjami fotografijos sampratą komunikuojantys tekstai, kreipiant dėmesį į šiam vaizdiniam mąstymui apibūdinti taikomas sąvokas ir reikšmes, kas leidžia taikliau apibrėžti tiek modernios, tiek postmodernios medijos vizijas ir jų skirtį. Pirmajame šio disertacijos skyriaus poskyryje apžvelgiama modernistinės fotografijos skaidrumo idėja per iliuzinės fotografinės tiesos ir didžiosios paveiklo tradicijos mimezės problemas. Antrajame – analizuojamas kritinis posūkis, įvykęs visų pirma fotografijos teorijoje, kuris įtakojo modernistinio medijos skaidrumo ir autonomiškumo dekonstrukciją.

1.1. Modernistinės fotografijos kontūrai

Modernistinę sampratą fotografijoje reprezentuoja klasikinės juodai-baltos analoginės fotografijos tradicija, ji įkūnija iki šiol yra aukštai vertinamą, ypač komercinių meno rinkų, kanonį meninės fotografijos tipą. Ši fotografija įsilieja modernizmo kultūros diskursą per išskirtinį dėmesį stiliui, autorystei, fotografinio atspaudo medžiaginei kokybei. Pavyzdžiui, vintažinės nuotraukos kultūra, išimtinai siejama tik su klasikiniu sidabro atspaudu, grindžia originalumo idėjos fotografijoje teiginius. Tyrinėjant medijos sampratą ir jos kaitą, būtina išsiaiškinti kaip fotografijos modernizmas funkcionuoja, kokios savybės išgrynina ir apibūdina šią meninio mąstymo sistemą? Šį žingsnį verčia žengti dt tik disertacijoje nagrinėjamos problemos poreikiai, bet ir tai, jog nepaisant Lietuvos fotografijos istorijos tyrimų gausos, menininkus stipriai veikę įtakingi modernios fotografijos principai, kaip tam tikros fotografijos sampratos atspindžiai, iki šiol analizuoti fragmentiškai.

1.1.1. Fotografijos kūrimo priemonė – tiesos paieška

Nuo pat technologijos išradimo dėl mechaninės vaizdo prigimties fotografija buvo siejama su objektyvumu, fakto atvaizdavimu ir jo patvirtinimu. Ilgainiui vaizdinę atmintį palaikantis fotodokumentas įgavo legitimų (teisinį) statusą, pasiremiant fotografijos kaip nekvestionuojamo liudininko savybėmis, ji imta taikyti tapatybės dokumentų verifikavimo funkcijai atlikti. Tikėjimas fotografiniu vaizdu, kaip gebančiu paliudyti tikrovę, susijęs su šviesoraščio koncepcija: kosminė šviesa, atsispindėjusi nuo tikrovės paviršių ir per objektyvo skylutę patekusi į aparatą, jame esančiame jautriame paviršiuje atkuria priešais kamerą buvusią situaciją.

Tai, kad galima išgauti realistinį atvaizdą nesinaudojant žmogaus piešimo įgūdžiais, labai žavėjo britų išradėją ir fotografą Henri Foxą Talbotą. Jis ilgą laiką eksperimentavo su naująja vaizdavimo technika, pirmasis parengė komerciškai platinamą fotografijos knygą „Gamtos pieštukas“, kurioje bandė išaiškinti fotogeninio piešimo kironiškumą:

Pakaktų pasakyti, jog šios iliustracijos sukurtos pasitelkiant tik Šviesą, krentančią ant jautraus popieriaus paviršiaus. Jos susikūrė ar buvo atvaizduotos tik optinių ir cheminių priemonių dėka, be papildomo piešimo veiksmo. Nereikia nė sakyti, kad jos savo kilme skiriasi visais įmanomais požiūriais nuo bet kokių kitų iliustracijų, kurios atsiranda dėl piešėjo ar grafiko visapusiškų įgūdžių.⁴⁹

Įsitikinimas, kad vaizdas gimsta be žmogaus subjektyvios intervencijos, o iš tiesioginių fizinių sąsajų su natūra, jog fotografijos priežastingumas remiasi gamtos dėsniais, leido vartotojų sąmonėje fotografiją sutapatinti su objektyvumu bei faktiškumu. Fotografija ir jos technika ilgą laiką tobulėjo tam, kad kuo tiksliau atkartotų tikrovę. Prancūzų teoretikas Phillippe'as Dubois šį tikrovės kopijavimo etapą pavadino mitezės faze. Kitas svarbus etapas fotografijos ir jos ryšių su tikrove paieškose buvo Prancūzų kino teoretiko André Bazino pradėtas plėtoti indekso diskursas.⁵⁰ Jo teiginiai tekste „Fotografinio vaizdo ontologija“ (1945) apie tai, jog „fotografija ir joje esantis objektas, yra tos pačios kaip ir piršto atspaudas prigimties“,⁵¹ grindė fotografinio realizmo sampratą. Jo mąstymo sistemoje svarbi buvo techninio vaizdo patikimumo (tikrumo)

⁴⁹ Talbot H. Fox, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844, p. 1, cituota iš: www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf.

⁵⁰ Grigoravičienė Erika, 2011, cit. op., p. 195.

⁵¹ Bazin André, *What is Cinema?*, Vol 1, sud. Hugh Gray, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967, p. 15.

nuostata. „[Vaizdų] kūrimas automatinėmis (mechaninėmis) priemonėmis radikaliai paveikė mūsų vaizdų psichologiją. Ja remiasi objektyvioji fotografijos prigimtis, tai patikimumo savybė, kurios taip trūksta visiems kitiems vaizdų kūrimo būdams.“⁵² Fotografijos kaip pėdsako ar indekso ir jo patikimumo sampratos remiasi priežastine vaizdo sąsaja su referentu, tačiau neapima subjektyvaus žmogaus įsikišimo, jo intencionalumo vaizdo gimimo procese. Modernistinė medijos samprata kaip fotografų kūrybos ir mąstymo vaisius, susijusi su referentinio realizmo modeliu, tačiau jam ne tapati dėl labai sąmoningo ir tikslingo vaizdų gamintojo vaidmens. Tolimesnė tradicinės medijos sampratos diskurso analizė daroma atsižvelgiant į subjekto – fotografo – požiūrį.

Istoriškai fotografija kaip optinė šviesos pėdsako fiksavimo priemonė praktikų buvo atrasta ir kaip meninės kūrybos terpė ir ilgainiui pradėta lygiuoti su didžiąja molbertinės tapybos tradicija. Ypač piktorealizmo epochoje fotografai - praktikai pirmenybę teikė nuotraukos grožiui, kompozicijos darnai, o ne dokumentalumui. Tuomet buvo padaryta prielaida, jog tikrovė fotografijoje gali būti ne tik atkartota, bet ir veikiamą, pakeista bei transformuota. XX a. pirmos pusės amerikiečių fotografas Paulas Strandas, reikšmingai prisidėjęs prie fotografijos kaip savarankiškos meno šakos sampratos kūrimo pamatų, jos išskirtinumą parėmė unikalios sąveiką su ekspresija ir intuicija. Tekste „Fotografija ir naujasis dievas“ aptardamas savo mokytojo Alfredo Stieglitzo kūrinius, įrodinėjo, jog fotoaparatas kaip mechaninė priemonė jungtyje su menininko intuicija leidžia kurti naują, visiškai kito lygmens išraišką:

Tikslingai ir išmintingai naudojantis aparatu, jis gali tapti naujosios vizijos, neregėtų galimybių instrumentu, susijusiu, bet nekeliančiu grėsmės tapybai ar kitiems plastiniams menams. Vėlyvoje Stieglitzo kūryboje užčiuopta tikroji fotografijos prasmė – ypatingas fotografinių principų išplėtojimas ir besąlygiškas aparato pajungimas vieninteliui ekspresijos tikslui.[...] Tai žmogus valdo aparatą ir medžiagas, naudodamasis jomis kuria grožį ir jautrumą. Naujasis dievas [aparatas – I.M.N.], netekęs savo dieviškumo skraistės, tampa instrumentu intuityviam žinojimui.⁵³

⁵² Bazin André, *The Ontology of Photographic Image*, in: *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4, p. 7, cituota iš: <http://www.jstor.org> [žr. 2014 03 03].

⁵³ Strand Paul, *Photography and New God*, in: *Broom: An International Magazine of Arts*, 1922, November, cituota iš: Princeton Blue Mountain Collection, <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaap192211-01.2.6&e=-----en-20--1--txt-IN-----#> [žr. 2013 12 30].

Modernistinės fotografijos sampratoje autoriaus intuicija, emocinė prieiga, net inspiracija vaidina svarbų vaidmenį, yra kūrybos instrumentas, laiduojantis autentišką, unikalų rezultatą – kitos kokybės realybę, kurioje atsispindi tiek tikrovė, tiek autorinė, vadinasi, nepakartojama jos pajauta. Charakteringą objektyvaus dokumentalumo ir subjektyvaus intencionalumo derinį pastebėjo Szarkowskis, apibūdindamas vieno žymiausių JAV fotografų modernistų Garry Winogrado fotografijas: „Atidžiau apžiūrėję jo kūrinius, matome, jog nors ir įprasta manyti, kad jo darbuose nėra nieko asmeniška, jie sistemingai paveikti poezijoje vadinamo vidinio balso.“⁵⁴ Dėl įtaigaus tikroviškumo fotografijos estetinė metarealybė, sukurta pasitelkus fotoaparata, modernizme atsivėrė kaip intuityvus pasaulio pažinimo metodas bei forma.

Tokios nuostatos modernistinėje sampratoje subrandino fotografo autoritetą. Tipingas fotografas meistras – visada valingas ir primetantis savojo matymo tvarką stebimai tikrovei. Be to, anot Szarkowskio, šioji tvarka nepraprasta, ji pasirodo dar geba byloti tiesą: „Fotografas susaistytas su daiktų pasaulio faktiškumu, jo užduotis – priversti šiuos faktus pasakyti tiesą.“⁵⁵ Intuityvus gebėjimas suteikti parinktiems objektams ar įvykiams reikšmės, ypatinga formų pagava konstruoja fotografo misiją – perteikti kitais būdais žiūrovo akims nepažiniją *tiesą*.

Vis dėlto pretenzijos perkurti tikrovę, suteikti jos atspindžiui fotoatvaizde papildomą estetinę vertę, kėlė įtampą, kuri ypatingai išryškėjo fotožurnalistinį reportažą ėmus interpretuoti kaip meninę kūrybą. Autoriaus įsikišimas į tikrovės atspindėjimo ir jos perteikimo procesus prieštaravo nuostatai, jog „kamera nemeluoja“, kad fotografas nedalyvauja įvykio steigtyje. Tą netruko įžvelgti ir praktikai, suvokdami šią prieštarą kaip jų darbe slypintį pavojų. Tokie fotožurnalistai, kaip pavyzdžiui amerikietis Eugene‘as Smithas, svarstė apie santykį su fotografuojama tikrove, sąžiningumą ir nešališkumą, kėlė profesinius reikalavimus fotografo darbui:

Fotografas žurnalistas negali turėti kitokio nei asmeninio santykio su įvykiu; būti absoliučiai objektyviu neįmanoma. Sąžiningu – taip, bet ne – objektyviu. [...] Todėl tai fotografo-žurnalistų atsakomybė labai atidžiai išstudijuoti užduotį – supratingai ieškoti dažnai sunkiai apčiuopiamos

⁵⁴ Szarkowski John, *American Photography and Frontier Tradition*, in: *Symposion über Fotografie*, Graz, Austria, Forum Stadpark, 1979, p. 107, cituota iš: Christopher Phillips. *The Judgment Seat of Photography*, in: *October*, Vol 22, 1982, p. 59.

⁵⁵ Szarkowski John, 1966.

tiesos; o tuomet labai atsargiai (kartais labai greitai) dirbti taip, kad į galutinį vaizdą perteiktų savo įžvalgas, o taip pat ir fizines veikėjų savybes. [...] Fotografas turi jausti atsakomybę už savo darbą ir jo padarinius. Jei jo darbas yra iškraipymas (kartais vos juntamas, kartais šokiruojančiai atviras) – tai nusikaltimas prieš žmoniją. Net ir pasakojant „nereikšmingą“ istoriją, šio požiūrio turi būti laikomasi, nes fotografijos (ir trumpas tekstas po jomis) formuoja nuomones.⁵⁶

Modernistinė fotografija įtampos tarp fotografo kūrybinių intencijų ir noro objektyviai atspindėti tikrovę išspręsti nepajėgė. Batchenas, analizuodamas ankstyvuosius Talboto fotoeksperimentus, įžvelgė šios pamatinės įtampos priežastis. Anot istoriko, fotografija nėra vien tik gamtiška (priklausanti tik nuo fizikinių savybių) ar tik kultūriška (fotografo kūrinys), ji sykiu yra tiek gamtiška, tiek kultūriška, ir tikrovė ir jos reprezentacija, ir būtent dėl to nėra vien tik viena arba kita.⁵⁷ Bet modernistinė fotografija problemą užglaistė, sutapatinant autorinį žvilgsnį su tiesos paradigma. Tokiu būdu sukurta medijos skaidrumo iliuzija leido išplėtoti fotografijos kaip humanistinėmis vertybėmis paremtos universalios kalbos idėją.

1.1.2. Fotografijos kūrimo priemonės: reikšminga forma ir atranka (redagavimas)

Įtakingo fotografo Wallo paskelbta publikacija „Abejingumo ženklai“ (*Marks of Indifference*) (1995) iki šiol laikomas viena svarbiausių nuorodų konceptualios fotografijos teorijoje. Tekste fotografas analizavęs fotografijos sampratos pokyčius, konstatavo, jog meninė fotografija, laikydamosi santūriai avangardinių meno judėjimų atžvilgiu, iki 7-o dešimtmečio buvo susijusi su modernistine tapybos tradicija.⁵⁸ Pastangos suartėti ar imituoti molbertinio paveikslo kompoziciją fotografijoje pasireiškė per reikšmingos formos ir komponavimo arba tikrovės redagavimo priemones. Iš esmės šie procesai subrandino dvi fotografijos estetikos kryptis – formaliąją meninę fotografiją ir meninį reportažą.

Modernioje (meninėje) fotografijoje kompozicinė dermė sutapatinta su reikšmingos formos samprata. Ją pagrindė dar ankstyvojo modernizmo dailės teoretikai Clive'as Bellas ir Rogeris Fry'us. Reikšmingos formos teorinėje prieigoje susitelkiama į tai kaip per kūrinio linijų ir spalvų kombinacijų dermę išgaunamoms reikšmės ar jų

⁵⁶ Smith Eugene, „Photographic Journalism“, in: *Photo Notes*, June 1948, p. 4-5, cituota iš: jnevins.com/smithreading.htm [žr. 2014 01 07].

⁵⁷ Batchen Geoffrey, *Each Wild Idea. Writing Photography History*, The MIT Press, 2000, p. 11.

⁵⁸ Wall Jeff, op. cit., p. 32.

inspiruojamas emocinis poveikis žiūrovui. Viena svarbesnių Bell'o įžvalgų, susijusių ir su konstruojamu fotografijos diskursu, buvo ta, jog forma meno kūrinyje geba jaudinti estetiškai arba sužadinti žiūrinčiojo emocijas. Tokiu būdu forma tarsi įgauna prasminę įkrovą ir dėl tos priežasties ji tampa „reikšminga“.

Tam tikru būdu tarpusavyje susijusios linijos ir formos, formų ir spalvų dermė, užgauna mūsų emocijas. Linijų ir formų dermės ir kombinacijos, šias estetiškai jaudinančias formas, aš vadinu „reikšminga forma“. „Reikšminga forma“ vienintelė bendra savybė visiems vizualiesiems menams.⁵⁹

Anot Bello, menas yra ne kas kita, o būtent tos reikšmingos formos kūrimas. Forma įgauna reikšmę, kai ji kyla iš ir veikia meno kūrinio suvokėjo emocijas. Tai leidžia manyti, jog suvokėjas laikomas pasyviu meninių patirčių priėmėju. Formos įtaiga yra pakankama sąlyga tam, kad suvokėjas išgyventų meno kūrinį ir patirtų jo reikšmę.

Kraštutiniu „reikšmingos formos“ pavyzdžiu fotografijoje laikytina tokių autorių kaip piktorealistų Stieglitzo, ir jo sekėjų Aarono Siskindo, Minoro White'o ir daugelio kitų autorių kūryba.⁶⁰ Estetinės formos paieškos įsitvirtino kaip viena iš kūrybinių kryptų, konkuravusi su fotografijos dokumentalumu. Tarsi norėdami paneigti mechaninę vaizdo prigimtį ir varžydamiesi su *grynujų* vizualiųjų menų (tapyba, piešiniu, grafika) unikalumu / nepakartojamumu, fotografai tobulino amato / profesinius įgūdžius, kėlė išskirtinės kokybės reikalavimus atspaudams, riboję jų tiražus, įvesdami griežtą serijų apskaitą. Perfekcionistinis siekis išstbulinti vaizdą, atrasti nepriekaištingą jo formą lėmė tai, jog dalis fotografų judėjo link formalios abstrakcijos ir vis labiau tolo nuo dokumento, atliekančio socialines funkcijas, kūrimo. 1925–1934 m. Stieglitzo dangaus, debesų fotografijos „Ekvivalentai“ buvo numeruojamos serijomis, tačiau nepateikiant nuorodų į vietovę ar fotografavimo laiką, todėl jos laikomos pirmąja fotografine abstrakcija. Bet kokių dokumentalumo užuominų netekę dangaus paveikslai svarbūs kaip išskirtinė fotografų pastanga paversti techninį vaizdą menu, naikinant neišvengiamas sąsajas su realybe. 7-ame dešimtmetyje Stieglitzo sekėjas Minoras

⁵⁹Clive Bell, *Art*, Chatto&Windus LTD., London, 1913.

⁶⁰Čia remiuosi tik amerikietiškosios fotografijos istorijos pavyzdžiais, kaip pirminiu šaltiniu, iš kurio kilo ir paplito tendencija skirti išskirtinį dėmesį fotografijos atspaudui kaip rankų darbo amatui, galinčiam prilygti grafikos menui.

White'as⁶¹ toliau plėtojo „ekvivalento“ sąvoką ir pamėgino ją apibendrinti kaip teoriją tekste „Ekvivalentas: amžina kryptis“, 1963 (*Equivalence: The Perennial Trend*) . White'as fotografo iššūkius, siekiant kūrybinės pilnatvės, apibūdino taip: „užčiuopti ir pasinaudoti objektu, esančiu prieš fotoaparato formų ir pavidalų ekspresyviomis, jausmus sužadinančiomis savybėmis.“⁶² Apdovanotas ypatingais gebėjimais išjausti, fotografas teturi pasinaudoti medžiaga, kurią jam suteikia tikrovė: „[...] ekvivalentas – tai gebėjimas pasinaudoti vizualių pasauliu, kaip plastine medžiaga, skirta fotografo išraiškai“.⁶³ White'o ir kitų fotografų formalistų pastangomis išpopuliarinta fotografijos kaip ekspresyvios kūrybos pakraipa, kurios tikslas – ieškoti tikrovėje slypinčių pirmiausiai emociškai paveikių reikšmingų formų.

Požiūris, jog referentas tėra tik plastinė žaliava, įtvirtina autoriaus viršenybę, jam leidžia užimti stipresniąją, matančiąją ir rodančiąją pusę. Fotografo užduotis – emocija užkrėstu žvilgsniu tirti pasyvią tikrovę ir pasitelkiant metaforas, generuoti jausenas, kurios be jo, kaip tarpininko, negalėtų būti pamatytos ir suvoktos. Perkurdamas tikrovę arba kurdamas metarealybę be pajautos tiesai fotografas ją papildo prasmės ir grožio sinteze – reikšminga forma. Fotografas tiek stebimos tikrovės, tiek ir žiūrovo atžvilgiu yra galios pozicijoje. Jo sugeneruota išraiškinga forma jaudina, sužadina emocinį poveikį stebėtojui.

Tradicinėje fotografijos sampratoje formos sureikšminimas grįstas jausminiu santykiu, svarbus ne tik tiems, kas fotografijoje ieškojo grynosios estetikos, abstrakčios formų kalbos, bet ir tiems praktikams, kurie socialinės aplinkos visiškai neišsižadėjo, t.y. fotožurnalistams. Išraiškinga kūrinio forma jiems buvo labai svarbi meninės kokybės sąlyga, tačiau kartu jų kūrybinės veiklos spontaniškumas tobulino kitą susijusį tikrovės redagavimo įgūdį.

Modernistinės fotografijos sampratoje gajį nuostata, jog fotografo subjektyvus pasirinkimas – tai kūrybinis metodas, meninis gestas. Fotografas konstruodamas kadrą, kurio šaltinis nuolat kintanti tikrovė, atrenka jam reikšmingus

⁶¹Minoras White'as (1908–1976) – amerikiečių fotografas, nuo 1952 m. kartu su kolegomis A. Adamsu, D. Lang ir kitais įkūręs ir iki 1975 m. redagavęs įtakingą fotografijų žurnalą „Aperture“.

⁶² White Minor, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: PAS Journal, Vol. 29, No. 7, 1963, p. 17–21, cituota iš: <http://jnevins.com/whitereading.htm> [žr. 2013 12 19].

⁶³ White Minor, op. cit.

elementus, atributus, kurių tam tikra tvarka (arba kitaip vadinama kadro kompozicija) ir lemia kūrinio turinį ir jo meninę vertę. Bellas taip pat pabrėžė, jog „reikšmingos formos“ kūrimas yra iš esmės atranka arba formos išlaisvinimas, atsisakant mažiau reikšmingų elementų vardan to, kas autoriui atrodo svarbu. Tradicinės fotografijos sampratoje meniškumas reiškiasi per autorinę (dažnai charakterizuojanti menininką, žyminti jo autorinį braižą) kompozicinių kadro sudedamųjų dalių atranką. Galia naudotis subjektyvizuotos atrankos įrankiu grindžiamas svarbus modernistinės sampratos elementas – fotografo autentiškas (unikalus) žvilgsnis į tikrovę. Szarkowskis fotografų taikomą subjektyvios atrankos principą aiškino taip:

Fotografo problema – išvysti prieš save ne tik paprasčiausią realybę, bet vis dar nematomą vaizdą ir pasirinkti pastarojo labui. [...] Kadangi fotografas vaizdo nekūrė, bet parinko, jo objektas niekada nėra pakankamas ir vien tam skirtas. Kadro kraštinės išskiria tai, ką fotografas laiko svarbiu. [...] Svarbiausias fotografavimo aktas – tai pasirinkimo ir atsisakymo (eliminavimo) aktas.⁶⁴

Fotografas kaskart komponuodamas kadrą naudojasi priešais jį esančios tikrovės „redagavimo“ instrumentais. Pats fotografavimo aktas, kaip įgalinta subjektyvi atranka, programuoja tam tikro laipsnio manipuliacijas realybės „paviršiais“. Spraga, kuri atsivėrė tarp analoginio, objektyvaus aparato veikimo ir subjektyvaus jo valdymo, siekiant meninio įtaigumo, buvo konvertuota į meninę valią. Žymi JAV fotografė Berenice Abbot fotografijos meno esmę apibūdino kaip valingą fotografo veikimą: „Fotografo objektyvumas – tai ne aparato, o jautraus žmogaus objektyvumas, kurio esmę sudaro pasirinkimo paslaptis. [...] Antrasis iššūkis – pristatyti išvystai realybei savo tvarką ir pateikti tai vizualiaame kontekste bei intelektualioje struktūroje – tai man fotografijos meno esmė.“⁶⁵ Taip fotografas komponuodamas kadrą ir subjektyviai atlikdamas jo elementų atranką, gauna privilegiją steigti savąją realybės tvarką.

Taigi meninė nuotrauka – tai unikalių galių apdovanoto autoriaus išvysta ir atrinkta (redaguota) tikrovės iškarpa. Tačiau fotožurnalistiniam reportažui patekus į meninės kūrybos diskursą, ši dekontekstualizuota ištrauka įgavo ir papildomą reikšminį savipakankamumą. Anot Szarkowskio, fragmentiškas vaizdas, net ir neperteikdamas

⁶⁴ John Szarkowski, 1966, op. cit.

⁶⁵ Tagg John, *The Currency of Photography*, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982, p. 111.

istorijos, gali produkuoti savarankiškas prasmes ir net virsti universaliais simboliais.⁶⁶ Sekant šia logika aiškėja, jog fotografija yra autorinis žvilgsnis į tikrovę, jo pasaulėvaizdžio ir tvarkos sampratos dėka išskirtas ir paredaguotas realybės fragmentas. Sykį paskirą fotografiją imta suprasti ir vertinti izoliuotai, t.y. atskiriant vaizdus nuo socialinio konteksto, kuriame jie gimė, vadinasi, nuotrauka gali būti interpretuojama kaip savipakankamas, savarankiškai reikšmes gaminantis meno kūrinys. Užfiksuotas realybės fragmentas fotografijoje įgauna autonomiško simbolio statusą, kurio interpretacijos ir supratimo kryptis nurodo vaizdui intencionaliai suteikta tekstinė informacija – pavadinimas.

Dar viena svarbi meninio reportažo savybė – tai orientavimasis į tikrovėje vykstančio reikšmingo veiksmo arba dramos fiksavimą. Įvykio fotografavimas, menininko atliekami sprendimai nuspausti aparato užraktą turi imanentinės dinamikos savybių. Tai trumpalaikis reginys, kurį reikia fiksuoti nedelsiant. Šią sampratos ypatybę gerai paaiškina prancūzų modernistinės fotografijos klasiko Henri'o Cartier-Bressono suformuluota *lemiamo momento* fotografijoje idėja, kuri daugeliui fotografų tapo kūrybos kelrodžiu: „Man fotografija – tai sekundės dalies trukmės viena laikis įvykio reikšmingumo ir tikslaus formų išsidėstymo, kuris suteikia įvykiui tinkamą išraišką, atpažinimas.“⁶⁷ Kitaip tariant, geros reportažinės fotografijos gimimui būtinos tinkamos viena laikės sąlygos – patrauklios scenos ir vykusios estetiškos formos sutapimas. Kūrybos aktui didelės įtakos turi ribotas laikas, todėl rezultatai žiūrovą stebina spontaniškumu, neprognozuojamumu ir instinktyvumu. Fotografas dirba nuolat jausdamas budrumo įtampą, o tokia būseną dažnu atveju nesuderinama su kūrybinio akto išilginimu, minties brandinimu ar kruopščiu situacijos apmąstymu.

Estetinės fotografijos kūrimo programa sąlygojo tai, jog socialinės, kritinės medijos funkcijos redukovosi ir buvo užsidaryta savireferentiškų kūrybinių problemų lauke. „Pati sau“ (*Thing in Itself*) – taip Szarkowskis apibendrindamas modernistinės fotografijos viziją argumentavo fotografijos išskirtinumą: „[Fotografus] jungianti vizija nekyla iš jokios mokyklos ar estetiškos teorijos, ji kyla iš pačios fotografijos. Šio supratimo bruožai atrasti praktikuojančių fotografų, plečiantis fotografijos galimybių

⁶⁶ Szarkowski John, 1966, op. cit.

⁶⁷ Cartier-Bresson Henri, *The Decisive Moment*, New York: Simon and Schuster, 1952. p. 1–14, cituota iš: http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson [žr. 2013 12 21].

pažinimui. Jei tai tiesa, medijos istoriją galima traktuoti kaip nuolat augantį fotografijos charakteristikų ir problemų suvokimą.⁶⁸ Taigi fotografija matyta kaip pati save ugdanti hermetiška sistema, kurios nauji atradimai kyla iš jau buvusių pasiekimų tobulinimo. Vis dėlto susitelkimas į vidines medijos problemas, atsiribojimas nuo aplinkinių vizualaus meno diskursų, buvo viena priežasčių, kodėl modernistinė fotografijos vizija įklimpo uždaramame autonomiškame formos klausimų rate. Pastangos estetizuoti aparatinę vaizdo kūrimo technologiją galiausiai ją formalizavo ir fetišizavo. Fotografijos istorikė Solomon-Godeau konstatavo, jog nuolatinis gręžiojimasis atgal ir veikimas pagal savas taisykles atvedė fotografiją į aklavietę: „Modernistų lojalumas autonomiškumui, savireferentiškumui, ir meno kūrinių transcendentiškas tapo spąstais, meninė fotografija sistemiškai augino savo pačios bereikšmiškumą ir trivialumą.“⁶⁹

Apibendrinant temą reikia akcentuoti, jog modernistinės fotografijos sampratoje įtampa, kylanti iš prieštaraujančių siekių objektyviai atkartoti tikrovę ir noro ją perkurti, buvo mažinama pasiūlant iliuzinį medijos skaidrumo modelį. Vyravo įsitikinimas, jog fotografijoje perteikiama metatikrovė pajėgi atskleisti kitais būdais žiūrovui nepažiną tiesą, dėl to fotografija yra universali, visiems suprantama plastinė kalba. Tokia ambicija išaukštino vaizdo kūrėjo fotografo autoritetą. Nuotraukos meniškumo klausimas buvo susietas su autoriaus gebėjimu užčiuopti kitiems nepastebimas reikšmingų formų konsteliacijas, autentiškai atskleisti tikrovės dramą. Besivaržydama su didžiąja molbertinės tapybos tradicija, meninė fotografija kūrė ir ilgą laiką rėmėsi uždara, savireferentiška vaizdo kūrimo bei interpretavimo sistema.

Bene žymiausia modernistinės fotografijos reprezentacija buvo paroda „Žmogaus giminė“ (*Family of Man*). Visus fotografijos parodų lankomumo rekordus sumušusi paroda, kaip JAV politikos reprezentacinis projektas Šaltojo karo metais 1955–1962, buvo eksportuojama į daugelį pasaulio šalių. Ji buvo ir vienas reikšmingesnių modernistinės fotografijos importo atvejų į Sovietų Sąjungą dėl ilgalaikio poveikio už užkardos gyvenusiems ir kūrusiems fotografams. Parodos populiarumą lėmė ideologizuota sumanytojų vizija esą fotografiniai vaizdai geba atspindėti universalias žmogiškas patirtis (gimimą, meilę, mirtį, karą, ligas ir pan.) ir išreikšti visus žemės gyventojus siejantį bendrumą. Prie šio projekto, ir jo reikšmės

⁶⁸ Szarkowski John, 1966, op. cit.

⁶⁹ Solomon-Godeau Abigail, op. cit., p. 123.

sovietinėje erdvėje kūrusiems fotografams, bus dar sugrįžta šio darbo II skyriaus antrame poskyryje. Tačiau šiuokart svarbiau pastebėti tai, jog parodos pasaulinis turas taip pat sulaukė ir savalaikės tokio universalizuojančio mąstymo fotografijoje kritikos.

Referuodamas į parodą medijų teoretikas McLuhanas atkreipė dėmesį, kad fotografijos medija atvira manipuliacijoms ir yra nesunkiai pritaikoma visuotiniams apibendrinimams, naikinantiems individualumą: „[...] fotografija naikina ir vieną [laiką], ir kitą [erdvę]. Ji ištrina valstybių sienas ir kultūrų barjerus ir įtraukia mus į *žmonijos šeimą* nepriklausomai nuo jokių konkrečių pažiūrų. Bet kokio odos atspalvio žmonių grupės nuotrauka yra žmonių nuotrauka, o ne „spalvotų žmonių“ nuotrauka. Politiškai kalbant, tokia yra fotografijos logika.“⁷⁰ Pažiūros, įsitikinimai, asmeninės patirtys ir kiti asmenį apibrėžiantys aspektai estetizuotoje humanistikoje pranyksta, o tai kliuvo ir Roland'ui Barthes'ui. 1957 m. tekste „Didžioji žmogaus giminė“ (*La Grande Famille des hommes*)⁷¹ semiotikas atkreipė dėmesį, jog parodoje, pasitelkiant moralizavimą ir sentimentalumą, konstruojamas dviprasmiškas žmogiškos bendrybės mitas. Humanistinė, kaip ir bet kuri kita, fotografija yra daugiasluoksnė, o jos vartojimas atsiribojus nuo socialinio ir istorinio konteksto yra pernelyg paviršinis ir menkai ką apie ją pasakantis. Anot Barthes'o, „[...] progresyvus humanizmas [...] turėtų nuolat narstyti *prigimtį*, jos „dėsnius“ ir „ribas“ tam, kad atrastų Istoriją ir galiausiai įtvirtintų pačios *prigimties* istoriškumą.“⁷² Estetinis nuotraukos interpretavimas, jos vertinimas kaip neistoriško, dekontekstualizuoto meno kūrinio yra konfliktiškas ir nevienareikšmis. Barthes'o kritiškas žvilgsnis į sentimentalumu ir universalizmu pagrįstą fotografinę kalbą signalizavo apie ryškėjančią Vakaruose takoskyrą tarp požiūrių į fotografiją. XX a. 6-ajame dešimtmetyje pabaigoje pirma JAV, kiek vėliau Vakarų Europos fotografijos lauke dokumentinės, estetine prieiga grįstos praktikos, patyrė kritinio permąstymo etapą. Tai lūžinis laikas, kai susidūrė du priešingi fotografijos sampratos modeliai – modernistinis (formalusis) požiūris, fetišizavęs fotografiją, ir postmodernus, dekonstruojantis fotografiją tarpdisciplininėmis studijomis ir įrodinėjęs estetinės prieigos ribotumą bei manipuliatyvumą.

⁷⁰ McLuhan Marshall, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 193–194.

⁷¹ Barthes Roland, *La Grand Famille des hommes*, in: *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957.

Perspausdinta: *Public Photographic Spaces*, op. cit., p. 447.

⁷² Barthes Roland, 1957, op.cit., p. 448.

1.2. Postmodernusis fotografijos mąstymas. Kritinis lūžis

Fotografija, jos praktikos ir interpretacijos, Vakaruose pradėtos problematizuoti 7–8 dešimtmečiais. Medijos išlaisvinimo judėjimas apėmė tiek JAV, tiek Vakarų Europą, nors kilo dėl skirtingų istorinių priežasčių. Viena svarbesnių paminėtinų aplinkybių buvo abipus Atlanto atgijęs susidomėjimas XX a. pradžios fotografijos ir meno avangardiniais judėjimais. JAV fotografijos tyrinėtojai atsigręžė prie 3–4 dešimtmečių dokumentinės tradicijos, pirmiausiai prie *Farm Security Administration*⁷³ (Ūkių saugojimo administracija) sukaupto archyvo, Vakarų Europoje, Vokietijoje, aktualizuotas „Naujojo objektiškumo“ judėjimas, Augusto Sanderio palikimas. Šalia gilinimosi į fotografijos istoriją, daug reikšmės turėjo ir naujas susidomėjimas porevoliucinės sovietų rusų formalistų literatūra, avangardiniu kinu, prancūzų struktūralistinės semiotikos ir psichoanalizės vertimai, naujų teorijų ir metodų taikymas dailės istorijos tyrimuose. Tačiau kartinį vaidmenį vaidino ankstyvojo konceptualaus meno ir dokumentinių praktikų (ne interpretacinių, o įvykio fiksavimo) sąsaja. Tokių menininkų kaip Edo Ruscha, Dano Grahamo, Douglaso Hueblerio ar Johno Baldessario kūryboje fotografija buvo tiek konceptuali, tiek formalių tyrimų objektu: medija dekonstruojama, su ja eksperimentuojama, pasinaudota fotografijos techninėmis savybėmis taikyti apropriacijos veiksmą, fiksuoti performatyvias praktikas, skirtas kamerai. Tačiau plėsdami fotografijos ribas, menininkai sąmoningai vengė išraiškingumo, technologinės precizikos ir estetinio profesionalumo. Marksizmo, feminizmo, psichoanalizės idėjų ir konceptualaus meno analitiškumas sinergiškai veikė fotografijos lauką ir formavo naujas prieigas jos interpretavimui ir praktikoms, kurias Batchenas pavadino „fotografijos kultūrine antropologija.“⁷⁴

Šis disertacijos poskyris skirtas fotografijos teoriniams diskursams aptarti, aiškinantis, transformacijų poveikyje susiformavusius mąstymo pokyčius ir pakitusį fotografijos taikymo mene priežastingumą. Skyriaus tyrimo objektas – postmoderni

⁷³*Farm Security Administration* (Ūkių saugojimo administracija) įsteigta 1937 m. prie Žemės ūkio departamento JAV. Specialiam administracijos fotografijos padaliniui paskirtas vadovauto R. E. Strykeris. Per aštuonerius veiklos metus iki 1942 m. FSA sukaupė daugiau kaip 77 000 fotografijų, dokumentuojančių amerikiečių ūkius Didžiosios depresijos metais. Su FSA bendradarbiavo 11 fotografų tarp, kurių tokie autoriai kaip Dorothea Lange, Walkeris Evansas, Russellas Lee ir kt.

⁷⁴ Batchen Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 4.

fotografijos samprata – analizuojamas, aiškinantis kaip funkcionuoja tokie probleminiai aspektai kaip: fotografijos reikšmių sąlyginumas, etinė ir ideologinė fotografijos politika ir technologinė vaizdų kilmės problema.

1.2.1. Fotografijos reikšmių sąlyginumas

Amerikiečių konceptualios fotografijos istorikas Joshua Shannonas konstatavo, jog 7-odešimtmečio pabaigoje konceptualistai, praktikavę fotografiją, „pakeitė meno trajektoriją pasėdami abejonę pačia reprezentacijos galimybe, tuo paneigdami imperatyvą toliau produkuoti mimetinius vaizdus.“⁷⁵ Konceptualaus meno pradininkų reakcija į išplitusį modernios fotografijos prasminį holizmą, buvo glaudžiai susijusi ir su kritine vaizdo teorijos diskurso plėtote. Tad kyla būtinybė aptarti, kaip ši reprezentacijos skaidrumo krizė buvo reflektuota laikmečio fotografijos teoriniame diskurse.

Vienas ryškiausių universalisizuojančios tradicinės sampratos atributų buvo fotografinio vaizdo struktūrinės triados – apžiūrimasis, žiūrintysis ir žiūrėjimo aktas⁷⁶ – segmentų nepaisymas, ribų tarp jų neskyrimas. Postmoderni prieiga pirmiausiai pabrėžė aiškas takoskyras tarp šių struktūrinių vaizdo sandaros elementų. Modernistinių įsitikinimų, jog fotografija yra universali kalba, suprantama įvairiausių kultūrų žmonėms, pirmiausiai ėmėsi dekonstruoti Barthes'as. Jo taikyta struktūralistinė prieiga fotografijos analizėje atskyrė vaizdą ir jo reikšmės interpretacijas, suproblemino pastarosios perskaitymą ir atvėrė kelius tolesnei fotografinių reikšmių semiotikos plėtotei. Kritinei fotografijos sampratos kaitai buvo svarbūs jo tekstai „Fotografinis pranešimas“ (1964), „Vaizdo retorika“ (1964), „Trečioji reikšmė“ (1971) ir *Camera Lucida* (1980), kuriuose Barthes'as formavo supratimą, jog fotografijos reikšmės apsprendžia kultūriniai, socialiniai, ekonominiai, politiniai ir kt. diskursai, o fotoatvaizdo turinio suvokimas nėra ir neturėtų būti tiesioginis. Fotografijos reikšmių struktūrinei analizei išsikristalizuoti padėjo jo svarbi mintis, išsakyta tekste „Fotografinis pranešimas“. Jis teigė, jog fotografija yra pranešimas, pasižymintis savo struktūrine autonomija, ją sudaro denotacija – pirminis analogas – ir antrinė konotacija – socialinių

⁷⁵ Shannon Joshua, *Uninteresting pictures. Photography and the Fact at the End of the 1960's*, in: *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, ed. by Mathew S. Wittkowski, The Art Institute Chicago, 2011, p. 96.

⁷⁶ Batchen Geoffrey, 2000, p. 22.

poreikių įkrauta komunikacija. Siekiant suprasti fotografinį pranešimą, dėmesį tenka nukreipti būtent į antrąjį lygmenį, nes tai – atviriausias kultūros konstruktas:

Konotacija, antrosios reikšmės suteikimas fotografiniam pranešimui, yra realizuojamas skirtinguose lygmenyse jau fotografijos sukūrimo etape (atranka, techninės priemonės, kadrovimas, kompozicija) ir galiausiai koduoja fotografinį analogą.⁷⁷

Denotacijos lygmenį arba analogą Barthes'as plėtojo paskutinėje savo knygoje *Camera Lucida*, teigdamas, jog fotografija gali patvirtinti tik laiką, o ne tikrovės referentą. „Kiekviena fotografija yra buvimo liudijimas. [...] fotografija turi patvirtinimo galią ir Fotografija patvirtina ne objektą, bet laiką“.⁷⁸ Vadinasi, viskas, ką galima pasakyti tikrai apie fotografiją, galėtų būti apibrėžta būtojo laiko patvirtinimu „tai buvo“. Išskirdamas konotaciją kaip lygmenį, kuriame kuriama ir perkuriama vaizdo reikšmė, Barthes'as pabrėžia, jog reikšmė visuomet yra kultūriškai ir istoriškai sąlygota, jog vaizdo interpretacija yra formuojama suvokėjo žinių багаžo, taip kaip gebėjimas suprasti bet kokią kalbą priklauso nuo jos ženklų pažinimo.⁷⁹ Taigi, jei vaizdo reikšmė, aptinkama konotacijos lygmenyje, yra kultūriškai sąlygota ir ribota, siekis įrodyti fotografijos kalbos universalumą, būdingas modernistinei fotografijos sampratai, ima atrodyti beprasmiškas.

Vėliau, 8-ame dešimtmetyje, fotografijos kaip universalios kalbos reprezentanto kritiką pagilino amerikiečių fotografas, kino menininkas ir teoretikas Allanas Sekula. Jei Barthes'as dar išvelgė fotografijoje egzistuojant denotacijos lygmenį (t.y. tiesioginę sąlyti su prieš kamera buvusiu tikrove), tai Sekula, laikėsi nuomonės, jog pripažinę fundamentalią sąlygą, kad informacija yra kultūriškai sąlygotų santykių pasekmė, daugiau nebegalime teigti apie įgimtas (vidines) arba universalias fotografijos reikšmes.⁸⁰ Jis taip pat ginčijo egzistuojant Barthes'o išvelgtą denotacijos ir konotacijos skirtį. Autorius atkreipė dėmesį, jog fotografijos reikšmė negali būti atsieta nuo

⁷⁷ Barthes Roland, *The Photographic Message*, in: *A Barthes Reader*, ed. by Susan Sontag, New York: Hill and Wang, 1984, p. 195.

⁷⁸ Barthes Roland, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, vert. Agnė Narušytė, Kaunas: kitos knygos, 2012, p. 105.

⁷⁹ Barthes Roland, 1984, p. 195.

⁸⁰ Sekula Allan, *On the Invention of the Photographic Meaning*, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982, p. 87.

intencionalumo, kitaip tariant, fotografijai priskiriamos užduoties: „Fotografijos diskursas – tai sistema, kurioje kultūra „įdarbina“ fotografijas į įvairias reprezentacines funkcijas (užduotis) [...] Kiekvienas fotografinis vaizdas yra ženklas, maža to, kažkieno sąmoningai siunčiamas pranešimas. Kiekvieną fotografinę žinutę charakterizuoja tendencinga retorika.“⁸¹ Už vaizdo slypinti fotografo ar užsakovo intencija formuoja kameros žvilgsnio aprėptį, įtakoja, kas į kadra patenka ir ko atsisakoma. Atitinkamai vaizdo pranešimas nėra suvoktinas vienareikšmiai. Sekula, pripažindamas Barthes'o įžvalgą apie fotografijos daugiareikšmiškumą, žengia tolimesnį žingsnį ir kur kas radikalesnį. Jis teigia, „fotografija, kaip tokia, tėra tik reikšmės galimybė.“ Tik patalpinta konkrečioje diskurso situacijoje, fotografija įgauna aiškią semantinę išraišką. Kiekviena fotografija yra atvira įvairių „tekstų“ apropiacijai, kiekvienas naujas diskursas generuoja joms savus pranešimus.“⁸² Išsiplėtusį fotografijos reikšmių lauką ar, Barthes'o žodžiais tariant, fotografijos „polisemiškumą“, suvaldo ir kontroliuoja dažnai vaizdus lydintys tekstai, jie anot semiotiko, „padeda pasirinkti teisingą suvokimo lygmenį ir leidžia sufokusuoti ne tik žvilgsnį, bet ir supratimą.“⁸³ Taigi postmoderni fotografijos mintis pirmiausiai buvo nukreipta į dvejonėmis ir klausimais nepersmelktos reprezentacijos dekonstrukciją ir vaizdo reikšmių unifikacijos politikos kvestionavimą.

Nuoseklios, monolitiškos fotografijos reprezentacijos galios buvo kvestionuojamos ne tik semiotiškai atveriant pranešimų diskursyvumą ir daugiasluoksniškumą. Fotografijos interpretacijai pradėjus taikyti psichoanalizės principus, Sigmundo Freudo ir Jacqueso Lacano teorines prieigas, buvo suabejota paties žvilgsnio (tiek fotografo, tiek žiūrovo) adekvatumu. Fotografijos ir psichoanalizės sąsajas tyrinėjo britų conceptualaus meno pradininkas, fotografas ir teoretikas Viktoras Burginas. Kaip ir anksčiau aptarti požiūriai, psichoanalizė tikrovės apmąstymą mato kaip kultūriškai determinuotą. Taigi Burginas, kritikuodamas fotografijos suvokimą kaip grynai estetinę reprezentaciją arba kaip menamo socialinio „jautrumo“ instrumentą, jos struktūras dekoduoja atkreipdamas dėmesį, į tai jog fotografijos reikšminė sistema, kaip ir tapyboje, apima vaizduojamąją sceną sykiu su *žiūrėtojo žvilgsniu*, t.y. objektą ir

⁸¹ Sekula Allan, 1982, op. cit., p. 87.

⁸² Sekula Allan, 1982, op. cit., p. 91.

⁸³ Barthes Roland, *Rhetoric of the Image*, in: Roland Barthes, *Image-Music-Text*, sel. and transl. by Stephen Heath, Londono: Fontana Press, 1977, p. 39

žiūrintį subjektą kartu.⁸⁴ Fotografijos sampratos požiūriu svarbu tai, kad jau pats žiūrėjimo aktas nėra neutralus, jis yra „įkrautas“:

Daugelį regimų fotografijų dekoduoju akimirksniu, nesąmoningai, „natūraliai“ arba, kitaip tariant, suteikiame joms prasmę; tačiau tas vientisumas, sąryšingumas, identitetas, kuriuos priskiriame atvaizduotai scenai yra projekcija, t.y., realybės skurdumos atmetimas vardan vaizduotės gausos. Vis dėlto šiuo atveju, įsivaizduojamas objektas, nėra „įsivaizduotinas“ įprastine prasme, jis yra *išvystas*, t.y. suprojektuotas vaizdas.⁸⁵

Anot Burgino, fotografinio vaizdo funkcionavimas lygintinas su Lacano aprašyta vaiko tapatybės formavimuisi svarbia „veidrodžio pakopa“: kai savęs kūrimas ir suvokimas vyksta per atvaizdo atpažinimą kitame ir šiame procese aktyviai kuriamą įsivaizduojamybę. Burginas fotografijos stebėjimą mato kaip procesą, kurio metu žiūrintysis suvokia vaizdą per išvystą savo paties pasaulio atspindį. Dar viena svarbi psichoanalizės ir fotografijos sąveikoje išryškėjanti tapatinimosi su atvaizdu savybė, įdiegianti svetimybės ir netikrumo momentą, tai Lacano įvardintas klaidingas pažinimas.⁸⁶ Burgino manymu, būtent šis klaidingo pažinimo ir įsivaizduojamybės ryšys ir jame atsirandantys trūkiai yra palankūs ideologijoms plisti. Be to paviršinis fotografijos suvokimas (perskaitymas) skatina reikšmių perviršį, daugybiškumą, kas fotografiją daro parankiu ideologijų sklaidos kanalu: „perviršio gamyba (produkcija) paprastai yra ideologijos pusėje, būtent tame mums visiems įprastame paprastume glūdi fotografijos ideologinės galios; įsitikinimas, kad netrukdomai galime nuspręsti, kaip suprantame fotografiją, slepiasi bendrininkavimas, kuriam esame pasmerkti kiekvieno žiūrėjimo akto metu,“ – teigė Burginas.⁸⁷ Dėl to, jog fotografija yra reprezentacinė struktūra – požiūris ir kadras, – artimai sąveikauja su ideologijų reproduktivumu, ji pasiūlo neatremiamus *požiūro rėmus*.⁸⁸ Atsispirti referentinio vaizdo įtaigumui beveik neįmanoma. Prisiminus pirmame poskyryje aptartus modernistinės sampratos metmenis, galima suprasti, jog „požiūris“ sietinas su subjektyvaus emocionalumo ir unikalaus,

⁸⁴ Burgin Victor, „Looking at Photographs“, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982, p. 146.

⁸⁵ Burgin Victor, op. cit., p. 147.

⁸⁶ Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 80.

⁸⁷ Burgin Victor, op. cit, p. 148.

⁸⁸ Burgin Victor, op. cit, p. 146.

autorinio žvilgsnio kultu, o „kadras“ – su realybės redagavimo prieiga. Ši taikli metafora iliustruoja fotografijos kaip ideologiškai estetizuotos tikrovės poveikio visuomenei galią.

Taigi apibendrinant galima teigti, jog teorinė psichoanalitinė fotografijos dekonstrukcija pademonstravo, jog autoriaus ar suvokėjo žvilgsnis netvarus, fragmentuotas, psichologiškai ir socialiai sąlygotas ir kad pasyviai priimti negalime net paties žiūrėjimo akto.

Postmodernizmo epochoje abejones fotografijos reprezentacijos galiomis sustiprino ir dar vienos svarbios triados – apžiūrimasis, žiūrintysis ir žiūrėjimo aktas – dalies, t.y. žiūrovo (suvokėjo, žiūrinčiojo) tapatumo transformacijos. Claire Bishop teigimu, postruktūralistai „siekė suformuluoti alternatyvą vis dar renesansinėje perspektyvoje esančiai žiūrovo sampratai: vietoje racionalaus, centriško nuoseklaus humanistinio subjekto, postruktūralistų teorijos įrodinėja, kad kiekvienas asmuo yra esmingai sutrikdytas, pasidalijęs, nesutariantis su savimi. Kitaip tariant, yra teigiama, jog į asmenį reikėtų žvelgti kaip sąmonės troškimų ir baimių, diferencinių ryšių su pasauliu bei egzistuojančių socialinių struktūrų fragmentuotą, daugybinių ir *decentruotą* žmogiškąjį subjektą.“⁸⁹ Tad postmodernaus suvokėjo savijautoje įvyko slinktys, kurių dėka tvirti įsitikinimai savo teisumu, virto veikiau klausimų kėlimu ir nepasitikėjimu.

Postmodernusis mąstymas, į analizę įtraukiantis ir suvokėją, vertė perrašyti net ir fotografijos istorijos interpretacijas. Batcheno įsitikinimu, fotografijos išradimą tam tikru istoriniu momentu galima paaiškinti tik lemtinga suvokėjo konversija iš pasyvaus receptoriaus į aktyvų gamintoją to, kas yra matoma. Pasak istoriko, tam, kad būtų reprezentuota ši nauja žiūrinčiojo subjekto samprata, buvo išrastas aparatas, kuris sykiu yra ir atspindys, ir projekcija.⁹⁰ Tuo tarpu Friedo svarbiausias argumentas buvo tas, jog diduma postmodernios plačiaformatės fotografijos, skirtos kabinimui ant sienų, t.y. referuojančios į molbertinės tapybos tradiciją, turėtų būti apmąstoma, atsižvelgiant į *suvokėjo* dalyvavimo svarbą.⁹¹ Iškeltas žiūrinčiojo arba suvokėjo vaidmuo leidžia pamatyti kitoje šviesoje ne tik vyraujančias reprezentacijos sampratas, bet ir vaizdo konstravimo principus.

⁸⁹ Bishop Claire, *Installation Art. A Critical History*, London: Tate Publishing, 2010, p. 13.

⁹⁰ Batchen Geoffrey, 2000, p. 22.

⁹¹ Fried Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, p. 2.

Atskaitos tašku laikant suvokėją, Friedo kitas žingsnis meno kūrinio interpretavimo sistemoje buvo *teatrališkumo* ir *antiteatrališkumo* takoskyros įvedimas. Būtent teatro ir žiūrovo nedalomos sąsajos koncepcija leido Friedui kalbėti apie du vaizdo konstravimo principus.⁹² Antiteatrališkas menas tuo ir pasireiškia, jog yra kuriamas taip tarsi suvokėjas nėra neegzituotų. Naujoji fotografija, o pagal Friedą, tai ta, kurią galima sieti su molbertinės tapybos (*tableau*) tradicija, siekia atsispirti ar net įveikti priklausomybę nuo teatrališkumo ir jo implikuojamo emocinio ryšio. Tuo tikslu pasitelkiama įsitraukimo (absorbcijos) strategija: „įsitraukimo motyvai naudojami tam, jog būtų sukurta ontologinė iliuzija, jog suvokėjas nėra neegzituoja.“⁹³ Tačiau svarbu atkreipti dėmesį, jog ši laikysena neteigia, jog meno suvokėjas yra nebereikalingas. Pabrėžtinu antiteatrališkumu, kurį išreiškia nekomunikatyvus įsitraukimas, siekiama priversti žiūrovą būti vienodai atsakingu už kūrinio tapimą kūriniumi ir aktyviu meno lauko agentu.

Apskritai teatrališkumo kategorija ir su ja susijusi režisuoto įvykio ar spekuliatyvios situacijos ir pan. problematika labai svarbi postmodernios fotografijos sampratai. Wallas teatrališkumo inversiją užčiuopė brėždamas skiriamąją ribą tarp modernios ir postmodernios fotografijos per meninio reportažo ir konceptualios dokumentikos dichotomiją.⁹⁴ Meninio reportažo idėja, pasak fotografo, kilo įsisąmoninus, jog menas gali būti kuriamas, imituojant fotožurnalistiką. Ta sąsaja lėmė ir socialinį fotografo įsipareigojimą – fiksuoti tai, kas jam atrodo reikšminga ir svarbu konkrečioje situacijoje, o meninio reportažo funkcija suvokta kaip realybėje pastebėto reginio, reikšmingo įvykio perteikimas. Tuo tarpu 7-o dešimtmečio konceptualistai atmetė galimybę kurti meną, sekant fotožurnalistiką: „Reportažinis gestas buvo ištrauktas iš socialinio lauko ir pajungtas tariamai teatralizuoto įvykio dokumentavimui.“⁹⁵ Kitaip tariant, dramatiška scena ar įvykis, kurio aistringai siekė fotografai modernistai, postmodernioje fotografijoje tapo sąmoningai inscenizuojamas. Ši paradoksali transformacija teatrališkumo aspekto fotografijoje nepanaikino, tačiau

⁹² Fried Michael, *Art and Objecthood*, in: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>, p. 8; Fried Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, p. 5.

⁹³ Fried Michael, 2008, op. cit., p. 34.

⁹⁴ Wall Jeff, op. cit., p. 32–44.

⁹⁵ Wall Jeff, op. cit., p. 36.

vertė naujai apmąstyti režisuoto ar pozuoto vaizdo problemą, kuri buvo sprendžiama pasitelkiant naujas performatyvumo koncepcijas.

Apibendrinus tyrimą svarbu pabrėžti, jog postruktūralistinė epocha į holistinį ir nuoseklų fotografijos lauką įnešė trūkius, fragmentavo jį, išryškino vidines prieštaras, vaizdo socialines ir psichines priklausomybes bei ribotumus. Įsivaizduojamas suvokėjas, kaip ir fotografijos reikšmė ir žvilgsnis, pamažu neteko skaidrumo bei vientisumo. Tuo pačiu išaugo jo svaras, kol galiausiai, aktyvus interpretatorius tapo viena iš kūrinio egzistavimo sąlygų. Žvelgiant iš fotografinio vaizdo sandaros perspektyvos, pasyvaus suvokėjo transformacija į aktyvų meno kūrinio dalyvį, išryškino modernioje fotografijoje laikytą latentine režisuoto vaizdo problemą. Postmodernistai šią problemą spręsti siūlė atmesdami reportažinį metodą, ir sąmoningai taikydami naujas performatyvumo praktikas.

1.2.2. Kritinis požiūris į meninę dokumentiką etikos ir ideologijos aspektu

Fotografijos reprezentacijos galių permąstymo aptarimas medijos sampratos transformacijų gylio ir pločio dar neišsėmė. Abejonės referentinio vaizdo patikimumu atvėrė kitą lauką klausimų, susijusių su moralinėmis modernistinės fotografijos sąsajomis. Šiuo požiūriu fotografijos deestetizacijos ir deelitizacijos procesams didelės įtakos turėjo tiek jos praktikų, tiek teoretikų politinės pažiūros. Pasak, Benjamino H.D. Buchlocho, „jie tyrinėjo, kaip fotografinė praktika gali atstovauti aktyvistų, intervencionalistų ir agitpropo požiūriams, arba koku laipsniu fotografija yra įkrauta diskursyviomis konvencijomis ir instituciniais suvaržymais, kurie neleidžia pasiekti jos maksimalaus politinio efektyvumo“.⁹⁶ Remiantis kairuoliškais įsitikinimais, reikliai peržiūrėta amerikiečių dokumentinė tradicija, pavyzdžiui, FSA sukaupiti rinkiniai ir jų istorija, dekonstruoti jų interpretavimo ir vertinimo įsisenėję kriterijai, sukritikuota dokumentinės fotografijos globėjo Szarkowskio veikla, jo požiūris į fotografiją. Naujų kritinių vertinimų sulaukė net tokių pripažintų JAV fotografijos grandų kaip Dianos Arbus, Garry Winogrado, Lee Friedlanderio ir net Roberto Franko kūryba. Kitaip tariant, problematizuodami fotografijos reprezentatyvumo sampratą, kritikai siekė parodyti, jog mene fotografijos paskirtis yra ne tiek estetinė, kiek funkcionuoti kaip socialiai aktyvus instrumentas.

⁹⁶ Buchloch Benjamin H.D., *1984a Victor Burgin delivers his lecture...*, in: *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames and Hudson, 2011, p. 692.

Dėl šios priežasties kritikams kliuvo tai, jog dokumentinio vaizdo fetišizavimas arba neapdairus sumeninimas prieštarauja socialiniam teisingumui ir deklaruojamam humanistiniam jautrumui. Ypač ši nejautra išryškėja, žvelgiant į fotografų pamėgtus fiksuoti motyvus su asmenimis, atsidūrusiais visuomenės paraštėse: neįgaliaisiais, benamiais, keistuoliais, seksualinėmis mažumomis ir pan. Kritinė reportažinės fotografijos analizė atvėrė etines problemas, kurias ilgą laiką ignoravo tokios fotografijos šalininkai. Jos susijusios net tik su „keistų“ vaizdų gamintojų, bet jų vartotojų požiūriais. Estetinė dokumentikos vartoseną galiausiai suformavo ydingą ekonomiškai stipresnės ir dominuojančios visuomenės dalies požiūrį į *kitą* kaip egzotišką puošmeną. Kitą vertus, fotografai viktimizuodami savo personažus, socialinio paribio gyventojus neįgaliuosius, ligonius, alkoholikus, bedalius ir kt., socialiai galingesniems leidžia patenkinti savo menamą poreikį demonstruoti globą ar rūpestį kuo nors. Tad socialinės atsakomybės siekinys tokiu būdu yra paprasčiausiai sudekoratyvinamas. „Dokumentika kaip siaubo filmas baimei suteikia veidą, o grėsmę transformuoja į fantaziją ir įsivaizdavimą,“ – rašė amerikiečių menininkė ir aktyvistė Martha Rossler.⁹⁷ Sekula estetinės paskirties fotografijoje, subjektyvumu persmelktose meninėse vaizdo interpretacijose įžvelgė komunikacinę aklavietę ir modernistinės sampratos dekadentiškumą:

Kas nutinka, kai dokumentika pripažįstama meno kūrinio. Staiga hermeneutinė svyrųklė iš objektyviosios pusės pasislenka į subjektyviąją. Pozityvizmas pasiduoda subjektyvizmo metafizikai, technologiškumas užleidžia vietą autorystei. Žiūrovo žvilgsnis nukreipiamas į manierizmą, jautrumą, link emocinės ir fizinės rizikos, kurią patyrė fotografas. Jei naudotume Romano Jakobsono kategorijas, referentinė funkcija sudūžta į ekspresyviąją funkciją.⁹⁸

Šioje moralinės dviprasmybės šviesoje, buvo išryškintas ir dar vienas modernistinio mąstymo trūkumas – tai fotografo vaidmens išaukštinimas. Rossler aštriai kritikavo dokumentinę tradiciją atverdama į reginį orientuoto reportažinio fotografavimo latentines pasekmes:

Nesunku suprasti, kodėl nustojusios savo aktualumo kaip naujiena, fotografijos ima liudyti naujienos pranešėją. Dokumentika galiausiai ima byloti apie fotografo drąsą (jei galėtume taip

⁹⁷ Rossler Martha, „In, around, and afterthoughts (on documentary photography)“, in: *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, sud. Richard Bolton, The MIT Press, 1992, p. 308.

⁹⁸ Sekula Allan, „Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)“, in: *The Massachusetts Review*, Vol 19, No. 4, Photography (Winter), 1978, p. 864

pavadinti), gebėjimą manipuluoti ir nuovokumą, ryžtą pažvelgti fiziniam pavojui, socialiniam paribiui, žmogiškam nuopoliui arba jų kombinacijoms į akis, ir mus išgelbėti nuo šių bėdų. Jie, kaip kosmonautai, žavi mus vaizdais tų vietų, kurių niekuomet neaplankysime.“⁹⁹

Žinia, savo kraštutine forma garbėtroškiškas vaikymasis tobulo kadro, paklausaus reginių ištroškusioje rinkoje, ilgainiui virto beveik kriminalizuota veikla. Bet piniginę vertę įgavo ne tik pikantiškų naujienų vaizdai, dokumentinė fotografija irgi pradėta vertinti kaip palaipsniui finansinę vertę auginantis brangstantis kolekcinis objektas. Fotovaizdų, kaip prekių mainų objekto, įsivyravimą Sekula suprato ir prilygino valiutinių operacijų principams: „liberali dokumentika konvertavo prievartą ir kančias į estetinius objektus.“ Logiška šios konversijos pasekmė buvo ta, jog patekusios į meno rinką, fotografijos tapo ekonominės naudos šaltiniu, o jos gavėju yra ne nufotografuotasis, bet fotografas.

Tad jei modernistinėje fotografijos tradicijoje ir jos požiūryje į tikrovę užkoduoti etiniai ir moraliniai konfliktai, kyla kitas klausimas, kaip reikėtų vertinti propaguotas fotografijos sąsajas su tiesos bylojimu? Britų mokslininkas Taggas problematizavo fotografiją kaip politinę ir ideologinę įrankį. Autorius aiškinosi, kaip pasinaudojant fotografijos kaip *tiesos liudininko* (jei kamera ten stovėjo, vadinasi, tai, kas pavaizduota būtinai buvo) statusu, subtiliai ir nepastebimai veikia ideologija fotografinio vaizdo konstitucijoje. Taggas lygino kompoziciškai ir temiškai labai artimas Jacko Delano (1941) ir Russelo Lee (1939) fotografijas, panašiu siužetu – namų aplinkoje nufotografuotos pagyvenusios poros. Analizė atskleidė, jog nepaisant skirtumų, abu vaizdus linkstama universalizuoti ir suvokti kaip perteikiančias *šeimos* ir *namų* koncepcijas. Taip atsitinka, nes šiame reikšmės ar koncepcijos priskyrimo veiksmo veikia tipiniai ideologiniai instrumentai, kurie, pasak Taggo, pasireiškia tarsi natūralūs:

Vieną vertus, ideologinės konstrukcijos, pritaikytos objektams ir įvykiams, sukonkretina pagrindinę mitinę schemą, įtraukdamos ją į specifinių istorinių momentų tikrovę. Sykiu objektų, įvykių ir mitinių schemų konjunktūra deistorizuoja tuos pačius objektus, įvykius ir mitines schemas, perkeldama ideologinius ryšius į archetipinio lygmens *natūralumą* ir *universalumą*, tam kad nuslėptų ir užmaskuotų jų specifiškai *ideologinę prigimtį*.¹⁰⁰

⁹⁹ Rossler Martha, op. cit., p. 308

¹⁰⁰ Tagg John, op. cit., p.117.

Veikiami ideologinių koncepcijų, pasiduodame imperatyvui vaizdą priimti kaip universalų, nepaisant istorinių aplinkybių, ignoruojant egzistuojančius konfliktus, prieštaravimus ar skirtybes. Ideologijų veikimo pasekmės atsispindi mūsų pažinimo ir suvokimo įpročiuose: „Turėtume atminti, kad ten, kur pasirodo ideologija, ji mūsų sąmonei primeta gerai sukonstruotą, nuoseklų ir sisteminių totalumą, kuris riboja mūsų mintis savo paviršutiniu nuoseklumu, o kartu kuria sąryšingumą kaip *efektą*.“¹⁰¹ O fotografija dėl neišvengiamo referentinio ryšio su tikrove yra palanki terpė sparčiam paviršinių prasminių jungčių plitimui. Ja ir naudojasi ideologinės struktūros, kurios pasak prancūzo struktūralisto Louiso Althusserio, yra – „įsivaizduojama pasaulio reprezentacija“¹⁰², mentalinė struktūra, užpildoma tikėjimu tam tikromis vertybėmis. Ji neatspindi realaus gyvenimo, tačiau tik santykį su juo. Tikrovė nėra tiesiogiai pažini, ji suvokiama tik per savo reprezentacijas ideologijoje.¹⁰³ Taigi fotografija tėra reprezentacijos reprezentacija, o dėl sąryšingumo efektų yra ir reprezentacijų sklaidos kanalas.

Kitą vertus, anot Taggo, užuot vertinę fotografijos vidujines (esencialistines) savybes, turime atsižvelgti, jog ji taip pat yra ideologija, milžinišką prekių kiekį generuojanti ekonominė galia, veikianti politiniame, kultūriniame ar švietimo laukuose:

Ši gamyba produkuoja vaizdus arba reprezentacijas, o žiūros pasaulį naudoja kaip savo žaliavą. [...] Fotografija yra įrankis, paplitęs edukacijos, kultūros ir komunikacijos aparatuose, ir ji pati yra ideologinės kontrolės aparatas, priklausantis nuo „darnių“ klasės ideologijos galių, kuri atvirai arba per savo priklausinius, palaiko valstybės galią ir laiko rankose valstybės aparatus.¹⁰⁴

Tad fotografija nėra neutrali, juolab pasyvi technologija, tačiau komplikuotais, ne visada lengvai atpažįstamais saitais susijęs su galios centrais, socialinis agentas, vykdamas savo komunikacijos programą. Tačiau apmąstant fotografiją, kaip privilegijuotą galiomis, ideologinį mechanizmą, reprezentacijos reprezentaciją, išryškėja trintis su taip vadinama esencialistine medijos savybe – sąsaja su tiesa. Kaip gana migloto patikimumo fotografijoms suteikiamas beveik neabejotinas

¹⁰¹ Tagg John, op. cit., p. 118.

¹⁰² Keršytė Nijolė, „Ideologija ir fikcija („Kietas riešutėlis)“, in: *Politologija*, nr. 2013 / 1 (69), p. 158.

¹⁰³ Keršytė Nijolė, „Ideologija ir fikcija („Kietas riešutėlis)“, in: *Politologija*, nr. 2013 / 1 (69).

¹⁰⁴ Tagg John, op. cit., p. 123.

pasitikėjimas? Taggas, remdamasis Foucault, parodė, jog kalbėti apie tiesą galima tik kaip apie tam tikrą „politinę ekonomiką, kurioje operuojama tiesos gamybos būdais.“¹⁰⁵ Jis argumentuoja, jog tiesa – tai diskursyvi struktūra, nuolat pasireiškianti kaip žinojimo galia ir galia žinojimui. „Bet kokioje visuomenėje tiesą apibrėžia ir ją kuria daugiau ar mažiau tvarkoma (prižiūrima) teiginių gamybos, reguliavimo, distribucijos ir cirkuliacijos sistema. Per šias procedūras tiesa yra uždara sėtais susijusi su galios sistema, kuri ją produkuoja ir palaiko.“¹⁰⁶ Kitaip tariant, tiesa gali būti konstruojama socialinių galios institutų, o jos pažinimas įmanomas tik per politinių, ekonominių ir institucijų žinojimo formų analizę. Fotografija yra šių sisteminių diskursų dalis, juos pati veikia ir kartu yra jų produktas. Tad užuot akiai pasitikėję bet kokiomis jos skleidžiamomis tiesomis, turime jas analizuoti, dekonstruoti iki bus atrastos tos socialinės jėgos, kurios ir suformavo jas kaip tiesas.¹⁰⁷

Apibendrinant šio poskyrio įžvalgas, reikia pabrėžti, jog fotografijos konversija į estetinio pasigerėjimo objektą įvyksta nekomplikuotai, pasak Sontag, laikas net ir pačios banaliausias megėjų fotografijas pakylėja į meninį lygmenį.¹⁰⁸ Bet gana paplitusio reiškinio rezultatai – nevienareikšmiai. Estetizuotoje fotografijoje lengvai trinamos etinės ribos, autoriaus atsakomybė blanki, o pretenzija tapti elitistinės meno rinkos objektu jas visai pamynė. Modernizme idealizuota ir universalizuota *tiesos* abstrakcija keičiantis medijos sampratai, imta suprasti diversifikuotai, kaip priklausoma nuo socialinės aplinkos, kurioje tos tiesos gimė, taisyklių ir jų organizavimo. Postmoderni skaidrios fotografijos sampratos dekonstrukcija parodė, jog referentinis realizmas, kuriuo lengvai paperkamas subjektas, ir intensyvi sklaida socialinėje erdvėje, mediją pavertė nepakeičiamu ideologinės indoktrinacijos įrankiu.

1.2.3. Fotografijos aparatas

Fotografija – tai optinės technologijos aparatas, sukurtas žiūrėti, fiksuoti ir kopijuojant platinti, tai, kas buvo pamatyta ir dokumentuota. Iki šiolei aptartos teorijos tik iš dalies aprėpė fiksuoto vaizdo multiplikacijos ir reproduktivumo klausimus, o vaizdų masinę sklaidą vertino kaip ideologinės įtakos individui ar visuomenei įrankį.

¹⁰⁵ Tagg John, op. cit., p. 132.

¹⁰⁶ Tagg John, op. cit., p. 129.

¹⁰⁷ Tagg John, op. cit., p. 130.

¹⁰⁸ Sontag Susan, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 29.

Tačiau fotografijos reprodukuojamumo savybė darė esminius kultūrinius pokyčius, prilyginamus istoriniams lūžiams, kuriuos sukėlė spausdintos knygos atsiradimas XV a. Vienas pirmųjų medijų teoretikų Walteris Benjaminas, įrodinėjo, jog fotografija ar kinas, būtent dėl tos priežasties, jog yra reprodukuojamos arba dauginamos kopijavimo būdu medijos, keičia meno funkcijas. Įsisaugojusi dauginė fotografijos prigimtis paveikė modernistinę originalo sampratą, ji dekonstruota postmoderniu kopijos diskursu.¹⁰⁹ Tad svarbu sužinoti, kaip kinta meno funkcijos ir fotografijos vaidmenį šiuose pokyčiuose.

Benjaminas estetišio patyrimo sąlygą vadina *aura*. Ji slypi ne tiek pačiame kūrinyje, kiek asmeninėje patirtyje susidūrus su originalu. Įsitvirtinant reprodukuojančioms vaizdus technologijoms, Benjaminas įžvelgė radikalų kultūrinės tradicijos sukrėtimą – kūrinio *auros* nykimą. Reprodukutuame kūrinyje prarandamas unikalaus *čia* ir *dabar* (erdvinio ir laikinio matmens) potyris, ir tai lėmė kultinės meno paskirties, tikrosios auros buveinės, pabaigą.¹¹⁰ Netekus auros, išauga kūrinio eksponuojamoji vertė, o kartu kinta jo funkcijos. Individualus meno kūrinio išgyvenimas, patiriamas rituale ir asmeninėje akistatoje, reprodukavimo epochoje persikelia į masių kerėjimą. „Tą akimirką, kai meno produkcijai nebepritaikomas tikrumo kriterijus, smarkiai pakinta ir visa socialinė funkcija. Užuoat grindus ją ritualu, jos pagrindu tampa kita praktika: politika,“¹¹¹ – teigė Benjaminas.

Žvelgiant iš medijų kritikos perspektyvos, svarbus Benjamino aparato (kameros) palyginimas su „chirurgo skalpeliu“, besiskverbiantiu gilyn į realybės kūną. Meno ir tikrovės santykių transformacija vyksta preciziškai reprodukuojantiems aparatams skrodžiant tikrovę. Ypatingas vaidmuo šiame veiksmo tenka montažui ir jo pagalba apgaulingai kuriamai realumo iliuzijai. Benjaminas nurodo čia slypintį pavojų – tai yra dirbtinai sukurta beaparatės tikrovės jausena: „beaparatį tikrovės aspektą, kurio

¹⁰⁹ Krauss Rosalind, „The Originality of the Avant Garde“, in: *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths by Rosalind Krauss*, MIT Press, 1986, <http://web.mit.edu/allanmc/www/kraussoriginality.pdf>, p. 19 [žr. 2017 06 15].

¹¹⁰ Costello Diarmund, ‘Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today,’ in: *Walter Benjamin and Art*, (ed.) Andrew Benjamin, NYC/London: Continuum, 2005; p. 164-184.

¹¹¹ Benjamin Walter, „Meno kūrinys technologinio jo reprodukuojamumo epochoje“, in: *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 222.

teisėtai reikalaujame iš meno kūrinio, laiduoja kaip tik intensyviausias aparatūros įsismelkimas į tikrovę“.¹¹²

Benjamino ankstyvoji medijų kritika, konceptualizavusi *auros* kaip pamatinės pasaulio suvokimo ir akistatos su juo struktūros, iškėlimą ir jos nykimą, neprarado savo aktualumo ir kalbant apie postmodernios fotografijos apmąstymą. Amerikiečių kultūrologas Douglasas Crimpas atkreipė dėmesį, jog nepaisant, Benjamino teiginių apie auros išnykimą dėl reprodukuojamų vaizdų atsiradimo, modernistinė kolekcinė fotografija ją susigrąžino.¹¹³ Modernistinės meninės fotografijos pretenzijos į aurą arba originalumą pasireiškė per autentiško fotografo stiliaus sureikšminimą, autorinio atspaudo kultą, įsitvirtinimą muziejų kolekcijose. Anot Crimpo, postmodernizmas modernistiniam estetizmui ir elitizmui priešpastatė praktikas, kuriose apmąstomi reprodukavimo, kopijos ir kopijų kopijos aspektai, taip parodant šių pretenzijų fiktyvumą. Tokie menininkai kaip Cindy Sherman ar Richardas Prince'as naudojami vaizdų apropriacijos, nusavinimo, skolinimosi principais, kad parodytų originalo negalimumą, jog fotografija visada yra reprezentacija: „Jų darbuose originalo neįmanoma nustatyti, jis visada atidedamas; netgi savasis aš, kuris turėtų įkūnyti originalumą, parodomas, tik kaip kopija.“¹¹⁴

Geriau suprasti, kaip techniniu būdu sukurtų vaizdų totalinė sklaida pakeitė medijos sampratą, padeda Flusserio suformuluota fotografijos teorija, kurioje iškėlė programavimo ir rašymo vaizdais pabaigos idėjas.¹¹⁵ Filosofas ir medijų teoretikas teigė, kad išradus techninėmis priemonėmis sukuriama atvaizdą (fotografiją), istorinis, linijinis pasakojimas nutrūksta, virsdamas nuolat besikartojančiu magišku ritualu, kurio ašis – technologinis vaizdas, sukurtas aparato ir jo programos. Kaip ir Benjaminas, Flusseris skyrė techninius vaizdus, nuo sukurtų dailininko rankos ir matė jų giluminę skverbimą į tikrovės audinį: „Naujasis žavesys sukurtas ne tam, kad pakeistų pasaulį, bet koncepciją mūsų santykio su pasauliu. Tai antro lygmens magija – atliekanti triukus su

¹¹² Benjamin Walter, op. cit., p. 234.

¹¹³ Crimp Douglas, „The Photographic Activity of Postmodernism“, in: October, Vol. 15 (Winter, 1980), p. 97.

¹¹⁴ Crimp Douglas, op. cit., p. 98.

¹¹⁵ Schwendener Martha, „Vilém Flusser's Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context“, in: *Flusser Studies*, 18, 2014, lapkritis, <http://www.flusserstudies.net/>, (žiūrėta 2015 02 27), p. 3.

abstrakcija.¹¹⁶ Technologinių vaizdų visumą Flusseris vadina „fotografine visata“, kurios struktūrą sudaro keturios kategorijos: vaizdas, aparatas, programa ir informacija, iš kurių svarbiausios medijos sampratos pokyčių požiūriu – programa ir aparatas.

Pagal Flusserį, fotografijos kamera – tai mikro visų techninius vaizdus kuriančių ir dauginančių aparatų modelis, veikiančių pagal juos koduojančią programą. Iš esmės tiek kamera, tiek ja dirbantis fotografas yra pajungti programos savitiksliam veikimui patenkinti, tai yra nuolatiniam programos tobulinimui:

Kameros programa turi būti turtinga, priešingai žaidimas bus greitai baigtas. Užprogramuotos galimybės, turi didesnės, nei funkcionieriaus [besinaudojančio aparatu fotografo] galios jas visas išnaudoti, t.y. kameros kompetencijos yra aukštesnės nei tos, kuriomis naudojasi funkcionierius. Nei vienas fotografas, net visi fotografai kartu sudėjus, negali išsemti to, kam teisingai sukurta kamera skirta. Tai – juodoji dėžė“.¹¹⁷

Aparatų fenomenas sukurtas taip, jog generuotų savo veiklas automatinio principu, be žmogaus intervencijos, veikiant griežtai kombinacinio žaidimo programai. Pasak Flusserio, žodžio „aparatas“ etimologija slepia tam tikrą pasalūnišką jo prigimtį „*apparatus* – tai tas, kuris kažko tyko, kažkam yra pasirengęs [...] aparatas galanda dantis ir pasirengęs laukia fotografijos“.¹¹⁸ Nekaltas žaidimas su aparatu ir jame slypinčia programos begalybe, įtraukia žaidėją į magišką aparato visatą, tokiu būdu apversdamas galios centrus: fotografas pasirodo besąs tik programos funkcija. Tokia samprata negrįžtamai sudaužo įprastą galingojo fotografo, autentiškai reginio pasaulį, viziją.

Svarbu tai, jog aparatas yra žmogaus rankų sukurtas, vadinasi priklauso *kultūrai*, o ne *natūrai*, dėl to būtent kultūra yra juose atpažįstama. Todėl paviršinis atvaizdų skaitymas slepia didžiausią pavojų papulti į vaizdinės apgaulės spąstus. „Jie [vaizdai] atsiranda tame pačiame tikrovės lygmenyje kaip ir jų reikšmė. Todėl tai, ką juose matome, nėra simboliai, kuriuos reikėtų dekoduoti, bet simptomai, per kuriuos, kad ir netiesiogiai, pasaulis turi būti suvokiamas.“¹¹⁹ Tiesioginiame tikrovės paviršių atspaude glūdi fotografijos apgaulė. Vaizdo perskaitymas (suvokimas) yra šios apgaulės

¹¹⁶ Flusser Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 2000, p. 17.

¹¹⁷ Flusser Vilém, 2000, op. cit., p. 27.

¹¹⁸ Flusser Vilém, 2000, op. cit., p. 21.

¹¹⁹ Flusser Vilém, 2000, op. cit., p. 15.

dekodavimas, t.y. dviejų persipynusių kodų išnarpliojimas: fotografo ir kameros programos. Priešingu atveju, „nekritiškai vertinamos fotografijos pasiekia savo tikslą – visuomenė programuojama veikti kaip „užkeikta“ kamerų labui.“¹²⁰ Neiškoduoti vaizdai yra nesąmoningai projektuojami į tikrovę ekranai, verčiantys pasaulį virtualia scena. Žmogus pavirsta savo paties sukurtų vaizdų visatos funkcija, o vaizduotė – haliucinacija.

Tiek Benjamino, tiek Flusserio teorijos atkreipė dėmesį į aparatinės kilmės vaizdų sklaidos išdavas, vis intensyvesnį tikrovės interpretavimą ne empiriškai jį pažįstant, o tyrinėjant per matančių, atspindinčių ir rodančių aparatų terpę. Aparatinės vaizdinijos ištakas simbolizuojanti fotografija pasirodė esanti ne tik progresyvinė kopijų kopija, bet ir anapus aparato veikiančios programinės tuštumos reprezentacija.

Apibendrinant šį darbo skyrių, reikia akcentuoti, jog 7-o dešimtmečio menininkų konceptualistų darbuose išryškėję fotografijos dekonstrukcijos procesai, sutapo su lygiagrečiai vykusiu reikšmingu posūkiu fotografijos teoriname diskurse. Šių procesų sinergijos dėka buvo apnuogintas modernistinis požiūris į fotografiją kaip skaidrią tikrovės reprezentaciją. Pademonstruota, jog neišvengiamas nuotraukos referentiškumas, indeksinė sąsaja su tikrove, darė fotografiją nepamainoma ideologinės indoktrinacijos terpe, tiek fotografas, tiek žiūrovas yra vienodai ideologiškai įkrauti, o psichoanalizės teorijų šviesoje skaidrumo neteko ir fotografo bei žiūrovo žvilgsniai. Galiausiai fotografija kaip techninius vaizdus gaminanti ir platinanti visuma parodyta kaip galios principais paremta savarankiška ideologija arba savitikslių programa, koduojanti kameros veiksmus, tam, kad jos funkciją atliekantis fotografas tobulintų ne ką kitą, o programą. Programos galiai paklūstančios techninių vaizdų visatos analizė išryškino fotografiją kaip progresuojančios kopijų kopijos struktūrą, kurioje originalas arba tikrasis referentas yra neįmanomas.

Didelės reikšmės postmodernios fotografijos sampratai turėjo pakitęs vaizdo suvokėjo vaidmuo. Jo transformacija iš pasyvaus receptoriaus į aktyvų dalyvį, reikšmės kūrėją, išryškino fotografijos teatrališkumo klausimą. Modernioje fotografijoje problema laikyta „lemiamo momento“ ir režisuoto vaizdo kontraversija, postmodernizme spręsta fotografiją apjungiant su perforamtyvumo praktikomis. Inscenizacijų ar sąmoningai sukurtų situacijų ne tik kad nebevengta, bet, priešingai,

¹²⁰ Flusser Vilém, 2000, op. cit., p. 49.

fotografijos, kaip dokumento, funkcija tiksliai išnaudota performansų įamžinimui ir meninių gestų kamerai kūrimui. Kitaip tariant, vykusio kritinės medijos savianalizės esmingai performavo fotografijos diskursą, iškristalizuodama priežastis, pagrindžiančias šios medijos taikymą šiuolaikinio meno raiškos žodyne. Praktikai atmetė reportažinio žanro menines pretenzijas, į dokumentinę fotografiją ėmė žvelgti kaip į socialinės kritikos įrankį, o apibendrintai tariant, nuotrauka imta suvokti ne kaip estetinio pasigerėjimo objektas, o koncepcijos įgyvendinimo priemonė. Postmodernusis mąstymas suskaldė iki tol egzistavusį estetinio prioriteto monolitą suvokiant fotografijos sampratą, parodydama daugybinius jos interpretacijų kelius, kol galiausiai, kaip pastebėjo Batchenas, „fotografija tapo fotografijomis“.¹²¹

¹²¹ Batchen Geoffrey, 1999, op. cit., p. 5.

2. Fotografijos kaitos kultūrinės ir socialinės sąlygos sovietinėje Lietuvoje

Lietuvos fotografai nuostatas, kas yra jų kūrybos priemonė ir kokios jos savybės jiems yra svarbiausios, formavo veikiant savitomis sovietinės sistemos sąlygoms. Kad retrospektyviai suprastume, kokiais požiūriais vadovavosi fotografai kūryboje ir kokios tam tikru laiku vyravo fotografijos sampratos, tenka net tik gilintis į išlikusius artefaktus, bet ir mėginti rekonstruoti socialines, ekonomines ir politines aplinkybes, kuriomis jie buvo sukurti. Tokiam tyrimui aktualūs susidarę socialiniai tinklai, kaip terpė, kurioje vyko idėjų apytaka ir tarpo pozityvi energija, reikalinga kaitos procesams. Žvelgiant į sovietmečio fotografiją, tokius kūrybingų žmonių ir idėjų telkinius, produktyviai veikusius fotografijos raidą, galima išskirti du: tai 7-o dešimtmečio karta, realizavusi atšilimo laikotarpiu susidariusias fotografijos modernizacijos galimybes, ir vėlesnis 9-o dešimtmečio fotografų judėjimas, pradėjęs naują šios medijos etapą. Šiame disertacijos skyriuje siekiama atskirai išsiaiškinti abu istorinius fotografijos sampratos formavimosi etapus, išryškinti kiekvienam jų charakteringus mąstymo apie fotografiją bruožus.

2.1. 7-o dešimtmečio fotografijos diskurso klausimas: fotovaizdo kanonas

Fotografijos modernizacija ir išlaisvinimas iš stalininio socialistinio realizmo kanono suvaržymų 7-ame dešimtmetyje buvo gana spartus. Tam įtakos įvairios priežastys, tačiau viena svarbiausių – atėjusi nauja energingų fotografų karta, gebėjusi savo tikslams pajungti tuo metu egzistavusias aplinkybes. Vėlyvuoju pokariu, ypač „atlydžio“ laikotarpiu, fotografinis laukas išsiplėtė, tapo kur kas masiškesnis, kitą vertus, gana ženkliai stratifikavosi. Jame aktyviai sąveikavo kelios jėgos: pakitusios technologijos, susitelkusi jaunų ambicingų fotografų bendruomenė, vienijama panašių estetinių sampratų, platus fotografų mėgėjų ratas, tačiau kartu vykdyta ir aktyvi lauko kontrolė, siekiant pajungti mediją ideologiniams interesams. Spartesni aparatai sudarė sąlygas fotografams dirbti kur kas dinamiškiau, o tai didino dokumentinių vaizdų pasiūlą operatyvumą vertinančiai periodikai. Fotožurnalistika¹²² tuo metu kristalizavosi ir tapo aiškiau apibrėžiama kaip savarankiškas žanras ir profesinė specializacija. Atėjusi jauna energingų fotografų karta Antanas Sutkus, Algimantas Kunčius, Romualdas Rakauskas,

¹²² Pirmojo fotosekcija įkuriama prie Lietuvos žurnalistų sąjungos 1958 m. 1959 m. prie Lietuvos žurnalistų sąjungos Kauno skyriaus įkuriama fotosekcija.

Vilius Naujikas ir kt. aktyviai bendradarbiavo su spauda, nors labai greitai ėmė vienyti jėgas, kad vykdytų organizuotą autonomišką parodinę, leidybinę veiklą. Procesų intensyvumas buvo įtakojamas ir gana plataus fotografų mėgėjų organizacijų tinklo, veikiančio ne tik didžiuosiuose miestuose, bet ir mažesniuose miesteliuose, ir bendruomenės sutelktumo. Į šią aplinkybę pirmoji atkreipusi dėmesį istorikė M. Matulytė ją apibūdino taip:

Per gana trumpą laiką fotografai mėgėjai ir jų kolektyvinis mokymas „atšilimo“ metais išaugo į judėjimą, kuris aprėpė visus Lietuvos regionus. Daugelyje miestų steigti klubai, kurie ne tik pažindino su fotografijos technikos pagrindais, bet ir skatino mėgėjų kūrybą. Sovietiniam laisvalaikiui „projektuoti“ klubai sutraukdavo įvairių profesijų atstovų, tačiau dėl nuoseklios ir kryptingos kolektyvinės veiklos ne vienas jų tapo profesionaliu fotografu, pripažintu fotomenininku¹²³.

Valdžios diegiama valdymo forma, paremta kolektyvinės veiklos skatinimu, atitiko ir fotografų poreikius jungtis, vykdyti šios veiklos administravimą, užsitikrinti finansavimą, materialinę bazę¹²⁴. Kitaip tariant fotografijos lauko plėtra buvo suinteresuoti tiek patys fotografai, tiek valdžios struktūros. Bendruomenės sutelktumas, aiški organizacinė tinklinė struktūra lėmė tai, kad diskursas buvo formuojamas kryptingai: teigiant gana aiškų pranešimą apie ateinančius jaunos, kūrybingus fotografus, jungiamus gana vienalytės estetiškos-stilistinės platformos, kuri turi būti pripažinta ir įprasminta organizacine struktūra. Kaip matyti, fotografai turėjo vidinės motyvacijos – plėtoti vieningos koncepcijos fotografijos sampratą. Jos įtvirtinimui naudotos kelių lygių priemonės. Pirma, aktyvus savo darbų pristatymas naudojantis kuo didesniu ir įvairesniu vaizdų sklaidos kanalų ratu: parodos, kurias neretai lydi katalogai¹²⁵, nuotraukų

¹²³ Matulytė Margarita, op. cit., p. 109.

¹²⁴ 1969 m. spalį LFMD steigimui Vyriausybė skyrė 4 etatus. LSSR Ministrų Tarybos 1969 m. spalio 8 d. nutarimo Nr. 43 „Dėl Lietuvos TSR fotografijos meno draugijos įsteigimo“ priedas „Etatinis sąrašas“ in: LLMA, f. 503, ap. 1, b.1, l. 2. Cituota iš: Matulytė M., op. cit., p. 110.

¹²⁵ 1961–1970 Vilniuje, Dailės muziejuje (dab. Vilniaus rotušėje), o nuo 1967 m. Dailės parodų rūmuose (dab. Šiuolaikinio meno centre) rengiamos kasmetinės respublikinės meninės fotografijos parodos. 1968 m. Dailės muziejuje atidaryta A. Kunčiaus, V. Naujiko, R. Rakausko ir A. Sutkaus fotografijų paroda. 1969 m. Dailės parodų rūmuose surengta meninės fotografijos paroda Lietuva-69, skirta užsieniui (su katalogu); Maskvoje, Centriniuose žurnalistų namuose, surengta paroda *9 Lietuvos fotografai* (su katalogu).

publikavimas periodikoje¹²⁶, albumų ir almanacho leidyba¹²⁷. Antra, pritraukiant į fotografinių aktualijų komentavimą profesionalius kritikus, teoretikus ir dailininkus – Skirmantą Valiulį, Romualdą Ozolą, Anri Vartonovą, Augustiną Savicką, Vincą Kisarauskas, Aloyzą Stasiulevičių. Jų lūpomis buvo išsakomas susirūpinimas fotografijos esme, jos būties formomis ir visuomenine paskirtimi, o sykiu pripažintų kultūros veikėjų dėmesys fotografų darbus legitimizavo kaip meninę kūrybą.

Fotografijos reiškinys, jo viduje slypintys prieštaravimai ir mįslingumas, nuolat verčia praktikus ir teoretikus apmąstyti jos esmę ir būsenas. Suintensyvėjus fotografiniam judėjimui postalininiu laikotarpiu Lietuvoje, šie klausimai pradėti aktyviai gvildinti viešumoje, mėginant sau ir kitiems iš naujo paaiškinti, kokia gi vis dėlto yra fotografijos savastis, kodėl ne visi fotovaizdai laikytini menu, kuo jie skiriasi nuo vaizduojamosios dailės. Tai, kad estetinių klausimų sprendimas buvo iškeltas iš siauro bendraminčių ir profesionalų rato, leidžia manyti, kad tokiu būdu taip pat siekta paveikti ir fotografijos supratimą bei vertinimą plačioje visuomenėje, kitaip tariant, siekta parengti žiūrovą susitikimui su fotografiniais vaizdais. Apžvelgiant 7–8-o dešimtmečių sandūros šaltinius, galima stebėti diskurso sutankėjimą: rengiamos reikšmingos parodos, pasirodo pirmieji Lietuvos fotografijos almanachai, fotografų bendruomenė aiškiai teigia savo tikslus siekti institucinio statuso, reikalauja profesinio rengimo sąlygų. Palyginus su kitais laikmečiais, tai – ko gero vienintelis toks etapas, kai fotografijos, kaip modernios raiškos priemonės, problemos buvo svarbios ir įdomios net tik praktikams, bet sulaukė ir dėmesio platesnėje visuomenėje. Praėjusio amžiaus 7-o dešimtmečio fotografijos diskursas, išsiskleidęs to meto periodikoje, pasižymi intensyvumu, fotografų ir visuomenės aktyvumu, išsakant savo nuomonę, vertinant fotografijoje vykstančius reiškinius. Tad ši šaltinių santaka paranki identifikuojant fotografų, kritikų,

¹²⁶ To meto periodikoje kūrinius publikavo: Marijonas Baranauskas, Rimantas Dichavičius, Algimantas Kunčius, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas, Antanas Miežanskas, Vilius Naujikas, Antanas Sutkus, Romualdas Rakauskas, Liudas Ruikas ir kt. autoriai.

¹²⁷ 1965 m. leidykla „Mintis“ išleido Sutkaus ir Rakausko fotografijų albumą *Vilniaus šokiadieniai* (dail. R. Gibavičius). 1967 m. leidykla „Vaga“ išleido pirmąjį Lietuvos meninės fotografijos almanachą *Lietuvos fotografija* (sud. S. Krivickas, dail. R. Dichavičius). 1969 m. leidykla „Vaga“ išleido antrąjį Lietuvos meninės fotografijos almanachą *Lietuvos fotografija* (sud. V. Juodakis, dail. A. Augaitis). Leidykla „Mintis“ išleido Kunčiaus fotoalbumą *Senoji Vilniaus vaizdai*.

menotyrininkų ir dailininkų samprotavimus, kokia yra arba turėtų būti fotografija, kas jai būdinga ir kokiais kūrybiniais įrankiais operuoja kūrėjas, paėmęs į rankas fotoaparata.

Neabejotina, jog fotografija sistemos laikyta svarbia politinio ir socialinio poveikio priemone. Todėl toliau tiriant viešus pasisakymus ir samprotavimus, siekiama suprasti ne tik kokios fotografijos manifestacijos buvo palaikomos, bet ir užčiuopti tas kritines ribas, kurių fotografams ir teoretikams neleista, o gal ir sąmoningai nesiekta, peržengti. Taigi 7-o dešimtmečio diskursą sudaro įvairūs šaltiniai: straipsniai, interviu, diskusijų stenogramos, oficialiai skelbti vietinėje ir centrinėje Maskvos spaudoje. Pasirinktas tyrimo objektas – oficialioji spauda – vertintina atsargiai ir net kritiškai, suvokiant, jog neretai šaltiniai (ypač publikuoti oficialiąją partinę propagandą deklaruojančiuose leidiniuose) buvo tendencingai atrinkti ir atspindėjo ne tik tam tikras realijas, bet tarnavo sistemiškai kontroliuojamai informacijos sklaidos sistemai. Nenuostabu, kad ideologinio prievaizdo užnugaris juntamas ne tik privalomoje retorikoje, kaip antai Savicko mintis rašinyje „džiaugdamiesi nuotraukomis, kuriose dar kartą pamatome kunkuliuojantį tarybinį gyvenimą“¹²⁸, bet ir kur kas gilesniuose sluoksniuose ir neabejotinai turėjo įtakos tam, kokia formavosi medijos samprata.

Tad kyla klausimas, ar oficialiai publikuotuose tuomečiuose šaltiniuose įmanoma aptikti ideologinės priežiūros neiškraipytą medijos sampratos modelį? Ar įmanoma remiantis šiomis žiniomis rekonstruoti vyravusį sampratos modelį? Ši problema darbe sprendžiama du fotografinio vaizdo sandus – kompoziciją ir turinį – aptariant, remiantis skirtingomis prieigomis ir šaltinių grupėmis. Iš viešai skelbtų publikacijų telkinio, pirmiausiai siekta išskirti tas fotografų, menotyrininkų mintis, kurios tiesiogiai siejasi su fotografinio vaizdo konstravimo principais ir santykio su fotografuojama tikrove apibrėžimu. Tai yra šaltiniuose ieškoma minčių ir argumentų, paaiškinančių kompozicinius fotografo pasirinkimus. Kaip parodė modernistinės fotografijos sampratos modelis, komponavimas arba tikrovės redagavimo instrumentai jo sąrangai yra labai svarbūs. Tuo tarpu turinio problemos, tokios kaip pamėgtos temos, dominuojantys siužetai, santykis su socialine fotografijos funkcija, bus aptariamoms pasinaudojant kitu įrankiu – humanistinės fotografijos ideologijos įsitvirtinimo istorija.

¹²⁸ Savickas Augustinas, *Meninei nuotraukai – estetinę kultūrą*, in: *Tiesa*, 1962 04 18, p. 3.

2.1.1. Estetinės raiškos siekiamybė – reikšminga forma

Kaip išraiškingą susidomėjimo fotografijos klausimais pavyzdį galima panagrinėti 1969 m. mėnraščio „Kultūros barai“ sausio mėnesio numerį. Visas žurnalas tuokart dedikuotas fotografijos meno problemoms aptarti. Jame publikuoti ir šiam tyrimui aktualūs tekstai: tapytojo Kisarausko įžvalgos, apskritojo stalo diskusija fotografijos klausimais, o taip trijų fotografų –Dichavičiaus, Kunčiaus ir Aleksandro Macijausko – svarstymai kaip jie supranta fotografiją, ką jiems reiškia fotografijos menas. Šie tekstai įdomūs tuo aspektu, jog juose mėginama koncentruotai įvardinti ir apibendrinti tai, kas tuo metu vyko fotografijos lauke, apibrėžti fotografijos, kaip kūrybinės raiškos, uždavinius. Pavyzdžiui, Ozolas, pradėdamas apskritojo stalo diskusiją, glaustai apibendrina: „Dabartiniame procese labiausiai ryškios dvi kryptys: viena – grafiška, kuri remiasi plastinio meno principais, antrajai būdingesnis meninės tiesos ieškojimas realaus pasaulio regimybėje. Tai vadinamasis reportažinis metodas. Lygiagrečiai reiškiasi ir asociacijų fotografija, besinaudojanti iš anksto surežisuotomis situacijomis.“¹²⁹ Ozolo pasiūlyta stilistinio skirstymo logika atsispindėjo žurnale publikuotų autorių darbuose ir apmąstymuose. Juos būtų galima skirstyti pagal autorių pasirinktus fotografinės kalbos būdus: Dichavičius – grafinės formos ieškotojas, Kunčius – stebėtojas (reportažinis metodas) ir Macijauskas – fotografas-režisierius. Ši trijų aspektų schema suteikia tam tikras žiūrėjimo kryptis, byloja apie egzistuojančius savarankiškus, beveik paralelinius stilius. Tokia koncentruota fotografijos apibūdinimų santalka, patogi ieškant moderniojo mąstymo apibrėžimų, padeda išskirti ir apibendrinti šiam laikotarpiui būdingus fotografijos sampratos kontūrus.

Charakteringas modernizmo siekinys – fotografinio vaizdo išskirtinė forma, jos sąmoningas estetizavimas – būdingas ir lietuviškai sovietmečio tradicinei fotografijai. Nuosekliausias tokios fotografijos vizijos įgyvendintojas būtų Dichavičius, kuris savo kūrybinę užduotį suprato kaip išstbulintos meninės formos paieškas. Žurnale autorius teigė: „reportažinė fotografija mažiau vilioja, kadangi ji paremta dažniausiai atsitiktinėmis situacijomis, o tai didelė kliūtis tobulam formos sprendimui, be kurio nėra meno.“¹³⁰ Nepasitikėjimas neprognozuojamomis staigmenomis verčia fotografą atsakyti tikrovės atspindėjimo vardan estetinės retorikos sureikšminimo. Dėmesys

¹²⁹ Ozolas Romualdas, „Pokalbis prie apskritojo stalo „Fotografijos menas“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 5–7.

¹³⁰ Rimantas Dichavičius, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 8.

dekoratyvioms formoms ir rezonuoja su jau aptarta Bello „reikšmingos formos“ koncepcija, kuri akcentuoja formų dermės poveikumą suvokėjo emocijoms. Tokiam estetizuotam modernizmui sovietijoje sąlygos buvo palankios. „Atlydžio“ metu posūkis į jausminę raišką paremtą estetinę kalbą, kurios „žodyną“ sudaro įvairūs išraiškingos formos pavidalai, aktualus ne tik fotografijoje. Štai 7-ajame dešimtmetyje vaizduojamosios dailės priešakyje buvusioje tapyboje, atsinaujinant po stagnuojančio socrealizmo laikotarpio, retrospektyviai sugrįžtama į istorinę ekspresionizmo stilistiką ir emocionalaus kolorizmo estetiką. Pasak menotyrininkės Linaros Dovydaitytės, „ekspresionistinis komunikacijos modelis „atlydžio“ laikotarpio lietuvių tapyboje įsikūnijo taip vadinamo „emocinio kolorizmo“ principuose, kurie rėmėsi „spontanišku“ gestu, spalvos psichologiškumu ir emociniu santykiu su vaizduojamuoju objektu.“¹³¹ Paralelė su ekspresionizmo „renesansu“ lietuvių sovietmečio tapyboje ryškia linija brėžiasi modernizmo lietuvių fotografų kūryboje, kai kalbam apie fotografo emocinį santykį su pasirinktuoju fotografuoti objektu.

Tokį požiūrį, kaip siektiną, rėmė ir fotografijos lauke aktyviai reiškęsi tapytojai – Kisarauskas, Savickas, Stasiulevičius. Tam, kad fotografija prilygtų gryniesiems vaizduojamiesiems menams, reikėjo įgyvendinti tam tikras sąlygas. Kisarauskas minėtame 1969 m. „Kultūros barų“ numeryje konstatavo: „Meninė fotografija – viena šaka didžiulės šiandieninės fotografijos deltos, įtekančios į bendrą kultūros jūrą, – susiformavo savo veidą ir būdą, savitą charakterį ir idėjas. Ji išsiaiškino, kas jai būdinga, ji išdrįso prašnekti plastine emocijų ir idėjų kalba lygiai kaip ir dailė – ir, jos pačios nuostabai, tai pavyko.“¹³² Dailininko išskirta fotografijos tapimo meninė sąlyga – plastinės emocijų ir idėjų kalbos vartojimas kūrybiniame arsenale – kreipė fotografus link estetiškos formos paieškų.

Kitas svarbus modernistinės fotografijos sampratos bruožas ryškėja Kunčiaus pastebėjimuose. Kunčius, tariant to meto terminais, kūrė „reportažiniu metodu“, kuris bene dažniausiai vartojamas, kalbant apie šio laiko fotografinę raišką. Štai kaip autorius apibūdina fotografijos specifiškumą ir problemas, kurias ji sprendžia:

¹³¹ Dovydaitytė Linara, „Kalba ir politika: ekspresionizmas Lietuvos propagandinėje tapyboje „atšilimo“ metais“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 89.

¹³² Kisarauskas Vincas, „Upė kultūros jūroje“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 4.

Geroje fotografijoje gali būti tik tai, kas prieinama vien fotografijai. Ir niekas nesuteikia tokių galimybių betarpiškai suartėti su pasauliu, su natūra, kaip fotografija. [...] Natūra – gyvenimas be galo komplikuoatas, jame daugybė užslėptų santykių, ir net atsitiktinumuose egzistuoja dideli dėsningumai. Juos reikia atrasti. Ir tai galima padaryti tik nuolat stebint, įtemptai mąstant, aktyviai ir kryptingai vertinant.¹³³

Minimi kūrybos principai – pastebėti „užslėptus santykius“ ir atrasti „didelius dėsningumus“ atspindi modernizmui būdingą tikrovės redagavimo principą, o fotografas yra matantis ir rodantis subjektas. Intriguoja tai, jog Kunčiaus samprotavimai artimi Szarkowskio pozicijai, nors lietuvis anuomet nebuvo susipažinęs su cituojamais garsiojo fotografijos kritiko teksta:

[Fotografas] suvokė, kad jo vaizdų faktiškumas, kad ir koks įtikinantis ir neginčijamas atrodytų, yra kas kita nei realybė. Daugybė realybės detalių „išsifiltruoja“ mažame statiškame juoda baltame paveikslėlyje, o kai kurios jų yra neįprastai išryškinamos ir sureikšminamos. Turinys ir jo atvaizdas nėra tapatūs, nors galbūt vėliau taip gali pasirodyti. Tai fotografo užduotis išvysti ne paprasčiausią realybę prieš save, bet vis dar nematomą vaizdą, ir jo labai padaryti tam tikrus pasirinkimus.¹³⁴

Kunčiaus požiūryje ryškėja du tradicinei sampratai būdingi aspektai: per fotografiją imanoma suartėti su tikrove, jei rodoma kitais būdais nepažini jos pusė, ir tai, jog fotografas turi galios tuos slėpinius atskleisti. Kaip veikia šie tikrovės redagavimo mechanizmai? Reikšmingos kadro detalės akcentuojamos, kliaunantis nuojauta arba iš anksto numatant (suplanuojant). Fotografijoje skirtis tarp intuityvios pajautos ir sąmoningo kadro režisavimo labai trapi. Fotografas naudodamasi tam tikru vaizdo kūrimo priemonių arsenalu, kaip, pavyzdžiui – rakursas, šviesa šešėlis, kadro komponavimas – paleidžia vaizdo konstravimo arba manipuliavimo mechanizmą. Tačiau šių kūrybinių judesių taikymas slepia požiūrį, jog fotografuojama tikrovė yra nepakankama. Iš tiesų fotografas ją papildo, o ne atskleidžia jos paslaptis. Tikrovės redagavimas tik dar labiau sustiprina fotografo galią ir intencionalumą, kuriant tariamą (*quasi*) įvykį, ir suteikiant tariamą reikšmę. Įvykis nebūtinai turi stebinti, sukrestti, jis gali būti tik fotografo įžvelgtas ar net sukurtas bet visada turi būti reginiu. Iliustratyvūs šiuo požiūriu Kunčiaus samprotavimai: „Stebėti – tai nereiškia ieškoti stulbinančių,

¹³³ Algimantas Kunčius, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 12.

¹³⁴ Szarkowski John, 1966, op. cit.

nepaprastų situacijų, o – matyti ir jausti paprastą gyvenimo vyksmą ir atrasti jame tas akimirkas, kurios atidengia jo gelmes.“¹³⁵

Taigi, kaip teigia modernios fotografijos šalininkai, kadro turinį, struktūrą ir reikšminius akcentus sudėlioja fotografas, darydamas tam tikrus subjektyvius sprendimus ir parinkdamas jam svarbias detales. 1969 m. žurnalo „Švyturys“¹³⁶ 9 numeryje publikuotas gana nemažos apimties probleminis Tado Vytauro straipsnis „Žmogus su aparatu“. Jame, be kitų klausimų, kalbama ir apie kadro konstravimo principus fotografijoje, kurių pagrindas – autoriaus atranka: „Fotografija yra realybės atkūrimas individualaus atrinkimo keliu. Fotografo meninis instrumentas yra realybė, iš kurios jis kamera atsirenka jam reikalingus elementus. Būtent tas atrinkimas ir yra savitas fotografinės kūrybos požymis.“¹³⁷ Pats pasirinkimo momentas, kai sprendžiama (arba intuityviai nujaučiama), ką nusiimti, o ką išryškinti kadre, nesunkiai pasiduoda subtiliai kultūrinei ir socialinei (savi)kontrolei. Įdomu tai, kad tiek Vakarų, tiek sovietinėje erdvėje tarpusioje modernioje fotografijoje šie pasirinkimai ir jų tikslai yra vienodai kreipiami į abstrakčios, estetizuotos formos rodymą. Skirtis atsiranda tik interpretuojant šias formas, ką neabejotinai veikė skirtingos kultūrinės ir socialinės patirtys.

Lietuvos modernistų atotrūkį nuo realybės ir pasitraukimą į estetinių formų paiešką atskleidžia trečiojo fotografo, anot Ozolo, asociatyvios arba režisuotos fotografijos atstovo Macijausko požiūris:

Fotorežisūros metodas yra ilgo ir nuoseklaus gyvenimo stebėjimo rezultatas. Fotografas dažnai būna bejėgis užfiksuoti jį dominantį įvykį arba situaciją [...]. Fotorežisūros sėkmė priklauso nuo autoriaus sugebėjimo parinkti tipažą, įvesti jį į reikalingą situaciją, kuri beje, dažnai yra išprovokuojama. [...] Fotorežisūros metodas leidžia fotografuoti, nepriklausant nuo atsitiktinumų, laisvai reikšti savo požiūrį į gyvenimo dėsningumus, leidžia, pakartojant matytas situacijas, padaryti pataisų ir gyvenimo tiesą papildyti meno tiesa.¹³⁸

¹³⁵ Algimantas Kunčius, op. cit., p. 12.

¹³⁶ Pravartu atkreipti dėmesį, jog „Švyturys“ – oficialus TSKP visuomeninis politinis periodinis leidinys, kultūros lauko problemų iš esmės nelietęs. Tačiau būtent 1969 m. eigoje žurnale spausdinama rubrika „Švyturio foto“, kuris skiriamas vieno autoriaus vienos nuotraukos reprodukovimui, fotografijos klausimams skirti bent keli straipsniai, tarp jų ir minima Vytauro publikacija. Žurnale etatiniu fotokorespondentu ilgą laiką dirbo aktyvus fotografų sąjūdžio dalyvis Liudas Ruikas.

¹³⁷ Vytautas Tadas, „Žmogus su fotoaparatu“, in: *Švyturys*, 1969, nr. 9, p. 8.

¹³⁸ Aleksandras Macijauskas, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 11.

Režisuodamas kadrą ar net visą situaciją, t.y. pats sukurdamas reginį, fotografas paradoksaliai tai supranta kaip universalios gyvenimo ir meno tiesos sintezės išraišką. Formalieji estetiški prioritetai leidžia nepakankamą tikrovę „pataisyti“ ir „papildyti“ subjektyviai matoma menine tiesa. Tokia gyvenimo ir meninės tiesos estetiinė abstrakcija atitiko sovietines ideologizuotos kultūros normas. Fotografai uoliai naudojo universalizuojančios modernistinės sampratos suteiktomis galimybėmis, intensyviai kūrė, vystė ciklus didžiosiomis temomis. Vykusius procesus iliustruoja to meto žymiausių autorių Kunčiaus, Macijausko, Romualdo Rakausko, Antano Sutkaus, Audriaus Zavadskio ar daugelio kitų fotografų darbuose dominuojantys „saugūs“ jaunos moters, jaunystės, vaikystės, tėvystės, senatvės, idealizuoti gamtovaizdžiai, kaimo ir kiti poetiniai motyvai.

Dar viena svarbi anuomet propagauta ir išskirtinai fotografams priskirta savybė – privilegija atskleisti paprastam žmogui nepažiną pasaulį. Sovietinio modernistinės fotografijos diskurso retorikoje fotografijos kaip pasaulio pažinimo įrankio idėja neretai kartojosi. Kad fotografas yra ir tyrinėtojas, ir estetas, o kūriniai – pasaulio pažinimo šaltiniai ir įrankiai, pavyzdžiui, tvirtinta propagandinėje publikacijoje „Švytyryje“:

Fotografija kuria savo vertybes ekspozicijos keliu. Tai ir nulemia jos visiškai naują vaidmenį, skirtingą nuo tradicinių menų. Be kita ko, fotografija nuo kitų menų iš esmės skiriasi specifiniais kūrybiniais kriterijais. Fotografija yra realybės atkūrimas individualaus atrinkimo keliu. Fotografo meninis instrumentas yra realybė, iš kurios jis kamera atsirenka jam reikalingus elementus. Būtent tas atrinkimas ir yra savitas fotografinės kūrybos požymis. Anot Benjamino, minėtos aplinkybės nulemia fotografijos meninę ir visuomeninę misiją, kuri visų pirmiausia pasireiškia pažintiniais, eksploraciniais pranašumais. [...] Fotografas operuoja gyvenimo tikrove, braudamasis į pasaulio ląsteles. Fotografo rankose kamera tampa gamtos ir žmogaus pažinimo įrankiu. [...] Išdidinant, sustabdant judesį, pasirenkant fotografavimo tašką, apšvietimu, optinėmis kompozicinėmis priemonėmis, kadruojant ir kitokiais būdais galima iš realybės išgauti tai, ko mes nepastebim arba iš viso negalime matyti nuoga akimi. Taigi, fotografija yra tuo pat metu pažintinės ir mechaninės veiklos produktas, menas ir mokslas.¹³⁹

Vienas svarbiausių to meto fotografijos, kino kritikų ir teoretikų Skirmantas Valiulis antrino estetinio pažinimo vizijai: „Fotoaparatas ne tik koreguoja mūsų regėjimo trūkumus, jis leidžia ir naujai pažvelgti į pasaulį, žymiai praplečia tiek gnoseologinį, tiek estetinį tikrovės pažinimą.“¹⁴⁰ Svarbu ne tik tikėjimas fotografo ir

¹³⁹ Vytautas Tadas, op. cit., p. 8.

¹⁴⁰ Valiulis Skirmantas, „Fotografijos menas ir autoriaus individualybė“, in: *Pergalė*, 1969, Nr. 2, p. 133.

aparato sąveikos išskirtinumu ir šios sinergijos galiomis būti savotišku fizinės tikrovės trūkumus kompensuojančiu mechanizmu, tačiau ir tai, jog jis veikė tik fotovaizde jungiant pažinimą su estetika. Vis dėlto, Valiulis išvelgė ir šios jungties problemškumą. Domėjęsis ne tik su fotografijos, bet ir kino klausimais, jis suvokė, jog vaizdo meninė sąranga priklauso ir nuo informacinės jos vertės:

Nepaisant fotografijos vaizdo autentiškumo, dėl kurio kyla kai kurių estetinių keblumų, pagrindinis fotografijos meniškumo kriterijus atitinka bendruosius meno dėsnius: fotografijoje turi būti kūrybinės menininko individualybės pradas, žinoma, siejamas su informacine vaizdo verte. [...] Labai schematiškai šią svarbią meninei fotografijai problemą būtų galima įsivaizduoti kaip informacinės ir estetinės struktūros santykį. Sutinkant, kad šie du sluoksniai meninėje fotografijoje yra labai glaudžiai susipynę, vis dėlto galimas net trejopas to santykio interpretavimas: 1) svarbiausiais informacinis pradas, gyvenimiškas turinys, įvykių dokumentacija (krašutinė išraiška – natūralizmas ir visiškas menininko individualybės ignoravimas); 2) tik fotomenininko subjektyvus pasaulis, galįs įveikti informacijos inerciją, todėl, siekdamas išraiškos lankstumo, jis visų pirma remiasi subjektyviais įgūdžiais (krašutinė išraiška – abstrakcionizmas fotografijoje); 3) abu sluoksniai vienodai svarbūs ir abu turi estetinę vertę.¹⁴¹

Autorius nedetalizavo užčiuopto fundamentalaus konflikto tarp estetinės formos ir informacinio turinio fotografijoje. Išvelgtą įtampą sprendė pripažindamas abiejų dedamųjų svarbą, tačiau kartu joms suteikdamas vienodą estetinę vertę. Tokiu būdu, išskirdamas ir kartu sujungdamas menininko individualią raišką ir vaizdo informacinę galią, aiškiai nurodomos suvokimo judėjimo kryptis – autorinio žvilgsnio sankirta su pranešimo turinio išraiška fotografijoje yra stilistinė forma ir estetinė reikšmė. Taip meninės (ar gyvenimiškos) tiesos klausimų sprendimas pasukamas saugiu, sakytum, abi proceso dalyvės (tiek menininkus, tiek sistemą) tenkinančiu keliu.

Apibendrinant situacijos analizę, reikia atkreipti dėmesį į nuolat diskurse pasikartojantį mokyklos klausimą. Peržvelgiant to laiko publikacijas matyti, jog be estetinės sampratos steigties, kritikų ir pačių fotografų nuolat sugrįžtama prie fotografijos švietimo, fotografų profesinio rengimo problemų, pabrėžiama, jog fotografams reikalinga ne tik juos vienijanti organizacija, bet ir tai, kad stokojama profesionalios fotografų rengimu besirūpinančios švietimo įstaigos arba mokyklos.¹⁴² Mokyklos idėja gyvavo ilgą laiką, tačiau praktiškai fotografijos studijos aukštojoje

¹⁴¹ Skirmantas Valiulis, *Fotografija ieško savęs (1970)*, in: Skirmantas Valiulis, *Apie fotografiją*, sud. Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2011, p. 23.

¹⁴² Vytautas Tadas, „Žmogus su fotoaparatu“, in: *Švyturys*, 1969, nr. 9, p. 8; Skirmantas Valiulis, „Fotografijos meno sąjūdžio problemos“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 17, p. 10–11 ir kt.

mokykloje pradėjo veikti tik dešimtajame dešimtmetyje ir jos akademinę programą parengė jau kitai fotografijos sampratai atstovavę menininkai.¹⁴³ Be abejo tam įtakos turėjo ir rusų menotyrininkų įteigtas ir iki šiol gajus Lietuvos fotografijos mokyklos (LFM) terminas. Nors ir būta apibendrinimų ir siekių paaiškinti, kokiais bruožais pasižymi LFM reiškiny, tačiau šis metaforinis pavadinimas niekada neįgavo mokymo programos kontūrų. Kad ir apgailestaujant kai kuriems autoriams, septintame dešimtmetyje ir vėliau dominavo autodidaktinės praktikos.¹⁴⁴ Vis dėlto svarbu suprasti tai, jog modernistinėje fotografijos vizija programavo autorefentiškumą ir meninių savybių hermetiškumą, jos raida vyko remiantis vidiniais rezervais. Szarkowskis autodidaktiką suprato kaip neišsenkantį fotografijos šaltinį:

Fotografijos įtaka moderniems tapytojams (ir net moderniems rašytojams) didžiulė ir sunkiai nusakoma. Keista, bet dažnai pamirštama, jog fotografija taip pat įtakojo ir fotografus. Ne tik puikių fotografų puikūs darbai, bet pati fotografija – didžioji nediferencijuota, homogeniška visuma – buvo mokytoju, biblioteka ir laboratorija tiems menininkams, kurie sąmoningai rinkosi kamerą kaip kūrybos įrankį.¹⁴⁵

Pats principas mokytis iš fotografijos ir naudotis tik jai charakteringais kūrybos įrankiais sąlygojo idėjų skvarbumą, sklaidą. Lietuvos fotografai modernistai sekė ir mokėsi iš vakarietiško pavyzdžio, iš kurios perėmė tuo metu juos pasiekusią humanistinės fotografijos retoriką. 7-ame dešimtmetyje stalininio laikotarpio *altrealybė*¹⁴⁶ bylojusios fotografijos modernizacija vyko tiesmukai surežisuotą propagandinį vaizdą pakeitus kur kas daugiau kūrybinės laisvės teikusiomis humanistinėmis universalijomis. Tad tolimesnis turinio klausimų aptarimas, bus atliekamas stengiantis suprasti Lietuvos sovietinę fotografiją kaip tipiską tam laikui humanistinės fotografijos reprezentaciją šiapus geležinės uždangos atvejį.

¹⁴³ VDA Fotografijos ir medijos katedra įsteigta 1997 m., kuriai nuo pat įkūrimo vadovauja A. Lukys.

¹⁴⁴ Autodidaktika, kaip skiriamasis šio periodo fotografų bruožas, tebėra pabrėžiamas ir šiuolaikiniame fotografijos istorijos tyrimų diskurse. Pavyzdžiui, M. Matulytė, op. cit., p. 199.

¹⁴⁵ Szarkowski John, 1966, op. cit.

¹⁴⁶ M. Matulytės taikomas *altrealybės* terminas taikliai apibūdinantis stalinistinę oficialiąją fotografiją ir paaiškina jos funkciją: „Partiniai ideologai manipuliavo esmine fotografijos ypatybe – referentiškumu, privalomu realiu vaizduojamų objektų egzistavimu. Taip tikrovės dokumento statusą įgyjanti fotografija tam tikrą mitinę tikrovės idėją galėjo pateikti kaip nekvestionuojamą faktą.“ Cituota iš: Margarita Matulytė, op. cit., p. 44.

2.1.2. Humanistinės fotografijos sampratos įtvirtinimas

7-o dešimtmečio fotografijos sąjūdžio priežasčių ir ištakų ieškant tik lokaliame kontekste, kultūrą pavojus gauti kiek vienpusius rezultatus. Jei šio meto Lietuvos fotografiją vertintume kaip *mikro-istorijos* atvejį, tai leistų šį diskursą suvokti kaip daugiau kaip simptominių tam laikui ir teritorijai būdingą reiškinį. 6–7 dešimtmečiais per Europą ritosi modernistinė humanizmo fotografijoje banga sustiprinta amerikiečių kultūros eksportinio produkto parodos „Žmogaus giminė“ (*The Family of Man*) sėkmės. Šio kultūrinės propagandos projekto turą po pasaulį 1955–1962 m.,¹⁴⁷ finansavo JAV vyriausybinių diplomatinę Informacijos agentūra (*United States Information Agency*). 1959-aisiais paroda eksponuota ir Sovietų Sąjungoje, Maskvoje, Sokolnikų parke kaip didžiosios Amerikos parodos dalis¹⁴⁸. Parodos kuratoriaus Steicheno¹⁴⁹ sumanymu „Žmogaus giminė“ – tai paroda-fotoesė, vaizdais ir ją papildančiomis literatūrinėmis citatomis kalbanti apie žmogiškas bendrybes: meilę, gimimą, namus, darbą, mirtį, vaikystę ir pan., kurios vienija įvairių kultūrų žmones visame pasaulyje. Populiariojo projekto sumanytojas Steichenas parodos katalogo įžanginiame žodyje apie fotografiją mastė taip: „fotografijos menas yra dinamiškas formos suteikimo idėjoms procesas, kuris paaiškina žmogų žmogui. Fotografija sukurta kaip universalių elementų ir emocijų veidrodis, atspindintis esmingą žmonijos bendrumą visame pasaulyje.“¹⁵⁰ Autoritetinga mega parodos kuratoriaus režisūra, papildoma į ekspoziciją ir parodos katalogą integruotomis pasaulio rašytojų ir išminčių citatomis, buvo įtaigus reginys. Steichenas neneigia, jog fotografiją suvokia kaip politinės galios turinčią meninę raišką¹⁵¹, o

¹⁴⁷ Paroda „Žmogaus giminė“ (*The Family of Man*) buvo eksponuota 37 šalyse. Joje eksponuota 273 fotografų (iš jų 163 amerikiečių) iš 68 šalių 503 nuotraukos. Tuo pačiu pavadinimu išleistos knygos – katalogo bendras tiražas (keletą kartų perleistas, įskaitant ir jubiliejinę versiją) 4 milijonai. Cituota iš: interaktyvus <http://www.steichencollections.lu/en/>.

¹⁴⁸ Steichen Edward, „The Museum of Modern Art and *The Family of Man*“, in: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, sudarytojas Jorge Ribalta, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 464.

¹⁴⁹ Edwardas Steichenas – fotografas, kuratorius, jūrų karinių pajėgų atsargos kapitonas. Bendradarbiavo su Stieglietzu žurnale *Camera Works*. Po II Pasaulinio karo iki 1962 m. vadovavo Modernaus meno muziejaus Niujorke (MOMA) fotografijos departamentui, kuravo fotografijos parodas tarp kurių garsiausios: „Kelias į pergalę“ (*Road to Victory*) 1942, „Ramiojo vandenyno galia“ (*Power of the Pacific*) 1945 ir, galiausiai, „Žmogaus giminė“ (*The Family of Man*) 1955–1962.

¹⁵⁰ Introduction by Edward Steichen, in: *The Family of Man: Katalogas*, 1955, p. 5.

¹⁵¹ Steichen Edward, 2008, op. cit., p. 462.

„įvilktą“ į stilizuotą humanistines vertybes perteikiančią idėją ir pridengta taip vadinamomis universaliomis vertybėmis, gali paveikti milijonus parodų lankytojų.

Nors galima būtų suabejoti tuo, kad vienos parodos eksponavimas Maskvoje galėtų turėti lemiamos įtakos Sovietų fotografijos modernizacijos, procesams, tačiau atidesnis diskurso tyrimas rodo, jog „Žmogaus giminės“ pasiūlytas pasaulinių humanistinės temos parodų formatas išplito Rytų bloko šalyse. Prabėgus dešimtmečiui nuo parodos eksponavimo Sovietų Sąjungoje požiūris į ją pasikeitė nuo „kritiško“¹⁵², iki sektino pavyzdžio. Rusų kritikas Vartanovas straipsnyje „Mintys apie lietuvišką fotografiją“ 1969 m. parodą „Žmogaus giminė“ įvardina, kaip pakeitusią mūsų fotografų požiūrį į fotoreportažą ir jo estetinę vertę¹⁵³. Tačiau greta Steicheno parodos minimas ir kitas svarbus įkvėpimo šaltinis – tai Karlo Paveko pasaulinė paroda „Kas yra žmogus?“

1964 m. Vakarų Vokietijoje, Hamburge žurnalistas, eseistas ir fotografijos kritikas Pavekas parengė „Pasaulinę parodą tema kas yra žmogus?“ (*Welt Ausstellung zum Thema Was ist der Mensch?*). Joje, jos pirmtakės pavyzdžiu, surinkta 264 fotografų iš 30 šalių 555 fotografijos. Projektui priklausantis katalogas išleistas 9 kalbomis¹⁵⁴, su vokiečių pokario literato Heinricho Böllio įžanga. Svarbu tai, kad 1967 m. paroda ilgai laukta buvo eksponuota Varšuvoje Kultūros namuose¹⁵⁵, kartu ta proga išleidžiant katalogą lenkų kalba (*Światowa wystawa fotografii na temat czym jest człowiek?*).¹⁵⁶ [1 pav.] O štai tais pačiais 1967 m. Rytų Vokietijoje parengtas kitas identiškų užmojų ir temos projektas – paroda „Apie žmogaus laimę“ (*Vom Glück des Menschen*). Sudarytojų Ritos Maahs ir Karlo-Eduardo von Schnitzlerio įgyvendinta tarsi Steicheno ir Paveko projektų komunistinio humanizmo versija, tik pastarajame žmogaus džiaugsmus ir

¹⁵² M. Matulytė apžvelgdama sovietų kritiko S. Morozovo reakciją į šią parodą teigia: „Remiantis rusų kritika, E. Steicheno surengtos parodos didžiausias trūkumas yra tas, kad jis „ištrynė“ klasines ribas tarp eksploatuotojų ir eksploatuojamųjų, tarp engėjų ir engiamųjų, tarp laisvų ir kolonizuotų tautų.

Humanizmas įgavo siaurą kryptį – gailestį, sukeliama antraeilėmis socialinėmis problemomis, neobjektyviai pateiktais fotografiniais faktais apie pasikeitusią tikrovę Sovietų Sąjungoje ir kitose socialistinės santvarkos valstybėse, Rytų ir Afrikos šalyse“. Cituota iš: Margarita Matulytė, op. cit., p. 175

¹⁵³ Vartanovas Anri, „Mintys apie lietuvišką fotografiją“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 28

¹⁵⁴ Fotomagazin, 1964 / 10, p. 51.

¹⁵⁵ Ligocki Alfred, „Refleksje o wystawie Karla Paweka“, in: *Fotografia*, Nr. 1 (175), p. 3.

¹⁵⁶ *Światowa wystawa fotografii na temat „Czym jest człowiek?“* (parodos Varšuvoje katalogas), 1968.

Parodos katalogas saugomas Lietuvos fotomenininkų sąjungos bibliotekoje. Antraštiniame atvertime ranka įrašyti Romualdo Rakausko inicialai.

rūpesčius vaizduojanti estetika „pritaikyta“ priešingos propagandos reikalavimams. Parodos formatu ji labiau primintų steicheniškąją liniją: nuotraukos eksponuotos išdidintos, ekspoziciją konstravo architektūrinių priemonių pagalba, tekstiniai įrašai (pakaitom su žymių rašytojų išmintimi, cituojami Marksas ir Leninas) pateikti išdindinti ant sienų kaip teminės parodos ir katalogo atsklandos. Siekiant sustiprinti emocinį parodos poveikį, žiūrovus parodoje lydėjo tyliai skambanti lyrinė muzika.¹⁵⁷ Puikiai išleistas didžiulės apimties parodos albumas – tai jau Paweko projekto kopija.

Sugrįžtant į Lietuvos fotografijos kontekstą, svarbu, tai jog VDR leistuose humanistinės fotografijos albumuose jau publikuojami ir lietuvių autoriai. Tarp 450 į parodą „Apie žmogaus laimę“ atrinktų darbų yra patekusios dvi Sutkaus fotografijos, o štai 1970 m. taip pat Maahs parengtos parodos (su albumu) „Meilė, draugystė, solidarumas“ (*Liebe, Freundschaft, Solidarität*), rinkinyje įtraukti net 5 lietuvių autorių – Baranausko, Juozo Kazlausko, Rakausko, Ruiko ir Sutkaus – darbai.¹⁵⁸ [2 pav.] Tuometėje Sovietų erdvėje, ir konkrečiau Lietuvos fotografijoje, humanistinės fotografijos adaptacija veidrodiniu principu, t.y. pritaikant ją tarnauti priešingai ideologinei sistemai, vyko palaipsniui. Sinkretiško humanizmo doktrina sovietinei „atlydžio“ laikotarpio fotografijai buvo patogi tuo, jog siūlė universalų, conceptualų pagrindimą meninės kalbos atsinaujinimui. Per gerą dešimtmetį ši fotografinė estetika įsismelkė, tapo meninės kalbos modernizacijos varikliu ir galiausiai įsitvirtino kaip kultūrinė norma.

Vakarų Europoje, o ir JAV šioji estetizuota, formalioji dokumentinė fotografija beveik tuo pat metu imta aštriai kritikuoti. Tačiau už geležinės uždangos gyvenę ir kūrę fotografai išsiugdyti bent kiek kritiškesnę požiūrį į mediją 7–8 dešimtmečiais sąlygų neturėjo. Kaip parodė atliktas fotografijos diskurso tyrimas meto Lietuvos fotografijos lauką užvaldžiusi jaunatviško entuziazmo, susidomėjimo, skatinimo atmosfera atspindi ne norą kritiškai suvokti fotografiją, bet fotografų prisitaikymą prie visuomenės gyvenimą kontroliuojančios sistemos reikalavimų. Vis dėlto idealizuoti fotografijos meną linkusiame kontekste, viena trumpa Kisarausko mintis, paskelbta garsiajame 1969-ųjų *Kultūros barų* numeryje, nuskamba kiek kitokiu

¹⁵⁷ Бугаева М., „Всемирная выставка в ГДР «О счастье человека»“, in: *Советское фото*, 1968, № 1, p. 16–17.

¹⁵⁸ *Liebe, Freundschaft, Solidarität: 475 Fotos aus 90 Ländern*, sud. Rita Maahs, Berlin: Verlag Tribüne, 1970.

tonu: „Fotografija ir tarnauja, ir laukia. Fotografija kovoja dėl tiesos ir kaip niekas yra melo ir smurto įrankis. Fotografija sužėri nuostabiausiais žmonijos laimėjimais, bet ji kala ir kala, vienodai ir pastoviai, – brutalią prievartą, engimą ir apgaule...“¹⁵⁹ Į išskirtinę to meto dailininko mintį taip pat dėmesį atkreipusi fotografijos tyrinėtoja Narušytė, įžvelgė dailininko samprotavimų paralelę su Benjamino iškelta fotografijos ir politikos sąsają: „Kaip ir Benjaminas, Kisarauskas ne tik žavėjosi grėsmingu vizualinės kultūros antplūdžiu, bet ir matė, kad fotografijos tikroviškumu naudojasi pasaulio galingieji.“¹⁶⁰ Įrodymų, jog aptariamam metu Kisarausko požiūris būtų sulaukęs didesnio atgarsio ir atvėręs kelius Lietuvos fotografams kiek kritiškiau suprasti fotografijos fenomeną, nepavyko rasti. Tyrimas rodo priešingą tendenciją – nuoseklią modernistinės vizijos rėmimą ir jos ilgametį įsitvirtinimą, su kuria ginčytis pradėta tik 9-ame dešimtmetyje.

Apibendrinant galima teigti, jog atlikta diskurso analizė rodo, kad 7-ame medijos sampratoje vyravo įsitikinimai, jog fotografija yra emociniais santykiais, subjektyvia atranka pagrįstas ir estetizuotas tikrovės pažinimo įrankis, tinkamas išreikšti „tikrąją“ tiesą per „reikšmingą formą“. Toks nekritiškas požiūris, kuriame dominuoja estetinės paieškos o ne kultūrinė ar socialinė analizė, atitiko visų proceso dalyvių reikmes – tiek fotografų, tiek ir juos kontroliuojančios valdžios politiką. Kitą vertus, XX a. viduryje, ypač Šaltojo karo metu, tokia deklaratyvi medijos samprata vyravo ir Vakarų humanistinėje fotografijoje. Vis dėlto, priešingai nei Vakaruose, Sovietų Sąjungoje nei 7-ame, nei 8-ame dešimtmečiais kritinis fotografijos diskursas susiformuoti sąlygų neturėjo. Dėl sistemos uždarojo Lietuvoje neįprastai vėlai atėjusi fotografijos modernizacijos banga įsitvirtino ir tapo ilgalaikė, instituciškai įteisinta kultūrinė norma.

¹⁵⁹ Kisarauskas Vincas, 1969, op. cit, p. 4.

¹⁶⁰ Narušytė Agnė, „Foto(chrono)grafija“, in: *Vincas Kisarauskas. Pasvirimas į ateitį*, sud. Erika Grigoravičienė, Aistė Kisarauskaitė, Vilnius: Inter Se, 2015, p. 39.

2.2. 9–10-o dešimtmečio mąstymo posūkis fotografijoje

Pačioje 8-o dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje greta jau įsitvirtinusių fotografų vardų brendo jaunosios kartos menininkai, kuriuos to meto kritikai išsyk suskubo priskirti „maištininkų frontui“. Vizualiai išsiskirianti Šeškaus, Budvyčio ar Pačėsos ankstyvųjų darbų estetiinė retorika neleido abejoti, kad jie demonstravo norą keisti vizualinės kalbos fotografijoje pusiausvyrą. Jaunųjų menininkų įneštos naujos fotografinės kalbos manifestacijos stipriai skyrėsi nuo vyresnės kartos puoselėtų modernistinių kanonų. Judėjimas nepasižymėjo ir tokia sutelkta organizacine veikla, o kūrybinių siekių gausa bylojo apie įvairialypį darinį, kurį iš esmės vienijo oponavimas įsitvirtinusiai tradicijai, bet ne homogeninės kūrybinės pažiūros.

Siekiant rekonstruoti to meto fotografijos sampratą, būtina paanalizuoti bendresnius diskurso elementus: socialinę aplinką, bendraminčių tinklą, į fotografų rankas patekusią literatūrą, knygas, komunikaciją, kritiką ir kitas mąstymo būdą įtakojusias aplinkybes. Tai sąlygos, kurių pagrindu formavosi tam tikra epistemologinė bazė, arba žinių platforma, o ja rėmėsi fotografai. Šis kultūrinis ir lingvistinis palikimas reprezentuoja tam tikrą kalbamo laikmečio mąstymo paradigmą. Pasak Foucault, „kalba ir žinios yra tvirtai persipynusios. Reprezentacijoje jos dalijasi ta pačia kilme ir funkciniais principais; jos remia, papildo ir nepertraukiamai viena kitą kritikuoja.“¹⁶¹ Tad ieškant fotografijos sampratos pokyčio bendrųjų bruožų, žvilgsnį tenka nukreipti už tiesioginės kūrybinės veiklos užribių. Tai sunkiau empyriškai tiriama socialinė terpė, kurioje gimė ir plėtojosi idėjos, pokalbiuose vystėsi kitas požiūris į fotografiją, kuris pamažu leido įsisąmoninti dominavusios sampratos trūkumus, ugdė kritinį mąstymą. Šio disertacijos skyriaus užduotis – atskleisti, kokiomis aplinkybėmis brendo kritinis fotografijos, kaip kūrybos priemonės apmąstymas, kas darė įtaką naujo požiūrio formavimuisi ir lėmė jo priežastis.

2.2.1. Socialinė aplinka: biblioteka, informacijos šaltiniai, draugų rateliai

Sovietmečio fotografijos istorija neatsiejamai susijusi su tuometinės Draugijos veikla. Struktūruotos organizacijos priežiūroje vyko gana intensyvūs fotografinio gyvenimo procesai. Kaip viename interviu pažymėjo Zinkevičius, „1980–1983 metais tuometinėje Draugijoje vyko pasiutiškai įdomūs ir dinamiški procesai, davę

¹⁶¹Foucault Michael, 2010, op.cit., p. 95.

daug naudos Lietuvos fotografijai ateityje“¹⁶². 8–9 dešimtmečių sandūroje Draugijoje¹⁶³, be tiesiogiai valdžiusio pirmininko, atsakingojo sekretoriaus ir meno tarybos narių, dar veikė metodinis kabinetas, biblioteka, leidybos ir parodų rengimo skyrius. Administruojantis aparatas – Draugijoje dirbantys etatiniai darbuotojai – gerokai išsiplėtė. Kiekybiškai šią plėtrą plačiau nagrinėjęs Michelkevičius pažymėjo, jog 1981–1985 m. ypač išaugo parodų rengimo skyriaus darbuotojų kiekis, todėl plėtėsi ir parodinė veikla¹⁶⁴. 8–9-uoju dešimtmečiais Draugijos veikla buvo nukreipta į fotografijos paslaugų teikimą sąjunginiu mastu: ji gana aktyviai vykdė valstybinius užsakymus įvairių sovietinių švenčių ir minėjimų proga, ir tai garantavo organizacijai milžiniškas pajamas. Fotomenininkų uolumą, vykdant partinius užsakymus, gerai iliustruoja Lietuvos KP Centro Komiteto protokolų įrašai. LKP CK Kultūros skyriaus vedėjas S. Renčys aptardamas padėti rengiantis jubiliejinėms dailės parodoms nuogastavo, jog „neatsiradus pakankamai brandžių dailės kūrinių, Pergalės 40-mečiui skirtoje parodoje, ekspozicijoje teko pasiremti fotomenininkų darbais.“¹⁶⁵

Gera organizacijos finansinė padėtis ir išplėtos techninės infrastruktūros galimybės leido ne tik remti narių kūrybą, bet ir užsiimti bendruomenės narių švietimu. Jis buvo vykdomas rengiant kasmetinius profesinius seminarus Nidoje, o svarbiausia – kaupiant specializuotą biblioteką. Aptariant socialinius fotografijos lauko ryšius verta atkreipti dėmesį į Draugijos administracijoje vykusius kokybinius pokyčius, kurie turėjo įtakos ir kūrybos procesams. Apie 1980-uosius Draugijoje pradeda dirbti išsilavinusi, anglų kalbą mokanti Laima Skeivienė, Kunčiaus kvietimu priimama literatūros studijas

¹⁶²Baranauskaitė Audronė, „Neįtikėtini vyrukai arba žvejyba Marijampolėje“, in: *Istorijos*, 2008, 10, p. 88.

¹⁶³Draugija 9-ajame dešimtmetyje buvo įsisteigusi pačiame miesto centre, XVI a. Alumnato kieme Universiteto g. Čia jai buvo suteiktos patalpos išsikrausčius iš užimamų erdvių buvusiam „Pionieriaus“ kino teatre. Alumnato kiemas, be patogios lokacijos, išsiskyrė ir netipiška patalpų išdėstymo schema: kabinetai antrame renesansinių rūmų aukšte buvo jungiami atvirų skliautuotų galerijų – lodžijų. Puiki vieta Vilniaus senamiesčio širdyje tapo natūraliu traukos objektu susitikti trumpam pokalbiui su bendraminčiais.

¹⁶⁴Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 153.

¹⁶⁵LKP CK Kultūros skyriaus posėdžio, kuriame svarstytas pasirengimas jubiliejinėms dailės parodoms, protokolas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990* [dokumentų rinkinys]. Sud. J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 444.

baigusi Šeškvienė, plačiu akiračiu žavėjęs vertėjas Rimas Skiauteris ir kiti.¹⁶⁶ Svarbu tai, jog naujieji darbuotojai nebuvo fotografai, jie turėjo platesnį išsilavinimą, gebėjo pasiūlyti naujų požiūrių ir vertinimų. Jų iniciatyvų dėka į Nidos seminarus pradėta kviestis ne tik fotografus, bet ir dailininkus, kritikus – Algimantą Švėgždą, Alfonsą Andriuškevičių, fotografą avangardistą iš Ukrainos Borisą Michailovą ir kitus. Pagaliau imtasi įgyvendinti jau kurį laiką siūlytą, tačiau vis nerealizuotą idėją rengti bendras fotografų ir dailininkų parodas. Taip 1983 m. Draugijos galerijoje įvyko Šeškaus ir tapytojo Raimondo Sližio bendra paroda, 1984 m. Balčyčio ir tapytojo Antano Cukermano, 1988 m. – Kunčiaus ir Švėgždos.

Nors Draugija iš esmės rėmė modernistinės fotografijos kryptį, organizacija leido reikštis naujosios estetikos praktikams. Jaunos kartos autoriai noriai dalyvavo kasmetiniuose fotografų seminaruose Nidoje, jų metų vykstančiose viešose darbų peržiūrose bei aptarimuose.¹⁶⁷ Taigi bent jau kurį laiką šlietis prie institucijos turėjo motyvaciją ir jauni fotografai. Traukos centru tapusi organizacija viliojo ne tiek siūlomomis materialinėmis¹⁶⁸ ir lobistinėmis galimybėmis, kiek kaip tam tikra bendraminčių susibūrimo ir net savišvietos vieta.

Draugija nuo pat įsteigimo pradžios kaupė plačią į sovietinę ir užsienio profesinę literatūrą orientuotą biblioteką. 9-o dešimtmečio pradžioje susiklostė unikali situacija, šią vietą pavertusi didžiuliu traukos tašku ne tik fotografams, bet ir kitų sričių menininkams, svečiams iš kitų sovietinių respublikų. 1981 m. išeivijos fotografui Dovydenui pirmą kartą apsilankius Lietuvoje, užsimezgė artimi ryšiai su Draugija. Jam lankantis pas Sutkų aptarta galima parama Draugijai. Buvo nutarta, jog geriausia išeitis būtų nuolat papildyti Draugijos biblioteką aktualiais fotografijos leidiniais.¹⁶⁹ Profesionalus fotografas Dovydenas, amato mokėsis pas žymius JAV fotografus Harry Callahaną ir Aaroną Siskindą, išmanė fotografijos istoriją, domėjosi aktualiais reiškiniais. Jo asmeninių pastangų siunčiant ir pačiam gabenant dėka bibliotekos fondai

¹⁶⁶Retrospektyviai žvelgdamas A. Macijauskas Šeškvieniui prasitarė: „jei nebūtum čia dirbusi, tai visiems šitiems „modernistams“ būtų toli iki narystės“ (iš pokalbio su Šeškviene, užrašyto 2015 05 14, I. Mazūraitės-Novickienės archyvas).

¹⁶⁷ Šeškvienė Milda, „Mintys po fotografų seminaro“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 11, p. 74.

¹⁶⁸ Draugijos nariai buvo remiami medžiagomis – fotojuostomis, fotopopieriumi, sudaromos sąlygos gauti laboratorijos, dirbtuvės ir pan.

¹⁶⁹Iš pokalbio su Jonu Dovydenu (I. Mazūraitės-Novickienės archyvas).

pasipildė svarbiausių XX a. JAV fotografų albumais, parodų katalogais.¹⁷⁰ Į Lietuvą buvo siunčiamos ne tik monografijos, bet ir apžvalginiai leidiniai apie šiuolaikinę JAV fotografiją, mados, reklamos fotografiją, *Aperture* žurnalo atskiri numeriai, pristatę aktualiausius fotografijos pasaulio reiškinius. Tarp atsiųstų leidinių dominavo amerikietiško dokumentalizmo pakraipos albumai, monografijos, o Vakarų Europos fotografijos leidinių kolekcija fragmentiškesnė, daugiausia reprezentavo „Magnum“ agentūros fotožurnalistikos kryptį. Be to, didelę bibliotekos rinkinio dalį sudarė ir socialistinių šalių, tokių kaip Čekoslovakijos, Lenkijos, VDR, Vengrijos, Bulgarijos, fotografijos leidiniai. Tyrimo metu kalbinti fotografai patvirtino, jog turtingi bibliotekos fondai menininkams, esant nuolatiniam informacijos trūkumui, buvo svarbus įkvėpimo ir kūrybinio atsinaujinimo šaltinis.

Kad poreikis savišvietai buvo didelis, rodo ta aplinkybė, jog Draugija savarankiškai vertė kai kurių leidinių tekstus (įvadą arba atskiras dalis) į lietuvių kalbą, tarp jų ir kai kurią teorinę literatūrą. Iki šiol kai kuriuose albumuose, saugomuose bibliotekos fonduose, likę papildomi lapai su mašinraštiniais tekstų vertimais. Kitu svarbiu tokių neoficialių vertimų pavyzdžiu galėtų būti 1980-aisiais tarp fotografų plitęs eseistės Sontag knygos *Apie fotografiją* vertimas. Valiulis prisimena, kad su McLuhano medijų teorija susipažino per tekstų publikacijas Lenkijos periodikoje.¹⁷¹ Netrukus į fotografų rankas pateko ir 9-o dešimtmečio antroje pusėje pasirodę Rolando Barthes'o tekstų vertimai į rusų kalbą.¹⁷² Taigi fotografų aplinkoje susiklostė palanki edukacinė terpė su pažangiausia, kokia įmanoma sovietmečio informacinio vakuumo sąlygomis, to meto literatūra. Netiesioginį prasivėrusio lango į Vakarų kultūrą poveikį rodo kintanti fotografijos samprata, o tiesioginį – jaunųjų kūryboje atsiradusios nuorodos į vakarietišką fotografiją. Tokių referencijų pavyzdžiu galėtų būti Budvyčio darbai, dedikuoti amerikiečių fotografui Ralphui Gibsonui: „Moteris“ (dedikacija R. Gibsonui,

¹⁷⁰Tarp J. Dovydeno dovanotų leidinių būtų galima paminėti Dianos Arbus, Richardo Avedono, Berenice Abbot, Helmuto Newtono, Roberto Franko, Dorothea'os Lange, Harrio Callahano, Williamso Kleino, Lee Freedlanderio, Garry'io Winogrando, klasikų Edwardo Steicheno, Walkerio Avanso, Beno Shahno, Russelo Lee ir daugelį kitų albumų, išleistų Niujorko modernaus meno muziejaus, Metropoliteno muziejaus, „Aperture“ leidyklos. J. Dovydeno dėka bibliotekos rinkiniai pasipildė ir Vakarų Europos fotografų, daugiausia, žinoma, prancūzų klasikų, pavyzdžiui, Roberto Capa'os, André Kertesz, Henrio Lartigue, Henrio Cartier-Bressono, Roberto Doisneau ir kt., albumais.

¹⁷¹Valiulis Skirmantas, „Artimi toliai“, in: *Fotografija*, 2009, 1 (18), p. 21.

¹⁷²Iš pokalbio su Gintaru Zinkevičiumi (I. Mazūraitės-Novickienės archyvas).

Vilnius, 1980), „Vyras“ (dedikacija R. Gibsonui, Vilnius, 1980), „Atminimui Ralfui Gibsonui“ (Vilnius, 1980).

Fotografijos lauko internacionalizaciją stiprino ir tuo metu Draugijos palaikomi labai intensyvūs tarptautiniai ryšiai – fotografų kūriniai buvo nuolat siunčiami į fotosalonus, parodas, konkursus, kur be pripažintų autorių, patekdavo ir jaunųjų fotografų darbai. Fotografijos istorikė Matulytė, nagrinėjusi Draugijos vykdytą Lietuvos fotografijos eksporto veiklą ir šios veiklos Glavlito priežiūrą, konstatavo: „Reikia pripažinti, kad stilistinės tradicijos lūžio metais parodose pasirodė naujų autorių (Šeškaus, Budvyčio, Balčyčio, Pačėsos) vardų, nes konfrontacija tarp dviejų kūrybinių judėjimų neperaugo į neįveikiamą barjerą – jaunimo darbai saikingai, bet vis dėlto rodyti tiek vietos, tiek užsienio parodose.“¹⁷³ Draugijoje lankėsi įtakingi užsienio svečiai. Pavyzdžiui, 1976 m. Vilniuje viešėjo Paryžiaus nacionalinės bibliotekos vyriausiasis fondų saugotojas Jeanas-Claude’as Lemagny, 1982 m. – JAV Tarptautinio fotografijos centro (*International Center of Photography – ICP*) vadovas Cornellis Capa, žymaus pokario fotografo, vieno iš „Magnum“ agentūros steigėjų Roberto Capa’os brolis.¹⁷⁴ Ne sykį Draugijoje lankėsi Čekoslovakijoje leisto žurnalo *Revue Fotografie* redaktorė, parodų kuratorė Daniela Mrazkova. Kaip išskirtinį įvykį galima paminėti bendradarbiavimą su italų fotografu, kuratoriumi ir galerininku Lorenzu Merlo.¹⁷⁵ Iš Matulytės publikuoto Draugijos ir šio galerininko susirašinėjimo aiškėja, kad reprezentacinė Lietuvos fotografų paroda 1979 m. buvo eksponuota Amsterdame.¹⁷⁶ O 1980 m. pradžioje paroda perkelta į vieną svarbiausių Europoje tik fotografijai skirtą parodinę erdvę „Fotografų galeriją“ (*The Photographers’ Gallery*) Londone.¹⁷⁷ Tad 9-

¹⁷³ Matulytė Margarita, op. cit., p. 308.

¹⁷⁴ Skveivienė Laima, „Fotografija: tarptautinės platumos“, in: *Literatūra ir menas*, 1985 birželio 8 d., p. 13.

¹⁷⁵ Lorenzas Merlo 1974–1987 m. vadovavo „Canon“ fotografijos galerijai, parengė ne vieną fotografijos parodą; viena iš jų „Fantastinė Europos ir JAV fotografija“ („Fantastic Photography in Europe and USA“) rodyta ir Lietuvoje, Draugijos fotosalone.

¹⁷⁶ Matulytė Margarita, op. cit., p. 297.

¹⁷⁷ *The Photographers’ Gallery* Londone – pirmoji Vakarų Europoje specializuota fotografijos galerija, atidaryta 1971 m. Jos archyve iki šiol saugomas įrašas apie čia veikusią lietuvių fotografų parodą. Prieiga per internetą:

http://thephotographersgallery.org.uk/images/20160512_ExhList_byDecade_5735eae1ac5cf.pdf.

ame dešimtmetyje, nepaisant pastangų saugoti ir palaikyti modernistinę tradiciją, Draugijos ryšiai plėtė akiračius ir darė įtaka fotografijos sampratos kaitai.

Kalbant apie Draugijos vaidmenį, reikėtų išskirti dar vieną bruožą – jos aplinkoje užsimezgė daugelis fotografų pažinčių ir asmeninių draugysčių, kitaip tariant, joje būta ir tam tikro neoficialaus socialinio sambūvio, bendraminčių tinklo, buriamo domėjimusi fotografija. Intensyvus neformalus bendravimas, kurstomas visus vienijančio intereso, veikė kaip svarbus to meto pokyčius katalizavęs veiksnys. Jei 7-ame dešimtmetyje diskusija apie tai, kas yra fotografija, buvo vieša ir publikuojama oficialiuose leidiniuose, tai požiūrio transformacijos metu, kūrybiniai ginčai vyko tik privačiuose pokalbiuose, tarp artimiausių bendraminčių ir publikuota nebuvo.

Visuomenėje besimezgantiems pokyčiams analizuoti socialiniuose ir politikos moksluose naudojami socialinio tinklo (tinklaveikos) tyrimai. Priklausyti bendraminčių ratui reiškia ne tik progą gerai praleisti laiką, bet ir įgyti tam tikrą savęs įtvirtinimo aplinkoje statusą, susitapatinti su tam tikromis menininko laikysenos normomis. Priklausantieji grupei ne tik yra susiję asmeniniais ryšiais, bendrauja, laikosi panašios pasaulėžiūros, bet ir deklaruoja skirtingą pasaulėžiūrą nuo tų, kuriems kūryboje yra oponuojama. Fotografinio lauko tyrimams draugų ratelis – reikšminga idėjų kaitos terpė, ir nors jis nebūtinai ilgalaikis ar patvarus, bet aiškiai išreiškiantis „mes ir jie“ skirties modelį.¹⁷⁸

Fotografų bendruomenėje aptariamam laikotarpiui galima išskirti keletą tokių neformalaus bendrabūvio „mazgų, veikusių kaip idėjų ir koncepcijų sklaidos terpės. Dideliu traukos centru tapo Vito Luckaus aplinka, kuriai, be gausybės kolegų iš Rusijos ir kitų sovietinių respublikų, priklausė ir Šeškus su Šeškuvienė. Šeškus taip pat kurį laiką artimai bendravo su kurį laiką kaimynystėje gyvenusiu Budvyčiu, kartu aktyviai bičiuliavosi su menininkais – Švėgžda, Sližiu, Algimantu Kuru, Česlovu Lukensku, kritiku Andriuškevičiumi, Skeiviene. Kiek vėliau Zinkevičiaus aplinkos dalimi tapo Budvytis, Pačėsa, Artūras Barysas (pravarde „Baras“), kritikė Gražina Kliaugienė, Trimako – Alvydas Lukys, Treigys.¹⁷⁹ Draugų būreliams priklausė ne vien fotografai,

¹⁷⁸Ivanauskas Vilius, „Menininkų rateliai ir kitoniška laikysena: nuo Chruščiovo laikų iki Sąjūdžio“, in: *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, sud. J. Kavaliauskaitė ir A. Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 104.

¹⁷⁹ Iš pokalbių su fotografais Šeškumi, Zinkevičiumi, Kunčiumi, Vilnius 2015–2016 (I. Mazūraitės - Novickienės archyvas)

bet ir gerokai magesnė publika: dailininkai, kritikai, šiaip menais besidomintys ir prijauciantys. Tarp artimų draugų vyko knygų, muzikos įrašų ir kitos informacijos mainai. Tačiau svarbiausia, jog bendravimas veikė kaip kalbų apie meną ir fotografiją variklis, o tam tikrais atvejais ir kaip kūrybinė laboratorija. Pavyzdžiui, Šeškaus ir Budvyčio bendravimas neapsiribojo pokalbiais, menininkai taip pat vertindavo, kritikavo vienas kito naujausius kūrinius, kartais kuriami bendri projektai.¹⁸⁰ Kolegų ir bendraminčių ilgalaikis arba trumpalaikis bendravimas, kurio pagrindu buvo kolegiškas kūrybos pripažinimas ir įvertinimas, stiprino skirtį tarp *savų* ir *svetimų*. *Svetimi* šiuo atveju buvo tapatinami ne tik su valdžios struktūromis, bet dažnai ir su vyresniais kolegomis – fotografais modernistais, kurie pripažinti jaunųjų kūrybos neskubėjo.

2.2.2. Fotografinės minties klausimai

Nepaisant minėtų palankių jaunesiems menininkams sąlygų, Draugija vykdė jai deleguotą lauko kontrolę, ir jaunųjų avangardistų kūryba stebėta su rūpesčiu: „Jaunoji karta neretai kelia nerimą [...] Kartais originalumo ieškoma vardan originalumo, kai gaišamas laikas, švaistomos jėgos nereikšmingiems, paviršutiniškiems dalykams,“ – oficiozinėse kalbose dėstė Sutkus.¹⁸¹

Įtampą tarp vyresnės kartos saugomų fotografijos idealų ir naująją estetiką manifestuojančių autorių, Draugija gesino stumdama pastaruosius į mėgėjiškos (nerimtos), nebrandaus jaunimo kūrybos paraštes. Štai Valiulis 1985 m. apžvalginę fotomėgėjų parodą įvertino taip: „Saviironijos jausmą stengiasi išsaugoti miniatiūriniais, tariamai šabloniškais fotomėgėjų „spragsėjimais“ G. Zinkevičius, G. Kraujelis (abu iš Vilniaus), P. Malūkas (Klaipėda). Jų koncepcijoje atsispindi jaunesnės kartos lietuvių fotomenininkų A. Šeškaus, A. Budvyčio, V. Balčyčio ir kitų patirtis.“¹⁸² Tam tikromis aplinkybėmis juoko, pokšto žaidimo forma tapo tarsi pilkąja zona, kuri, viena vertus, tarnavo kaip prieglobstis neformalams reikštis, antra vertus, kaip sistemai priimtinas pateisinimas nesankcionuotoms raiškos apraiškos įvertinti. Tai toleruotina, kol tai priimi kaip nebrandaus žmogaus pakvailiojimą. Kaip rodo paraleliniai vėlyvojo sovietmečio subkultūrų tyrimai „pusiau viešuose studentiškuose gyvenimo kontekstuose

¹⁸⁰Tokiu bendradarbiavimo pavyzdžiu galėtų būti Budvyčio ir Šeškaus kartu įgyvendinta Valstybinio rusų dramos teatro aktorių, režisierių, kompozitorių, dailininkų užsakomoji portretų serija. Portretai pirmą kartą viešai pristatyti 2010 m. Nacionalinėje dailės galerijoje, parodos kuratorė – M. Matulytė.

¹⁸¹„Aptarti kūrybinės inteligentijos uždaviniai“, in: *Literatūra ir menas*, 1984 vasario 13 d., p. 4–5.

¹⁸²Valiulis Skirmantas, „Fotomėgėjų respublikinė“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1985 kovo 15 d., p. 3.

toks leistinių ribų peržengimas buvo įmanomas tik balansuojant ties rimtumo – nerimtumo, rimto pareiškimo ir žaismingos išdaigos riba. Išvydęs drastiškus „Sa-Sa“ performansus, nė vienas kompaniją menkliau pažinojęs žmogus negalėjo patikėti ir manė, kad tai – tiesiog agitbrigadinis humoras.¹⁸³ Vis dėlto, jei kalbant apie pankuojančius studentus muzikantus toks pokštininko vaidmuo atrodo priimtinas, tai vertinant ambicingus jaunos menininkus vizualistus, priskyrimas mėgėjiškiems išsišokimams turėjo būti gana įžeidus. Kad tarpusavio konfliktų ir nepasitenkinimo dėl kūrybos vertinimo būta, liudija ir kalbinti įvykių dalyviai.¹⁸⁴ Pašaipus požiūris į jaunų menininkų darbus demonstravo ne tik nepagarbą, bet vis didėjančią atotrūkį tarp fotografijos sampratų. Pavyzdžiui, tradicionalistų kritikuota mėgėjiškos estetikos raiška kaip profesinis neišmanymas, jaunų fotografų sąmoningai naudota kaip meninio mąstymo antitezė dominavusiam ideologizuotam estetizmui.

Kad naujoji fotografinė raiška buvo pastebėta ir kėlė susidomėjimą rodo ne vienas pavyzdys, platesnio jaunų autorių pristatymo pasigesta jau 1981 m. almanache „Lietuvos fotografija“: „Laukiamas, labai pribrendęs yra naujosios kartos pasirodymas. Jos buvimo, deja, nepatvirtina knygoje įdėtos dvi A. Šeškaus retrospekcijos [...]“,¹⁸⁵ – rašė menotyrininkė Eglė Kunčiuvienė. Tačiau mėginimų juos suprasti, apmąstyti ir paaiškinti yra kur kas mažiau. Net gi galima teigti, jog naujų kūrybos formų marginalizavimą ir reikšmės menkinimą skatino ir supratimo stoka.

Nesupratimo priežasčių gana daug, bet pirmiausiai norėtusi išskirti gana siaurą to meto mąstymo apie fotografiją žodyną. Kuklus fotografinės minties lingvistinis diskursas be abejonės ribojo ir naujų apraiškų fotografijoje priėmimą. Iš dalies tai suprato ir to meto aktualios kūrybos vertintojai: „Šią kryptį, kurios ryškiausi atstovai būtų A. Budvytis, R. Pačėsa, iš dalies A. Šeškus ir V. Bubelytė, dar gana nelengva analizuoti. Trukdo nusistovėjusio stereotipinio požiūrio į tradicinę lietuvių fotografijos mokyklą inercija.“¹⁸⁶ Dar 7-ame dešimtmetyje įsitvirtinę ir formaliai analizei parankūs *realizmo, reportažo, tradicijos, apibendrinimo, metaforiškumo, simboliškumo, emocinės*

¹⁸³ Kavaliauskaitė Jūratė, Mikailienė Živilė, „Vakarų palytėtųjų“ autonomija sovietmečiu: nuo hipių iki Roko maršų per Lietuvą, in: Savaimi visuomenė prieš totalitarinį režimą?, in: *Sąjūdžio ištakų beišeikant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, sud. Jūratė Kavaliauskaitė ir Ainė Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p.78.

¹⁸⁴ Iš pokalbių su Zinkevičiumi, Šeškumi, Barkuviene. I. Mazūraitės-Novickienės archyvas.

¹⁸⁵ Kunčiuvienė Eglė, „Tuo pačiu taku“, in: *Literatūra ir menas*, 1982, kovo 13 d, p. 5.

¹⁸⁶ Šimkūnas Rimantas, „Trečiasis fotografų seminaras“, in: *Kultūros barai*, 1981, nr. 4, p. 78.

prasmės, rakurso, formos, kompozicijos, temos, žanro ir panašūs terminai bei sąvokos dažnos ir lūžiniu laikotarpiu. Net jaunosios kartos kritikų atstovės Eglės Jaškūnienės tekstas atspindi gajų dominavusio kalbėjimo būdą: „Ižvalgesnis žiūrovas ar specialistas teminėse nuotraukų grupėse galėjo nesunkiai pažinti atskirų autorių braižus. Išsiskyrė A. Macijausko ekspresyvios nuotraukos „Veterinarijos klinikos“, kuriose dinamiška erdvės transformacija padidina situacijos dramatiškumą.“¹⁸⁷ Ištrauka vaizdžiai rodo modernistinio mąstymo orientavimąsi į autorinį braižą, jo formos ir plastikos atpažįstamumą, pabrėžtiną dėmesį bendrinėms temoms, siužeto ir estetiniam reginio sutapatinimą.

Palyginus su 7-u, 9-ame dešimtmetyje neliko spaudos publikacijų, kuriose būtų nagrinėjami fotografijos savasties klausimai ir polemizuojama, kada fotografija yra menas. Tačiau tai nereiškia, kad šios problemos buvo neaktualios patiems fotografams. Viešas diskusijas kompensavo draugų rateliuose vykę pokalbiai, į rankas pakliūdavusi vakarietiška literatūra – viso to rekonstruoti, deja, nėra galimybių. Visgi naujajam fotografiniam mąstymui įtvirtinti reikėjo loginio pagrindo, įrodančio pakankamą jo brandą ir meninę kokybę. Tokių išvalgų galima atrasti artimiau su jaunais fotografais bendravusių kritikų tekstuose. Pavyzdžiui, Šeškaus, Budvyčio rateliui priklausiusi Audronė Baranauskaitė 9-o dešimtmečio pradžioje publikavo ne vieną straipsnį, kuriame pristatė jaunųjų fotografų kūrybą, bandė pagrįsti naujos meninės fotografijos kokybę:

Ankstesnėje parodoje vyravo daugiau empirinis gėrėjimasis forma, pačiais gyvenimo kuriamais efektais. Šioje labiau prabyla racionalusis kūrybos pradas. Čia taip pat nepakanka vien jaunatviško pasitikėjimo savimi, jei nėra subtilaus meninio skonio, tobulai valdomos technikos, nes kaip tik tokioje konstruktyvioje fotografijoje labiausiai matyti balti dygsniai. Ir pats tokių nuotraukų turinys turi būti tikras, gilus, nes kitaip yra pavojus nukrypti į naivų žaidimą gyvenimo sudėtingumu.¹⁸⁸

Būdinga, jog to meto fotografijos parodų, leidinių recenzijose maišosi, senasis, formalus vertinimas ir mėginimai kūrinių ar reiškinių analizei taikyti jau naujoviškas kategorijas. Pavyzdžiui, kad ir jau minėtame Kunčiuvienės tekste, jaunųjų kūryba apibūdinama tiek impresionistiškai, t.y. formos ir nuotaikos požiūriu, tiek ir įžvelgiant galimybes konstruktyviai analizei:

Knygoje įdėtos dvi A. Šeškaus retrospekcijos, R. Pačėsos sunkių masių natūrmortas, kelios studijinio tipo P. Gudaičio „Rytinės impresijos“, netgi puiki, konceptualiai programiška, platesnio

¹⁸⁷ Jaškūnienė Eglė, „Fotografijose Tarybų Lietuva“, in: *Kultūros barai*, 1985, Nr. 9, p. 76.

¹⁸⁸ Baranauskaitė Audronė, „Trylika jaunų fotografų“, in: *Literatūra ir menas*, 1981 vasario 7, p. 16.

aptarimo verta A. Budvyčio nuotrauka „Kelyje“. Galima tik miglotai nujausti apytikrius šių autorių siekių kontūrus – kameriškumą, statiką, tylų susikaupimą, plastinės kalbos subtilumą.¹⁸⁹

Nors pateiktoje citatoje kūriniai ne analizuojami, o tik apibūdinami, matome, jog Budvyčio nuotraukos atveju, estetinio kūrinio formos įžodinio nebepakanka, išsakomas poreikis gilesnei analizei, o vaizdo interpretavimui pasitelkiami jau naujojo žodyno terminai – *konceptualus* ir *programiškas*.

9-o dešimtmečio kritikos tekstuose vis dažniau naudojamos *objekto, daikto, paprastumo, buities, (savi)ironijos, eksperimento, ženklo, reikšmės, koncepcijos* ir panašios sąvokos. Jų vartoseną kritikų tarpe provokavo kūriniai, kuriuose reikšmingas ar dramatiškas situacijas keitė kasdieniški, neišraiškingi, nebylūs daiktai bei objektai. Imta ieškoti naujos menotyrinės terminijos, kuri leistų aiškinti pasikeitusius fotografijos siužetus. Šis poslinkis turtino vaizdų interpretacijas, tolino jas nuo estetinės formos aptarimo:

Per daiktus galima liesti ir socialines problemas – viskas priklauso nuo to, kas tau rūpi, ką panaudodamas minimalias išraiškos priemones, sukoncentruoji tame nedideliame gabalėlyje, lyg ir nereikšmingame motyve, fragmente. Darydamas tokią fotografiją, esi paliktas vienas, todėl turi saugotis, kad nepasiduotum uždaram subjektyvumui, tuščiam žaidimui. Juk daiktų fotografija, kalbėdama apie gyvenimą, savaip praplečia pasaulio pažinimo ribas.¹⁹⁰

Vis dėlto reikia pripažinti, kad postmoderniai fotografijai aktualios sąvokos „konceptija“ arba „konceptualus“ sovietinės fotografijos analizėje naudoti ne Vakarų meno diskurso suformuota prasme, o veikiau kaip poetinis paaiškinimas kiek sunkiau perskaitomiems kūriniams įvardinti. Štai A. Vartanovas kalbėdamas apie V. Luckaus kūrinius jo fotografijų konceptualumą interpretuoja taip:

Patirtis rodo, kad konceptualaus meno kūrinius labai sunku analizuoti. Būdami ant ribos tarp įprastinės kūrybos ir filosofinio realybės apmąstymo, konceptualiųjų menininkų ar fotografų darbai reikalauja iš kritiko ne tik pagrindinės koncepcijos atpažinimo (o ji ne visada autoriaus deklaruojama), bet ir nemenkos fantazijos šių sudėtingos vaizdinės struktūros kūrinių iššifravimui.¹⁹¹

Dauguma tuo metu rašiusių autorių, vertinusių ar analizavusių fotografijos kūrinius, buvo gana atsargūs, telstuose dominuoja svarstymai aptakiomis frazėmis, o formali analizė tam labai tiko. Tai lėmė ir fotografijos lauką saisčiusi konjunktūra: bendruomenė nedidelė, visi vieni kitus pažįsta. Todėl net pažangesnės minties atstovai plastinės kalbos kismą bent jau viešai stengėsi parodyti kaip nuoseklų turinio ir stiliaus

¹⁸⁹ Kunčiuvienė Eglė, „Tuo pačiu taku“, in: *Literatūra ir menas*, 1982 kovo 13, p. 5.

¹⁹⁰ Baranauskaitė Audronė, „Mūsų fotogalerija“, in: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 6, p. 42.

¹⁹¹ *Vitas Luckus. Biografija*, sud. Matulytė M., Vilnius: LDM, LFS Kauno skyrius, 2014, p. 45.

pokyti. Pavyzdžiui, 1983–1984 m. almanache vertindama meninės kalbos slinktis Skeivienė teigė: „Keitimosi žymių atrasime ir tematikoje, ir stiliuje. Į antrą planą pastebimai traukiasi beveik dvidešimt metų dominavusios kaimo temos, užleisdamos vietą miesto gyvenimo vaizdams.“¹⁹² Tokia atsargi retorika leido naująją fotografiją vertinti iš ankstesnės patirties ir žinojimo pozicijų, o tiksliau kaip tęstinio proceso dalį, nereflektuojant pokyčių kaip iš esmės kito mąstymo fotografijoje etapo.

Aptariamo laikotarpio fototyra paženklinta aktyvaus rusų kritikų vaidmens. Jie gyvai stebėjo kūrybinius procesus, vykusius Lietuvoje, o jų vertinimus atspindėjo straipsniai, publikacijų ir net monografijos.¹⁹³ 1984 m. Draugijos pastangomis išleista literatūros kritiko ir tyrinėtojo Aninskio esė rinktinė „Apybraižos apie lietuvių fotografiją“ buvo vienas įdomiausių to meto kritikos ir mąstymo apie fotografiją pavyzdžių dėl joje demonstruojamo analitinio požiūrio, bandymo sieti fotografijos analizę su teorija. Kaip būdinga Maskvos kritikams fotografijos vykusius procesus, Aninskis vertino iš Lietuvos fotografijos mokyklos perspektyvos. Tad susidūręs su novatoriškai dirbančiais autoriais – Luckumi, Šeškumi, Budvyčiu, Bubelyte, Balčyčiu ir Pačėsa –suvokė jų kūrybą kaip „maištą“ prieš mokyklą.

Svarbiausias Aninskio nuopelnas tas, jog autorius ne tik konstatavo, kad atsirado naujos kartos menininkų, bet įžvelgęs prieštaringas pažiūras, ėmėsi tirti „maišto logiką“. Supratęs, kad naujos kartos fotografų darbai iš esmės skiriasi nuo vyresnių kolegų, ieškojo šio skirtumo priežasčių bandė išsiaiškinti kūrybinių laikysenų savitumus. Rusų literatūros kritikas interpretuodamas fotografijas rėmėsi Rudolfo Arnheimio, Szarkowskio mintimis, o ypač svarbi jam buvo prancūzo Bazino fotografijos kaip indekso (realybės pėdsako) samprata. Atsispirdamas nuo Bazino pasiūlytų *atvaizdo* ir *pėdsako* sąvokų, Aninskis pamėgino išnarplioti fotografinio sąjūdžio suregztą vertybinių klausimų kamuolį.

[...] Fotografas vaizdą fiksuoja automatiškai: optikos, ryškinimo, spausdinimo pagalba. Kada gi jis kuria? Ogi tada, kai su savo automatika įsiveržia į gyvenimą. Koks bus rezultatas, gal realybės

¹⁹² Skeivienė Laima, „Įžanga“, in: *Lietuvos fotografija 1983–1984*, sud. Milda Šeškuvienė, Antanas Sutkus, Vilnius: „Minties“ leidykla, 1987.

¹⁹³ Rusų kritikų parengtos publikacijos 9-ame dešimtmetyje: Анри С. Варганов. *Фотография: документ и образ*, 1983, Лев Аннинский. *Очерки о литовской фотографии*, 1984, Владимир Боров. *Фотография в структуре массовой коммуникации*, 1986, Виктор Дёмин. *Цветение земли*, 1987. Straipsnius skelbė Valerijus Stignejevas (Валерий Стигнеев), Moisejus Kaganas (Моисей Каран) ir kiti.

atvaizdas? Ne, įsiveržimo į realybę atvaizdas. [...] reikėtų atsisakyti bet kokių romantinių iliuzijų. Reikia žengti automatizmo link! Jeigu žmonės pozuoja prieš fotoaparata, reikia atsisėsti šalia jų ir pozavimą paversti savęs neigimu. Jeigu žmonės prieš fotokamerą apsimetinėja, apsimetimą reikia paversti absurdu pastatant prieš kamerą mimą. Jeigu fotografijos menas fiksuoja realybės pėdsaką, tai negatyvo subraižymų nereikia retušuoti, bet pateikti juos kaip meninės raiškos priemonę.¹⁹⁴

Gilindamasis į maištaujančio meno logiką, kritikas buvo priverstas priimti liberalesnį požiūrį į fotografiją, pripažinti, kad tikrovės pėdsakas vertingas jau pats savaime ir jo gražinti ar gerinti nereikia. Nors ir neįvardindamas, autorius referavo į konkrečius kūrinius, kuriuose išvelgė lyg šiol niekur net neminėtas menines strategijas: savęs neigimą ar situacijos inversiją į absurdą, pripažino sąmoningą vaizdo broką. Tačiau padaręs šias išvadas, Aninskis neslėpė nepasitikėjimo jomis ir mėgindamas ginčyti „atrastą“ maišto logiką, teigė:

Aš meninėje fotografijoje analizuoju ir „pėdsaką“ ir „atvaizdą“. Tiksliau, aš analizuoju jų tarpusavio sąveiką, lygiai taip pat kaip ta sąveika analizuojama poezijoje ar dailininko drobėje. Pjaustykite, klijuokite – vis vien viskas susiklostys taip, kaip susiklostė per amžius: ką nori pasakyti? ką pasakei? ką pavyko pasakyti? Viskas vyksta dvasinės patirties lygmeniu.¹⁹⁵

Aninskio kritika, ko gero buvo viena labiausiai savalaikių ir artimiausiai atitikusių savo laikmečio aktualijas, priartinusi fotografijos analizę prie platesnio akiračio, rimtesnį teorinį pagrindą turinčio tyrimo metodo. Tačiau apibendrinamas savo apmąstymus autorius darė ne diskursą plečiančias išvadas, o veikiau kitokią fotografiją stumiančias į tam laikui įprastus modernistinės sampratos rėmus: „Nei šuoliai už kadro ribų, nei žemės įklijavimas vietoj dangaus, nei mimų grupės fotografijos – visa tai vis tiek neatskleidžia realybės. Tiksliau, suteikia kažkokios „šoninės“, pagalbinės realybės pojūtį, bet *ne tos*, kurios ieškome.“¹⁹⁶ Net ir pripažindamas alternatyvius kalbėjimo būdus, kritikas fotografijos paskirtimi manė esant priedermę atskleisti realybę.

Apibendrinant kalbą apie to meto rašytinę fotografijos analizę matyti, jog savalaikiai fotografijos tyrimai ir kritika pokyčius fotografijoje pastebėjo, bet linko pabrėžti procesų nuoseklumą ir tęstinumą. Žvelgiant iš šiandienos perspektyvos, aiškėja, jog išskyrus kai kuriuos bandymus, dominavo noras naująją fotografiją išlaikyti ankštoje Lietuvos fotografijos mokyklos sampratoje. Tai puikiai iliustruoja Aninskio pavyzdys, kuris jaunuosius fotografus matė kaip „mokyklos vaikus paklydėlius“. Nors naujos

¹⁹⁴ Aninskis Levas, op. cit., p. 84.

¹⁹⁵ Aninskis Levas, op. cit., p. 86.

¹⁹⁶ Aninskis Levas, op. cit., p. 107.

sampratos fotografijos kokybei įrodyti ieškota kito menotyrinio žodyno, iš esmės ji suprata ir vertinta kaip uždaros (hermetiškos) tradicijos dalis, turinti prievolę ją tęsti.

2.2.3. Autonomiškumo ir avangardo klausimas

1983 m. Draugijos parodų salone veikė bendra Šeškaus ir Sližio paroda. Andriuškevičiaus paskelbtoje recenzijoje rašoma: „Nors jau seniai susitarta, kad fotografija priklauso meno sričiai (o šioje srityje, matyt, – dailės regionui) vis dėlto pas mus ji kol kas gyvuoja labai autonomiškai, fotografų kūrinių bemaž nematome drauge su tapytojų, grafikų, skulptorių darbais.“¹⁹⁷ Kritikas taikliai pastebėjo ir įvardijo situaciją, kurioje buvo atsidūrusi izoliuota ir savo autonomiškumą visomis išgalėmis siekianti išsaugoti vyraujanti fotografija. Kaip regėti iš Aninskio teksto analizės, fotografijos kaip uždaro fenomeno statusas nekvestionuojamas, o jo išsaugojimui kuriama išimtinai fotografijai būdingų vertybių sistema. „Cechiniam“ pasiskirstymui buvo palanki ir sovietmečio kultūros lauko griežta hierarchinė ir sritinė struktūra. Profiliuotos studijos aukštojoje mokykloje (Dailės institute), griežtas dailininkų pasiskirstymas pagal specialybes į meno šakas, vaizduojamosios ir taikomosios dailės atskyrimas paliko nedaug erdvės menininkams išbandyti savo jėgas kitais raiškos būdais. Vos vienas kitas autorius eksperimentavo įvairiose vaizduojamojo meno srityse, kaip antai Teodoras Kazimieras Valaitis ar Kisarauskas, kuris, be to, dar ir gilinosi į fotografijos subtilybes.

Fotografai gi savo bendruomenę diversifikavo į dar smulkesnes frakcijas: fotomenininkų, fotožurnalistų ir fotomėgėjų. Galimybė pereiti iš vienos priklausomybės į kitą, kaip ir priklausyti kelioms, buvo griežtai prižiūrimos. Aukščiausia pakopa teko fotomenininkams, tačiau galimybės patekti į tam tikra prasme „elitinę“ kūrėjų lygą buvo apribotos, procesas prižiūrimas sistemos vidinių kontrolės mechanizmų ir laikantis nustatytų taisyklių.¹⁹⁸ Fotografijos autonomiškumą didino ir viešuose vertinimuose dominavę kokybiniai amato įvaldymo kriterijai. Pasak Kunčiaus, ilgamečio Meno tarybos pirmininko, įtakingos figūros Draugijos aplinkoje, vertinta ne tik nuotraukos tema ar kompozicija, bet kelti ir dideli reikalavimai atspaudų kokybei.¹⁹⁹ Reikšmingu vertybiniu rodikliu, išskiriant vieną ar kitą autoriaus nuotrauką, buvo amato įgūdžiai ir jų išmanymas. Keliami meistrystės kokybiniai kriterijai buvo net kategorizuojami,

¹⁹⁷Andriuškevičius Alfonsas, „Algirdo Šeškaus ir Raimundo Sližio kūryba – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, nr. 10, p. 79.

¹⁹⁸Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 179–181.

¹⁹⁹Iš pokalbių su Kunčiumi 2015 01 30 d., I. Mazūraitės-Novickienės archyvas.

atskiroms grupėms sutiekiant ir finansinį įvertinamą. Pasak Michelkevičiaus, tyrinėjusio Draugijos ekonominės veiklos modelį, „fotografai technologai skirstyti į penkias kategorijas, šešta kategorija buvo fotomeistras, o septinta, aukščiausia, kategorija – fotomenininkas,²⁰⁰ kas rodo, jog veikė sistema, skirstanti fotografus pagal gebėjimus ir profesionalumo laipsnį. Formalios profesionalumo pakopos reiškė ir tam tikrą profesinių įgūdžių tobulinimo programą. Draugijos sukurta vidinė, su paraleliniu švietimu nekoreliuojanti, profesinės edukacijos sistema priminė istorinius cecho meistro ir pameistro santykius. Tokio institucinio mokymo pagrindas buvo jaunų, pradedančių fotografų konsultacijos su pripažintu autoriumi profesionalumo ir fotografijų meniškumo klausimais.²⁰¹

Vertinant Lietuvos fotografijos raidą, joje matoma keliaplanė autonomiškumo struktūra: proteguojama estetinio modernizmo samprata, orientuota į vystymąsi savo pačios pasiekimų sąskaitą, uždara cechinė žinių perdavimo sistema, autoriaus ar meistro kultas, siekis išlaikyti mokyklos tęstinumą, žvelgiant į naujus reiškinius daugiau kaip vidinio maišto bangą. Istoriskai lyginant toks lauko hermetiškumas turi charakteringų sąsaukų su XIX a.–XX a. ankstyvojo modernizmo estetizmu ir meno atskyrimo nuo gyvenimo praktikomis. Amžių sankirtos avangardinio judėjimo tyrėjas Peteris Bürgeris teigė, jog kilusi avangardinio judėjimo banga egzistavo kaip kritinė reakcija į buržuazinėje visuomenėje įsiviravusią ankstyvojo modernaus meno estetikos autonomiją (nepriklausomybės nuo socialinės aplinkos), kuri kraštutinio estetizmo atveju įgavo meno kaip meno turinio formą²⁰². Ieškant analogijos su situacija Lietuvoje fotografijos lauke, galima daryti prielaidą, kad siekimas fotografijos išskirtinio statuso, jos meninės sampratos izoliuotumas, telkiamasis į estetinių problemų sprendimus, buvo viena iš sąlygų gimti avangardinei fotografijai kaip reakcijai.

Postmoderni fotografija pasipriešinimą įsitvirtinusiai meniškumo sampratai išreiškė per reprezentacijos, dokumentalumo, autorystės instituto problematizavimą ir kritišką permąstymą, o tam parodyti geriausiai tiko drąsus posūkis į mėgėjiškumą arba atsisakymas profesionalumą deklaruojančios estetikos. Tai buvo ne tik kritika draugijos

²⁰⁰ Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 103

²⁰¹ Michelkevičius Vytautas, op. cit., p. 181

²⁰² Bürger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, in: *Theory and History of Literature*, Vol. 4, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 46

puoselėtoms kokybinėms amatininkystės vertybėms, bet kartu ir savotiška medijos demokratizavimo, atvirumo visiems politika.

Vis dėlto persidengiančios socialinės bei ekonominės aplinkybės neleidžia autonomiškumo vertinti tik vienu pjūviu. Tiriant 8–9 dešimtmečiais fotografijoje susidariusią situaciją – ekonominę, galių ir jėgų konsteliacijos, išorinį spaudimą ir pan., – reikia kalbėti ir apie kitą lauko autonomiškumo aspektą. Fotografų bendruomenės susikurtos unikalios veiklos sąlygos taip pat prisidėjo prie alternatyvių reiškinių menė radimosi. Fotografų bendruomenė turėjo sąlyginį organizacinį savarankiškumą sovietinės sistemos kontrolės atžvilgiu: vykdė vidinę lauko priežiūrą ir savicenzūrą²⁰³, gebėjo pasiūlyti ideologinius poreikius atitinkančią produkciją, bet kartu iš dalies leido veikti ir kitaminčiams. Kaip Draugija laviravo tarp „leistinų“ ir „draudžiančių“ ribojimų vaizdžiai iliustruoja Sutkaus prisiminimai apie kolegos Luckaus elgesį ir „nesuderintus“ veiksmus: „Luckus buvo maksimalistas ir nenorėjo taikytis prie aplinkybių, kuriose mes gyvenome. Kartą, kada iš Prahos į Vilnių atvažiavo Daniela Mrazkova, norėdama atsirinkti nuotraukas publikacijai, jis, su niekuo nepasitaręs, atnešė visiškai „nepraeinamas“ fotografijas, ją ir Draugiją priversdamas nepatogiai jaustis“.²⁰⁴ Šis epizodas rodo, jog fotografų bendruomenėje bent iš dalies egzistavo tam tikra laisvamanybės forma ir kai kurie jos nariai ne visada pakluso varžančioms taisyklėms.

Tačiau nepaisant bent jau išoriškai sudarytų palankių veiklos sąlygų, tarp senosios ir jaunosios kartos fotografų tvyrojo konfliktas. Nepasitenkinimo atmosferą lėmė susidariusi dviprasmiška situacija: galimybės reprezentuoti naują fotografiją tarsi buvo, tačiau kasdienybėje susidurta su nelygiavertėmis galiomis, pagarbos jų kūrybai ir įvertinimo stoka. Draugijoje iškilusias įtampas tarp menininkų grupių paaiškinti leidžia Bourdieu apibūdinta meno lauko specifika:

Literatūros ir meno laukas visais laikais yra vieta, kurioje grumiasi du hierarchizavimo principai: primestinis, palankus tiems, kurie lauke dominuoja ekonomiškai ir politiškai (pvz. „buržuazinis menas“), ir autonominis principas (pvz. „menas menui“), kurį mažiausiai specifinio kapitalo turintys jo šalininkai linkę tapatinti su nepriklausomybės nuo ekonomikos lygiu, laikiną nesėkmę laikydami kūrybinio išskirtinumo, o pasisėkimą – kompromiso požymiu.²⁰⁵

²⁰³ Problemą išsamiai nagrinėjo Matulytė tekste „Fotografijos meno sklaidos cenzūra“ in: Matulytė M., op. cit., p. 305–318.

²⁰⁴ Vartanovas Anri, „Portretas fone“, in: *Vitas Luckus. Biografija*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 41.

²⁰⁵ Pierre Bourdieu, 2011, op. cit., p. 286.

Sovietinėje sistemoje gyvavęs meno laukas veikė kiek iškreiptu būdu: turintiems solidesnį socialinį ir politinį kapitalą menininkams pripažinimas reiškė dar didesnių galių (socialinių ir ekonominių) sutelkimą savo rankose, o štai socialiai silpnesni, bet atstovaujantys naujai fotografijai, pripažinimą suprato kaip laisvę kurti ir demonstruoti jiems priimtina meną. Kompromisas buvo prilyginamas kūrybinių idėjų išsižadėjimui ir darbui pagal valdžios užsakymą. Nenoras eiti kūrybinio nuolaidžiavimo keliu skyrė jaunosios kartos menininkus nuo įsitvirtinusių fotografų, kuriems individualus prisitaikymas prie ribojančios ir kontroliuojančios sistemos buvo tapusi kūrybine norma.

Apibendrinant kalbą apie 9–10-ame dešimtmečiais susidariusią fotografijos lauko socialinę aplinką, galima daryti kelias prielaidas apie jos įtaką vykusiems pokyčiams. Tam tikra šio laikmečio fotografinio lauko socioekonominė autonomija (savipakankamumas), savarankiškumas, sprendžiant daugelį praktinių ir kūrybinių klausimų, sudarytos sąlygomis savišvietai, išsilavinusių Draugijos darbuotojų atsiradimas, galiausiai, sąlygiškai išvystytas ryšių su užsieniu tinklas, sudarė palankias galimybes plėtoti inovatyviai fotografinei minčiai. Ši aplinka traukė jaunus menininkus jungtis prie organizacijos. Tačiau didžioji praraja žiojėjo kūrybinių ideologijų plotmėje. Vyravusio stiliaus atstovų kūryba pasižymėjo nekritišku požiūriu į mediją, joje slypinčius prieštaravimus. Analitinio santykio su fotografija trūko ne tik vyresnės kartos kūrėjams, bet ir jos tyrinėtojams, intensyviai formavusiems estetinio formalizmo fotografijos sampratą ir ją atkakliai saugojusiems. Tuo tarpu 9–10-o dešimtmečių Lietuvos fotografijoje pakitęs kūrybinių problemų ratas, rodo, jog jauniems menininkams medija ir jos savybės buvo kur sudėtingesnis reiškinys, vertęs juos kelti klausimus ir tyrinėti fotografijas ribas. Galima teigti, jog tokį posūkį lėmė nepasitenkinimas neprobleminiu požiūriu į fotografiją, lauko uždarumas, poreikis plėsti kalbėjimo apie fotografiją žodyną. Visa tai vertė diversifikuoti fotografinę mintį, veikė kaip kismo katalizatoriai. Kitame disertacijos skyriuje bus analizuojama, kaip praktikoje pasireiškė pakitusios medijos samprata. Kokiomis kryptimis prasiplėtė kūrybinių problemų ratas, kaip ir kokie Lietuvos fotografijoje vykę mąstymo pokyčiai, padėjo spręsti iškilusias abejones fotografinio vaizdo nuoseklumu.

3. Modernios fotografijos imperatyvo kritika 9–10 dešimtmečiais

Postmodernios fotografijos formos nebuvo monolitinis judėjimas ir netapo vientisu stiliumi, kokiam teko oponuoti nuo pat pradžių. Šis judėjimas pasižymėjo kūrybinių formų įvairove ir kaita. Tad tai, kas leistų šias formas susieti, yra vienas iš šios disertacijos dalies tikslų – atrasti šioje meninių idėjų įvairovėje dėsningumus, kuriais remiantis galima būtų apmąstyti fotografijos sampratos pokytį. Debiutuojančys fotografai ne tik kad netęsė fotografijos mokyklos kanono, bet ir atmetė vyraujančią meninio reportažo stilių kaip netinkamą kūrybinę prieigą. 9 dešimtmetyje išryškėjo kritinis santykis su vyresniosios kartos propaguojama fotografija, pasireiškęs nevienalytėmis, tačiau aiškiai į tam tikrą autorefleksiją nukreiptomis formomis.

Siekiant geriau suprasti 9-10 dešimtmečių Lietuvos fotografijos sąjūdį, būtina procesus sinchronizuoti su Vakaruose vykusiu postmodernios fotografijos perversmu. Šiame disertacijos skyriuje Lietuvos fotografijoje ieškoma, charakteringų postmodernios fotografijos bruožų, pasireiškusių vėlyvojo modernizmo kritika, išryškėjusiomis sąsajomis su konceptualaus, performatyvaus meno principais. Šių aspektų visuma signalizuoja, jog šiuo metu susidomėta fotografijos savianalize, medijos ribų pažinimu. Tai leidžia lyginti Lietuvos fotografijos raidą su procesais vykusiais Vakaruose. Vis dėlto reikia atkreipti dėmesį, jog priešingai nei Vakaruose, kur postmodernizmas fotografijoje pasireiškė atviromis diskusijomis, medijos teorizavimu, akademinio diskurso gimimu, Lietuvoje jis vyko latentine forma ir pastebimas tik pakitusios sampratos kūriniuose. Galbūt dėl šios priežasties naujausiuose Lietuvos fotografijos istorijos darbuose dažnai susikerta nuomonės dėl laikotarpio interpretacijų: 9-o dešimtmečio fotografijos sąjūdį jau spėta įvardyti kaip „nuobodulio“ ar „devizualizavimo“ judėjimą. Šiame darbe siūlomas tyrimų instrumentas – fotografijos sampratos kaitos modelis – tikimasi, jog leis papildyti ligšiolinius fotografijos istorijos tyrimus ir polemizuoti su šio kultūrinio fenomeno, kaip lokalios, uždaros sistemos, interpretacijomis.

Siūlomo modelio vienu svarbiausiu skiriamuoju bruožu laikomi 9-ame dešimtmetyje išryškėję fotografijos savirefleksijos procesai: fotografų samprotavimai apie jos ribas, požiūrio į egzaltuotą autorystės institutą kaita, skirties tarp mėgėjiško ir profesionalaus fotografavimo ištirpimas ir pan. Apmąstydami savo kūrybos priemonę kaip problemą, fotografai ugdė kritišką santykį su oficialiai palaikoma modernistine

tradicija. Kitaip tariant, fotografija kaip kūrybos priemonė neteko neliečiamumo, nekvestionuojamos duotybės statuso, menininkams ji veikiau tapo idėja, pažinimo objektu ir kūrybinių iššūkių šaltiniu. Šiuo požiūriu Lietuvos situaciją, galima lyginti su Maskvos alternatyvaus meninio gyvenimo procesais. Rusų menotyrininkė Margarita Tupytsin, nagrinėjusi 8 dešimtmečio Maskvos konceptualistų judėjimą, pažymėjo, jog „8 dešimtmetyje Maskvoje kilęs susidomėjimas „menu kaip idėja“ arba „menu kaip žinojimu“ vystėsi savarankiškai nuo Vakarų meno teorijos, bet lygiai taip pat yra susijęs su kritine meno funkcija. Tačiau Maskvoje konceptualaus meno pagrindas buvo ne kritikos uzurpavimas, o tai, jog ilgą laiką kritikos nebuvo visai.“²⁰⁶ Lietuvoje kritinė žiūra į fotografiją brėžė ryškiausią takoskyrą tarp jaunų avangardiškai nusiteikusių menininkų ir vyresnių kolegų modernistų, kurie fotografiją beveik sakraliai garbino. Naujoviškus kūrybos procesus lydėjo nepasitenkinimas įsisenėjusiomis fotografijos dogmomis, o tai neišvengiamai stiprino ir kritišką santykį su sustabarėjusia, konservatyvia tradicija.

3.1. Kūrybinis iššūkis – fotografija

Peržvelgus 9-o dešimtmečio vaizdų fondą, šio kūrybinio iššūkio manifestacijų galima aptikti Budvyčio, Šeškaus, Balčyčio fotografijose, kiek vėliau – Zinkevičiaus, Trimako darbuose. Visi jie yra tuometinės jaunesnės kartos atstovai, tačiau fotografijos kaip kūrybinės problemos sampratai svarbūs ir vyresniojo kolegos Luckaus bandymai – ypač albumas *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986). Šios „menininko knygos“ (*artist's book*)²⁰⁷, įprastai vadinamos albumu, priešistorė prasidėjo dar 8-o dešimtmečio pradžioje, kai fotografas rengė pirmuosius du albumus *Mimai. 1969–1971*. Nors pirmosios dvi knygos dėl modernistinės prieigos į medijos sampratą pokyčių aprėptį nepatenka, tačiau lyginant su to meto kontekstu, vertos atskiroms paminėjimo.

²⁰⁶ Tupytsin Margarita, *On some sources of Soviet Conceptualism*, in: *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956–1986*, New York: Thames and Hudson Inc., 1995, p. 330.

²⁰⁷ Menininko knyga – tai knygos formos meno kūrinys, išleidžiamas nedideliais tiražais arba kaip vienetiniai egzemplioriai. Savo kilme menininko knyga sietina su avangardiniais XX a. pradžios Europos meno judėjimais – italų futurizmu, rusų konstruktyvizmu, siurrelizmu; menininko knygas kūrė ir *Fluxus* menininkai, o fotografijos ir konceptualaus meno istorijoje kartinėmis tapo Edo Ruscha pigios leidybos knygutės *Twenty six Gasoline Stations* (1966), *Every building on the Sunset Strip* (1967). Luckus buvo susipažinęs su rusų porevoliucine avangardo fotografija, futurizmo, siurrelizmo judėjimais. Apie tai daugiau rašoma L. Aninskio knygoje (Л. Анинский, *Очерки о Луговской фотографии*) skirtuose fotografo komentaruose. Matulytė 2014, p. 61–62.

Negalima nepastebėti autoriaus pasirinktos labai inovatyvios kūrybos raiškos formos – vienetinės knygos; dar labiau netikėta albumų turinio sandara – vizualaus naratyvo konstravimas, perpinant autorines fotografijas ir istorinius vaizdinius skolinius – multiplikuojamas reprodukcijas. Ankstyvuosiuose albumuose alegorinis pasakojimas dėliojamas apjungiant į vieną vaizdinį pasakojimą autoriaus nuotraukas iš ciklų *Mimai* ir *Giminės*, istorines (XIX a. pabaigos – XX a. pradžios) fotografijas ir XVII a. flamandų tapybos darbų fragmentų reprodukcijas. Koliažo principo taikymas, kai sutelkiami skirtingo turinio vaizdai, o tarp jų mezgamos chronologiškai, topografiškai ar kaip kitaip nesusijusios jungtys, atliepia legendinius Aby Warburgo *Mnemosyne* atlasus, ankstyvąsias rusų avangardo konstruktyvistų *dada* dėliones. Vis dėlto citatos ir nuorodos į dailės ir vaizdų istoriją pirmose knygose panaudotos ne dėl ekstravagantiško intelektualinio žaidimo, jos tęsė visai Luckaus kūrybai charakteringą temą – modernistinį sudramatintą kalbėjimą apie žmogiškąją dramą, jos nuopolius ir kulminacijas, mirties, gyvenimo ir meilės trikampį.

Tad žvelgiant fotografijos sampratos transformacijos aspektu, aktualiausias yra trečiasis albumas – *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986) [3 pav.]. Jame atsisakyta autorinių nuotraukų, knyga sudaryta kompiliuojant tik antikvarines, rastas fotografijas. Kaleidoskopine portretinių, dokumentinių, topografinių vaizdų dėlione lapas po lapo apibendrintai pasakojama apie žmogaus būtį karo, mirties, geismo, džiaugsmo ar grėsmės akivaizdoje. Tokią Luckaus fragmentuoto pasakojimo struktūrą tyrėja Matulytė apibūdino kaip „surrealiai konstruojamą pranešimą“, kuriuo „apeliuodamas tarsi tik į fotografinę laikmeną, iš tikrųjų <...> paliečia gilius socialinius aspektus, kurie albume sugulė pateminiu sluoksniu“²⁰⁸. Šis albumas fotografijos sampratos kaitos požiūriu aktualus dar ir todėl, kad jame yra gana didelės apimties komentaras, atspindintis požiūrį į fotografiją. Tai neabejotinai unikalus šaltinis šio tyrimo kontekste, todėl tolesnėje analizėje dėmesį sutelksiu būtent į jį.

Nors knygos dedikacijoje fotografas nurodė, kaip vertėtų suvokti leidinio turinį, tai – „kelionė po svetimus gyvenimus“, vis dėlto autoriaus tekstas, lydintis kūrinių, signalizuoja ir apie kitus kūrybinės minties posūkius. Konstruodamas pasakojimus iš senų antikvarinių nuotraukų, Luckus atranda, jog tai „prasmingiau nei darbas su savomis

²⁰⁸Matulytė Margarita, 2014, op. cit., p. 24

fotografijomis²⁰⁹. Iš autoriaus svarstymų ryškėja, jog jam buvo labai svarbu surasti savo asmeninį santykį su „anoniminių“ vaizdų visuma.

Visa galva pasinėręs į senovinę fotografiją, mačiau vis tokį patį žmogų, beveik nepasikeitusį per visą tą laiką, kai fotografija apskritai egzistuoja. Nuotraukose visada mačiau save, savo draugus, tas pačias aistras, tą pačią meilę ir neapykantą. Senovinės fotografijos man primena vaikus iš prieglaudos: daugelis juos užjaučia, tačiau pasiimti pas save nesiryžta. Maketuodamas albumą „Požiūris į senovinę fotografiją“, jaučiau didžiulį pasitenkinimą. Tas darbas man atrodė reikšmingesnis už darbą su savo fotografijomis.²¹⁰

Darbuojantis su vaizdų archyvu, šalia pamėgtos gyvenimo dramos interpretacijos palaipsniui ryškėjo klausimai, kuriuos neišvengiamai kėlė pati medžiaga – fotografija ir joje glūdinčios įtampos. Neatsitiktinai autoriniai knygos komentarai pradedami svarstymais apie fakto tiesą fotografijoje: „Fotografijoje visada glūdi tiesos akimirka ir ji gali bent iš dalies išreikšti fakto tiesą“ ir čia pat papildo: „fakto tiesa – ne vienintelė fotografijos ypatybė, fotografija gali ir meluoti“²¹¹. Darbas su archyvine fotografija iškėlė ontologinį fotografijos referentiškumo klausimą, tačiau autorius jo negilino, tik kaip ir Sontag²¹² konstatavo, jog laiko patina teikia legitimumo vilties: „Man atrodė, kad senovinėse, laiko išbandytose nuotraukose yra daugiau tiesos negu maniškėse.“²¹³

Darbas su archyvinėmis nuotraukomis paliko ir dar vieną pėdsaką Luckaus savivokoje – tai pakitęs santykis su vaizdais. Menininkas fotografiją aukštinęs kaip sakralų ženklą arba ikoną, suvokė, jog tokie mąstymo stereotipai tam yra netinkami, paviršutiniški:

Vienu metu senovinė fotografija man buvo kaip ikona. Moteris tose fotografijose man dažnai primindavo Leonardo da Vinci madonas. Tačiau tas fotografijas „perleidęs per jausmus“ supratau, kad joms netinka tie mąstymo stereotipai, į kuriuos kartais nesąmoningai kabinamės. Fotografijos – ne ikonos, o moterys jose – ne magdalenos ir ne marios; tai begalinės, bekraštės jėgos, kurios nedera matuoti stereotipais, išraiška.²¹⁴

²⁰⁹ Luckus Vitas, „Požiūris į senovinę fotografiją“, in: *Vitas Luckus. Kūryba*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 62.

²¹⁰ Luckus Vitas, op. cit., p. 61.

²¹¹ Luckus Vitas, op. cit., p. 61.

²¹² Sontag Susan, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 29.

²¹³ Luckus Vitas, op. cit., p. 61.

²¹⁴ Luckus Vitas, op. cit., p. 62–63.

Svarbi Luckaus įžvalga, bylojanti apie jam beatsiveriantį vis sudėtingesnį darinį, tai suvokimas, kad nuotrauka – ne ikona. Fotografija kaip ženklas arba ikona, visų vienodai suprantama – charakteringas sovietų modernistinės fotografijos sampratos bruožas, vaizdo ikoniškumas ilgą laiką vertintas kaip jo meniškumo kriterijus. Tai pastebėjo ir suomių tyrėjas Hannu Eerikainen straipsnyje „Iš pogrindžio“ („Up from Underground“), paskelbtame JAV žurnale *Aperture* 1989 m. Autorius sovietinėje fotografijoje gajų ikoniškumą vertino kaip sistemos prižiūrimą vaizdų skaitymo (suvokimo) doktriną:

Sovietų valdžios požiūryje į fotografiją vyrauja dvi aksiomos: pirma – visa, kas nufotografuota, yra tiesa, ir visa tai, kas yra tiesa, gali ir turi būti nufotografuota; ir antra – fotografijos turi poveikį žiūrovui, jis yra tiesioginis ir nedviprasmiškas. Šie įsitikinimai kilę dar ankstyvaisiais sovietų valstybės metais. Dar Stalino režimo laikais buvo suvokta dogmos galia, kurios nepažeidžiamumas buvo aršiai saugomas įstatymais ir draudimais, skirtais propagandai ir menui. Vėliau šios idėjos išsivystė į fotografijos ideologiją, kurią galima apibūdinti vaizdo visagalybės doktrina, arba žodžiu *ikoniškumas*.²¹⁵

Lyginant Luckaus ankstesnį kiek „sakralų“ požiūrį į vaizdą ir sovietinę „vaizdo visagalybės“ doktriną, matyti, kad juos jungia tiesmuko, vienareikšmiško vaizdo suvokimas. Darbas su fotovaizdų archyvu pakeitė Luckaus požiūrį, jis atsiplėšė nuo neginčytinos ženklo / simbolio tradicijos, ir nors daugiau savo įžvalgų neplėtojo, aiškiai suvokė senųjų stereotipų ribotumą.

Žvelgiant į visų keturių knygų evoliuciją, lūžiu buvo tai, jog albume *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986) Luckus ne tik atsisakė savų fotografijų, pasinėrė į darbą su šimtais svetimų, nuo jo laike nutolusių vaizdų, bet ir „liovėsi paisyti vertinimo standartų, nusistovėjusių vardų ir įvykių hierarchijos, atsisakė bet kokios informacijos apie fotografiją“²¹⁶. Atmetus, anot Benjamino privalomą, nukreipiančią tekstinę informaciją, menininkui fotografija atsivėrė kaip „bedugnio šulinio veidrodis“. Tai kolektyvinė vaizdinija, artima Benjamino meno, kaip fotografijos, sampratai, kuri yra priešinga meninei, t.y. fotografijos, kaip meno, koncepcijai²¹⁷. Sykiu senųjų fotografijų anonimiškumas ir tai, jog jose vaizduojami pernelyg laike nutolę įvykiai, nepažįstamų žmonių veidai, tarsi apsaugojo nuo keblių klausimų, susijusių su autoryste. Nors

²¹⁵Eerikainen, Hannu, „Up from Underground“, in: *Aperture. Photostroika: New Soviet Photography*, 1989. 116 (Fall), p. 58.

²¹⁶Luckus Vitas, op. cit., p. 66.

²¹⁷Grigoravičienė Erika, 2011, op. cit., p. 199.

fotografą pripažįsta, kad kitu atveju ta informacija jam būtų svarbi, šiuokart jis galės jos atsisakyti²¹⁸. Luckaus požiūris, išdėstytas trečiosios knygos pratarmėje, atskleidžia, jog pamažu ėmė griūti daugelis modernioje fotografijos sampratoje įtvirtintų dogmų: tiesos ir fotografijos sutapdinimas, vienareikšmiškas, tiesmukas (ikoniškas) vaizdo suvokimas ir net autoriaus kultas.

Autorystė – viena kertinių modernios fotografijos atramų, kuria grindžiami aukšto meniškumo kriterijai, savito žvilgsnio į tikrovę nuostatos, autorinio (vadinasi, unikalaus) atspaudų samprata. Todėl Luckaus užuomina, jog jis „liovėsi paisyti vertinimo standartų, nusistovėjusių vardų ir įvykių hierarchijos“, abejonės tokių autoritetų kaip Henrio Cartier-Bressono ar Brassai fotografijų „vaizdo modeliavimo stereotipais“²¹⁹, klibina pamatines vertybes, kuriomis rėmėsi ištisa fotografų karta. Žvelgiant į medijos sampratos pokyčių perspektyvą autorystės instituto aspektu, verta atkreipti dėmesį ir į ne vieną ginčą sukėlusį Vytauto V. Stanionio žingsnį paviešinti savo tėvo Alytaus fotografo Vytauto (vyr.) Stanionio pokario metų kraštiečių fotografijas. [4 pav.] 1946 m. V. Stanionis valdžios užsakymu fotografavo Seirijų miestelio žmonės naujiems dokumentams. Taupant brangias fotografines medžiagas, asmenys fotografuoti poromis, vėliau atspausdinti ir padalyti nuotrauka (ne negatyvas) atliko dokumento verifikacijos funkciją. Lemiamu momentu šių vaizdų gyvavimo istorijoje tapo V. V. Stanionio sprendimas atspausdinti šias į atskiras portretines nuotraukas nepadalytas fotografijas ir perkelti į parodų erdves. Toks veiksmas tarsi panaikino pirminę disciplinuojančią vaizdų funkciją, bet sykiu leido išryškinti prievartinę jų kilmės istoriją. Per visą sudvigubintų portretų gyvavimą parodose nuo 1987 m. jie vertinti įvairiais aspektais – keistumo, istoriškumo, conceptualumo ir pan, tačiau bene dažniausia buvo svarstoma autorystės problema. Autorinio daugybiškumo klausimas buvo nuolat aktualizuojamas svyruojant tarp dviejų nuomonių: aukštinamas pirminio istorinio dokumento meniškumas, pabrėžiant vyresniojo autoriaus sąmoningą arba nesąmoningą indėlį, arba vertinamas antrinis meninis gestas, teigiant, jog sūnus atliko daugiau nei laboranto vaidmenį²²⁰. Atkreiptinas dėmesys į problemos simptomiškumą –

²¹⁸Luckus Vitas, op. cit., p. 66.

²¹⁹Luckus Vitas, op. cit., p. 66.

²²⁰Šio projekto vertintojų nuomonių įvairovė išsamiai aprašyta Ievos Meilutės-Svinkūnienės magistriniame darbe „Dokumento tapsmas meno kūrinium: nuo Vytauto Stanionio iki Vytauto V. Stanionio. Fotografinis projektas „Nuotraukos dokumentams“ (VDA, 2015); taip pat kataloge: *Vytautas V. Stanionis*.

neapsisprendžiama, kam priskirti autorystę – tėvui ar sūnui. Tą pažymėjo ir 1993 m. estų kuratorius Linnapas, rašydamas apie V. V. Stanionio projektą:

Stanionis elgiasi priešingai nei įprasta. Jis nesisavina rastų negatyvų kaip savo (meninės) nuosavybės, išsaugo jų originalią autorystę. Pripažįsta tai Stanionis ar ne, laikydamas save tik laborantu, o gal slapta ir autoriumi, tačiau paso fotografijas pavertus meno objektu, kolaboracinė (dviguba) autorystė tampa neatsiejama šio žingsnio dalis.²²¹

Iš šalies žvelgdamas į situaciją estų kritikas teigė, jog senosios apibrėžtys tarp laboranto ir autoriaus neteko prasmės. Kitaip tariant, Stanionių projektas atskleidė, jog autentiška vienatinė autorystė kartais fotografijoje negalima; ji multiplikuojasi tuo metu, kai pakeičiama nuotraukų intencija ir funkcija. Šis darbas, kaip ir Luckaus albumas *Požiūris į senovinę fotografiją*, – neįsisąmoninamo fotografijos ambivalentiškumo, monolitiškos reikšmingų vaizdų ideologijos skilimo ženklas.

9 dešimtmetyje buvo sukurta daugiau darbų, kurie prieštaravo fotografijos funkcijų apibrėžimams ir bandė peržengti jų sąlygotus ribotumus. Toks vaizdo paskirties efemeriskumas yra susijęs ir su atidesniu žvilgsniu į pačią fotografavimo situaciją, fotografo vaidmeniu ir etika vaizduojamos scenos atžvilgiu. Toliau panagrinėsiu grupę vaizdų, kurių siužetas yra nuotraukos sukūrimo situacija arba interpretuojamas fotografavimo aktas. Budvyčio dviejų nuotraukų grupė „Kelininkai I–II“ (1984) galėtų būti chrestomatinis tokio fotografavimo analizės pavyzdys. [5 pav.] Šios nuotraukos, kaip ir daugelis Budvyčio darbų, žiūrint fotografijos sandaros aspektu, daugiasluoksnės – jose tarpsta keli meninės artikuliacijos lygmenys. Pirmiausia pastebimas jų atlikimo paprastumas – tai tiesmukos fotografijos stiliaus²²² nuotraukos. Jose nėra jokio dirbtinai konstruojamo dramtizmo ar sureikšminimo, tik dokumentui (pasui) būtinas fiksavimas. Tiesiai į kamerą žvelgiantys asmenys fotografuojami, tikėtina, dokumentams. Atvirame peizaže pakabintas audeklas atstoja improvizuotą fotostudiją. Gilinantis į nuotraukų turinį, iškyla kita aplinkybė – tai situacijos, kurioje atsidūrė šie asmenys, dviprasmiškumas. Nepaisant aiškaus dokumentalumo, fotografas demonstruoja, jog

„Nuotraukos dokumentams“. Sud. G. Česonis, tekstų aut. I. Meilutė-Svinkūnienė. Kaunas: Kauno fotografijos galerija, 2013.

²²¹Linnap Peeter, *Bordelands. Contemporary photography from the Baltic States*: Katalogas, Glasgow: Street Level Photography Gallery, 1993, p. 13

²²²*Deadpan photography* stilius pasižymi neišraiškingų, banalių, kasdienių objektų fotografavimu. Disertacijos šio stiliaus apibūdinimui siūlomas lietuviškas *tiesmukos fotografijos* atitikmuo.

aplinkybės, kuriomis vyksta veiksmas, yra surežisuotos; žvelgiant iš vakarietiškoje paradigmoje įtvirtintos perspektyvos, Budvyčio gestas galėtų būti net performatyvus. Tai nėra kasdienės buities vaizdas, ši scena yra skirta išimtinai fotografavimo situacijai sukurti. Kadre ir portretuojama figūra, ir scenos kulisai – padėjėjai, laikantys tamsaus audinio foną. Budvytis parodo, jog ši aranžuotė tinkama bet kuriai fotografijos funkcijai atlikti – paso, dokumento ar meninei. Kaip nubrėžti tarp jų skiriamąją ribą, kada nuotrauka atitiks tam tikrai funkcijai keliamus reikalavimus? Atsakymų autorius nepateikė, o paskutiniuoju gestu viską dar labiau apsunkino. Trečiame etape, jau spausdindamas nuotraukas laboratorijoje, fotografas ėmė koreguoti vaizdą ne pagal kanono taisykles, o kaip tik priešingai joms. Vienos iš grupės nuotraukų tvarkinga kompozicija „sudarkoma“: kadras nukirptas ties apatine kraštine, veikėjams „nupjautos“ kojos, o jų menamą vietą užpildė vaizdinė tuštuma – užkadris. Paraštė nepaliekama kaip kompozicinė kadro riba, ji įgauna tęsinį, tampa prasmine kūrinio dalimi. Kompozicine schema Budvyčio ciklas „Kelininkai“ (1984) artimas V. Stanionio pokario pasinėms nuotraukoms, bet tik tiek. Jauno fotografo intencijos jau nuo pat pradžių nukreiptos į nepažintas ertmes, atsiveriančias aižėjant fotografijos funkcijų monolitui. Trejopa vaizdo sandaros struktūra Budvytis elegantiškai dekonstruoja fotografijos istorijos suformuotą kanoną.

Jei Budvytis rafinuotai diskutavo su profesionalios fotografijos tradicija, cirkuliuojančia meno pasaulio apyvarčioje, tai Šeškaus žvilgsnis buvo nukreiptas veikiau į marginalines šios medijos formas ir funkcijas, o diskusija su menine norma visada turėjo lengvo humoro prieskonį. Šeškus į fotografiją pateko atsitiktinai²²³. Ir nors buvo priimtas į bendruomenę, jis niekada neatsisakė privilegijos žvelgti į ją tarsi iš šono, nesekė joje vyraujančia stilistika. Šis savotiškas žvilgsnis iš atokiau, nesilaikymas kūrybinių meninės fotografijos principų neabejotinai erzino vyresnius kolegas, pripažintus meistrus. Draugijos meno taryba, be kurios žinios nepraslysdavo nė vienas darbas į parodas, ypač vertino techninį nuotraukų atlikimą, kompozicinę kadro darną, atspaudų techninę kokybę. Tad nenuostabu, kad Šeškaus sąmoninga antiformalistinė ir antiestetinė laikysena buvo sutikta kritiškai. Tačiau jei jo indėlį plečiant fotografijos

²²³Šeškus pradėjo fotografuoti, kai prireikė kelių nuotraukų dirbinantis televizijos operatoriumi Valstybiniame radijo ir televizijos komitete. Prieš tai mokėsi tapybos Vilniaus vaikų dailės mokykloje (dabar J. Vienožinskio dailės mokykla) ir A. Švėgždos studijoje (iš pokalbio su Šeškumi, 2015 06 20, I. Mazūraitės-Novickienės archyvas).

sampratą matytume tik kaip pasirenkamą mėgėjišką fotografavimo būdą, labai apribotume šio autoriaus kūrybos suvokimą ir vertinimą. Svarstant fotografavimo aktą kaip meninę problemą, svarbi menininko, šališko stebėtojo, pozicija ir pačios medijos atžvilgiu. Pirmiausia tai – atsisakymas sureikšminti fotografo vaidmenį, kitaip tariant, pro kameros iešiklį nebežvelgia ypatingų gebėjimų mistifikuotas autoriaus žvilgsnis. Autorius savęs nesureikšmina ir neteigia, jog geba pamatyti daugiau ir giliau nei visi kiti. Čia fotografas tėra tik laidininkas, kuris perteikia situaciją, leisdamas jai kalbėti pačiai. Šeškus vaizdžiai nusako fotografavimo metodą ir santykį su aplinka, kurią jis stebėjo:

Jis išsirinkdavo vietą arba įsitaisydavo bet kur ir laukdavo vaidinimo, kuris prasidėdavo dar žmonėms nepasirodžius. Tai nebuvo teatras, todėl prastų vaidinimų nebūdavo. Nebūdavo pirmaeilį ar antraeilį vaidmenų, nebūdavo plovimų juokingiausiose vietose, tik visai tyliai spragsėdavo ant kelių pasidėta „Smena“, dažnai užmiršusi persukti juostą, tik atidarant užraktą.²²⁴

Vis dėlto nepaisant autoriaus santūrios pozicijos, abejingumo šiose fotografijose taip pat nėra. Jam rūpimų temų ratas platus, tačiau konkrečiau sustosiu prie kelių iš jų. Fotografijos meninio aktualizavimo aspektu mane domina dvi ankstyvojo kūrybos laikotarpio Šeškaus fotografijos *Be pavadinimo* (1975 ir 1980), kurių siužetas taip pat susijęs su fotografavimo situacija. [6, 7 pav.] Abiejuose kadruose tiesiogiai ir netiesiogiai komentuojamas fotografavimas kaip socialiai reikšmingas veiksmas. Pirmojoje vyriškis, žiūrovui matomas tik iš nugaros, fotografuoja miesto panoramos fone pozuojančią moterį. Užfiksuoto momento aplinkybes ir motyvus nustatyti nėra keblu – fotografuojama šeimos albumui, kelionių ir aplankytoms vietoms atminti. Antrojoje nuotraukoje matome į spalvotos fotografijos ateljė skubančius jaunavedžius, jų ryžtingos eisenos tikslas tas pats – fotografija atminimui, vėliau pateksianti į šeimos albumą. Jiems fotografija tapo priežastimi nors akimirką įsijausti į iliuzinę tikrovę, pasinerti į svajonę, kurią užfiksuos spalvotas fotoatvaizdas. Todėl visa, kas bus nufotografuota ateljė, negali būti kasdieniška, rutiniška ir neišskirtina, nes čia kuriami proginiai vaizdai. Vaizdai, gimstantys iš geidžiamos iliuzijos, ar tai būtų ateljė ar turistinės traukos taške, „priversti“ būti tobulos formos, jų „būtis“ neišvengiama, jie atsiranda iš būtinybės būti nufotografuotiems.

²²⁴ Algirdas Šeškus. *Žaliasis tiltas. 1975–1982 metų fotografijos*, Vilnius: kitos knygos, 2009, p. 13.

Šiose Šeškaus nuotraukose fotografavimo aktas tampa priverstinis, nes sutampa su momentu, kuris negali likti neužfiksuotas. Apie priverstinę vaizdų būtį rašė prancūzų sociologas Bourdieu, atkreipdamas dėmesį, jog fotografija, kaip pasirinkimas, yra sąlygojamas socialinių normų ir poreikių:

Diapazonas fotografuotinų vaizdų arba fotografijų, kurios turi būti padarytos, priešingai realybės universumui, kurį techninės kameros galimybės leidžia nufotografuoti objektyviai, yra nusakomas numanomų elgesio modelių. Juos galime suprasti per fotografinę praktiką ir jos produktus, nes jie objektyviai nusako tas reikšmes, kurias grupė priskiria fotografavimo aktui kaip ontologiniam objektui, kurį verta fotografuoti, užfiksuoti, išsaugoti, komunikuoti, pasidalyti ir žavėtis, pasirinkimui.²²⁵

Taigi tiek pirmu, tiek antru atveju kalbama apie vaizdo pažadą būti gerovės liudininku, abipusio džiaugsmo įrodymu, kuriuo vėliau bus dalijamasi, žavimasi ir didžiujamasi. Šis pažadas visada nukreiptas į ateitį, bet nebūtinai sutampa su dabartimi ar objektyviomis aplinkybėmis. Nors realybė gali būti absoliučiai priešinga, nuotraukoje užfiksuota tik tai, ko geidžiama, nors tikėtina, kad svajonė niekada netaps tikrove. Šeškaus darbai kalba apie tai, jog fotografija verčia jos vartotojus įsijausti į geistiną vaidmenį tam, kad vaizdas įamžintų ne medžiagišką realybę, o fiziškai neapčiuopiamą įsivaizduojamąybę. Tokiu būdu fotografija įkūnija papildytą, idealią tikrovę. Pasak filosofo Kristupo Saboliaus:

[...] įstrigimas nevisavertėje būtyje, kurią reikia išspręsti nebūtimi, yra išeities pozicija, kuria remiantis vaizduotė atsiskleidžia ne kaip būties imitatorė ar kopijuotoja, bet kaip ją atrandantis ir įgyvendinantis veiksnys. Veiksnys, leidžiantis suprasti, kad atsiverianti įsivaizduojamybės plotmė yra tarpinė sritis, kurios negalime suvokti tuomet, kai tikrovę redukuojame į griežtą parmenidiškąją perskyrą tarp Būties ir Niekio.²²⁶

Fotografija reprezentuoja tą tarpinę sritį, yra įsivaizduojamybės liudininkė, ir kartu tai tik kaskart atidedamas pažadas, verčiantis besifotografuojančius amžinai jos geisti ir kartoti šį ritualą.

Kaip regėti iš aptartų atvejų, permąstydami mediją fotografai savo darbuose formavo ne tik naują plastinę kalbą, artėjo prie fotografijos kaip idėjos (koncepcijos) modelio, bet ir kėlė kritiškus, nepatogius jos atžvilgiu klausimus. Abejojo

²²⁵ Bourdieu Pierre, *Photography: A Middle Brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1990, p. 6.

²²⁶ Sabolius Kristupas, *Įsivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 19.

jos galia paliudyti ar patvirtinti faktą, tapti tariamai objektyviu įrankiu, metaforiškai perteikiančiu menamą tiesą. Tačiau menininkai nesustojo ties šių atradimų riba, jie žengė toliau, gilindamiesi į pačios medijos genezę, analoginio atvaizdo kaip atspaudų (indekso) prigimtį. Kūrinių, narstančių fotografijos anatomiją, nebuvo daug, tačiau sukurtieji buvo išties svarūs. Bene svarbiausią tarp jų – Budvyčio keturių fotografijų seriją „Išeinu I–IV“ (1981). [8 pav.] Tai keturių vaizdų seka, kurioje nufotografuotas tas pats sėdintis vyras, apimtas pusiau svaigulio, pusiau miego būsenos. Kiekvienas iš vaizdų fiksuoja nedidelį poslinkį ir judesį, reiškianti, jog vyro figūra svyra, arba, kitaip tariant, matyti, jog vieną kadrą nuo kito skyrė tam tikras laiko tarpas. Tačiau kartu veiksmas vos pastebimas, jo tenka ieškoti, o tai savotiškai ištesia žiūros momentą. Neatsiejama kūrinio dalimi tampa laiko trukmė: ji dvejoja – ta, kuri užfiksuota tarp kelių kadrų, ir ta, kuri ištesia kūrinio patyrimą. Taigi šios fotografijos sykiu yra tarsi sulėtintas filmas, nes norėdamas suvokti šį darbą žiūrovas priverstas sekti kadrų slinktį. Nors Budvyčiui laiko kategorija svarbi, ji nėra vienintelė kūrinio sandaros detalė.

Antrasis dėmuo jame – tai pats analoginis atspaudas. Šiandien, fotografijai įžengus į skaitmeninę virtualybę, skirtas tarp šių dviejų fotografijos formų arba, anot Flusserio, juodųjų dėžių, yra esminė. 9 dešimtmetyje ši problema technologiniu požiūriu neegzistavo. Tačiau fotografijos kaip tiesioginio šviesos nuo realybės paviršiaus atspindžio ir atspaudų indeksiškumo problemos buvo svarstomos ir diskutuojamos. Taigi Budvytis radikaliai eksperimentuoja spausdindamas nuotrauką ir šį eksperimentą paversdamas sudėtine ir prasmine kūrinio dalimi. Fotografinis vaizdas, tradiciškai sureikšmintas ir vertintas kaip galutinis viso proceso tikslas, čia patyrė fizinį sunaikinimą. Seka veda link fotografinio vaizdo sunykimo, kurio kulminacija tampa momentas, kai analoginiame atspaude centrinę nykstančią figūrą galiausiai pakeičia autoriaus piršto antspaudas. Lieka atviras klausimas, ar Bazino fotografijos indeksiškumo, tai yra fotografijos kaip piršto atspaudų, koncepcija, tarpusi to meto kino ir fotografijos kritikų aplinkoje, galėjo paveikti Budvyčio sprendimus?

Fotografo eksperimentas su fotografijos spausdinimo procesu ne tiek siejasi su indekso problema, kiek siekia apčiuopti fotografijos, kaip vaizdo terpės, ribas, kurias peržengus ji gali pati save sunaikinti. Šiame darbe kaip ne vienam kitam svarbi fotografijos medijos savistabos problema, kurią nagrinėsiu remiantis vokiečių dailės

istoriko ir vaizdo antropologijos teorijos kūrėjo Hanso Beltingo pasiūlyta *vaizdo* – „*mediumo*“ – *kūno* triada²²⁷. Anot Beltingo, siekiant suprasti vaizdą plačiausiame jo reikšmių ir funkcijų diapozone, jis tampa prieinamas tik įvertinus kitus, neikoninius, veiksmus, tokius kaip medija ir kūnas, suvokiant juos bendriausia prasme. „Medija suprantama tradicine tarpininko – vaizdų nešėjo – prasme, o kūnas reiškia arba veikiantį, arba suvokiantį kūną, nuo kurio vaizdai priklauso ne mažiau nei nuo atitinkamos medijos.“²²⁸ Taigi, šiuo atveju galima teigti, kad šiame darbe paraleliai sąveikauja vaizdai lygmuo ir jų terpės arba laikmenos lygmenys. Trijose nuotraukose iš keturių matomas už stalo sėdintis snaudulio ar transo būsenos apimtas vyras, kurio atvaizdas sulig kiekvienu paveikslu vis labiau nyksta. Pirmieji sekos kadrai fiksuoja vyro grimzdimą į nebūtį, o štai paskutinis – jau ir paties vaizdo mirtį, išnykimą. Prisimenant kiek anksčiau šiame tekste nagrinėtą Budvyčio fotografiją „Kelininkai. II“ (1984), matome, jog vaizdinė tuštuma, kaip meninis gestas, fotografą domina neatsitiktinai. Vis dėlto šioje sekoje tuštuma užpildoma, bet ne iš negatyvo perkeltu vaizdu, o autoriaus piršto atspaudu. Sekant vaizdo laikmenos kismo liniją, pirmieji trys kadrai rodo, jog Budvyčiui įdomu išmėginti analoginio fotografijos atspaudą kaip atvaizdo kūno kritines ribas. Menininkas nespaltotą sidabro atspaudą priverčia parausti, jautrų paviršių brauko šiurkščiu šepečiu ir pan. Taip, kaip vaizdo lygmenyje į nebūtį grimzta vyro figūra, taip ir vaizdo mediumas palaipsniui kinta, yra dekonstruojamas, kol paskutiniame lakšte fotografijos, kaip analoginio atspaudą iš negatyvo, nebelieka. Jį pakeičia vaizdas, gimęs iš tiesioginio sąlyčio su Beltingo įvardytu „veikiančiu arba suvokiančiu“ kūnu, šiuo konkrečiu atveju – autoriaus pirštu. Anot Beltingo, „vizualinės medijos varžosi su savo perduodamais vaizdais. Jos linksta slėptis arba veržiasi į pirmą planą. Kuo daugiau kreipiame dėmesio į mediją, tuo sunkiau jai sekasi paslėpti savo strategijas. Referentiška vizualinė medija atsigręžia prieš savo perduodamą vaizdą – ji vagia mūsų dėmesį.“²²⁹ Budvyčio kūrinio atveju fotografija pavogė ne tik mūsų dėmesį, bet sunaikino vaizdą ir transformavo save pačią. Autorius beveik anatomiškai išnagrinėjo fotografijos medijos sandarą, siekdamas jos ribas ir transformacijų pasekmes. Budvyčio fotografijos veikiau

²²⁷ Grigoravičienė Erika, 2011, op. cit., p. 88–92.

²²⁸ Belting Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in: *Critical Inquiry*. 2005. 31: 302–319. Cituota iš: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*. Sud. G.Mickūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 99, 100.

²²⁹ Belting Hans, op. cit., p. 100.

sukonstruotos, o ne ekstaziškai išjaustos, ir tai byloja apie autoriaus polinkį mene taikyti analitinį mąstymo būdą, priežastingumu grįstą kūrybinę prieigą.

1993 m. vienos pirmųjų Baltijos šalių fotografijos parodų Vakaruose proga Linnapas, retrospektyviai apžvelgdamas padėtį sovietmečiu, pažymėjo, jog kritiškai mąstantis menininkas, neretai nebūdamas tikras dėl fotografijos galimybių išlikti analitiška, rinkosi alternatyvias kūrybos priemones. Legitimuotas meninės fotografijos kanonas, kurį Linnapas vadina diletantišku mėgėjiškumu, neturėjo kritinės prieigos įrankių, o valdžia sąmoningai vengė menininko intelektualinio potencialo ir fotografijos sandūros, galėjusios tapti visuomeninės sistemos pavojingu reiškiniu²³⁰. Regis, Budvyčio atveju šią įžvalgą tektų koreguoti ta prasme, jog tokie kūriniai sistemos atstovams buvo pernelyg intelektualiai rafinuoti, o negebėdami „perskaityti“, jų nedraudė ir sklaidos nevaržė.

Apibendrinant kalbą apie fotografiją kaip kūrybinę problemą, galima daryti prielaidą, jog lūžio laiku avangardiškai nusiteikusių autorių fotografija tapo ne tiek vaizduojanti, kiek tyrinėjanti. Fotografai savo kūrinuose ėmė kalbėti ne apie tai, ką mato, jie dėmesį nukreipė į terpę, su kuria dirba, tai yra į pačią fotografiją. Fotovaizdų santykis su tikrove, jų funkcijos ir reiškinių susikūrimas, autorystės ir kiti klausimai suprasti kaip kūrybinės problemos, kurių menininkai ignoruoti nebenorėjo. Tam tikra prasme fotografijos raida tapo priklausoma nuo kūrybinių ieškojimų, kuriais mėginta analizuoti medijos savastį, atveriant joje glūdinčius ne visada kūrėjui patogius prieštaravimus. Fotografų požiūris į pasirinktą kūrybos priemonę tampa kritiškas, svyruojantis, darbuose išryškėja savistaba, fotografijos ribų paieškos požymiai. Menininkai labai sąmoningai savo kūriniais kėlė pamatinius klausimus: ir ne tiek, kas yra fotografija, o kaip jos reikšmės veikia įvairios funkcijos, pavyzdžiui, taikomoji, disciplinuojančio naudojimo paskirtis. Galima teigti, jog aktyvių praktikų darbuose, priešingai nei to meto teorinėje mintyje, kritinis, analitinis požiūris į kūrybos priemonę tapo neatsiejamu fotografijos reprezentantu, vedusią ją link vėlesnių konceptualizavimosi procesų.

²³⁰Linnap Peeter, 1993, op. cit., p. 9.

3.2. Teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikcija

Šiuo metu susiformavusiame fotografijos istorijos tyrimų diskurse 9-o dešimtmečio posūkį link nereikšmingo banalaus objekto įprasta interpretuoti kaip iliustratyvų pasitraukimą nuo stagnuojančios sovietinės tikrovės. Akcentuojamas skiriamasis naujos estetikos bruožas formos menkumas: fotografuojamas objektas nesvarbus, banalus, nepatrauklus, menkas (nedidelio formato) atspaudas, neprofesionalūs išpildymo įgūdžiai (demonstratyvus profesinių taisyklių nesilaikymas) ir pan. Pastebima, jog toks demonstratyvus skurdumas akivaizdžiai kontrastavo su fotografijomis, atliktomis įprastu meninio reportažo metodu, akcentuojamas estetinis oponavimas tradicijai. Pasak tyrinėtojų, atsivėrė takoskyra tarp menininkų, kurie vis dar tikėjo vaizduojantys realybę ir tų, kurių meno objektas buvo nerealybė.²³¹

Darbe siūlomas pjūvis per medijos transformacijos prizmę, leidžia lietuvių autorių kūrinių tyrimų metodus papildyti sąsajomis su požiūrio į fotografiją pokyčiais, vykusiais Vakarų fotografijoje 7–8 dešimtmečiais. Ankstesniame skyriuje nagrinėtas susidomėjimas medijos savistaba ir jos ribomis praplečiamas kitu svarbiu fotografijos sampratos pokyčio bruožu – vaizdo režisavimo fotografijoje problematizavimu. Kaip jau buvo nagrinėta šios disertacijos I skyriaus II poskyryje, Wallas šį procesą yra apibūdinęs kaip tranzitą iš reportažo į fotodokumentiką,²³² o Friedas – kaip vaizdo teatrališkumo ir antiteatrališkumo dialektiką.²³³ Šiame darbo skyrelyje bus aiškinamasi, kaip kito Lietuvos fotografų požiūris į fotografijos santykį su fotografuojama tikrove ir kaip jie sprendė sąmoningo intencionalumo keliamas problemas.

3.2.1. Antiteatrališkumas. Fotografija *be įvykio*

Jei modernios fotografijos paradigmoje vyravo orientacija į dramatišką įvykio koncepciją, tai postmodernioje vaizdinijoje jam priešpastatyta fotografijos *be įvykio* vaizdinė struktūra. Tai fotografinio vaizdo konstravimo principas, kai atsisakoma į reginį orientuojančio įvykio, kurį pakeičia kūrinio atvirumo ir uždarumo žiūrovo atžvilgiu takoskyra. Kitaip tariant, svarbia kūrinio sandaros dalimi tapo pačioje kūrinio sąrangoje programuojamas arba numatomas santykis su stebėtoju. Šį svarbų fotografo

²³¹ Matulytė Margarita, op. cit., p. 227.

²³² Wall Jeff, op. cit., p. 32.

²³³ Fried Michael, 2008, op. cit., p. 2.

žiūros vektorių pokytį kūrinio sandaroje Friedas pasiūlė interpretuoti remiantis fotografijos teatrališkumo ir antiteatrališkumo skirtimi.²³⁴

Antiteatrališką arba fotografiją *be įvykio* siūlau traktuoti tokį fotovaizdą, kuriame menininkas sąmoningai vengia teatrališko siužetiškumo, dramatizmo, įtaigos ir kitų atvirumą žiūrovui garantuojančių meninių priemonių. Fotografija *be įvykio* vaizduoja, teigia, bet neduoda jokių nuorodų į įvykį, veiksmą ar reginį, kaip raktą į prasminį vaizdo bagažą. Pasak Friedo, „tokia fotografija užuot kvietusi žiūrovą įsitraukti aktyvuojant vaizduotę, palieka jam pačiam nuspręsti, ką su ja veikti, be jokių net minimalių nuorodų iš kūrinio.“²³⁵ Tai reiškia, jog antiteatrališkos fotografijos suvokėjui nesuteikiama formalių prieigų, išgyventi kūrinį estetiškai, tai yra juo pasigrožėti. Besiužechiai darbai neskatina gerėtis, priešingai jie verčia mąstyti, o neretai yra trikdantys.

Kad žiūrovas tampa svarbiu meno lauko veikėju pastebėjo ir Lietuvos kritikai, rašę apie naujus reiškinius 10 dešimtmečio pradžios meno scenoje: „Pagaliau ir vertinimai priklauso nuo kiekvieno vertintojo dvasinio bagažo. Taip vertintojas norom nenorom tampa meninės akcijos dalyviu.“²³⁶ Taigi postmodernios fotografijos išskirtiniu bruožu laikytinas išaugęs suvokėjo vaidmuo, kuris tampa lygiaverčiu situacijos arba meninio įvykio veikėju ir keičia vaizdo sąrangos principus. Tad kalbant apie 9–10-o dešimtmečių fotografiją, tenka nuolat sugrįžti prie kūrinio atvirumo suvokėjui problemos.

Etaloniniu kūriniu Lietuvos fotografijoje, įkūnijančiu fotografijos *be įvykio* koncepciją, pavyzdžiu galėtų būti Zinkevičiaus darbas „Talonas“ (1982). [9 pav.] Nuotraukoje visą kadro plokštumą užima išdidintas pažymėto viešojo transporto bilieto atvaizdas. Savo tiesmukumu šis kūrinys ko gero kaip nė vienas kitas laužė kanoną, teigiantį, jog vaizdu galima perteikti metaforas, žodžiais sunkiai išsakomus jausmus, poetines nuojautas. Nuotrauka, kuri yra pažymėto bilieto kopija, tarsi nepasiūlo jokio naratyvo, į ją žiūrint galima pasakyti tik tai, ką joje matome. Maža to, tam kad kalbėtume apie šią fotografiją, tenka atsisakyti įprastų fotografijų aptarimui naudojamų terminų, pavyzdžiui, – užfiksuoti momentą. Juk tai, jog šiandien šiame atvaizde

²³⁴Plačiau problema nagrinėta šios disertacijos p. 46–47.

²³⁵Fried Michael, 2008, op. cit., p. 19.

²³⁶Litvinavičius Vilius, „Gintaro Zinkevičiaus metafizinės vizijos“, in: *Kauno laikas*, 1993 rugpjūčio 5 d., Nr. 148, p. 4.

įžvelgiame tam tikrą praėjusio laiko atspindį (bilieto dizaino, pinigų sistemos ar, tarkime, bilieto žymėjimo būdą) galima pasakyti tik šiandien, tai yra į kūrinių žvelgiant iš laiko perspektyvos. O 9 dešimtmetyje, tokių įžvalgų padaryti buvo neįmanoma. Nuotraukoje neįamžinta nieko laikina, to ko jau niekada nebepakartosi, jokios akimirkos, situacijos ar įvykio. Priešingai, šio kadro turinys – bilietas, yra kartotinis, tiražuojamas ir nekintamas tol, kol egzistuoja banalioji jo kilmės priežastis – kelionė viešuoju transportu. Tiražuojamas bilietas, šiugždantis kiekvieno keleivio kišenėje, kassyk yra tas pats ir kartu jau kitas, jis atpažįstamas tik kaip ženklas, nešantis jam priskirtą socialinių normų reikšmę. Taigi menininkas teigia, jog fotografijai nebūtina „įamžinti“ nepakartojamo momento (įvykio) laike, kad išliktų dokumentiniu kadru, liudijančiu tikrovę esant tokia, kokia ji buvo nuspaudžiant kameros užraktą. Tik tam, kad šią tikrovę atrastum, reikia pastangų, į jų kurstymą ir nukreipta fotografo intencija. Zinkevičiaus nufotografuotas „Talonas“ (1982) kartu yra ir dokumentas, ir grynas faktas be naratyvinio turinio, veiksmo ar reginio.

Zinkevičiaus „Talonas“ (1982) vienas ankstyvųjų vaizdų *be įvykio* pavyzdžių, ir jo kūrybai būdingesne performatyvi fotografija, kurią dar analizuosiu smulkiau. Kiek vėliau aktyviai pradėjęs kurti Trimakas turi kur kas gausesnį kūrinių korpusą, kuriems galima taikyti antiteatrališkos fotografijos apibrėžtis. Tokia kūrybine strategija remtasi jau „Plokštumų“ serijoje (1987–1992), kuria pradėta kritinė vaizdo sandaros analizė. Tačiau kur kas, ryžtingiau link objektiškojo turinio buvo pasukta darbuose „Skaidrus stovintis“, I–II (1991) ir „Valgomas stovintis“, I–II (1991). [10, 11 pav.] Kompozicinės sandaros požiūriu (aiškus frontalumo plokštumos akcentavimas), šuos kūrinius jungia fotografinio vaizdo gylio iliuzijos apmąstymai, tačiau *stovinčių* objektų turinio asketiškumas ir minimalizmas veda link fotografijos kaip reginio (spektaklio) neiginio problematikos. Palyginus su Zinkevičiaus „Talonu“ (1982), Trimako objektų natiurmortuose interpretacinėms įžvalgoms palikta dar mažiau erdvės. Skaidrus stovintis, spėtina, – stiklo indas, pripildytas vandens, valgomas stovintis, tikėtina, – želatinoje sustingusio maisto lėkštė. Nei vienas iš objektų, mąstant modernaus reportažo paradigmoje, nevertas tapti reikšmingu kadru. Šie darbai absoliuti įvykio ir reginio priešingybė, savo forma ir turiniu teigiantys naratyvinę statiką. Taigi, nuotraukose nėra net tik jokio siužeto, intrigos ar keistos situacijos, bet ir laiko matmens. Kvadratiname kadre – vizualus taškas, atidžiau įsižiūrėjus, galima nustatyti jo medžiagiškumą, o pastarasis kelia daugiau klausimų, nei pateikia atsakymų. Meninio

reportažo, kaip fotografinės kalbos kanono, skalėje tai jau būtų ne tik antižiūroviškas *neįvykis*, bet, veikiau, teiginys, kurio prasminis laukas uždaras. Kas lieka iš fotografinės kalbos arsenalo priemonių, kurios šiuos darbus išlaikytų fotografijos diskurso dalimi, – tai pati medija – šviesos srauto ir atspindžių nuo objektų, esančių prieš kamerą, fiksavimas jautrioje sidabro juostelėje. Šviesos skverbimasis per *skaidrų stovintį* ir jos išnykimas *valgomam stovinčiame* yra nuolatinis dialogas su fotografijos medžiaga, jos efemerija ir stabilumu. Kaip teigė estų kritikas Linnapas:

G. Trimako fotografijos primena Fox'o Talboto „Gamtos pieštuką“ *The Pencil of Nature* (1843), kurio pavadinimas nurodo į pačios fotografijos idėjos mistinę kilmę, šviesos ir objektų vartimą atvaizdu. Regis, G. Trimako visai nedomina tolesnė 150 metų fotografijos istorija, jam, kaip seniau, rūpi tik sidabras, šviesa ir alchemija.²³⁷

Fotografijos fizika, artikuluojama per minimalistinę formą, tapo ilgalaikiu menininko kūrybos apmąstymų objektu. Paradoksalu, tačiau Trimako fotografijose *be įvykio*, kuriose dominuoja statiškas, uždaras objektas, reginiu arba įtraukiančiu įvykiu tampa vaizdą „nulipdžiusi“ šviesa. Ji nekuria teatrališkos įtampos, veikiau šis veiksmas latentiskai nukreiptas į fotografijos savistabą. Paskutiniųjų dešimtmečių sandūroje kompleksinė menininko kalba niekaip netilpo į tradiciškai apibrėžiamos meninės fotografijos rėmus ir juolab nesiūlė jai būdingos *reginio* retorikos.

Budvyčio dviejų nuotraukų darbas „Tinklinio pirmenybės I, II“ (1981) fotografijos *be įvykio* problematikos šviesoje atvėrė kitą naujojo dokumentalumo aspektą – spektakliško beprasmybę. [12 pav.] Priešingai nei anksčiau aptarti kūriniai, šiame galima užčiuopti naratyvo užuomazgas: dviejuose fotografijose užfiksuotas vėjo gūσιο plaukstomas kuklus skelbimas, kviečiantis į tinklinio pirmenybes. Tačiau pasakojimas išgaunamas tik sekvencijoje, tai yra tik atlikus dviejų atvaizdų sugretinimo veiksmą. Sekant veiksmo logiką, pirštusi išvada, jog kūrinys yra reportažinės prigimties, tai yra nors ir menkai, bet pasakojantis apie tam tikrą veiksmą. Visgi šiai užduočiai autorius priverstas imtis dvinarės vaizdo struktūros. Juk iš esmės reginio nėra, o įvykis galimas, tik esant lyginimui ir pasirinkimui tarp dviejų. Pasirinkimas, kaip kūrybinis modernios fotografijos metodas domino ir JAV konceptualizmo pradininką Johną Baldessarį. Jo kūrinys „Pasirinkimas (Žaidimas dviems žaidėjams): Rabarbaras“ (*Choosing (A Game*

²³⁷ Linnap Peeter, 1993, op. cit., p. 59.

for Two Players): *Rhubarb* (1972) kritiškai komentuoja modernistiniame reportaže taikomą atrankos (tikrovės redagavimo) principą. Baldessaris nufotografavo identiškais sekomis po tris sudėtus pavasarinių rabarbarų lapkočius, pakartodamas kombinaciją septynis kartus. Kiekvienoje daržovių kombinacijoje vienas rabarbaras pasirenkamas nurodant jį pirštu. Tai iki begalybės galintis tęstis betikslis žaidimas, kuris neturi nei pradžios, nei pabaigos. Atranka, nurodant į tariamai svarbiausią (o tai ir atlieka fotomenininkas reportaže – kadruoja), prasmės nesukuria, o tėra betikslis baksnojimas pirštu į atsitiktinius į taikinius. Budvytis irgi taiko žaidimo strategiją, pasirinkdamas nereikšmingą objektą – tinklinio pirmenybių anonsą. Jo žaidimo laukas ne plakato turinys, o besikartojantis atplyšusio skelbimo kampo judesys arba tiksliau, juodo taško, pavaizduoto plakate, blaškymasis pirmyn ir atgal. Taigi darbe „Tinklinio pirmenybės“ iš tiesų vyksta ne reginio paieška, nes pats įvykis akivaizdu yra niekinis, šis kūrinys konstatuoja įvykio, kaip fotografijos atsiradimo priežasties, beprasmiškumą.

Apibendrinant reikia pabrėžti, jog modernistinio reportažo dramatismas, sutirštintas akimirkos sureikšminimas, postmodernioje fotografijoje užleido vietą uždaram vaizdai *be įvykio*. Šie antiteatrališki vaizdai diskutavo su tradicija, per pakitusį požiūrį į suvokėją, intencionalų vizualumo efektų ir išraiškingumo minimizavimą. Dėl šios priežasties pastarosios prasminis laukas darėsi vis kompleksiškesnis, prisodrintas persipynusių kontekstų bei nuorodų, reikalaujančių iš suvokėjo ne pasyvaus stebėjimo, bet išsilavinimo, aktyvaus gilinimosi, sąmoningo ryšių su kūriniu mezgimo, tikriausiai – dalyvavimo kūrybiniame akte.

3.2.2. Įsitraukimas. Žmogus fotografijoje

Dokumentikoje *be įvykio* naratyvo (siužeto) vietą užėmė objektas (arba daiktas), įnešdamas į fotografijos diskursą kontekstinį kalbėjimą per tiesioginę netgi tiesmuką referenciją. Tačiau būtų klaidinga manyti, jog objektiškumo įsitvirtinimas būtų iš fotografų apmąstymų lauko išstūmęs žmogaus atvaizdą. Humanistikos problema iš fotografų akiračio nepasitraukė, tačiau buvo transformuotos kūrybinės prieigos jai gvildenti. Postmodernios fotografijos praktikams žmogiškumo aukštinimo pažiūra vien jau dėl įsisenėjusios patetikos, akivaizdu, jog buvo nepriimtina. XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais vientisas, sentimentalus žmogaus portretas, humanistinių vertybių

idealizavimas fotovaizdinijoje patyrė krizę.²³⁸ Iliustratyvus psychologizmas, vyravęs keletą dešimtmečių, nebetenkino fotografų net ir sovietų sistemos apribotoje Lietuvoje.

Žmogaus portretas postmodernioje Lietuvos fotografijoje skyla į daugybę fragmentų, kurie laike nuolat kito, deformavosi. Asmens vaizdavimas ir portreto žanras kaip ne vienas kitas motyvas fotografijoje patenka į jau minėtą teatrališkumo ir antiteatrališkumo problematiką. Friedas teigia, jog portreto žanras dėl jame užkoduotos vidujinio teatrališkumo, yra komplikotas ir ribotas. Šis teatrališkumas pasireiškia dažnam portretuojamajam dirbtinai pozuojant, save reprezentuojant prieš menamą žiūrovą. Friedas išskyrė dar Barthes'o išvelgtą pozavime nuotraukai slypintį konfliktą. Panašiai apie tai svarstė ir Sontag sakydama, jog „žmogaus veidas yra kažkuo ypatingas, kai jis nesuvokia, jog yra stebimas, ir kurio netenka, kai jis tai jau žino“.²³⁹ Todėl tam tikrais atvejais menininkai, pasak Friedo, siekdami įveikti šį ribotumą, fotografuoja žmones, kai jie nejaučia esantys stebimi kameros, yra pasinėrę į mintis ar kažkokią veiklą.²⁴⁰ Žinoma, demonstratyviai (teatrališkai) susimąstęs personažas labai būdingas ir modernistinei fotografijai (ypač stambaus plano portretuose), tačiau Friedas kalba apie kitą pasinėrimo į save būseną: svarbiausias jo skiriamasis bruožas tai – antiteatrališkas įsitraukimas, kuris pasireiškia monologu su savimi, o ne su žiūrovu. Būtent tokios uždaros, izoliuotos, savarankiškai egzistuojančios vaizdo sandaros, fotografijos, išsiskiria *absorbcijos* (pasinėrimo, įsitraukimo į save) savybėmis.

Postmodernioje fotografijoje, vaizduojančioje žmogų, išryškinamas konfliktas tarp suvokimo esant matomam ir buvimo stebimu to nežinant. Taigi sąmoningas psychologizavimas, poza ir vaidmenys, kuriais taip sumaniai manipuluota modernioje fotografijoje, naujos kartos fotografams tampa kritinių apmąstymų objektu. Bene daugiausiai tokio žmogaus pasinėrimo į apmąstymų būseną pavyzdžių galima aptikti 8-o dešimtmečio Šeškaus nuotraukose, darytose televizijos užkulisiuose. [13 pav.] Būtent jose galėtume ieškoti sąsukų su Friedo išvelgtu įsitraukimu, tačiau pasikliaudami vien tik šia interpretacija, pernelyg supaprastintume šių, gana sudėtingų, vaizdų interpretavimą.

²³⁸ Asmens tapatybės reprezentacijos Lietuvos fotografijoje problemą plačiai tyrinėta T. Pabedinsko monografijoje „Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX-XXI a. sandūroje“ (2010).

²³⁹ Fried Michael, 2008, op. cit., p. 338.

²⁴⁰ Fried Michael, 2008, op. cit., p. 192.

Šeškus fotografijos niekada nelaikė svarbiausiu užsiėmimu. Ji jam buvo savotiškas rudimentas, patogi naudoti kūrybinė priemonė, esanti visada šalia. Šio nesureikšmintą požiūrio dėka, autorius išsiugdė savitą vaizdinę kalbą, lygintiną su JAV konceptualios fotografijos pradininkų požiūriu. Kitas svarbus momentas, išskiriantis Šeškaus kūrybą iš lietuviškos fotografijos konteksto, tai jo patirtis dirbant operatoriumi valstybinėje televizijoje. Pats biografinis faktas – televizijos operatorius – nėra unikalus, kino ir televizijos operatoriais kaip artima profesinė veikla, užsiėmė ir daugiau Lietuvos fotografų, pavyzdžiui, Algimantas Mockus, Juozas Kazlauskas ar Antanas Miežanskas. Jų archyvuose taip pat apstu nuotraukų, kuriose užfiksuota užkulisinė kino ar televizijos aplinka. Vis dėlto Šeškaus į šią gretą statyti negalima, mat televizijos ir fotografijos jungtį jis matė kiek kitaip, o konkrečiau – antiteatrališkai. Kitaip tariant, vyresnieji fotografai–operatoriai kino ar televizijos gyvenimą perteikė vaizdu, kuriame patys aktyviai dalyvavo betarpiškai, jį fiksavo reportažinį įvykį. Šeškaus gi pozicija kiek kita, jis ją vadina „buvimu išorėje“²⁴¹. Tai ne tik užimta pasyvi stebėtojo, o ne aktyvaus medžiotojo pozicija, bet ir distancija su regimuoju objektu, kuri leidžia fotografuoti neįsitraukiant, nepasiduodant impulsui. Iš šios laikysenos kyla ir kita aplinkybė: užkulisiai autorių domina ne kaip veiksmo vieta, o kaip aplinka, kurioje žmogus išgyvena specifinę įsitraukimo į būseną.

Įdomu tai, kad ši būseną užčiuopiama televizijos studijoje, kurioje protagonistas yra scenografinėje, vadinasi nenatūralioje aplinkoje, kas turėtų prieštarauti siūlomoms antiteatrališkumo įžvalgoms. Tad kodėl šios fotografijos traktuojamos kaip antiteatrališkos, uždarnos ir izoliuotos nuo žiūrovo? Šioje situacijoje Šeškus atsiduria dvejose pozicijose – fotografo ir operatoriaus. Visa televizinė surežisuota situacija – lėlių vaidinimas vaikams ar koncertas – skirta operatoriaus kamerai, jis aktyvus vaizdo konstruotojas. Tačiau autoriui žengus žingsnį į šalį, įvyksta metamorfozė: operatorius virsta fotografu, turinčiu visiškai priešingą poziciją – pasyvaus stebėtojo. Štai šiam pasyviui stebėjimui atsiveria įsitraukimas, stebimojo asmens pasinėrimas į save. Ir kaip nebūtų keista, šiose sąmoningai surežisuotose situacijose, scenos veikėjai – ne vaidmenyje, o visiškai įsigilę į save, net jei žvilgsnis nukrypęs į operatoriaus valdomą

²⁴¹ Šeškus Algirdas, *Variacija buvimo išorėje tema. Dalys: lylia, švarus gyvenimas, mėlyna, dar labiau mėlyna*, Vilnius: TV Play, 2012.

TV kamerą. Nė vienas iš televizijos studijos kadro neleidžia įtarti pozos, apsimetinėjimo ar kaukės, juose visur – žmogus savyje.

Įsitraukimas, kaip būdas išsivaduoti iš teatrališkumo gniaužtų reportažinėje fotografijoje, aptinkamas ir Budvyčio fotografijų cikle „Vyrų skyrius Nr. 7. Vilnius“ (1984). [14 pav.] Be to, šie darbai atsiveria dar vienu svarstomos problemos aspektu – tai novatoriškas fotografinio pasakojimo socialine tema atvejis. Struktūriškai šios fotografijos giminiškos Šeškaus televizinėms nuotraukoms. Tiek Šeškaus aptartuose darbuose, tiek Budvyčio nuotraukose labai svarbiu veiksnio tampa aplinka, kurioje žmogus išgyvena akistatą su savimi. Vieta, kurioje fotografuojama nėra atsitiktinė, ji veikia joje esančius fotografuojamus asmenis ir patį fotografą. Čia svarbu ir tai, jog abiem atvejais – tiek TV studija, tiek psichiatrijos ligoninė – vietos, kurios asmenį izoliuoja, atiboja jį nuo išorinio pasaulio. Ne gana to, uždara aplinka veikia ir fotografą, t.y. pasireiškia per jo asmeninį įsitraukimą į situaciją, absoliutų buvimą joje ir susitapatinimą. Jei anksčiau nagrinėtame darbe autorius keičia savo vaidmenį iš oficialiojo tv operatoriaus į laisvą fotografą, tai Budvyčio situacija kita. Jis čia – ir ligonis, ir fotografas. Jis tas, kuris patiria sovietinės psichiatrijos paciento būseną, tačiau jis ir tas, kuris ją mato tarsi iš šono, kito akimis. Dėl šios priežasties šių Budvyčio fotografijų negalime priskirti tipiniam reportažui, t.y. parodomajam pasakojimui apie *kitą*, dažniausiai silpną. Žymi JAV menininkė ir kritikė Rosler teigė, jog „mums gerai žinoma dokumentika teikia informaciją apie silpnuosius, adresuodami ją socialiai stipresnei grupei.“²⁴² Palyginimui galima prisiminti keletą ankstesnių fotografų modernistų mėginimų kalbėti apie socialiai atskirtų žmonių likimus. Iškalbingos Sutkaus 1962 m. fotografijos iš Kauno aklųjų ir kurčėnų vaikų internatinių mokyklų,²⁴³ kitas – Virgilijaus Šontos serija „Mokykla – mano namai“ (1980–1983). [15 pav.] Šiandien šie vaizdai traktuojami, kaip archyviniai kadrai, kurių sovietų laikais pripažintas fotografas negalėjo viešai publikuoti ir eksponuoti. Tačiau žvelgiant iš medijos sampratos perspektyvos, akivaizdu, jog vaizdai „kenčia“ nuo modernistinės fotografijos sampratos ydų: negalios paveiktų vaikų elgsena, išvaizda, kitoniškumas čia tampa estetiniais vaizdo formantais, kuriais nevaržomai operuoja fotografas.

²⁴² Rosler Martha, op. cit., p. 306.

²⁴³ Antanas Sutkus. *Retrospektyva*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009, p. 111–119.

Tuo tarpu Budvyčio darbuose pirmiausiai pastebimas asmeninis santykis ir kalbėjimas pirmu asmeniu (pirmiausiai apie tai, jog esu toks pats kaip jie). Autoriaus laikysena disonuoja su tradicija ir rodo naują socialiai jautrios dokumentikos sampratą fotografijoje. Būdamas ligoniu, taigi tuo pačiu atskirtuoju, „kitu“, Budvytis išvengė reportažui būdingo parodomojo teatrališkumo. Fotografuojamieji nejaučia skirties nuo fotografo, kuri verstų juos įsijausti į vaidmenį ar užimti tam tikrą pozą. Fotografuojamieji yra permanentiškai įsitraukę į save, nuotrauka fiksuoja tik jų savanorišką izoliaciją nuo aplinkos, pasinėrimą į save, kaip paskutinę užuovėją nuo žalojančios tikrovės. Čia patekusio asmens padėtis – apgailėtina, juk sovietų psichiatrija taikyta kaip bausmės ir represijų įrankis. Gydymas tokioje ligoninėje net laiką paverčia prievartos aktu, čia jis kaip niekur kitur tįsus.

Tai, kad fotografai ėmė kalbėti pirmu asmeniu, pradėdami nuo savęs, o ne rodydami *kitą*, įrodo ir kitas reikšmingas 9 dešimtmečio Lietuvos fotografijoje reiškiny – ilgametis V. Bubelytės savistabos projektas „Autoportetai“ (1981–2003). [16 pav.] Jauną fotografę domino kūno grožis, tačiau neradusi tinkamo modelio savo improvizacijoms, stojo prieš kamerą pati.²⁴⁴ Šis sprendimas svarbus tuo, jog menininkė pirmiausiai išlaisvino moterį iš fetišizuotos akto fotografijos tradicijos (kaip pavyzdį galima prisiminti, Dichavičiaus, Romualdo Požerskio ar Luckaus darbus). Ne vienerius metus trunkanti savivaizdžio tyrinėjimai demonstravo, jog ji pati yra sau modelis, kūnas yra jos asmenybės dalis, priklausantis tik jos pačios žvilgsniui. Virginijus Kinčinitis pastebėjęs, Bubelytės kritišką požiūrį į vyriškos žiūros dominuojamą diskursą, teigė: „[...] ji šiuo savo žvilgsniu tiesiog atremia visą vyriško, užvaldančio fotografijos kadro fališkumą, sustabdo begalinį sumaitotų moterų kūnų srautą savo ramia stovėseną ir gražina elementarią tiesą apie moteriško buvimo paprastumą.“²⁴⁵ Tačiau V. Bubelytės kūrinių interpertavimą turime papildyti ir teatrališkumo – antiteatrališkumo dialektikos diskursu. Jei sugretintume V. Bubelytės autoportretų seriją su JAV fotografės Cindy Sherman serija „Kino stop kadrai be pavadinimo“ (*Untitled Film Stills*) (1977–1980), išryškėtų inscenizavimo reikšmė. Sherman autoportretuose kaskart įkūnija ne save pačią, o tam tikrą personažą – holivudinių B kategorijos filmų aktorę, arba kitaip – vizualiosios

²⁴⁴ Violeta Bubelytė. *Autoportetai*, in: interaktyvus

<http://www.photography.lt/lt.php/Parodos?id=451&y=2011>, [žiūrėta] 2016 03 21.

²⁴⁵ Kinčinitis Virginijus, „Mediuminės psichologijos ritualai“, in: Violeta Bubelytė, *Autoportetai* [parodos katalogas], Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011, p. 5.

kultūros klišę. Jos vaidmenys visuomet socialiai apibrėžti, atpažįstami, ir tuo aktyvuojantys kritinę diskusiją su postmodernėjančia Vakarų pasaulio visuomene. Ši paralelė su JAV menininke leidžia pademonstruoti Bubelytės meninį gestą – savistabą. Priešingai nei Sherman atveju, fotografė nepersirenginėja ir neįkūnija savęs į skirtingus vaidmenis, jos kūnas visad nuogas ir tas pats, tačiau ji kaip autorė taip pat suskyla į dvi skirtingas, tačiau tarpusavyje neatsiejamas, dalis – ji visada yra ir stebinėčioji, ir stebimoji. Kinta, keičiasi tik dvinarį kūną supanti aplinka ir jo amžius. Būtent inscenizacija tampa svarbia konstanta, ji formuoja kadro turinį. Nuotraukose regime vos keletą aplinkos instaliacijos atributų – draperiją, veidrodį, kopėčias, kartonines dėžes ar plokštumas. Fotografuojama visada interjere, tačiau jis neidentifikuojamas ir minėtieji atributai tampa svarbiais kadro formantais – scenografija. Taigi galėtume įtarti šias fotografijas esant teatrališkumo intarpas. Bet nuolatos į save žvelgiančios menininkės akys nukerta sąsajas su aplinka, atriboja fotografijos žiūrovą, jam nepaliekant jokių priegios kelių. Fotografės darbus analizavusi Narušytė pastebėjo, jog menininkės žvilgsnis, kaip svarbus kūrinio sandaros dėmuo, drumsčia nusistovėjusias autportreto žanro konvencijas ir kūno sampratą fotografijoje, todėl „kūną galima interpretuoti fenomenologiškai kaip suvokiančios sąmonės buveinę ir kartu suvokimo bei savivokos įrankį.“²⁴⁶ Kinčinitis taip pat atkreipė, reikšminį Bubelytės darbų uždarumą: „[...] Violetos kūniškumas išvengia prasmės sufleruojančių kultūrinių moteriškumo kodų ir palieka mus be atsakymo. Vietoj jo tik įdėmi akistata su autore.“²⁴⁷ Bubelytės darbuose išnaudotas antiteatrališkas įsitraukimas naikina įprastines kūrinio interpretavimo klišes ir tuo pačiu siūlo kitus būdus, kaip prabilti į adresatą.

Nagrinėdama Lietuvos fotografijos lūžinius etapus, Matulytė 9–10-o dešimtmečių fotografijoje vykčius procesus apibūdino kaip denatūralizavimo, depsichologizavimo ir deidealizavimo programą.²⁴⁸ Tiriant antiteatrališkumo aspektą yra svarbus istorikės išskirtas depsichologizavimo dėmuo kaip emocionalaus teatrališkumo efekto vengimas fotografijoje.

²⁴⁶Narušytė Agnė, „Kameriškumas Lietuvos fotografijoje: objektyvė – kambarys“, in: Kameriškumo raiška ir kriterijai, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 18.

²⁴⁷Kinčinitis Virginijus, op. cit., p. 4.

²⁴⁸Matulytė Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, op. cit. p. 247.

Viena charakteringiausių tokios depsiologizacijos apraiškų tarp Lietuvos fotografų darbų buvo pasikartojantis fragmentuoto žmogaus kūno vaizdavimas. Tokių „apkapotų“ dažniausiai begalvių tiek vyro, tiek moters figūrų yra tarp Budvyčio, Šeškaus, Raimondo Urbono kūrinių. Kaip konceptualiai nuosekliausia išsiskiria Trimako fotografijų serija „Torsas – kūno dalis“ (1995). [17 pav.] Šis kūrinys eksponuotas ir įvairiuose šaltiniuose reprodukuojamas keliais variantais: kaip portretų serija ir kaip fotografinė instaliacija viešojo miesto erdvėje. Abu kūrinio pristatymo būdai svarbūs kintančios sampratos atžvilgiu, bet pirma jį nagrinėsime kaip portretų, sukurtų *en face* tradicijoje pavyzdį.

Šis darbas aktualus kaip žmogaus vaizdavimo postmodernioje fotografijos pavyzdys. Tai sąlyginė portretinių nuotraukų serija, nes jose kadras komponuotas taip, jog į jį patektų tik moterų torsai, figūros matyti ne pilnu ūgiu, „apkapotos“, be galvos ir pėdų. Frontalus asmens fotografavimo būdas turi galias tradicijas, kurios pradžia sietina su žinomo vokiečių fotografo Augusto Sanderio kūrybiniu palikimu. Lietuvoje irgi ne vieno fotografo naudotas panašus komponavimo principas, vienas įsimintiniausių atvejų – Luckaus paskutinė serija „Baltame fone“ (1986). Žmogaus vaizdavimą Lietuvos fotografijoje tyrinėjas Pabedinskas paplitusį *en face* kompozicinį principą vadina „fotografijos kliše“. ²⁴⁹ Tačiau fotografijos sampratos kitimo požiūriu vien tik fotografavimo būdo ar komponavimo principo iškėlimas nėra prasmingas, jei neatsižvelgiama į autoriaus intencijas ir kitas svarbias kūrinio sandaros aplinkybes. Tad atidžiau pažvelgus, galima teigti, jog, pavyzdžiui, Luckus, gilindamasis į miestiečių aprangą, kitus atributus, tęsia A. Sanderio antropologinės prieigos būdą, o štai tai Trimakas, nors ir naudodamas tą patį komponavimo būdą, nuo jos atsiriboja. Kas leidžia taip manyti? Pirma, tai autoriaus pasirinkimas depersonalizuoti asmenis kadrai komponuojant taip, jog vaizde „nukertamos“ pozuojančiųjų galvos ir jų tapatybės tampa nepažinios. Juolab ir kūrinio pavadinimas teigia, jog fotografijos kalba apie kūno dalį torsą, o ne asmenį. Kita vertus torsai fotografuojami neutraliame fotostudijos fone. Šiuokart neutrali studijos aplinka, beveidžius ir bevardžius kūnus izoliuoja ir atriboja nuo išorinio pasaulio. Toks autoriaus gestas veikiau turi sąsajų su 10-ame dešimtmetyje jau įsisąmoninta ekspozicine balto kubo koncepcija – neutralios erdvės, kurioje meno kūrinys atribojamas nuo išorinio konteksto. Išskyrimas iš aplinkos reikalingas kaip

²⁴⁹ Pabedinskas Tomas, op. cit., p. 140.

esminė prielaida, jog objektas kalbės pats už save, neveikiamas jokių kitų aplinkybių. Tokiu būdu menininkas taip pat teigia, jog fotografinis vaizdas yra sąmoningai sukonstruotas, jame nėra jokio atsitiktinumo ar momentinės neapibrėžties.

Šie pastebėjimai aktualūs ir žvelgiant į Trimako fotografijas įsitraukimo diskurse. Fotografo žingsnis izoliuoti figūras ir fotografuoti jų kūnus, nerodant veido – svarbi depsiologizavimo priemonė. Nors kompozicine struktūra šie kūriniai priklausytų *en face* portreto tradicijai, ji dekonstruojama: ne tiek dėl to, jog nerodomas veidas, t.y. svarbiausias identifikacijos šaltinis, kiek tokiu būdu neleidžiant atsirasti psichologinei priklausomybei. Tai ir fotografuojamojo įsijautimas į savo vaidmenį, arba Brathes'o minimas sąmoningas pozavimas, ir žiūrovo emocionalus vaizdo skaitymas. Nuotraukoje matoma likusi kūno dalis savo komunikaciniu uždarumu užtveria kelią jausmingam santykiui su vaizdu. Tai reiškia, kad fotografija yra sistema, kuri atsiveria suvokėjui tik intencionaliai dalyvaujant dialoge su kūriniu. Šį Trimako fotografijų provokuojantį bruožą pastebėjo ir Andriuškevičius, teigdamas: „Ypač patrauklus šio dailininko sugebėjimas organiškai sujungti plastiką ir „konceptiją“, vienodai įtaigiai apeliuoti ir į emocinę, ir į intelektualią žiūrovo dvasios puses.“²⁵⁰

Postmoderni medijos samprata brandino fotografų sąmoningumą, etinės atsakomybės jausmą prieš asmenį, kuris patenka į jo kadrą. Augo suvokimas, jog modernistinio reportažo esmėje glūdintys įvykis, scena ir jos veikėjai nėra neutrali medžiaga, iš kurios fotografas gali „lipdyti“ savąją realybę, savo vaizdą. Antiteatrališkumas atnešęs savitą vaizdo uždarumo adresato atžvilgiu koncepciją nutraukė atsitiktinių vaizdų reportažinę medžioklę, vis labiau versdamas menininkus sąmoningai kurti, inscenizuoti pasakojimą. Žmogaus vaizdavimas lietuvių fotografijoje kintant santykiui su medija taip pat ženkliai pasikeitė. Siekiant išvengti dirbtinio, idealizuojančio pozavimo, asmens įsijautimo į kameros jam primetamą vaidmenį, fotografų imta naudoti įsitraukimo kūrybinė strategija. Tai taip pat leido fotografui transformuotis iš nesusijusio *kito* rodytojo, į tiesioginį situacijos dalyvį.

²⁵⁰ Andriuškevičius Alfonsas, „Skulptūra ir fotografija – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1988, nr. 1, p. 76.

3.2.3. Performatyvi ir konceptuali fotografija

Postmoderni fotografijos samprata taip pat pasireiškė slinktimi iš modernistiniam reportažui būdingo atsitiktinimumais paremto teatrališkumo į performatyvumo diskursą. Teatrališkumas fotografijoje atsiranda kaip nekontroliuojama fotografavimo akto pasekmė, duotybė, kurią fotografas gali pabrėžti arba slopinti. Performatyvumas gi – tai autoriaus sąmoningas sprendimas inscenizuoti, tai pasirenkama kūrybinė strategija, esanti kūrybinio akto gilumine ištaka. Kitaip tariant, tai, kas reportažinėje fotografijoje buvo suvokiama kaip „tiesioginis žmogaus su kamera kontaktas su nesurežisuota tikrovės dalimi“²⁵¹, 9–10-o dešimtmečių fotografijos diskurse nebetenka esminio vaidmens. Fotografinio vaizdo turinio formantu tapo autoriaus sumanymas ir pasirinktos priemonės intencijoms realizuoti. Šiam reiškiniui apibūdinti fotografijos kritikos diskurse (ypač 9-o pabaigoje ir 10-o dešimtmečio pradžioje) neretai taikytas „konceptijos“ terminas, o tokia strategija kuriantys menininkais „konceptualistais“. Vis dėlto, kalbant apie antiteatrališkumo kontekstą, manyčiau, jog performatyvumo terminas šiems reiškiniams apibūdinti tinkamesnis, juolab, kad koncepcija, kaip svarbiausia kūrinio dedamoji, būdinga vos vienam kitam šio laikotarpio darbui.

Kitas svarbus, dar neaptartas fotografijos performatyvumo aspektas – tai menininkų eksperimentavimas su jos eksponavimo galimybėmis. Fotografijų pristatymo, išvaizdos požiūriu Lietuvoje situacija gerokai skyrėsi nuo Vakarų Europoje ir JAV vyraujančių tendencijų. Pastarosiose, ypač kalbant apie Dūseldorfo mokyklos įtakos sferą, įprasta fotografijos pateikimo forma suprasta kaip labai didelio formato, dažniausiai spalvoti cibachromo atspaudai. Lietuvoje gi iki pat 10 dešimtmečio antros pusės vis dar dominavo nedideli, nespaltoti (tonuoti arba ne) analoginiai sidabro bromido atvaizdai. Didinti formatus iš esmės mėgino tik Trimakas „Plokštumų“ (1987–1992) serijoje. Be abejo menininkų pasirinkimus riboja itin skurdžios finansinės bei techninės galimybės. Tačiau kartu techninės bazės ribotumai skatino autorius ieškoti savo kelio, daugiau eksperimentuoti. Erdvę eksperimentams fotografas atrado ieškodami kitų, dar neišbandytų būdų eksponuoti nuotraukas. Statiškos fotografijos parodos ar ekspozicijos virsmas į erdvines instaliacijas – skiriamasis postmodernios fotografijos bruožas.

²⁵¹ Vartanovas Anri, 2014, op. cit., p. 47.

Viena pirmųjų tokių ekspozicijų – bendra fotografų Trimako, Alvydo Lukio ir skulptoriaus Mindaugo Navako paroda „Skulptūra. Fotografija“ Alumnato kieme 1987 m. Ir nors atvirose erdvėse rodyti fotografijas buvo įprasta praktika net ir „ortodoksiškoje“ Draugijoje (pavyzdžiui, respublikinės parodos atvirame ore „Žmogus ir žemė“ Plateliose ir pan.), šios parodos novatoriškumas buvo tas, kad nuotraukos eksponuotos kartu su Navako betono skulptūromis „Tūriai ir išklotinės“, siekiant išgauti bendras visos parodos prasmines jungtis. Svarbu atkreipti dėmesį ir į parodos recenzijoje paminėtą faktą: „Akylesnis žiūrovas galėjo pastebėti, kad kai kurios G. Trimako nuotraukos, vykstant parodai, truputį keitė spalvą. Tai buvo autoriaus suplanuotas dalykas, procesas kaip sudėtinis ekspozicijos elementas, priartinantis šią parodą prie kai kurių naujesnių dabarties meno reiškinių, pavyzdžiui, vadinamojo žemės meno.“²⁵² Su žemės menu šias nuotraukas sieja jų jautrumas natūralių gamtos procesų poveikiui, kurio sąmoningai siekiama. Tai svarbi aplinkybė, skirianti šią parodą nuo tų, kuriomis norėta tik neįprastai išeksponuoti fotografijas. Intencionalus siekis parodoje išgauti veiksmo ar bent jau kismo pojūtį, statiškos fotografijos aktyvavimas provokuoja naujas patirtis.

Kitas dvimatę fotografiją įerdvinę Trimako kūrinys jau aptarinėtas „Torsas – kūno dalis“ (1995). Kalbant performatyvios fotografijos požiūriu, svarbus yra šių darbų eksponavimo būdas įvietinto meno projekte III Sorošo šiuolaikinio meno centro parodoje „Kasdienybės kalba“ (1996).²⁵³ Išdidintos iki plakato dydžio fotografijos buvo pritvirtintos ilgąją kraštinę prie įprasto to meto gatvės skelbimų stulpo. [18 pav.] Šio veiksmo dėka fotografija vėlgi buvo aktyvuota, įerdvinta, atsidūrė tiesioginėje sąveikoje su konkrečia urbanistine situacija. Fotografijų apžiūra tapo interaktyvi, atvira ne pasyviai stebėjimui, o aktyviai dalyvavimui ir net vartojimui. Tapusi erdvinės instaliacijos dalimi fotografija yra patiriama ne tik vizualiai, bet ir fiziškai. Pasak Bishop, „Instaliacijos menas nuo pat ankstyvo 7-o dešimtmečio radikaliai siekė nutraukti *menininko – kūrinio – žiūrovo* paradigmą: užuot kūrę sau pakankamus objektus, menininkai ėmė kurti specifinėse vietose, kaip konkrečioje visuminėje situacijoje, į kurią patenka žiūrovas.“²⁵⁴

²⁵² Andriuškevičius Alfonsas, „Skulptūra ir fotografija – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1988, nr. 1, p. 76.

²⁵³ „Kasdienybės kalba. III Sorošo šiuolaikinio meno centro Lietuvoje paroda“: Katalogas, sudarytojas Algis Lankelis, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996

²⁵⁴ Bishop Claire, 2010, op. cit., p. 10.

Panašaus efekto, kai fotografija įsiveržia į realią aplinką ir ją nežymiai keičia, siekta ir kitu kūriniu „Plokštumos – viešai“ (1995). [19 pav.] Nepriklausomo projekto „Sau ir kitiems“, kurio dalimi tapo šis Trimako kūrinys, kuratorius Liutauras Pšibilskis, apie fotografo darbą Vilniaus kavinėje „Žibutė“ rašė:

Ant menininkų pamėgtos kavinės sienos plaunama plėvele padengtose fotografijose buvo matomi toje pačioje erdvėje esantys netikro akmens stalai. Jų priekinės briaunos buvo tokio paties dydžio, kaip originalių stalų. Vieta, kur susirenka įkaušę menininkai, įgavo haliucinacinės grėsmės. Įdomu, kad čia dirbanti, su visais draugaujanti bufetininkė Stasė lankytojams sakė, kad dėl vietos trūkumo instaliavo papildomus stalus ir kiekvienas lankytojas gali laisvai pasirinkti, prie kurio stalo prisėsti.²⁵⁵

Menininkas nusitaikė į fotografinio kūrinio vartojimo įpročius: jis ne tik išnaudojo fotografijos tikroviškumo iliuziją, vaizdus prilygindamas identiško dydžio nufotografuotiems objektams, bet ir fotografijos pagalba privertė keisti erdvės, kurioje ji atsiduria, pojūtį. Nors ir būdama plokščia dvimatė, fotografija kaip įvietinto meno kūrinys arba erdvinė instaliacija kuria Bishop minėtą visuminę situaciją, naują transformuotą erdvę, kurioje kinta ir vaizdų reikšminės konotacijos.

Performatyvios fotografijos kontekste labai svarbi Zinkevičiaus kūryba. Jo kaip Post Ars grupės nario procesualių kūrinių dokumentacijos, perrauga akciją paliudijančio dokumento statusą. Kaip savarankiškus meno kūrinius interpretuoti juos leidžia ir tai, jog jose fiksuota ne viena akcija, skirta ne viešam atlikimui, o specialiai fotoaparatu. Tokio fotoperformanso pavyzdžiu yra Roberto Antinio perforamnsas „Tirpstantis žmogus“, fotografuotas Zinkevičiaus (1990). Post Ars akcijų dokumentacijos kolekciją tyrinėjusi Narušytė tokius fotoperformansus pavadino vaizdais-įvykiais, kurių galutinę formą lėmė ne tik vyksmas prieš aparatą, bet ir fotografo, kaip aktyvaus akcijos dalyvio, įsitraukimas. Pasak tyrėjos „Fotografas žiūrėdamas kuria vaizdą ir save, o fotografuojamasis yra veiksmų autorius, bet fotografo žvilgnis keičia išankstinį sumanymą [...]“.²⁵⁶ Ištirpusi skirtis tarp fotografo (žiūrinčiojo) ir jo modelio (žiūrimojo), fotografo kaip įsitraukusio į veiksmą, dalyvaujančio, o ne laukiančio vaizdingo renginio, vaidmuo kyla jau iš kitos, pasikeitusios fotografijos sampratos.

²⁵⁵ Pšibilskis Liutauras, „Sau ir kitiems“, in: *Sau ir kitiems*: Katalogas, Vilnius, 1995, p. 4.

²⁵⁶ Narušytė Agnė, „Fotokolekcija“, in: *Post Ars Partitūra: Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius*, Vilnius: ŠMC, M puslapiai, 2017, p. 95.

Kita jau savarankiškų Zinkevičiaus darbų grupė, taip pat yra performansų dokumentacijos tikslingai įsiterpę į fotografijos medijos sampratos kaitos diskursą. Reikšmingiausi kūriniai eksponuoti etapinėje fotografo personalinėje parodoje „Akcijos, sekvencijos, fantazmai“ Vilniaus fotografijos galerijoje 1993 m. Ir pats autorius šią parodą vertina kaip „parodą-performansą, kuris labai praplėtė lietuviškos fotografijos akiratį“.²⁵⁷ Svarbu dar atkreipti dėmesį, jog paroda surengta oficialioje Draugijos ekspozicinėje erdvėje, o tai tik dar labiau sustiprina įspūdį, jog parodos taikiny – įsisenėjusios fotografinio mąstymo normos, kurioms atstovavo minėta organizacija. Renginio būta ištis nekonvencionalaus, trikdančio, ką patvirtina ir nemažai publikuotų recenzijų spaudoje²⁵⁸, liudijančių apie visiškai neįprastus tam laikui kūrybinius metodus: eksponuotos akcijų dokumentacijos, fotografijos komentuosios spaudos iškarpomis, galiausiai parodos atidaryme vykęs autoriaus performansas. Toks parodos formatas trikdė lankytojus: „Intriguojanti dramaturginė žaismė, priverčia sustoti ir pamąstyti, nes darbuose yra išgalvojimo, tyčinio noro ne tik sudominti, bet ir šokiruoti. [...] Gal tik dešimtadalį darbų (peizažų, fotosiužetų) galima priimti kaip gana reliatyvų realybės atspindėjimą.“²⁵⁹ Taigi ieškantiems estetiško tikrovės atspindžio šia paroda teko nusivilti, vietoje to radus provokuojančias mąstyti akcijų fotodokumentacijas, nuotraukas, lydimas tekstų, laikraščių iškarpų ir pan.

Zinkevičius bene pirmasis Lietuvoje pamėgino fotografijos reikšminį lauką išplėsti tekstiniais intarpais. „Autorius siekia vaizdo ir teksto dermės, daro šrifto koliažus, savotiškas vaizdo korektūras, netikrus grafitti (ant nufotografuotų sienų). Vaizdas ir tekstas vienas kitą komentuoja, prieštarauja ar papildo, ir atrodo, kad autorius vis mažiau pasitiki vaizdo semantika ir vis daugiau – žodžiais,“ – teigė kritikė Grigoravičienė.²⁶⁰ Būtent vaizdo ir žodžio jungtis (kaip kalbėjimo būdas su žiūrovu, jo

²⁵⁷ Gintaras Zinkevičius: „Mano vaidmuo Post Ars: aš – klėjai“, in:

<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-09-18-gintaras-zinkevicius-mano-vaidmuo-post-ars-as-klėjai/8997> [žr. 2016 03 20].

²⁵⁸ Paroda sulaukė ne vieno atsiliepimo spaudoje, apie vykusią akciją rašė: Grigoravičienė E., „Samsono puota“, in: *7 meno dienos*, Nr. 31, 1993 m. rugpjūčio 6 d., p. 2; Kliaugienė G., „Šv. Makarono akcija ir dar šis tas“, in: *Amžius*, nr. 32, 1993 m. rugpjūčio 7–13, p. 15.

²⁵⁹ Šimkūnas Rimantas, „Daug žaismės ir kontrastų“, in: *7 meno dienos*, Nr. 31, 1993 m. rugpjūčio 6 d., p. 2.

²⁶⁰ Grigoravičienė Erika, „Samsono puota“, in: *7 meno dienos*, Nr. 31, 1993 rugpjūčio 6 d., p. 2.

įtraukimas į veiksmą) svarbi tiriant performatyvios fotografijos kontekstą. Zinkevičiaus kūrinuose naudojamos vaizdo ir teksto kombinacijos neilustratyvios, vaizdai ir tekstai šiuose darbuose yra lygiaverčiai sandai ir vienas kitą papildo. Tokį santykį paaikšina W. J. T. Mitchello dviejų reprezentacijos formų – žodinės ir vaizdinės – tarpusavio santykio koncepcija:

Vaizdas tai ženklas, kuris apsimeta toks nesąs, prisidengęs (o tikintiesiems toks ir atrodo), savo natūraliu betarpiškumu ir akivaizdumu. Žodis yra jam „kitas“, netikras (dirbtinis), sąlyginis žmogaus valios produktas, kuris ardo natūralų akivaizdumą, įvesdamas, nenatūralius elementus: laiką, pasąmonę, istoriją ir atitolintą simbolinės meditacijos intervenciją. [...] Yra natūralus, mimetinis vaizdas, kuris atrodo ir „fiksuoja“ tai, ką jis reprezentuoja, ir yra jo vaizdinis varžovas, ekspresyvusis vaizdas, kuris negali „atrodyti“ taip, kaip tai ką jis reprezentuoja, nes tai gali būti perteikta tik žodžiais.²⁶¹

Kūrinuose „Stalelis“ (1990–1993) arba „Šermukšnio metai“ I–IV (1992–1993) sekvencijomis sudeliotos tą patį objektą liudijančios nuotraukos – tai emociškai neįkrauti buvusio momento liudininkai, teigiantys prabėgusio laiko atkarpas. [20 pav.] Tačiau kaip meno objektai jos vardojamos lydimos paralelių autoriinių komentarų. Tokiu būdu derinamos dvi reprezentacijos formos – mimetinis natūralus vaizdas ir ekspresyvusis, patyręs kultūrinį perdirbimą, perteikiamas žodžiu. Kūrinys steigiamas sąveikoje tarp šių dviejų reprezentacijos formų.

Kitą vertus, neretai ir į politinį lauką nukreiptos vaizdo ir žodžio kombinacijos išplėtė ne tik fotografinio vaizdo lauką, bet ir parodė, jog autoriaus dėmesys persikėlė iš estetinių problemų sprendimo rato į socialiai angažuoto meno lauką. Minimos parodos recenzijoje Gražina Kliaugienė atkreipė dėmesį, jog Zinkevičiui fotografinis vaizdas nėra savipakankamas, o jį lydintis tekstai vaizdus stumteli į socialinės kritikos diskursą:

Mums, daugeliui, politika yra atstumiantis dalykas. Kažkoks nešvarus. Gintarui tai – kuo nuostabiausia galimybė išsakyti. Trumpai, kapotai, ryžtingai. Žinoma, pamatai iškirptus iš laikraščio tekstus, „pritaikytus“ tai fotografijai, viskas pradeda atrodyti tiesmukiška, per paprasta, beveik neskanu.

²⁶¹ Mitchell W. J. T., „Image and Word“, in: *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, sud. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003, p. 1082.

Kam tada iš viso reikalinga fotografija? Fonui? Bet eini, eini ratais, ir pagaliau patiki Gintaru – jam iš tikro svarbu ir tas kreivas šermukšnis, ir tas žmogus, gulintis ant bėgių.²⁶²

Taigi menininko dėmesys krypsta ne į fotografiją kaip galutinę meninę produkciją, o į tai, ką ja norima pasakyti. O kalba jis ironiškai, dažnai pokšto ar provokacijos forma, bet taikliai durdamas į visuomenę kamuojančius skaudulius. Linnapas šią Zinkevičiaus darbų savybę apibūdino taip: „G. Zinkevičiaus kūryba – tiek performansai, tiek jų dokumentacijos – turi gydantį efektą. Jis pagrįstas tam tikra šoko terapija. Šį efektą sukuria absurdiški, tačiau fotografiškai autentiški, nors, regis, ir neįmanomi vaizdai. Jie gydo melancholiją, neleidžia eiti įprasta vaga ir saugo nuo perdėto pasitikėjimo savimi.“²⁶³

„Fotografijos paroda peizaže“ (1991–1992) – viena tokių akcijų, kuri atliepia ne tik fotografijos, bet ir platesnes visuomenines problemas. [21 pav.] Dokumentacijoje užfiksuota akcija, kurios metu įvairiose viešose erdvėse surengtos savotiškos laikinos fotografijų parodos. Kiek ironizuojant nuotraukos sukabintos tarsi skalbiniai ant virvės, rodomos netikėčiausiose vietose: Vilnelės upės vagoje, merkiant nuotraukas tiesiai į vandenį, daugiabučio kieme prie šiukšlių konteinerių, avių bandos aptvare, kapinėse, ant namo stogo, tarp traukinio bėgių, pakelėje, paklojus autobusų stotelėje keleiviams po kojomis ir pan. Beveik visos vietos, kuriose vyko paroda-akcija, neskirtos ir nepatogios fotografijų apžiūrėjimui, o ir žiūrovų, kaip matyti iš dokumentacijos, nėra. Net nekantraujantys patekti į perpildytą autobusą keleiviai šią parodą veikiau mato kaip kliuvinį, kurį dar reikia įveikti, prieš patenkant į viešojo transporto priemonę. Tokia parodos eksponavimo strategija su gera ironijos doze taikliai pašiepė išpuoselėtą Draugijos saloninių parodų tradiciją.

Kita vertus be šio maištingo akibrokšto, kūriniai atkreipė dėmesį ir kitą problemą, jie inicijavo kritinę diskusiją su fotografijoje vyravusia modernistiškai romantiška idealizuoto peizažo tradicija. Improvizuotam parodos veiksmui pasirinktos vietovės – pakelė, geležinkelio pylimas, miesto šaligatvis, autobusų stoties prieigų šiukšlynas – fotografui, aukštinančiam gamtos grožį, atrodytų vulgarios ir prastos. Turistinė saldi peizažo fotografija orientuota į sutirštintą estetinį gamtos grožio

²⁶² Kliaugienė Gražina, „Šv. Makarono akcija ir dar šis tas“, in: *Amžius*, Nr. 32 (115), 1993 rugpjūčio 7–13 d., p. 15.

²⁶³ Linnap Peeter, 1993, op. cit., p. 74.

perteikimą, skatina vartotojišką, fetišistinį grožėjimąsi. Akcija „Fotografijos paroda peizaže“ atliepia priešingas tuo metu populiarias visuomenines ekologinio judėjimo idėjas. Jas skleidę sambūriai 9–10-o dešimtmečių sandūroje veikė ir kaip politinio, ir kaip ekologinio sąmoningumo žadintojai, pasisakę prieš „[...] jėga grįstus egocentrizmo, daiktizmo, technokratizmo kultus, neklystamumo, konfrontacijos, revanšizmo ir „gamtos viešpaties“ dogmą, toliau vystant industrines ir militaristines galias [...]“²⁶⁴. Populiarioje modernistinėje peizažinėje fotografijoje vyravo romantizuotas ir sykiu savininkiškas požiūris į gamtą, palaikė „egocentrišką“ ir „neklystamumu“ grįstą santykį su gamta. Pasikeitusi fotografijos samprata nebeleidžia į gamtą žvelgti kaip į emociškai prisodrintų, sutirštintų formų šaltinį, mąstant apie gamtą, fotografija tampa ne tikslu, o įrankiu, keliančiu klausimus, o ne teikiančiu atsakymus.

Zinkevičiaus fotoakcijos „Fotografijos paroda peizaže“ (1991–1992) arba „Gulintis“ (1992) rengtos be tiesioginių stebėtojų, t. y. žiūrovų. Performansai kurti specialiai kamerai, pagal tikslingą režisūrą tam, kad įamžintų norimą fotografo sumanymą. Dažniausiai tokie kūriniai sudaryti iš vaizdų sekos, įprasminančios buvusį procesą. Kita grupė kūrinių, neasiejama nuo autoriaus sumanymo, idėjos – konceptuali fotografija. Skiriasi ji tuo, jog fotografija joje pajungiama ne informacijos perteikimui, bet idėjos arba koncepcijos įkūnytoja. Konceptuales fotografijos pavyzdžių galima aptikti Zinkevičiaus, Šeškaus, Pačėsos darbuose. Konkretinant objektą ir aiškinantis skirtumą nuo performatyvios fotografijos, pravartu prisiminti konceptualaus meno termino apibrėžiamą, kurį suformulavo JAV menininkas Sol LeWittas dar 1967 m.: „Konceptualiaame mene idėja arba konceptas yra pats svarbiausias kūrinio aspektas. Kai menininkas naudoja konceptualaus meno formą, tai reiškia, jog iš anksto viskas suplanuojama ir priimami visi sprendimai, o kūrinio tiesioginis įgyvendinimas yra nesvarbus dalykas. Idėja tampa mašina, kuri pagamina meną.“²⁶⁵

Tad laikantis nuoseklaus požiūrio, kaip konceptualios fotografijos pavyzdį pirmiausiai reikia išskirti Zinkevičiaus 1991 m. sukurtą darbą „Konceptija“. [22 pav.] Kaip būdinga grynajam konceptualizmui, šio kūrinio pavadinimas yra jo neatsiejama

²⁶⁴ Kavaliauskaitė Jūratė, „Tarp prigimties ir tautos: žaliųjų pirmeiviai sovietmečio Lietuvoje“, in: *Sąjūdžio ištakų paieška*, op. cit., p. 246.

²⁶⁵ LeWitt Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, sud. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003, p. 846.

struktūrinė dalis, kitaip tariant ne metaforiškai iliustruojantis autoriaus mintį, bet esmiškai su juo susilieja. Nuotraukoje matoma apnuoginta moters apatinė kūno dalis, o ant sėdmenų – veidrodiniu būdu perkeltas užrašas – žodžio „konceptija“ paaiškinimas. Užrašo šriftas ir stilius sąmoninga parinktas kaip, kad taptų lengvai atpažįstamu ženklu – citata iš tarptautinių žodžių žodyno. Fotografija, kaip kalbėjimo būdas ir priemonė, įkūnija požiūrį į meno laukę vis dažniau pasitaikantį „konceptijos“ termino vartojimą. Kaip labai būdinga Zinkevičiaus kūriniais jo santykis ironiškas ir šiuokart net menkinantis, kitaip tariant, pašiepiantis paviršutinišką mados vaikymąsi viešajame kalbėjime apie meną.

Nors Šeškaus didžiosios kūrybos dalies priskirti konceptualaus meno diskursui negalima, tačiau darbų seriją „Reprodukcijos“ (1975–1983), kaip retą išimtį, verta paanalizuoti, kartu su kitais konceptualios fotografijos pavyzdžiais. [23 pav.] Šis kūrinys išsiskiria iš kitų autoriaus nuotraukų tuo, jog turi konkretų pavadinimą, neleidžianti nuklysti link įsivaizduojamų interpretacijų. Jis užtikrina, kad fotografija sutaptų su menininko idėja arba „mašina, kuri pagamina meną“. Nuotraukose regime perfotografuotus / reprodukuotus sportinio žaidimo mokomojo vadovėlio atvertimus. Vadovėlis iliustruotas paveikslų sekomis, demonstruojančioms kamuolio valdymo technikas. Kūrinio suvokimui svarbūs yra šie elementai: žaidimas, žaidimo taisyklės ir reprodukcijos reprodukcija. Autoriaus konceptija įsiterpia tarp šių persidengiančių kategorijų. Menininko dėmesį patraukusiomis vadovėlio iliustracijomis (t.y. taip pat fotografijomis) aiškinamos žaidimo taisyklės, pagal kurias, pavyzdžiui, žaidėjui uždrausta kamuolį liesti ranka. Paveikslų serijos moko, kaip dera elgtis žaidimo taisyklėmis apibrėžtoje situacijoje. Bet taisyklės galioja tik egzistuojant bendram susitarimui jų laikytis. Jomis galima manipuliuoti arba, kaip Šeškaus atveju, žaisti kitą žaidimą, ir vienas taisyklės keisti kitomis. Menininko siūlomas žaidimas – tai reprodukcijos reprodukcija, kopijos kopija, t.y. aktyvuojamos atspindžių atspindžio (jei manysime, jog fotografija – tai šviesos atspindžio indeksas) erdvines struktūras. Fotografijos teorijoje Flusseris šį reiškinį aptarė fotografijų platinimo kanalais kontekste, išryškindamas nuotrauką kaip postindustrinį objektą: „Kamera sukuria prototipą (negatyvą), nuo kurio galima atlikti ir išplatinti kiek tik nori stereotipų (kopijų) – šiuo atveju, fotografijos kontekste, originalo konceptija nebeturi jokios prasmės. [...] Nors fotografijai vis dar priskiriami paskutiniai materialumo likučiai, jos vertė glūdi ne joje

pačioje (daikte), bet informacijoje, esančioje jos paviršiuje.“²⁶⁶ Ir iš tiesų, šiuo kūrinio Šeškus teigia, jog materialioji fotografijos pusė – sidabro bromido atspaudas, modernios fotografijos fetišas – bevertis, jis iki begalybės kartotinis, kaip veidrodinio kaleidoskopo žaidimas.

Pačėsos kūrinys „Peiliukas prie nuotraukos prikabinas todėl, kad grandinė prikabinta prie bokalo“ (1992) ko gero tvirčiausiai priežastiniais ryšiais surišęs, vaizdo, turinio ir idėjos dedamąsias. [24 pav.] Dėl darbe panaudotų simbolinių elementų – stiklinio alaus bokalo, pririšto metaline grandine, ir skutimosi peiliuko, priklijuoto prie fotografijos, ši kūrinį linkstama politizuoti, interpretuoti laisvės / nelaisvės diskurse.²⁶⁷ Vaizde dominuojantys grandinė ir skutimosi peiliukas įprastos sovietinio laiko vaizdinės metaforos, tačiau skaitant darbą per medijos sampratos kaitos aspekta, atsiveria ir papildomas šio kūrinio reikšminis laukas. Abejonių kelia ir darbo sukūrimo data – 1992 m., nors sovietinis jungas nusimestas vos prieš keletą metų, tikėti, jog autoriaus norėta kritikuoti praeitin nueinančią sistemą, nėra visai tikslu. Tad kokios intencijos galėtų išryškėti interpretuojant šią Pačėsos fotografiją kaip konceptualios fotografijos pavyzdį? Svarbiausia kūrinio dalis – idėja, o ji išreiškta užrašu „Peiliukas prie nuotraukos prikabinas todėl, kad grandinė prikabinta prie bokalo“, be šio verbalinio mechanizmo kūrinį sudaro dar du sluoksniai – analoginė fotografija ir ant jos paviršiaus pritvirtintas tuomet buityje plačiai naudotas dviašmenis skutimosi peiliukas. Jungiamoji šių trijų dėmenų ašis – priežastingumas, išreikštas žodžiais „todėl, kad“. Vaizdas, aplikacija ir žodžiais išsakytą mintį sudaro uždara semantinį ratą ir prasminį paradoksą. Tai menininko sąmoningai sukurta situacija, kurią atverti gali tik valingas kūrinio suvokėjas, bet ne žiūrovas. Pačėsos kūrinio dėka nubrėžiama riba, demonstruojanti jau pakitusią komunikacijos grandinę iš „menininko-kūrinio-žiūrovo“ į „menininko-meno kūrinio-dalyvio“ būseną.

Taigi apibendrinant procesus, vykusius 9–10-ame dešimtmečiais Lietuvos fotografijoje transformuojantis fotografijos sampratai, išskirsiu keletą charakteringų proceso bruožų. Reportaže dominavęs atviras siekimas perteikti įvykį ar reginį buvo išstumtas jam priešingo uždaro antiteatrališko vaizdo *be įvykio*. Teatrališkumo – antiteatrališkumo kontradikcija fotovaizdų žodyne pasitarnauja ir naujai peržiūrint

²⁶⁶ Flusser Vilém, 2000, op. cit., p. 51.

²⁶⁷ Narušytė Agnė, 2008, op. cit., p. 163.

žmogaus / kūno / asmens vaizdavimą fotografijoje. Per suvaldytą įsitraukimo principą, t.y. sąmoningą asmens reprezentatyvumo, dirbtinio pozavimo vengimą, fotografai naujai interpretavo humanistinę temą. Modernistiniame reportaže vyravusi teatrališkumo, reginio retorika postmodernios medijos dekonstrukcijos dėka transformavosi į performatyvumą – aiškiai išreikštą menininko intencijų deklaravimą fotografiniu vaizdu, jo savistabų įsitraukimą į fotografijos steigties procesą. Konceptuali fotografija taip pat įsiterpė į šį tikslingais menininko sumanymais formuojamo vaizdo diskursą. Situacijos režisavimas ar inscenizacija visada slypėjo fotografijos medijos esatyje kaip kontroversiškas darinys, postmoderni fotografija šią įtampą atvėrė ir transformavo į įrankį, leidžianti įkūnyti menininko koncepcijas.

Išskirtiniu naujosios dokumentikos bruožu yra pakitęs fotografų požiūris į žiūrovo / suvokėjo vaidmenį. Nors kūriniai tapo uždaresni, sunkiau suvokiami, tačiau tuo neprieinamumu programavo aktyvų adresato įsitraukimą, tapimą lygiaverčiu meninio veiksmo dalyviu. Suiręs unifikuoto žiūrovo įvaizdis siejasi su su postmodernios fotografijos daugybiškumu. Fotografija tampa semantiškai sudėtingesnė, daugiasluoksnė, nukreipta į kritinius kasdienio gyvenimo klausimų svarstymus, o ne sutirštintos estetizuotos tikrovės perteikimą.

3.3. Socialiai angažuota fotografija

8-o dešimtmečio viduryje vyraujanti fotografija Lietuvoje pasiekė tam tikrą kanono formavimo aukščiausią tašką, kurį simboliškai įprasmina paplitusi modernistinė fotomeno samprata, sutapatinta su Lietuvos fotografijos mokyklos įvaizdžiu. Tačiau žvelgiant meninių idėjų raidos požiūriu, daugelis tuomet pripažintų autorių išgyveno kūrybinį sąstingį: kūriniai rodė, kad žanro ribos išsemtos, fotografai net konkuravo dėl užimtos temos ar objekto. Tai, kad fotografams tapo ankšta, vaizdžiai iliustruoja Požerskio pastaba: „Jei jau imdavomės kokios temos, tai kurdavome taip, kad kitas nebeturėtų ko pridėti. Turėjome tokį susitarimą: jei vienas iš mūsų fotografuoja turgų, tai kiti neina iš paskos.“²⁶⁸ Kitaip tariant, pripažintus fotografus galėjai skirti pagal mėgstamas fotografuoti temas, kaip tam tikrą atpažįstamą ženklą, įvaizdžio detalę. Temą autorius dažniausiai tęsdavo ne vienerius metus, neretai parodose ar leidiniuose pristatydamas po keletą kūrinių iš ciklo arba serijos. Manyta, jog ciklas reiškia išbaigtą

²⁶⁸ Požerskis Romualdas, „Mes visi rašėme fotoromaną“, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-08-21-romualdas-pozerskis-mes-visi-raseme-fotoromana/120986> [žiūrėta 2015 08 23].

temą, o serija – tęstinę, nors griežtai šių taisyklių nesilaikė. Įprasta, jog tema suvokta ne kaip tyrimo objektas, o daugiau kaip kryptis, tam tikras ikonografinis bendrumas, kuriuo vadovavosi fotografas. Kaip būdinga modernistinei humanistikai, mėgtos kuo platesnės, mažiau ribojančios autoriaus sprendimus teminės ašys, kaip pavyzdžiui: Sutkaus „Lietuvos žmonės“, Kunčiaus „Sėkmadieniai“, Rakausko „Žydėjimas“, Macijausko „Turgūs“, Požerskio „Atlaidai“ ir kt. Galima teigti, jog iki pat 9-o dešimtmečio fotografijoje dominavo didieji vizualiniai pasakojimai apie žmogų plačiaja prasme. Žinoma, į visuomenės problemas nukreiptai tiriamajai fotografijai vėlyvajame sovietmetyje, o ir nepriklausomybės aušroje erdvės nebuvo daug. Tačiau kūrinių, kurie vienokiu ar kitokiu aspektu galėtų būti vertinami kaip socialiai orientuotų tyrimai fotografijoje, galima aptikti.

Šiame kontekste norėtusi išskirti Kunčiaus darbuose 8–9 dešimtmečiais vyravusį susidomėjimą nebūdingais to meto vizualiniam fotografijos žodynui motyvais: kelių infrastruktūra, miestų statyba, naująją betoninę architektūrą, melioraciją ir kitomis ekonominės, ūkinės veiklos apraiškomis. Sovietinėje fotografijoje industrijos motyvai veikiau simbolizavo oficiozą, tinkamą šlovinti valstybinės pramonės pasiekimus, o ne alternatyvius meninių refleksijų šaltinius. Vis dėlto A. Kunčiaus fotografijose atsiradę plento, aukštos įtampos elektros bokštų, inžineriniai įrenginių, drenažo vamzdžių, betono, žvyro kalnų, funkciškai apibrėžiamų, bet neestetinių objektų motyvai netelpa ir į tipiską romantiškų asociatyvių sąsajų lauką. Šie darbai veikiau yra nuoroda į nenorminį mąstymą ar iš dalies kalba apie savitą menininko požiūrį į gamtosaugą.²⁶⁹ Brutalioji estetika Kunčių suartina su taip vadinamų „kietųjų“ menų atstovais. Jam didelį įspūdį darė skulptoriai Navakas, Gediminas Karalius, architektai Gediminas Baravykas, Andrius Gudaitis; nors ir nevienareikšmiškai, bet fotografas vertino Algimanto ir Vytauto Nasvyčių projektus. Kitaip tariant, jį veikė menininkai, kurių kūryba buvo artimesnė ne vaizdavimui kaip realybės referencijai, o priešingai abstrakčiai, monumentaliai formai. Į Kunčiaus fotografuotus industrinio peizažo elementus galima žvelgti kaip į fotografines skulptūras-struktūras. Tokia interpretacija įtvirtintą 9-o dešimtmečio Lietuvos fotografijos naratyvą praplėstų iki šiol nenagrinėtomis minimalizmo stilistinėmis įtakomis, juoba kad šie Kunčiaus darbai nesunkiai įsiterpia į

²⁶⁹ 8 dešimtmetis intensyvios krašto industrializacijos ir elektrifikacijos periodas, taip pat svarstymų apie Ignalinos AE statybą ir jos poveikį aplinkai. Plačiau apie tai: Ivanauskas Vilius, „Kultūrininkai ir sistema vėlyvojo sovietmečio Lietuvoje: nuo nomenklatūros iki kitoniškumo“, in: *Lietuvos istorijos metraštis*, 2011, Nr. 2, Vilnius, 2012, p. 114; *Ignalinos jėgainės godojimai: straipsnių rinkinys*, Vilnius, 2007

vokiečių fotografų Berndo ir Hillos Becherių „Tipologijose“ išvystytą industrinės architektūros dokumentavimo diskursą. Kunčiaus darbų nekonvencialumas išryškėja įvertinus aplinkybę, kad fotografijoje aptariamu metu lygiavimasis su kitais vizualiaisiais menais, o ką jau begalvoti apie architektūrą ar skulptūrą, laikytas trūkumu, atitolimu nuo fotografiją apibrėžiančių problemų.

Tačiau kalbant apie vėlyvesnes urbanistines Kunčiaus fotografijas iš miegamųjų Vilniaus rajonų – Karoliniškių, Justiniškių, Šeškinės ir Pašilaičių – vertėtų jas interpretuoti lyginant su kur kas kritiškesniu, socialiai angažuoju menu. Fotografo intuityviai atrastas modernaus betoninio peizažo mieste motyvas, prabyta kitomis reikšmėmis jį įrašius į per Vakarų pasaulį nuvilnijusio eklektiškojo postmodernizmo, ypač architektūroje ir urbanistikoje, kontekstą. Turiu mintyje JAV menininkų konceptualistų 7-o dešimtmečio lūžinius darbus: Edo Ruscha'os išleistas menininko knygas (*artist's book*) *Dvidešimt šešios benzino kolonėlės* (Twentysix Gasoline Stations, 1962), *Kiekvienas namas Sunset gatvėje* (Every Building on the Sunset Strip, 1966), Grahamo projektą „Namai Amerikai“ (Homes for America, 1967–1969), kurie kalba apie masinės standartizuotos urbanizacijos poveikį, o kartu vertė meną įsitraukti į diskusiją apie „realias socialines situacijas“²⁷⁰. 1972 m. architektai Robertas Venturi ir Denise Scott Brown kartu su Stevenu Izenouru išleido didelę įtaką postmodernizmui turėjusią knygą *Mokymasis iš Las Vegaso* (Learning from Las Vegas, 1972). Joje tiesmukai fotografijai artimu stiliumi architektai fiksavo Las Vegaso priemiesčių urbanistinį tinklą, kviesdami susimąstyti apie „paprastų“ žmonių skonį ir poreikius. Taigi postmodernizmo pradžioje socialiai sąmoningi menininkai ir architektai atsisuka į išsiplėtusius didmiesčius, ypač į jų priemiesčiuose susiformavusią vidurinėsios klasės ekonominio augimo ir nepertraukiamo vartojimo garanto struktūrinę analizę ir problematiką. Grįžtant prie A. Kunčiaus darbų, matyti, kad maždaug nuo 1977 m. iki 1986 m. autorius dirbo nuosekliai: stebėjo ne tik laukinį peizažą žabojančią inžineriją, kelių infrastruktūrą – jį ypač domino nauji vėlyvojo modernizmo statiniai Vilniuje, pavyzdžiui, dešiniajame Neries krante išaugęs viešbutis „Lietuva“ su parduotuvių bei paslaugų kompleksu. Reikėtų išskirti fotografijas su Vilniaus centrinės universalinės parduotuvės fragmentais – lauko kavinių terasomis, sovietinio kičo stiliumi

²⁷⁰ Pelzer Birgit, „Double Intersections: The Optics of Dan Graham“, in: *Dan Graham*, New York: Phaidon, 2001, p. 38

dekoruotomis vitrinomis, – tai jau net ne miestietiškos, o beviltiškai skurdžios, tačiau vartotojiškos visuomenės provaizdis. Didžiausia darbų apimtimi pasižymi ir aiškiausiai su postmodernistiniu nerimu apie architektūrą kaip socialinės inžinerijos įrankį prabyla 1981–1986 m. kurta serija vaizdų iš naujųjų Vilniaus mikrorajonų – Viršuliškių, Karoliniškių, Justiniškių – ir blokinių namų statyb vietės Šeškinėje ir Pašilaičiuose. Vėlyvuju sovietmečiu visuomenę kamavo nuolatinis prekių stygius, o gyvenamasis būstas buvo ypatingai opi problema. Pigi ir masinė mikrorajonų plėtra, skirta apgyvendinti pramonėje dirbančius darbininkus ir jų šeimas, tolimai ateičiai programavo galias socialines problemas. Naujieji sovietiniai daugiabučių mikrorajonai, projektuoti ir statyti aplenkiant pastatų funkcionalumo bei aplinkos humaniškumo problemas, kūrė anonimišką, bet kokias individualumo apraiškas niveliuojančią gyvenamąją aplinką. Kunčiaus fotografijose žmogaus beveik nematyti, tačiau fiksuojamos jo bergždžios pastangos šią atgrasią aplinką paversti namais. Betoninių monolitų gyvenamoji architektūra, jos fragmentai neretai metaforiškai kontrasto principu sugretinami su ištverminga miesto gamta. [25 pav.] Žvalgymas po naujųjų Vilniaus mikrorajonų aplinką kulminaciją pasiekė Pašilaičių rajono statyb vietėje. Fotografijos darytos 1986 m. balandį, iškart po Černobylio atominės elektrinės katastrofos, būsimo miegamojo rajono statybų aikštelėje. Vieta fotografijose dėl įprastos sovietmečio statyboms netvarkos ir atsainaus požiūrio į aplinką veikiau primena apokaliptinę pabaigą, o ne naujo gyvenimo pradžia. Pabaigos įspūdį dar sustiprino dėl radioaktyvios atmosferos poveikio fotografijose išlikę aštrūs, beveik konstruktyvūs šviesos ir tamsos kontrastai. Kunčiui statyb vietė talpina ne vieną prieštarą ar konfliktą: pradžia ir pabaigą, gyvybę ir mirtį, namų šilumą ir skurdą, šaltį. Tą dviprasmišką jausmą, išgyventą betoninėse Los Andželo priemiesčių džiunglėse, Scott Brown taikliai įvardijo kaip „estetinį šiurpulį, kurį kelia bjaurėjimasis ir meilė aplinkai, kuri yra tiek graži, kiek bjauri“²⁷¹. Be abejo, šiuos Kunčiaus pasivaikščiojimus po ekonominę agoniją išgyvenančios sistemos statybų aikšteles, kilstelėti link socialines problemas gvildenančio meno, galima tik su išlygomis. Ir paties autoriaus laikysena tokioms įžvalgoms nėra palanki²⁷². Tačiau žvelgiant iš medijos sampratos pokyčių perspektyvos, šis kūrinių korpusas užima svarbią tarpinę būseną, rodančią, jog formaliąją estetiką grįsta fotografija pasiekė ribas.

²⁷¹ Adamson Glen, „Postmodernism: Style and Subversion“, *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*, London: V&A Publishing, 2011, p. 19

²⁷² Iš pokalbio su Algimantu Kunčiumi, Vilnius, 2015. I. Mazūraitės-Novickienės archyvas.

Simptomiškas ir kitas vyresnės kartos fotografo Luckaus paskutinis prieš mirtį sukurtas darbas „Baltame fone“ (1986) taip pat rodantis, jog fotografų santykis su tikrove tapo gilesnis, ne toks vienareikšmiškas ir aiškus. [26 pav.] Šioje nedidelėje sesijoje autorius Kaziuko mugės dalyvius fotografavo ne įprastoje situacijoje, bet stovinčius balto audeklo fone, savotiškoje improvizuotoje studijoje. Taip menininkas savo herojus atskyrė nuo foninio aplinkos šurmulio. Ir nors fotografavimas baltos užuolaidos fone tuo metu jau nebuvo labai novatoriškas žingsnis, socialinio reportažo transformacijų kontekste, šios fotografijos svarbios dėl jose panaudoto „atribojimo“ principo. Šiuo gestu Luckus savo herojus sukonkretino, beveik tiksliai apibrėžė charakterio savybes. Sprendimas kalbėti ne kadro kompozicijos estetika (be to, šiuo atveju ji visuose kadruose buvo vienoda), atvėrė galimybę fotografijoje mintį reikšti panaudojant antropologinius įrankius: aprangos detales, veikėjus charakterizuojančius atributus ir pan. Tokių meninių gestų panaudojimas simptomiškai rodo, jog fotografijoje socialinė tikrovė ėmė vertis naujais pjūviais. Menininkai judėjo link sąmoningesnio problemos pasirinkimo, kryptingų tyrinėjimų ir problemiško santykio su realybe.

Išskirtinis socialiai angažuotos fotografijos tyrimui yra Zinkevičiaus darbas „Kareivio dienoraštis“ (1983–1985). Fotomedžiagą „Kareivio dienoraščiui“ fotografas surinko labai jaunas, sulaukęs vos dvidešimties. Kaip ir daugeliui jo kartos jaunuolių, tarnyba sovietų armijoje buvo neišvengiama, ją pereiti privalėjo visi jauni vyrai, sulaukę pilnametystės. 1988 m. Zinkevičius, reaguodamas į desperatišką privalomos tarnybos šauktinio Artūro Sakalausko žingsnį, neapsikentus *dedovščinos*, sušaudyti aštuonis tarnybos bendrus²⁷³, šios medžiagos pagrindu Vilniaus alumnato kieme surengė parodą „Kareivio dienoraštis“. Iš archyvo paimtos nuotraukos sugulė į asmeninę patirtimi paremtą vaizdinis pasakojimą. Rinkinys pateiktas kaip nuoroda į specifinį tik sovietinėje armijoje tarnavusiems žinomą fotografinį albumo tipą, dar vadinamą „dembeliu“²⁷⁴. Tokie dekoruoti prisiminimų albumai, papildyti įvairiais artefaktais, – savotiška XX a. antros pusės liaudies meno apraiška, išskirtinai vyriški rankdarbiai. Kaip pastebėjo Narušytė, plačiau aptarusi „dembelių“ kultūrą, nepaisant sovietų armijoje gajų nestatutinių santykių (*dedovščinos*), šiuose kareivių albumuose „dominuodavo gerų

²⁷³ Narušytė Agnė, „Ištrintas laikas“, in: *Gintaras Zinkevičius „Kareivio dienoraštis 1983–1985“*, Vilnius: Artbooks, 2014, p. 3.

²⁷⁴ *Gintaras Zinkevičius. Kareivio dienoraštis 1983–1985*, Vilnius: Artbooks, 2014.

laikų ir draugystės liudijimų“²⁷⁵ pasakojimai. Zinkevičiaus „Kareivio dienoraštis“ sudarytas identišku principu – jame chronologinis pasakojimas apie kareivišką dvidešimtmečio kasdienybę: mokymai, pratybos, budėjimai, politinis švietimas, priverstiniai darbai, tarnybos draugai ir panašiai. Kolekcijos apipavidalinimas atitiko to meto „kareiviškai puošnaus“ fotografijų pateikimo reikalavimus: nuotraukoms paklijuoti naudotas „prabangus“ kartonas, dekoruotas spalvoto popieriaus karpinių aplikacijomis. Tik vaizdinio naratyvo viduryje atsidūręs autorinis tekstas „Žiūrėjimas į laiką“ nurodo, kad pasirinkta „dembelio“ forma tėra priedanga, o jo sudarytojas – dvigubos tapatybės. Kaip pažymėjo Narušytė, „prisimenantysis – fiktyvus personažas, mėginantis prisitaikyti prie taisyklių ir tradicijų, sukurti atminties objektą, bet ir svetimas visam procesui“.²⁷⁶ Į situaciją įterptas pasakotojas, leido fotografui nesusitapatinti su situacija ir išlaikyti tam tikrą distanciją ir taip ši „dembelį“ kilstelėti virš sentimentalių vyriškų prisiminimų albumų formato, į kuriuos referavo savo pateikties forma.

Interpretuojant šį darbą kaip socialinio meno projektą, svarbus ir su šio albumo viešu pristatymu susijęs vandalizmo aktas. Ko gero tai vienas pirmųjų atvejų Lietuvos fotografijos istorijoje, kai paroda buvo inicijuota atliepiant konkretų visuomenę sukrėtusį aktualų įvykį. Įprastai 9-o dešimtmečio antroje pusėje menininkai vis dar laikėsi santūriai ir į visuomenėje vykstančius procesus reaguoti viešais neskubėjo. Šiuo požiūriu Zinkevičiaus žingsnis buvo ne tiek socialiai aštrus, kiek pilietiškas. 1988-ieji Sąjūdžio aktyvios veiklos metas, kai nacionalinės valstybės atgaivinimo retorika gožė bet kokią kitą kalbėjimą. Tautinio atgimimo diskursas, buvo plėtojamas per labai aiškiai nubrėžtą takoskyrą tarp pasipriešinimo demoniškai sovietinės sistemos jungui ir vienareikšmiškai nacionaliniu ir etniniu pagrindu atkuriamos pažadėtos ateities. „Kareivio dienoraštis“ netilpo nė į vieną iš dominuojančių sampratų. Paroda erzino savo dviprasmišku pranešimu, kuris galiausiai pasireiškė ekspozicijos fiziniu sunaikinimu. Įdomi ir reikšminga šios istorijos detalė yra ta aplinkybė, jog autorius žinojo apie planus parodą vandalizuoti ir tam nesipriešino.²⁷⁷ Kitaip tariant, šiame sąmoningame fotografo veiksmo galima įžvelgti performatyvų socialinį eksperimentą, kuris turėjo savų,

²⁷⁵ Narušytė Agnė, 2014, op. cit., p. 4.

²⁷⁶ Narušytė Agnė, 2014, op. cit., p. 6.

²⁷⁷ Narušytė Agnė, 2014, op. cit., p. 9; Matulytė Margarita, op. cit., p. 92.

neatsitiktinių tikslų ir numatomą rezultatą. Bishop tokio dalyvaujamojo meno kūrinių autorius įvardino kaip „situacijos prodiuserius“:

Menininkas suvokiamas ne tiek kaip atskiras subtilių objektų gamintojas, o kaip kolaboratorius (bendrininkas) ir situacijos prodiuseris (kūrėjas); meno kūrinys kaip išbaigtas, perkeliamas, parduodamas produktas yra nuolat vykstantis ilgalaikis projektas, kurio neaiški nei pradžia, nei pabaiga; tuo tarpu auditorija, iki šiol suvokta kaip „žiūrovai“ ar „suvokėjai“, dabar transformavosi į koproduserius (bendragamintojus) arba dalyvius.²⁷⁸

Apgalvota Zinkevičiaus laikysena – nesipriešinti parodos sunaikinimui – atkreipė dėmesį į pavojus, kuriuos slepia angažuotas politikavimas, vedantis visuomenę prie kraštutinių sprendinių. Kaip pastebėjo Narušytė, „Zinkevičius visą tai (*9 dešimtmečio tautinio atgimimo retorika – [I.M.N.]*) atmetė – kaip ir ideologinę veidmainystę, garbinusią „tarnavimą Tarybų šaliai“ ir „kovą su Revoliucijos priešais“. Jam tai buvo tik dvi tos pačios mąstysenos pusės.“²⁷⁹ Ikonoklastinis įniršis, kuris buvo išlietas ant neišraiškingų juodai baltų fotografijų, pasakojančių apie sovietų armijos eilinio kasdienybę, taikliai iliustruoja, jog riba tarp neatsakingo politikavimo ir smurto – trapi, dialogą veikiai pakeičia agresyvi neapykanta kitaminčiams.

Apibendrinant kalbą iš šios perspektyvos, galime pastebėti, kad postmodernioje fotografijoje apibendrinto naratyvo plėtojimas ciklais arba serijomis nebe atitiko meninei raiškai keliamų reikalavimų ir jaunos kartos fotografams tapo neaktualūs. Vykstant pokyčiams fotografinės kalbos žodyne, fotografų kokios nors temos apmąstymas tapo konkretesnis ir problemiškesnis. Pasikeitė fotografų motyvacija gilintis į socialinę problemą, taip pat kito menininko vaidmuo – kaip minėta aptariant Budvyčio fotografijas iš Vilniaus psichiatrinės ligoninės „Vyrų skyrius nr. 7“ – fotografas iš pašaliečio (atsitiktinio praeivio, liudininko) virto situacijos dalyviu, o Zinkevičiaus „Kareivio dienoraščio“ parodos sunaikino atvejų – situacijos kolaboruotojų ir prodiuserių. Tai pakeitė žiūrėjimo kryptį, dokumentinis pasakojimas tapo paremtas asmenine patirtimi, išgyvenimais, kartu vertė fotografą prisiimti didesnę atsakomybę už sukurto vaizdo interpretacijas. Gilesniu, probleminiu socialiniu tyrimu grįsti darbai pradėjo rasti tik prabėgus beveik dešimtmečiui po santvarkų kaitos, kai pasirodė tokie

²⁷⁸ Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 2.

²⁷⁹ Narušytė Agnė, 2014, op. cit., p. 8.

darbai kaip Artūro Valiaugos „Savaitė turi aštuonias dienas“ (1999), Rimaldo Vikšraičio „Pavargusio kaimo grimasos“ (1998), Ramunės Pigagaitės „Mano miestelio žmonės“ (2000) ir kt.

IŠVADOS

1. Sovietmečiu Lietuvoje fotografai, nepaisant „geležinės uždangos“ ir informacinės izoliacijos, kūrė veikiami pasaulyje dominavusių fotografijos paradigmų. Todėl istoriniams Lietuvos fotografijos tyrimams prasminga ir vaisinga taikyti Vakarų tradicijoje susiformavusios modernios ir postmodernios fotografijų sampratos skirtis.

Atlikus dviejų fotografijos sampratų lyginamąją analizę galima apibendrintai teigti, jog modernistinėje fotografijoje vyravęs įsitikinimas iliuziniu medijos skaidrumu suformavo universalistinį požiūrį į vaizdo pranešimą. Buvo tikima, jog fotografijoje perteikiama metatikrovė gali atskleisti kitais būdais žiūrovui nepažiną tiesą. Tokia ambicija išaukštino vaizdo kūrėjo fotografo autoritetą. Nuotraukos meninės kokybės klausimas buvo susietas su autoriaus gebėjimu sučiuopti kitiems nepastebimas sutirštintas reikšmingų formų konsteliacijas, autentiškai atskleisti tikrovės dramą. Besivaržydama su didžiąja molbertinės tapybos tradicija, meninė fotografija palaikė uždara, savireferentišką vaizdų kūrimo bei interpretavimo sistemą.

Tuo tarpu postmoderni tiek fotografijos teoretikų, tiek praktikų vykdyta medijos dekonstrukcija apnuogino modernistinį požiūrį į fotografiją kaip skaidrią tikrovės reprezentaciją. Pademonstruota, jog klaidingai suprastas neišvengiamas nuotraukos referentiškumas, sąsaja su tikrove pavertė fotografiją ideologinės indoktrinacijos terpe, ideologiškai vienodai interpretuojančia tiek fotografą, tiek suvokėją. Fotografija suvokta kaip techninius vaizdus gaminanti ir platinanti visuma, veikianti kaip galios principais paremta savarankiška ideologija ir savitikslių programa. Programos valiai paklūstančios techninių vaizdų visatos analizė išryškino fotografiją kaip progresuojančios kopijų kopijos struktūrą, kurioje originalas arba tikrasis referentas yra neįmanomas. Postmodernioje fotografijos sampratoje keitėsi požiūris į suvokėjo vaidmenį. Akcentuota jo transformacija iš pasyvaus pranešimo receptoriaus į aktyvų reikšmės kūrėją ir dalyvį. Aktyvaus ir pasyvaus žiūrovo pozicija išryškino fotografijos teatrališkumo problemą. Modernioje fotografijoje problema laikyta „lemiamo momento“ ir režisuoto vaizdo kontroversija postmodernizme spręsta fotografiją jungiant su performatyviomis praktikomis.

2. Tyrimas parodė, jog 7 dešimtmečio modernios fotografijos sampratos kristalizacija ir jos lyginamoji analizė su analogijomis Vakarų fotografijos tradicijoje yra aktuali. Stalininio laikotarpio sąstingio pabaiga išlaisvino fotografinę formą, suteikė jai modernumo prieskonį. Tačiau turinio atsinaujinimas buvo ribotas, „pririštas“ prie

ideologiškai saugios humanistinės fotografijos vaizdų politikos, adaptuotos iš atitinkamos vakarietiškos universalizuojančios doktrinos. Sovietinės sistemos reikmėms pritaikyta humanistinė fotografija meniškai ir tauriai atspindėjo sovietinę tikrovę ir jos kūrėją – liaudies žmogų. Sinkretiškas modernistinis reportažas fotografijoje ilgam įsitvirtino kaip kultūrinė norma.

3. Fotografijos sampratos pokyčiams Lietuvoje įtakos turėjo 8–9 dešimtmečiais susidariusi socialinė aplinka. Fotografinio lauko savivaldai atstovaujanti Draugija, sprendama daugelį praktinių ir kūrybinių klausimų, veikė tam tikro riboto socioekonominio autonomiškumo ir savarankiškumo sąlygomis ir galėjo skatinti ir remti fotografų kūrybinę veiklą ir savišviatą. Tinkamos aplinkybės leido jauniems menininkams plėsti akiratį, priešintis įsisenėjusiai sampratai ir ieškoti naujų požiūrių į fotografiją. Vis dėlto vyresnės kartos fotografai, atstovavę dominavusiai modernistinei sampratai, naujos fotografijos kalbos nevertino ir meninių idėjų lygmeniu santykiai buvo įtempti.

Pastangų suprasti kintančią fotografijos raišką trūko ir tyrinėtojams, kritikams. Jie iš esmės toliau intensyviai formavo modernistinės fotografijos diskursą ir jį saugojo. 7 dešimtmečio fotografinės kalbos atnaujinimo sąjūdį lydėjo viešas susidomėjimas fotografijos problemomis. Tuo tarpu 9–10-ame dešimtmečiais viešos diskusijos apie fotografiją išblėso. Vis dėlto menininkams jos buvo aktualios. Tyrimas parodė, kad svarstymai persikėlė į privačią aplinką. Tarpasmeniniai menininkų santykiai atvėrė erdvę, kurioje tarpo idėjų manai ir diskusijos, provokuojantys fotografijos sampratos pokyčius.

4. Ištyrus 9–10-o dešimtmečių fotografijų korpusą pastebėta, jog naujos kartos praktikai susidomėjo fotografijos savistaba, kėlė klausimus apie iki tol nekvestionuotas fotografijos savybes. Lietuvos postmodernioje fotografijoje išryškėjo skepsis ir abejonė fotografijos skaidrumu ir neklystamumu. Tiriant vaizdus kaip pirminį šaltinį daroma išvada, jog lūžiniu laikotarpiu avangardiškai nusiteikusių autorių fotografija tapo ne tiek vaizduojanti, kiek tyrinėjanti ir klausianti. Fotografai kūriniuose ėmė kalbėti ne apie tai, ką jie mato, bet nukreipė dėmesį į terpę, tai yra į pačią fotografiją. Fotovaizdų santykis su tikrove, jų funkcijos ir reikšmių susikūrimas, autorystės ir kiti klausimai suprasti kaip kūrybinės problemos, kurių menininkai ignoruoti nebenorėjo. Tam tikra prasme fotografijos raida tapo priklausoma nuo kūrybinių ieškojimų, kuriais mėginta analizuoti medijos savastį atveriant ją sudarančius prieštaravimus. Fotografų požiūris į kūrybos

priemonę įgijo kritiškumo, nepasitikėjimo, darbuose išryškėjo fotografijos ribų paieškos požymiai.

5. Abejonės fotografijos nuoseklumu atspindint tikrovę ir perkurtos tikrovės savipakankamumu Lietuvos postmodernioje fotografijoje spręstos pasitelkiant atviro ir uždaro vaizdo konstravimo principą. Modernistinės fotografijos teatrališkumas, arba orientacija į atvirą reikšmingą įvykį ar reginį, postmodernizme buvo pakeistas priešinga – antiteatrališka intencija, kurios viena iš apraiškų buvo fotografija *be įvykio*. Antiteatrališka fotografija – tai tikslingai kuriamas uždaras vaizdas, pasireiškiantis per menininko atsisakymą naudotis siužetiškumo, dramatizmo, įtaigos ir kitomis emocinio poveikio priemonėmis. Dėl šių sprendimų prasminis fotografijų laukas darėsi vis kompleksiškesnis, prisodrintas persipynusių, prieštaringų kontekstų bei nuorodų. Tai programavo sąmoningą ryšių su kūrinio mezgimą, aktyvų gilinimąsi ir dalyvavimą kūrybiniame akte.

Analizuojant kūrinius per teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikciją peržiūrėtas žmogaus / kūno / asmens vaizdavimas fotografijoje. Antiteatrališkumo siekimas (arba kūrinių prasminis uždaramas adresato atžvilgiu) sąlygojo pakitusį humanistinės temos interpretavimą. Vengdami modernistiniam humanizmui būdingo idealizuojančio pozavimo, asmens įsijautimo į geidžiamą vaidmenį naujos sampratos praktikai naudojo *įsitraukimo* kūrybinę strategiją. Ji leido fotografui transformuotis iš nesusijusio *kito* rodytojo į tiesioginį, betarpišką situacijos dalyvį.

Meniniame reportaže vyravusi teatrališka reginio retorika, paveikta postmodernaus mąstymo, transformavosi į performatyvumą – aiškiai išreikštą menininko intencijų deklaravimą fotografiniu vaizdu, jo savistabų įsitraukimą į fotografijos steigties procesą. Konceptuali fotografija taip pat įsiterpė į šį tikslingais menininko sumanymais formuojamo vaizdo diskursą. Situacijos režisavimas ar inscenizacija visada slėpė fotografijos medijos esatyje kaip kontraversiškas darinys. Postmoderni fotografija šią įtampą atvėrė ir transformavo į veiksmingą įrankį, leidžiantį įkūnyti menininko koncepcijas.

6. Žvelgiant iš medijos sampratos pokyčių perspektyvos, postmodernioje fotografijoje galime pastebėti, kad apibendrinto naratyvo plėtojimas ciklais arba serijomis nebeatitiko meninei raiškai keliamų reikalavimų ir jaunos kartos fotografams tapo neaktualus. Tradiciškai fotografo pasirinkta tema interpretuota ne kaip tyrimo objektas, o daugiau kaip kryptis, tam tikras ikonografinis bendrumas, kurio laikėsi

fotografas. Tuo tarpu fotografinės kalbos pokyčiai lėmė fotografų kritiškesnių aplinkos tyrimų, kalbėjimo, paremto socialinių, visuomeninių problemų išvalgomis, atsiradimą. Pasikeitė ne tik fotografų motyvacija, bet ir vaidmuo: fotografas iš pašalaičio (atsitiktinio praeivio, liudininko) tapo situacijos iniciatoriumi ir prodiuseriu.

7. Atlikto tyrimo rezultatai leidžia teigti, jog artimas žvilgsnis į modernios ir postmodernios fotografijos slenkstinį laikotarpį yra produktyvus. Ieškant sąlyčio taškų su Vakarų fotografijos teorijos ir praktikos raida galima aptikti ir sovietmečio Lietuvos fotografijoje vykusią reikšmingą mąstymo pokyčių. Aktualizuojant ir tiriant transformacijas reprezentuojantį kūrinių korpusą atskleidžiamos iki šiol nenagrinėtos meninės problemos, pagrindžiamas šia medija kūrusių menininkų suartėjimas su kitomis vizualaus meno praktikomis.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Monografijos, straipsnių rinkiniai, mokslinė periodika

Adamson Glenn, „Postmodernism: Style and Subversion“, in: *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*, ed. by Glenn Adamson, Jane Pavitt, London: V&A Publishing, 2011.

Aninskis Levas, *Saulės šakose. Apybraižos apie lietuvių fotografiją*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009.

Barthes Roland, *Rhetoric of the Image*, in: *A Barthes Reader*, ed. by Susan Sontag, New York: Hill and Wang, 1984.

Barthes Roland, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, vert. Agnė Narušytė, Kaunas: kitos knygos, 2012.

Barthes Roland, *The Photographic Message*, in: *A Barthes Reader*, ed. by Susan Sontag, New York: Hill and Wang, 1984.

Batchen Geoffrey, *Palinode*, in: *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's 'Camera Lucida'*, sud. Geoffrey Batchen, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.

Batchen Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

Bazin André, *What is Cinema?*, Vol 1, sud. Hugh Gray, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967.

Bazin André, *The Ontology of Photographic Image*, in: *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4, p. 7, cituota iš: <http://www.jstor.org> [žr. 2014 03 03].

Bell Clive, *Art*, Chatto&Windus LTD., London, 1913.

Benjamin Walter, *A Short History of Photography*, 1931, in: <http://imagineallthepeople.info/Benjamin.pdf>, [žr. 2014 09 08].

Benjamin Walter, *Meno kūrinys technologinio jo reprodukuojamumo epochoje*, in: *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005.

- Belting Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in: *Critical Inquiry*, 2005, t. 31, p. 302-319, cituota iš *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.
- Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.
- Bishop Claire, *Installation Art. A Critical History*, London: Tate Publishing, 2010.
- Bourdieu Pierre, *Kultūrinės produkcijos laukas, arba atvirkščias ekonomikos pasaulis*, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, I dalis, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 273–327.
- Bourdieu Pierre, *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1990.
- Buchloch Benjamin H.D., *1984a Victor Burgin delivers his lecture...*, in: *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames and Hudson, 2011, p. 692–696.
- Bürger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, in: *Theory and History of Literature*, Vol. 4, Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Burgin Victor, *Looking at Photographs*, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982.
- Cartier-Bresson Henri, *The Decisive Moment*, NewYork: Simon and Schuster, 1952, p. 1–14.
- Crimp Douglas, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in: *October*, Vol. 15 (Winter, 1980), 91-101, cituota iš: <http://links.jstor.org/sici?sici=>.
- Costello Diarmund, *'Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today,'* in: *Walter Benjamin and Art*, (ed.) Andrew Benjamin, NYC/London: Continuum, 2005; p. 164–184.
- Daraškevičiūtė Vaiva, *Estetikos sampratos transformacija: B. Croce ir H. Gadameris* [daktaro disertacija], Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.
- Dovydaitytė Linara, *Kalba ir politika: ekspresionizmas Lietuvos propagandinėje tapyboje „atšilimo“ metais*, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 87–95.

- Flusser Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 2000.
- Foucault Michael, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, London: Routledge, 2010.
- Fried Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980.
- Fried Michael, *Art and Objecthood*, in:
<http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>, p. 1–10.
- Fried Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Hostetler Lisa, “The New Documentary Tradition in Photography”, in: *Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art*, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm (October 2004).
- James Sarah E., *Common Ground. German Photographic Cultures Across the Iron Curtain*, New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- Keršytė Nijolė, „Ideologija ir fikcija („Kietas riešutėlis)“, in: *Politologija*, nr. 2013 / 1 (69), p. 158–184.
- Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, in: *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths* by Rosalind Krauss, MIT Press, 1986.
- Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990* [dokumentų rinkinys], sud. Juozapas Romualdas Bagušauskas, Arūnas Streikus, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
- Matulytė Margarita, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
- Michelkevičius Vytautas, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
- Mitchell W. J. T., „Image and Word“, in: *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, sud. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003.

- Narušytė Agnė, „Foto(chrono)grafija“, in: *Vincas Kisarauskas. Pasvirimas į ateitį*, sud. Erika Grigoravičienė, Aistė Kisarauskaitė, Vilnius: Inter Se, 2015.
- Narušytė Agnė, „Fotokolekcija“, in: *Post Ars Partitūra: Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius*, Vilnius: ŠMC, M puslapiai, 2017, p. 84–95.
- Narušytė Agnė, „Kameriškumas Lietuvos fotografijoje: objektyve – kambarys“, in: *Kameriškumo raiška ir kriterijai*, Vilnius: LMTA, 2005, p. 11–32.
- Narušytė Agnė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
- Pabedinskas Tomas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX–XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.
- Pelzer Birgit, „Double Intersections: The Optics of Dan Graham“, in: *Dan Graham*, New York: Phaidon, 2001, p. 36–79.
- Performing for the camera*, ed. by Simon Baker and Fiontán Moran, London: Tate Modern, 2016.
- Phillips Christopher, „The Judgment Seat of Photography“, in: *October*, Vol 22, 1982, p. 27–63.
- Popper Karl Raimund, *Atviroji visuomenė ir jos priešai*, Vilnius: Pradai, 1998.
- Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, ed. by Jorge Ribalta, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- Rossler Martha, „In, around, and afterthoughts (on documentary photography)“, in: *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, sud. Richard Bolton, The MIT Press, 1992.
- Sabolius Kristupas, *Isivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.

Sąjūdžio ištakų beiėškant: nepaklusnių tinklaveikos galia, sud. Jūratė Kavaliauskaitė ir Ainė Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Schwendener Martha, *Vilém Flusser's Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context*, in: *Flusser Studies*, 18, 2014, lapkritis, <http://www.flusserstudies.net/>.

Sekula Allan, „Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)”, in: *The Massachusetts Review*, Vol 19, No. 4, Photography (Winter), 1978, p. 859–883.

Sekula Allan, „On the Invention of the Photographic Meaning“, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982.

Shannon Joshua, „Unintresting pictures. Photography and the Fact at the End of the 1960's“, in: *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, ed. by Mathew S. Wittkowski, The Art Institute Chicago, 2011.

Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, sud. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003.

Solomon-Godeau Abigail, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis: University of Minesota Press, 1991.

Sontag Susan, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Steichen Edward, „The Museum of Modern Art and *The Family of Man*“, in: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propoganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, sudarytojas Jorge Ribalta, Barcelona: Museu d'Art Contmeporari de Barcelona, 2008.

Szarkowski John, *The Photographer's Eye* [Introduction to the catalog of the exhibition, *The Photographer's Eye*], New York: Museum of Modern Art, 1966, in: <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.

Tagg John, „The Currency of Photography“, in: *Thinking photography*, ed. by Victor Burgin, London: Macmillan education Ltd, 1982.

Talbot Fox H., *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844, p. 1, cituota iš: www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf.

Tupytsin Margarita, „On some sources of Soviet Conceptualism“, in: *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956–1986*, New York: Thames and Hudson Inc., 1995, p. 303–331.

Valiulis Skirmantas, *Apie fotografiją*, sud. Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2011.

Wall Jeff, „Marks of Indifference“: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, in: *The Last Picture Show*, ed. by Douglas Fogle, Mineapolis: Walker Art Center, 2003, p. 32–44.

Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikanto principo: rekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.

Periodika

Andriuškevičius Alfonsas, „Algirdo Šeškaus ir Raimundo Sližio kūryba – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, nr. 10, p. 79.

Andriuškevičius Alfonsas, „Skulptūra ir fotografija – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1988, nr. 1.

„Aptarti kūrybinės inteligentijos uždaviniai“, in: *Literatūra ir menas*, 1984 vasario 13 d. p. 4–5.

Barauskaitė Audronė, „Neįtikėtini vyrukai arba žvejyba Marijampolėje“, in: *Istorijos*, Nr. 10, 2008, p. 88.

Barauskaitė Audronė, „Trylika jaunų fotografų“, in: *Literatūra ir menas*, 1981 vasario 7, p. 16.

Barauskaitė Audronė, „Mūsų fotogalerija“, in: *Kultūros barai*, 1981, Nr. 6, p. 42.

Eerikainen Hannu, „Up from Underground“, in: *Aperture. Photoströika: New Soviet Photography*, No 116, Fall, 1989.

Jaškūnienė Eglė, „Fotografijose Tarybų Lietuva“, in: *Kultūros barai*, 1985, Nr. 9, p. 76.

Kunčiuvienė Eglė, „Tuo pačiu taku“, in: *Literatūra ir menas*, 1982 kovo 13, p. 5.

Fotografija 2009, nr. 1 (18).

„Fotografijoje nėra tiesos. Nicole Wozniak pokalbis su Richardu Avedonu“, in: *Kultūros barai*, 1991, Nr. 11, p. 33.

Fotomagazin, 1964 / 10, p. 51.

„Gintaras Zinkevičius: Mano vaidmuo Post Ars: aš – klijai“, in: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-09-18-gintaras-zinkevicius-mano-vaidmuo-post-ars-as-klijai/8997>.

Grigoravičienė Erika, „Samsono puota“, in: *7 meno dienos*, Nr. 31, 1993 rugpjūčio 6 d., p. 2.

„Jonas Mekas. Interview with Jérôme Sanse // 2000“, in: *The Everyday. Documents on Contemporary Art*, ed. by Stephen Johnson, London: The MIT Press, 2008.

Kinčinitis Virginijus, „Mediuminės psichologijos ritualai“, in: *Violeta Bubelytė, Autoportreta: Katalogas*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011.

Kisarauskas Vincas, „Upė kultūros jūroje“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 4.

Kliaugienė Gražina, „Šv. Makarono akcija ir dar šis tas“, in: *Amžius*, Nr. 32 (115), 1993 rugpjūčio 7–13 d., p. 15.

Ligocki Alfred, „Refleksje o wystawie Karla Paweka“, in: *Fotografia*, Nr. 1 (175), p. 3.

Litvinavičius Vilius, „Gintaro Zinkevičiaus metafizinės vizijos“, in: *Kauno laikas*, 1993 rugpjūčio 5 d., Nr. 148, p. 4.

Ozolas Romualdas, „Pokalbis prie apskritojo stalo „Fotografijos menas“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 5–7.

Požerskis Romualdas, „Mes visi rašėme fotoromaną“, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-08-21-romualdas-pozerskis-mes-visi-raseme-fotoromana/120986> [žiūrėta 2015 08 23].

Pšibilskis Liutauras, „Sau ir kitiems“, in: *Sau ir kitiems: Katalogas*, Vilnius, 1995.

Savickas Augustinas, „Menei nuotraukai – estetinę kultūrą“, in: *Tiesa*, 1962 04 18, p. 3.

- Skeivienė Laima, „Įžanga“, in: *Lietuvos fotografija 1983–1984*, sud. Milda Šeškuvienė, Antanas Sutkus, Vilnius: „Minties“ leidykla, 1987.
- Skeivienė Laima, „Veidrodis“, in: *Literatūra ir menas*, 1989, vasario 25, nr. 9, p. 8–9.
- Smith Eugenie, „Photographic Journalism“, in: *Photo Notes*, June 1948, p. 4–5, in: jnevins.com/smiththreading.htm [žr. 2014 01 07].
- Strand Paul, „Photography and New God“, in: *Broom: An International Magazine of Arts*, 1922, November.
- Šimkūnas Rimantas, „Daug žaismės ir kontrastų“, in: *7 meno dienos*, Nr. 31, 1993 m. rugpjūčio 6 d., p. 2.
- Šimkūnas Rimantas, „Trečiasis fotografų seminaras“, in: *Kultūros barai*, 1981, nr. 4, p. 78.
- Valiulis Skirmantas, „Fotografija ir kinas“, in: *Margi fotografijos dešimtmečiai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2009, p. 74–95.
- Valiulis Skirmantas, „Fotografijos menas ir autoriaus individualybė“, in: *Pergalė*, 1969, Nr. 2, p. 133.
- Valiulis Skirmantas, „Fotografijos meno sąjūdžio problemos“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 17, p. 10–11.
- Valiulis Skirmantas, „Fotomėgėjų respublikinė“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1985 kovo 15 d., p. 5.
- Vartanovas Anri, „Portretas fone“, in: *Vitas Luckus. Biografija*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 41.
- „Violeta Bubelytė. Autoportretai“, in: interaktyvus <http://www.photography.lt/lt.php/Parodos?id=451&y=2011>.
- Vytaras Tadas, „Žmogus su fotoaparatu“, in: *Švyturys*, 1969, nr. 9, p. 8.
- White Minor, *Equivalence: The Perennial Trend*, in: *PAS Journal*, Vol. 29, No. 7, 1963, p. 17–21.

Бугаева М., „Всемирная выставка в ГДР «О счастье человека»“, in: *Советское фото*, 1968, № 1, p. 16–17.

Katalogai, albumai, reprodukcijų rinkiniai

Alfonsas Budvytis (1949–2003), sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: VšĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.

Algimantas Kunčius. Reminiscencijos, Vilnius: Apostrofa, 2012.

Algirdas Šeškus. Archyvas (Pohulianka). 1975 –1983 metų fotografijos, sudarytoja ir koncepcijos autorė Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.

Algirdas Šeškus. Meilės lyrika. 169 nuotraukos. 1975 –1983, Vilnius, 2011.

Algirdas Šeškus. Variacija buvimo išorėje tema. Dalys: lylia, švarus gyvenimas, mėlyna, dar labiau mėlyna, Vilnius: TV Play, 2012.

Algirdas Šeškus. Žaliasis tiltas. 1975–1982 metų fotografijos, Vilnius: kitos knygos, 2009.

Borderlands. Contemporary photography from the Baltic States: Exhibition Catalogue, Glasgow: Street Level Photography Gallery&Workshop, 1993.

Das Gedächtnis der Bilder – Baltische Photokunst heute: Katalogas, sudarytojai Barbara Straka, Knut Nievers, Kiel: Nieswand Verlag, 1993.

Gintaras Zinkevičius. Kareivio dienoraštis 1983–1985, įvado autorė Agnė Narušytė, Vilnius: Artbooks, 2014.

Gintautas Trimakas: Katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1997.

Kasdienybės kalba. III Sorošo šiuolaikinio meno centro Lietuvoje paroda: Katalogas, sudarytojas Algis Lankelis, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996.

Liebe, Freundschaft, Solidarität: 475 Fotos aus 90 Ländern, sudarytoja Rita Maahs, Berlin: Verlag Tribüne, 1970.

- Nepriklausomas projektas „Sau ir kitiems“*: Katalogas, sudarytojas Liutauras Pšibilskis, Vilnius, 1995.
- Out of the Shadow. Photobased art from the Baltics*: Katalogas, Wellington B Gray Gallery, School of Art, East Carolina University, 1998.
- Sutkus Antanas. Retrospektyva*, sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009.
- Swiatowa wystawa fotografii na temat „Czym jest człowiek?“*: Parodos Varšuvoje katalogas, 1968.
- The Family of Man*: Katalogas, sudarytojas Edward Steichen, 1955.
- Violeta Bubelytė, Autoportretai*: Katalogas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011.
- Vitas Luckus. Biografija*, sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.
- Vitas Luckus. Kūryba*, sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.
- Virgilijus Šonta. Fotografijos 1952–1992*, sudarytojas Romualdas Požerskis, įvadinio straipsnio autorė Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.
- Vytautas V. Stanionis, „Nuotraukos dokumentams“, sud. Gintaras Česonis, tekstų aut. Ieva Meilutė-Svinkūnienė, Kaunas: Kauno fotografijos galerija, 2013.
- Vom Glück des Menschen: Mehr als 450 Bilder aus über 70 Ländern*, sud. Rita Maahs, Karl-Eduard von Schnitzler, Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1967.

ILIUSTRACIJOS



1. *Pasaulinės parodos tema Kas yra žmogus?* katalogo vokiečių kalba viršelis. Sud. K. Pawek, 1964.

Pasaulinės parodos tema Kas yra žmogus? katalogas lenkų kalba, 1968. Titulinio puslapio atsklandoje įrašyti R. Rakausko inicialai.



2. Liudas Ruikas „Gražina“ (1969) iš: *Liebe, Freundschaft, Solidarität: 475 Fotos aus 90 Ländern*, sud. Rita Maahs, Berlin: Verlag Tribüne, 1970.



3. Vitas Luckus. Požiūris į senovinę fotografiją. Albumas, 1986, iš: *Vitas Luckus. Kūryba*, sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.



4. Vytautas V. Stanionis ir Vytautas Stanionis (vyr.). „Nuotraukos dokumentams“, 1987, iš Vytautas V. Stanionis, „Nuotraukos dokumentams“, sud. Gintaras Česonis, tekstų aut. Ieva Meilutė-Svinkūnienė, Kaunas: Kauno fotografijos galerija, 2013.



5. Alfonsas Budvytis. „Kelininkai I–II“, 1984, iš: *Alfonsas Budvytis (1949–2003)*, sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: VšĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.



6. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo, 1975, iš: *Algirdas Šeškus. Meilės lyrika. 169 nuotraukos. 1975–1983*, Vilnius, 2011.

7. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo, 1980, iš: *Algirdas Šeškus. Meilės lyrika. 169 nuotraukos. 1975–1983*, Vilnius, 2011.



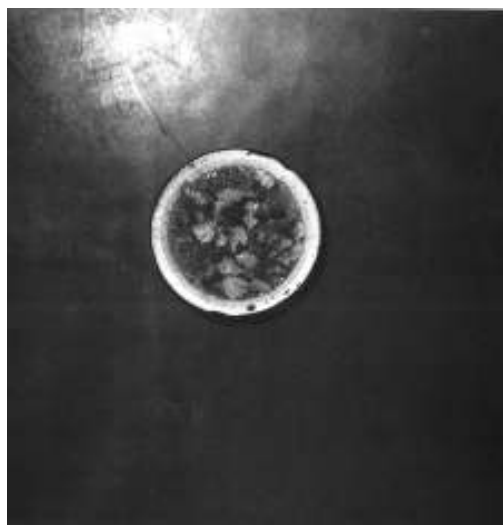
8. Alfonsas Budvytis. „Išeinu I–IV“, 1981, iš: *Alfonsas Budvytis (1949–2003)*, sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: VšĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.



9. Gintaras Zinkevičius. „Talonas“ 1982, Modernaus meno centro kolekcija.



10. Gintautas Trimakas. „Skaidrus stovintis“, 1991, iš: *Gintautas Trimakas: Katalogas*, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1997.



11. Gintautas Trimakas. „Skaidrus valgomas“, 1991, iš: *Gintautas Trimakas: Katalogas*, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1997.



12. Alfonsas Budvytis. „Tinklinio pirmenybės“ I–II, 1981, iš: *Alfonsas Budvytis (1949–2003)*, sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: VŠĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.



13. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo, XX a. 9 dešimtmetis, iš: *Algirdas Šeškus. Variacija buvimo išorėje tema. Dalys: lylia, švarus gyvenimas, mėlyna, dar labiau mėlyna*, Vilnius: TV Play, 2012.



14. Alfonsas Budvytis. „Vyrų skyrius Nr 7“, iš: *Alfonsas Budvytis (1949–2003)*, sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: VšĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.



15. Virgilijus Šonta. „Mokykla – mano namai“, 1980–1983, iš: *Virgilijus Šonta. Fotografijos 1952–1992*, sudarytojas Romualdas Požerskis, įvadinio straipsnio autorė Agnė Narušytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.



16. Violeta Bubelytė. „Aktas“, 1982, iš: *Violeta Bubelytė, Autoportretai: Katalogas*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011.



17. Gintautas Trimkas. Torsas – kūno dalis, 1985–1986, iš: *Gintautas Trimakas: Katalogas*, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1997.



18. Gintautas Trimkas. Torsas – kūno dalis, 1995, iš: „Kasdienybės kalba. III Sorošo šiuolaikinio meno centro Lietuvoje paroda“: Katalogas, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996.



19. Gintautas Trimakas. „Plokštumo – viešai“, 1995. Kavinė „Žibutė“, Vokiečių 18 / 2 iš: *Sau ir kitiems*: Katalogas, sudarytojas Liutauras Pšibilskis, Vilnius, 1995.



Šermukšnio pavasaris 1992



Šermukšnio pavasaris 1992

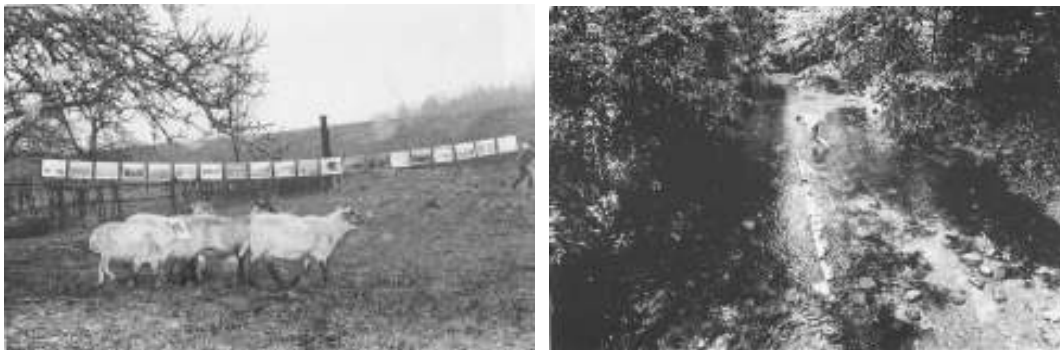


Šermukšnio pavasaris 1992



Šermukšnio pavasaris 1992

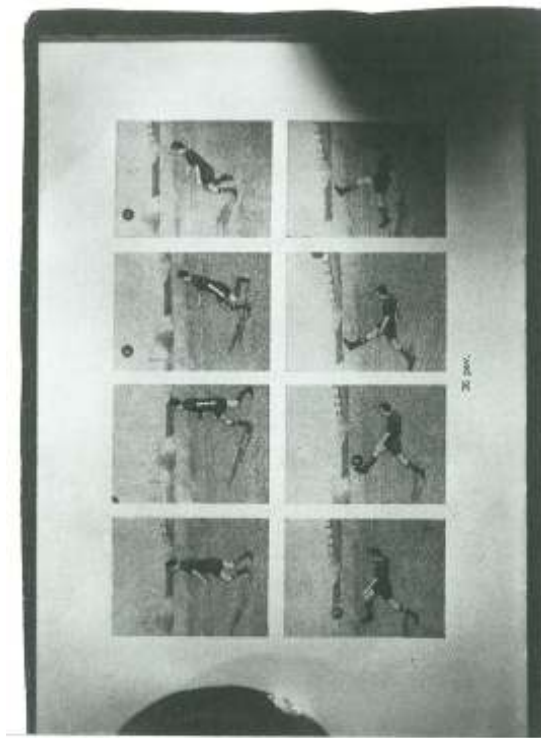
20. Gintaras Zinkevičius „Šermukšnio metai“ I–IV, 1992–1993, Modernaus meno centro kolekcija.



21. Gintaras Zinkevičius „Fotografijos paroda peizaže“, 1991–1992, Modernaus meno centro kolekcija.



22. Gintaras Zinkevičius. „Konceptija“, 1991. Modernaus meno centro kolekcija.



23. Algirdas Šeškus, „Reprodukcijos“, XX a. 8-9 dešimtmečiai, iš: *Algirdas Šeškus. Archyvas (Pohulianka). 1975 –1983 metų fotografijos*, sudarytoja ir koncepcijos autorė Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.



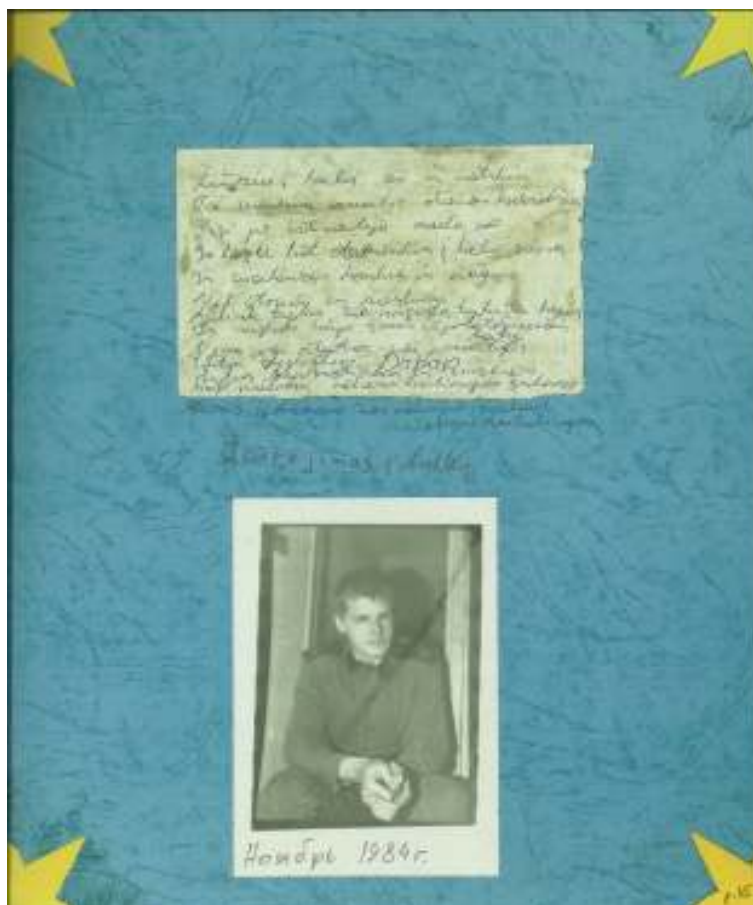
24. Remigijus Pačesa, „Peiliukas prie nuotraukos prikabinas todėl, kad grandinė prikabinata prie bokalo“, 1992.



25. Algimantas Kunčius. Viršuliškės, Vilnius, 1981, iš: *Algimantas Kunčius. Reminiscencijos*, Vilnius: Apostrofa, 2012.



26. Vitas Luckus „Baltame fone“, 1986, iš: *Vitas Luckus. Kūryba*, sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.



27. Gintaras Zinkevičius „Kareivio dienoraštis“ 1984, iš: *Gintaras Zinkevičius. Kareivio dienoraštis 1983–1985*, įvado autorė Agnė Narušytė, Vilnius: Artbooks, 2014.

SUMMARY

The Problem of Media Concept Change in Soviet Lithuanian Photography

Introduction

The dissertation investigates the turn in the photographic thinking that occurred in Lithuania in 1980s–1990s, which was determined by the transformation of modern photography into an open, postmodern media and integration thereof into the contemporary art discourse.

The artists who chose photography as their key creative means kept raising the question - what is photography? When does an image of technical origin turn into an art object and a source of contemplation? The answers to these questions were mostly determined by what the present dissertation refers to as the concept of photography or media. Academic thesis defines this concept as an array of intellectual and technological tools used in creation and interpretation of an image, an interaction of which results in the emergence of a photographic image and formation of an interpretational discourse. Research of photography extends beyond mere analysis of images; it encompasses the study of a photographic language, deeper understanding of which requires knowledge of the abovementioned array of tools. Media concept is discursive and may only be recognised through its manifestations within diverse discourses, including the following: prevalent models of a photographic image and vocabulary of interpretation thereof, self-perception of authors and viewers of photographic works, the opportunities and limitations presented by the historic period. On the other hand, the subjects - creators of the concept tend to associate it with artistic views. When artistic views or certain models of artistic language come to prevalence - more often than not they turn into protected dogmas.

Research problem, substantiation and relevance of the topic, chronological limits of the research

The aspect of change of media concept raised in the dissertation does not direct the historical research in photography towards the analysis of style development, but rather diverts it towards the research into the history of ideas and the change of artistic approach towards the creative environment. In order to understand the perception

of photography at any given period and to find out the criteria used to define the artistic value thereof, one must take into account the assessors of the creative works of the time, namely - critics, experts, and the role of the addressee. Therefore, the object of the present dissertation - concept of media - is of complex character and cannot be separated from its users - photographers and perceivers.

Lithuanian art researchers agree about two key turning points in photography development, which occurred in the 1960s and during 1980s and 1990s. The first stage, 1960s, when documentary expression in photography has freed itself of the canon of socialist realism relying on the doctrine of humanist photography, has established itself as a cultural norm. When describing the uniqueness of the most remarkable creators of this movement, some contemporary photography researchers tends to compare it with the phenomenon of the social landscape (Margarita Matulytė), expressionist means (Agnė Narušytė), whereas others (Tomas Pabedinskas) adhere to the historical term of the Lithuanian photography school or even stricter definition of the socialist realism (Vytautas Michelkevičius). Meanwhile, the opposing movement renewing a photographic language that emerged in the 1980s–1990s was seen by the critics of the Soviet period as "rebellious against the school" (Lev Aninski). Modern researchers are more consistent - while investigating the movement Narušytė construed a concept of "boredom photography", whereas Matulytė calls the second wave of photographers a "movement of devisualisation". The fact that the view towards photography changed in 1980s with the coming of the new photographer generation is above all demonstrated by the changed form and content of the images. The turn led towards insignificant motifs, absence of clear didactic narrative, the photographs were filled with narration through material environment, thus opposing to the humanist dramatism of the reportage method. Works of the artists started exhibiting a more critical relation to the very photographic media, the search for its limits and beyond.

Meanwhile, processes of photography and conceptual art synergy took place in the photography discourse of New York - London - Düsseldorf centres in 1960s and 1970s. First of all these processes manifested through inner analysis and critique of the media. They caused important transformations associated with realised manipulatory character of photography, an intense and tendentious use of the media for political and ideological objectives, the progressiveness of image dissemination, along with the raised issues concerned with interaction of photography aesthetics and ethics, authorship and

the role thereof in mass culture. In Lithuania, an affined critical rethinking of photography took place over a decade later; first signs demonstrating the need to reconsider the relationship with photography are seen in the works of the second wave photographers, such as Alfonsas Budvytis, Algirdas Šeškus, Vytautas Balčytis and others.

The present research debates the poorly investigated conviction that during the Soviet period photography, as well as the entire culture field, was developing in isolation and existed under the conditions of informational vacuum, therefore artists have created an autonomous and unique style. Analysis of the photography concept phenomenon provided an opportunity to synchronise certain processes with the processes formed under the influence of Western culture. Hence, the closeness of Soviet system seen in the present research not as absolute informational vacuum but rather as a dense filter or a specific condition that altered the significance and meaning of information passing through it. The research investigates which sources of external culture influence have through various channels reached the photographers over the iron curtain, trying to understand not only what the authors saw, knew or read but also how this information was interpreted and adapted under the conditions of Soviet reality. Viewing the historical stages of Lithuanian photography as changes of the media concepts resulted in a necessity to rethink the array of Soviet period photography research tools, to revise the use of concepts and terminology. To clarify and substantiate the latter, series of critical questions were raised: why did the new generation photographers abandon the traditions, what were the earlier artistic quality criteria and what were they replaced with? The problem of the research is defined by several grounds: 1) an identified need to highlight the distinction of concepts of modern and post modern photography based on approaches of photographic and image theories; 2) to revise an outline of photographers' self-perception with regard to the media, and 3) to investigate how transformations from modern to postmodern photographic thinking have influenced the photographers' relation with the perceivers of photographic images.

The research timeline encompasses three decades of the 20th century, namely 1960s–1990s, or, more precisely – a period until early 1990s. Temporal borders are of utmost significance when discussing the concept models, since the conceptual models and model change definitions are valid under the political, social and economical conditions identified in the research, as well as such specific elements as the

environment surrounding the photographers and critics participating in the photographic field, the sources of influence affecting them along with specific information channels and technological base. Therefore, the scope of the research includes only the artists who have begun their creative careers and have reached artistic maturity during the Soviet period. The restrictions of the Soviet system determined not only the educational possibilities of the artists, the manner of their communication and the rules of circulation of works within the public space, but also the technological solutions. Concepts and transformations thereof discussed in the research are inseparable from the analogue photography technology. Digital photography that has emerged at the end of the 1990s and has once again significantly altered the relationship to photography and photographic images, remains outside the scope of the present research. The construed approach is functional only with regard to the complex analysis of the photographic images created the analogue way and it unfolds the problems arising from the perspective of this particular technological expression. Research also does not include the works by those authors whose artistic self-perception was influenced by the opportunities of travel, studies, knowledge and international cooperation that have emerged after regaining of Lithuania's independence in 1990.

Theoretical premises and key concepts of the research

Theoretical principles of the dissertation rely on the studies of media, image and photography theories. Within the critical discussion regarding photography and similar media in Western Europe and the USA at the turn of the 1970s-1980s, the texts by Roland Barthes, Susan Sontag, Douglas Crimp, Victor Burgin, John Tagg and others have formed the theoretical base of postmodern photography. Based on the developing theory, the documentary practices were actively researched, problematised and deconstructed. The theoretical model of postmodern photography construed by the majority of thinkers relied on the critical relation with the 20th century formal modernism and fine art photography, which was provoked by the realised crisis of the aestheticised formalism of late modernism. Within the discourse of photography theory modernism was represented by the activities of John Szarkowski and his text *The Photographer's Eye*, referred to as ontology of a photographic image. Critical postmodern photography theory relied on the Marxist tradition, semiotics and psychoanalysis. Significant influence was exerted by works of Michael Foucault and the theoretical concept model construed in the dissertation relies on the concept of

discursive epistemological field developed by Foucault. According to Foucault, the opening of an epistemological field is not writing of history, but rather an archaeology of knowledge and theory base that made science possible, while its space served for the establishment of a common order. From the perspective of epistemological knowledge, the *photography concept* is understood in the dissertation as a symptomatic and pertaining to certain time period perception of what photography is, within its clearly expressed limits, when it becomes means of artistic expression. The photographers operating a certain concept during the given time period perceived it as creative format, without crossing the borders of which the images were produced, interpreted and distributed.

The *media concept* applied in parallel does not provide grounds to assume that the media term could be spread and known within the discussed discourse of Soviet Lithuanian photography. Any wider use thereof, along with the spreading of media theories might be discussed only since the turn of the centuries, after the publication of translation of Marshal McLuhan's book *Understanding media. The Extensions of Man* in 2003. However, the *media* approach is important for the investigation of photographers' choice from the perspective of creative expression sphere where the images are born. It allows expanding the object of research with yet another media model – as means for transmitting the message, further associating the problem of the research with the questions of perception and interpretation of photographic images.

The research makes use of the binary opposition between the reportage and documentary concepts borrowed from photography reformer and theoretician Jeff Wall. The dissertation associates the reportage creative method with modernist photography, whereas documentary is perceived in a different sense, as a critical and opposing interpretation of the reportage method. Another significant concept of *performative photography* is used in the research to define the photographs that emerged as a result of conscious staging of a situation by the photographer in order to create a photograph. This also includes the *performances* dedicated strictly for the camera, i.e. documentation of the process as finite form of an artistic work. Within the context of this dissertation, the performativity category is primarily associated with the problem of image staging or action for camera, as an expression of changing media concept. However, an emerging capturing of identity, social role or other action establishing normative behaviour in photographers' works are of significance and can be applied to the scope of the concept.

The term of conceptual photography is often gratuitously used within photographic discourses, while within the context of media concept change it is used on the basis of explanation of idea and concept of “art-producing machine” formulated by originators of the US conceptualism in 1960s. The dissertation applies it to describe the photographic works, where an idea (concept) is not only the cause of emergence of the work (intention), but its structural part as well. The term of *hermeticity* is often used in the research as synonymous to closeness and dissociation. It is also used to describe stagnant creative processes that only acknowledge past artistic achievements, seeing further developments solely as their extension.

Comparative analysis was chosen as methodological basis of research, disclosing the interpretative base of a photographic image both in the prevalent Western tradition of photographic image and within the peripheral discourse of countries from the socialist lager. Rather than polarising and opposing the photographic traditions prevalent in the West and the East, the comparative approach methods allow synchronisation of the media concept and its change, despite tremendous ideological and political differences of that time between the Western world and Eastern Europe countries of the socialist lager. Comparative analysis of the media concept allows looking for similarities and parallels in image culture phenomena that emerged in different political systems.

However, comparison of artistic processes of the Western world and Soviet countries does not deny the essential differences between the societies existing in democratic system and totalitarian regime. Karl Raimund Popper metaphorically refers to the totalitarian societies based on collectivist relations as *closed*, while the societies where an individual has the freedom to make personal decisions are considered *open*. Interpersonal relationships in closed authoritarian society are always based on the hierarchical principles of power, proper behaviour is defined by prohibitions and an individual is forced to adapt to the whole. An obvious example of closed society operational model is a hierarchy-based regulatory system of Soviet art distribution. Fostered by party nomenclature, authorities of creative unions and formalised art councils were the centres of power that determined the legitimating of an artist and his/her creative work.

On the other hand, according to Pierre Bourdieu, the field of culture production maintains certain autonomy with regard to the field of power, formed not by

economic or political laws, but rather by evaluation and recognition of one another's works among the artists themselves. Certain autonomy of artistic community based on systematic assessment of creative quality, recognition and granting of status allows investigating and comparing the field of photography as sufficiently independent social formation, distinguished for its concentration and closeness of interests. For the analysis of such social formations the dissertation employs principles of social networking and social art research, based on which it is investigated how and what spread of ideas occurred within the common being of the congenial creators in the photography of the 1980s, what circles have formed among photographers, as well as what thoughts, sources of inspiration and ideas were shared by the network participants. Earlier, in the sixties, a discussion on what is photography was actively happening within a public discourse and the latter was researched using an analysis of resources. Research of specific art objects and photographs was carried out using the method of iconological analysis, which allows going deeper into the structure of photographic images looking for expression or change in approach towards photography, as well as understanding the associations of the concept with the ideological and political environment of the time. Interpretation of works was conducted via combined approach of image discourse analysis and image perception theory.

The aim of the research is to analyse the change of media concept that occurred in Lithuanian photography in 1980s-1990s through investigation of photographs and their discourse of the time and by searching for parallels with the photographic thought paradigms prevalent in the Western world.

Tasks of the research:

1. To perform a comparative analysis of modern and postmodern concepts of photography based on photography and image theories developed in Western Europe and the USA, analysing them as a discourse and identifying the changes thereof. To identify the characteristics of media concept change, to discuss the effect of the transformation upon the creative practices.
2. To analyse the unique characteristics of the modernist photography concept prevalent in Lithuania in the 1960s.

3. To investigate the social, economic and cultural circumstances of the 1980s-1990s that could have influenced the change of the photography concept; to identify channels of exchange of new artistic ideas.
4. To conduct an analysis of the corpus of works of the 1980s-1990s from the perspective of the change of photography concept. To verify whether the suggested approach affects the established way of interpretation of photographs and the reliability thereof.

Defended statements

- Despite the iron curtain and informational isolation, the photographers in Lithuania during the Soviet period were influenced by the worldwide dominant photographic paradigms. The concepts of both modern and postmodern Western photography are of significance to the development of Lithuanian photography.
- In 1960s, a non-critical model of aesthetised modernist media concept has formed in Lithuanian photographic discourse. This model was reflected by Western humanist photography adapted to serve the needs of Soviet reality, which was established as cultural norm for a long time.
- Change of media concepts that occurred in the 1980s–1990s has highlighted the multilayered nature of Lithuanian photographic discourse. The photographers have split into ideological groups, representing diverse forms of photographic thinking.
- Concept of postmodern photography of the 1980s–1990s has disclosed the media's self-reflectionness and knowledge of its limits. It also demonstrated that art as photography is mostly exploring, rather than merely depicting. Such practice also formed a new attitude towards the perceiver as a full-fledged participant of artistic act.

Degree of exploration and review of resources

Postmodern turn in the Western photography of the 1960s has affected the forms of practice and has turned it into an object for theoretical thought and established as an academic subject. Historical circumstances, reasons and outcomes of said turn within the discourse of Western photography have been investigated by a number of

photography researchers. Great number of academic publications emerged in 1980s-1990s, when postmodern artistic production was almost identified with photographic practices. Critical readings into the history of photography of significance to the present research include a collection of essays by Abigail Solomon-Godeau *Photography at the Dock: essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (1991), and a collection of articles edited by Richard Bolton *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (1992). The publications contained therein strive to review the pretensions of modernist formalism towards the monopoly of meaning of photographic image and universalisation thereof. The ways how conceptual photography rethought the questions related to artist's autonomy, authorship, media specificity and issues related to other conventions was well demonstrated in the collection of articles *Photography after Conceptual Art* (2010) prepared by Diarmuid Costello and Margaret Iversen.

Compared to the Western discourse, the photography research in Lithuania was fairly inactive for a long time. Historical and theoretical research in photography conducted prior to the restoration of country's independence was restricted by the conditions of the time, mainly the lack of contextual resources. During 1960s-1980s, significant opinion formers were Russian literature and cinema critics, such as Anri Vartanov, Aninski, Viktor Diomin and others, who directed the research of Lithuanian photography in the direction of supporting an idealised image of *Lithuanian photography school*. From the perspective of analysis of the photography concept, this non-critical idealism was a symptomatic reflection of modernist formalism, therefore the texts of the period were regarded as a source of timely contemplation on photography.

Among the first examples of critical approach in our environment are the texts by Estonian photographer and curator Peeter Linnap, published in early nineties. Most significant for the present research are texts featured in the catalogues of exhibitions curated by Linnap: *Borderlands. Contemporary photography from the Baltic States* (1993) and *Out of the Shadow. Photobased art from the Baltic States* (1998).

Complex local research of Lithuanian photography employing associations with the international photography development context and the approaches of theoretical methods started emerging in recent decade only. Majority of works were aimed at filling the historiographical gaps and at directing the photographic research towards an academic research environment, forming topical and problematic

approaches. Some of the first academic works emerged after the year 2000, including a monograph *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* [Aesthetics of Boredom in Lithuanian Photography] by art researcher Narušytė, as well as a number of other articles and publications. The key attitude contained in the works of this researcher – she employs the philosophical concept of “boredom”, as sufficiently spacious and apolitical to describe, provide meaning and conceptualise the creative works of photographers of the 1980s-1990s declaring triteness, monotony and emptiness. Author compares the visually “truncated” photography of the period with the “Soviet society and the environment of its existence”. While actualising the phenomenon of Lithuanian photography history, Narušytė incorporates it into the context of the 20th century painting, discovering associations with the *fluxus* movement, trends of minimalism and conceptualism and Soviet avant-garde artists in Russia and Ukraine. Speaking of stylistic trends, Narušytė saw parallels in works by Lithuanian authors of the eighties with the American “social landscape photography” of the sixties. It serves as basis for subjective author’s narrative, where representations of reality are interpreted as signs – metaphors. The stylistic definition of the photography of the 1980s proposed by Narušytė was somewhat debated by Matulytė, another researcher of Lithuanian photography of the Soviet period. In her monograph *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu* [Nihil Obstat: Lithuanian Photography in Soviet Period](2011) the scholar drew attention to the fact that the “connection between street documentation and psychological research (characteristic of representatives of social landscape or, for that matter, the new documentary) was closer to the representatives of Lithuanian photography school who debuted during the period of political “thaw”. As an alternative to unification of stylistic processes, Matulytė proposed distinguishing three generalised trends in the development of Lithuanian photography: photojournalism (socialist realism) prevalent until late fifties, the new documentary formed in the sixties and the movement of devisualisation that commenced in the seventies, thus associating the development of photography not with stylistic shifts, but rather with the processes of Sovietisation. This discussion illustrates the difficulties that arise while searching for manifestations of single stylistic trends in photography based on their general characteristics and bypassing the influence of deeper concepts prevalent during the certain period.

However, the pivot of Matulytė’s work is not so much focussed on the stylistic analysis of development of the Lithuanian photography, but rather investigates

the systematic Sovietisation, which inevitably affected the photographic imagery of that time. The work by Matulytė is significant from yet another perspective – perhaps for the first time it introduces the question of photographic referentiality into the array of tools of historical development analysis. Relying on Barthes' semiotic construct of image denotation it is suggested to view the photography Sovietisation process that took place over the entire period of occupation through the problems associated with the changing relation to the reality. The first to be distinguished is the *altreality* implemented by the Stalinist soviet nomenclature - a simulacrum image reality, strengthened by powerful verbal propaganda. Mythic *altreality*, unfolding in controlled journalist photography is a point of reference against which the later movements are compared. The researcher suggests that this way the new documentalists have proposed a new form of alternative reality acceptable to the authorities, where "beauty levelled the search for truth". Meanwhile, the third wave of creators that were opposing the modernists have instituted the alternative reality, key feature of which was doubt with regard to a photograph as a reflection of reality, along with formulated approach that the photograph itself, rather than the image referred in it, represented an objective part of the reality. Matulytė's work distinguishes the justly postmodern photography through the conflict of representation, however, the author did not further investigate this tectonic shift between the concepts of photography.

Another monograph analysing the development of Lithuanian photography of the period is Pabedinskas' *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūriu kaita XX-XXI a. sandūroje* [The Person in Lithuanian Photography. Change of Attitudes at the turn of the 20th - 21st Centuries] (2010). Here the author investigates the problem of depiction of a human in photography. The author was interested in the conceptual shift from depicting a personality in humanist photography towards role (de)construction in works by contemporary photographers and use of the said shift to demonstrate the differences between Lithuanian modernist tradition and contemporary photography language. Although the book often compares and opposes the works by representatives of two approaches with references to differences in media perception, the latter problem was not expanded further. While investigating the question of photograph referentiality and the reflection of personal identity, the concept of photography is placed between two theoretical ideas: photographic image as representation of objective reality and as discursive description. However, without looking deeper into the image structures,

Pabedinskas regards the author's reflexivity towards photographed reality a significant difference between modern and contemporary photography. Yet it is insufficient explanation of the distinction between the concepts of photography and it does not substantiate the changed role of the photographer in construing the image and the identity of a photographed person.

The abovementioned instances demonstrate that the problem of relation between photographic image and its referent is essential for the photography history studies. However, Lithuanian photography historians and researchers have not conducted extensive photography representation studies or have addressed the issue only fragmentary. This gap of theoretical discourse was filled by the monograph by art researcher Erika Grigoravičienė *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* [The Visual Turn: Images, Words, Bodies, Glances] (2011). In this book dedicated to studies of images and visibility, photography as apparatus media is investigated though an assumption of its "transparency" and is distinguished from other visual representation systems by an inevitable direct association with its referent. The discourse of *referential realism* forms the media definition through the concepts of trace or index. From the perspective of the research object (changing media concept) of the present dissertation, the said researcher's insight on photography's self-reflection is of utmost significance, along with the premise that while exploring the limits of its transparency photography legitimates itself as an art form.

A monograph by Michelkevičius *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje* [Photography as Medium Dispositif in Lithuania in 1960s – 1980s] (2010) is based on the theoretical basis of medium dispositif. The author explains the photographic dispositif as a network of institution, communication conventions, discourses, technology, regulating documents, production and distribution. The researcher is interested in photographers and their self-governance: rules, regulations, laws, promoted genres and technological basis. Michelkevičius distinguishes the Lithuanian Photographic Art Society (Society) as a structured network, purposefully examines its principles of operation, organisational structure, models of political, financial and ideological powers granted to the Society, mechanisms of photography distribution in publications and periodicals. While applying the construct of medium dispositif, the author maintains that style, an important element of medium dispositif, represents an invariable system of forms, elements and features. Hence, when

one encounters diversified artistic creation and its inbound and outbound discrepancies, the said methodical approach becomes overly determinist and forces the author to narrowly view the creative works of individual photographers (agents of the network). Therefore, Michelkevičius attributes the entire artistic expression of the 1960s–1980s to a single style of the Lithuanian Photography School, defining it as *socialist realism*. Based on such approach, the creative processes defying uniform stylistic scheme were left outside the scope of the research. Creative practices of Vitas Luckus, Šeškus or Budvytis were unhandy for the medium dispositive research and thus were left out of the stylistic discourse. This has distorted the results of the research, preventing insight into photography development as process continuity and change, while such important element as a dominant photography concept was left out altogether.

Another book of significance to the present research is Narušytė's *Lietuvos fotografija: 1990–2010* [Lithuanian Photography: 1990–2010] (2011) – a collection of articles and essays summarising the two decades around the turn of the century. Here the photographic phenomena were investigated employing the tools previously uncommon in photography research – gender issues, archive archaeology and topical questions related to the convergence of photography and painting. Discussing the phenomena of post-photography and photosophy, an extension of the boredom aesthetics, the author observes the state of changed media. It was one of the first instances that also served the purposes of the present research as an example of methodological approach, when the changed media concept becomes a reference point for further research.

Relevance and novelty of the research

The present research is the first systematic and consistent analysis of photographic concepts formed in the second half of the 20th century and the reasons of change thereof. It presents a thorough analysis of the principles and methods on which the photographers relied in their creative activities, how these attitudes affected the research of photography of the time, hence its novelty is presented through the construction of previously unused approach towards photographic research and a consistent application thereof towards the corpus of photographic images created in Lithuania over the period in question. The work is relevant and innovative from the following perspectives:

- The approach towards photography concept construed in the dissertation provides for substantiated distinguishing between modern and postmodern photography, unfolding the causality and consequences of the change.
- This approach serves as basis for the formation of new photographic image interpretation platform that might be regarded a valid alternative to the previously dominant associative interpretational model.
- Discursive media concept model distinguishes the characteristic traits of photography allowing the comparison of photographic practices formed in the West and behind an iron curtain, namely – the vocabulary and image base used by photographers and critics, articulating the concept of photography.
- The model proposed in the dissertation allows distinguishing previously not discussed critical norms formed within the post modern photography discourse of the 1980s and 1990s: photography as philosophical problem, contradiction of theatricality and anti-theatricality, the transformation of great modernist theme into critical social study.
- Use of media concept approach for photography research opens the possibilities to investigate the fundamental creative motifs and regulators that are less dependent on the influence of the political systems. Through change of the photography concept the dissertation discloses in-depth reasons determining why authors whose creative careers began in Soviet period have not abandoned their creative style and continued prolific use thereof after the change of political and economic systems.

Research resources

Due to its discursive nature, the research of photography concept demands careful investigation of a wide scope of resources. Significant (and not the only) group of resources consists of articles, reviews by critics and art researchers published in the periodicals of the time and devoted to the issues of the art of photography. The said resources were sought for in the culture press of the 1960s – 1990s: weekly *Literatūra ir menas*, montly *Kultūros barai* and *Pergalė*, later - *7 meno dienų*, *Šiaurės Atėnai*, *Krantai*, as well as national popular press – dailies *Komjaunimo tiesa*, *Gimtas kraštas*, later - *Respublika*, *Lietuvos rytas*, illustrated magazine *Švyturys*, etc. This group of resources provides important information on the vocabulary of the time used to discuss

the photographic phenomena and problems; it serves as valuable comparative base while searching for inspiration, influence and reference documents.

Important source of information while investigating the models of media concept were conversations with photographers and employees of the Society (later – Union of Lithuanian Art Photographers). The latter were inquired to identify the social networks, circles of like-minded photographers, artists, critics and their adherents, among which innovative ideas were emerging. This field of social communication was full of close community, sound artistic competition, daily activities, diversity and monotony and it has become an important object of the research, however, this phenomenon is difficult to grasp and it has not left an abundant archive of direct sources. Therefore, narrative history methodology of in-depth interviewing had to be used for its analysis. Among the interviewed were photographers Algimantas Kunčius, Šeškus, Gintaras Zinkevičius, Jonas Dovyđenas, as well as employees of the Union Milda Šeškuvienė and Palmira Barkuvienė. Sadly, some participants of the process are no longer among us and could not be interviewed, while the only one to have left his contemplations on photography in writing was Vitas Luckus.

From the perspective of the dissertation, the collections of specialised library of the Society represent a significant array of resources. Accumulation of publications for this unique collection began since the establishment of the Society in the sixties. Mostly researched were the collected photography albums and professional periodicals; significant portion of the collection consists of photographic publications of the Eastern Block countries – Poland, Czechoslovakia, Hungary, East Germany and Bulgaria. The importance of the library lies in the fact that it also possesses a significant collection of topical Western photographic publications. Photographers themselves often donated these publications to the library, a substantial portion was sent in by a long-term supporter of the Society, an émigré photographer Dovyđenas.

Finally, the last key array of the research resources is the archive of photographic images created by the participants of the process over the researched period. The dissertation systemises and analyses the images based on how they reveal their authors' attitude towards photography and the change of its concept. Research examines the photographs not just as creative production by individual authors representing valuable iconographic material of the period, but also as a unique source of

the period's knowledge and contemplation on what is photography. Due to scarce archive of written sources, the present research attributes special significance to the abundant array of images, since they present a certain way of photographic thinking. Contrary to the previously published works on the history of Lithuanian photography, this research does not use the images as an illustration to demonstrate the social or psychological circumstances of late Soviet period. Images represent a tantamount and highly significant object of the research, directly evidencing and conveying the models of both modern and postmodern photography and directly expressing the change of concept. The research examines photographs by individual authors as independent texts and their interrelationship is used to disclose the general creative problems raised and solved by the photographers in late Soviet period. The structure of the dissertation relies on the aspiration to present a substantiated discussion of these unfolded problems.

Structure of the dissertation

The structure of the research reflects the aim and tasks of the dissertation – based on approaches of photography theory to identify the models of media concepts and disclose the change thereof. The course of presentation is based on the analysis of modern and postmodern photography concepts and change thereof from the photography theory, social and image history perspectives.

1. 20th century Western photography media concept changes from a critical perspective

First part of the dissertation constructs a theoretical approach of the research based on the distinction of modern and postmodern photography concept models and performs the change and comparative analyses thereof. Concept models are summarised on the basis of tradition formed in world photography history, the attitudes and insights of photographers.

1.1. Outline of modern photography

The first subchapter investigates the definitions of traditional modernism in photography, emphasising the characteristic principles of form, subjective strive to convey real-life truth and selection (editing). Subchapter highlights the conviction characteristic of the modernist photographers that the reality in photography may be repeated, as well as influenced and transformed. It is examined how modernism

interpreted the aesthetic meta-reality of photography as method and form of knowledge of the intuitive world and how these approaches nurtured the authority of a photographer. A typical modernist master photographer is always strong-willed and imposing his/her order of seeing against the observed reality. It is demonstrated that the tension arising out of photographer's creative intentions and desire to objectively reflect the reality has been veiled in modernist photography, identifying the author's glance with the paradigm of objective truth. Illusion of media transparency created this way allowed to expand the idea of photography as a universal language relying on humanist values.

Subchapter further examines the characteristic modernist effort to imitate the easel painting composition, actualises important artistic means of form and composition, or reality editing. By remaking the reality or creating the meta-reality a photographer fills it with synthesis of meaning and beauty, a significant form. Another characteristic of artistic reportage is highlighted – focussing on the capturing of significant action or drama taking place in reality. Modernist photography is presented as a self-developing hermetic system, where new discoveries arise from perfecting the preceding achievements.

1.2. Postmodern photography thinking. Critical turning point

Subchapter focuses on the investigation of postmodern photography concept, which is analysed taking into account the discursive functioning of such problem aspects as: relativity of photographic meanings, ethic and ideological photography policy and technological problem of image origin. Analysis is performed on the basis of key works by media and photography theoreticians Walter Benjamin, Roland Barthes and Vilém Flusser. The construed concept of postmodern photography is based on the texts by Geoffrey Batchen, Allan Sekula, Rosalind E. Kraus, Michael Fried, John Tagg, Victor Burgin, Jeff Wall and other authors.

It is demonstrated that the reaction of pioneers of conceptual art towards the outspread notional holism of modern photography was closely related to the representation transparency crisis, thus the subchapter investigates how this problem was reflected within the theoretical discourse of the photography of the time. Postmodern approach first of all emphasised clear distinctions between structural elements of an image – the viewer, the viewed and the act of viewing (Batchen). The highlighted role of

the viewer or beholder allowed seeing in different light both the prevalent concepts of representation and the principles of image construction. The author stresses Fried's insight that large format postmodern photography should be considered taking into account the factor of the *beholder* and the aspect of *anti-theatricality* causally related to it. It is demonstrated that within the concept of postmodern photography the theatricality and associated problems of staged event or speculative situation was resolved employing new performance practices.

Further the subchapter investigates the theoretical discourse of photography as political and ideological tool (Rossler, Tagg.). It is emphasised that the realised multiple nature of photography has affected the modernist concept of an original, which was deconstructed by the postmodern discourse of the copy (Krauss). Photography symbolising the beginnings of apparatus imagery is demonstrated as being not just a progressive copy of copies, the originality of which is impossible, but also as a representation of programmatic emptiness functioning outside the apparatus. (Benjamin, Flusser).

2. Cultural and social conditions of photographic change in Soviet Lithuania

The second part of the dissertation discusses the historical, social and cultural circumstances in Lithuania that have influenced the transformation of the photography concept. Photographic discourse of the sixties is analysed as a point of reference. Historical circumstances and cultural conditions of changes that occurred in 1980s–1990s are highlighted further.

2.1. Question of photographic discourse of the 1960s: photographic image canon

This subchapter investigates the characteristics of modernist concept based on famous photographers' (such as Rimantas Dichavičius, Algimantas Kunčius, Aleksandras Macijauskas and others) thoughts on photography published in the Soviet press. Arguments were sought for in the sources that would explain the artistic choices of photographers, directly relating to the principles of photographic image formation and the definition of relation with photographed reality. It is demonstrated that in both Western and Soviet modern photography these choices and their objectives were similarly directed towards showing of abstract, aestheticised form.

Second part of the subchapter discusses the circumstances of establishment of humanist photography doctrine in Lithuania. Author investigates how the Soviet environment applied the mirror principle towards the humanist photography, i.e. how it was adapted to serve an opposing ideological system.

2.2. The thought turn in photography of the 1980s–1990s

This subchapter of the dissertation investigates the circumstances in which critical rethinking of photography, as creative means, has occurred, as well as what has influenced and determined the formation of a new approach. In order to reconstruct the transformed concept of photography, more generalised elements of the discourse are analysed: social environment, network of like-minded individuals, literature and albums that photographers could get hold of, criticism of the time and other circumstances that might have influenced the way of photographic thinking.

It is demonstrated that the changes taking place on the image plane also affected thinking about them, forcing the critics to expand the vocabulary of photography interpretation. However, analysis of written sources revealed that although art researchers and critics have noted the change, they preferred to emphasise the consistency and continuity of the processes.

Examination of circles of like-minded individuals and friends formed among photographers demonstrated that such interaction was based on acknowledgment and appreciation of one's creative work, which in turn strengthened the divergence between *us* and *them*. *Them* (or strangers) in this case were often identified not only with the state authorities, but also with senior colleagues – modernist photographers who were not rushing to acknowledge the creative work of the young generation. Confrontation between elder generation photographers and young other-minded artists was analysed through discussion of problems related to autonomy and avant-garde of the photographic field.

3. Critique of the imperative of modern photography

Third chapter of the dissertation analyses and systematises the image array created by Lithuanian photographers in the 1980s–1990s, taking into account the aspects of change of the photography concept. Traits characteristic of postmodern photography

are sought for in Lithuanian photography, including critique of late modernism, media self-reflection, associations with the principles of conceptual and performance art.

3.1. Photography as artistic challenge

This subchapter demonstrates that for the first time in the history of Lithuanian photography the medium of images – photography – has become an object of creative interests and artistic reflections. Analysis of individual works reveals artists' analytical approach towards the limits of the media, an institute of authorship, melting of distinction between amateur and professional photography, etc. Analysed examples of self-observing photography include Luckus' album *Požiūris į senovinę fotografiją* [A Take on Vintage Photography] (1986), project by V.V. Stanionis *Nuotraukos dokumentams* [Photographs for Documents] (1987), as well as individual photographs by Šeškus and Budvytis. While analysing the said resources the author seeks to identify which processes of photographic self-reflection that emerged in the eighties signal the altered photographers' approach to media and how did these changes affect the inner structure of the images.

3.2. Contradiction between theatricality and anti-theatricality

Based on theoretical insights of Wall and Fried, the research proceeds to investigate the distinction between modernist reportage and postmodern documentation that emerged in photography of the 1980s–1990s. This part of the dissertation addresses the changing attitude of Lithuanian photographers towards the relation of photography with the photographed reality, as well as the ways they used to resolve the issues raised by the conscious intentionality of the photographer. While the paradigm of modern photography exhibited orientation towards dramatic artistic expression of the scene, in postmodern imagery these objectives were juxtaposed with closed visual structure of photography *without action*. It is suggested that the term anti-theatrical photography or photography *without action* were used to define a photographic image in which the artist consciously avoids plot, drama, impact, suggestion and other artistic means guaranteeing openness to the viewer. Photography *without action* depicts, it claims, yet it does not contain any reference to an event, action or performance as a key to the notional charge of an image. Due to purposeful closeness of art works, the exceptional characteristic of postmodern photography is seen in the role of the beholder, who is perceived by the photographer as full-fledged player of a situation or artistic event. Analysed examples of

photographs *without action* include *Talonas* [Ticket] (1982) by Gintaras Zinkevičius, Gintautas Trimakas' *Skaidrus stovintis, I–II* [Transparent standing] (1991) and *Valgomos stovintis* [Edible standing]“, Budvytis' *Tinklinio pirmenybės I, II* [Volleyball championship] (1981) and others.

Subchapter further demonstrates how depiction of a human and the portrait genre also fall under the problems of theatricality and anti-theatricality. Postmodern photography depicting human emphasises the conflict between understanding that one is being seen and being watched without knowing. In an effort to avoid idealising artificiality in human photography the artists applied strategies of controlled involvement (*absorption*). Such closed photographs distanced from the addressee can be found among works created the 1980s–1990s by Šeškus, Budvytis, Violeta Bubelytė and Trimakas.

Anti-theatricality in photography is regarded an important characteristic of change of the photography concept, also manifesting itself in problems associated with image staging in photography. In postmodern photography a shift is noted from coincidence-based theatricality of modernist reportage towards performativity. Performative photography is understood as author's conscious decision to dramatise and conduct performances solely for the camera, which is in opposition to the modernist theatricality seen as uncontrollable consequence of the act of photographing, or as a given that may be emphasised or suppressed by the photographer. Analysed examples of performative creative strategies include works by Trimakas *Plokštumos – viešai* [Planes – publicly] (1995), *Torsas – kūno dalis* [Torso – part of the body] (1995), sequences by Zinkevičius *Stalėlis* [Table] (1990–1993), *Šermukšnio metai I–IV* [Year of the Rowan] (1992–1993) *Fotografijos paroda peizaže* [Photography Exhibition in Landscape] (1991–1992). It is further demonstrated that close to performative photography is the conceptual photography, where media is subjected not to convey an idea, but rather to embody an idea or concept. Examples of conceptual photography are examined among the works by Zinkevičius and Remigijus Pačėsa.

Third subchapter titled "Socially engaged photography" distinguishes and discusses those rare occasions of late Soviet period and early independence when photographers distancing from sleek topic (or the great narrative) interpretation via form prevalent in

modern photography concept proceeded with targeted social critique projects – concentrated and spot-on insights uncovering the flaws of the society.

Conclusions

1. Despite the iron curtain and information isolation, photographers active in Lithuania during the Soviet period created under the influence of globally prevalent photographic paradigms. Therefore, for the purposes of historical research in Lithuania it would be expedient and beneficial to apply the distinctions of modern and postmodern photography concepts formed in the Western tradition.

Following the comparative analysis of the two concepts of photography it might be generally stated that the belief in illusionary transparency of the media prevalent in modernist photography has formed a more universal approach towards the visual message. It was believed that the meta-reality conveyed by photography was able to disclose the truth otherwise incognisable to the viewer. Such ambition has exalted the authority of an image creating photographer. The question of artistic quality of a photograph was associated with author's ability to grasp condensed constellations of significant forms and to authentically disclose the reality drama. Competing with the great tradition of Picture (*tableau*), art photography maintained a closed, self-referent system of image creation and interpretation.

Meanwhile, the postmodern deconstruction of media carried out by both theoreticians and practitioners of photography has uncovered the modernist approach to photography as transparent representation of reality. It was demonstrated that the erratically perceived inevitable referentiality of a photograph and connection with reality have turned photography into an indispensable environment of ideological indoctrination, where both the photographer and the beholder were equally ideologically loaded. Photography was perceived as a unity producing and distributing images, acting as an independent ideology based on the principles of power and as self-fulfilling programme. Analysis of the universe of technical images conforming to the will of the programme has highlighted photography as progressive structure of a copy of copies, where an original or true referent is impossible. In postmodern photography the approach towards the role of the beholder has changed, emphasising the transformation thereof from passive recipient of the message into an active participant and creator of meaning. The position of active and passive spectator has highlighted the problem of photographic theatricality. Controversy between the

decisive moment and staged image, which was regarded a problem in modern photography, was resolved in postmodernism by combining photography with performative practices.

2. The research demonstrated that the crystallisation of modern photography concept of the 1960s and comparative analysis thereof with the analogues in Western photographic tradition was relevant. The end of stagnation of the Stalinist period has freed the photographic form, granting it a taste of modernity. However, the renewal of content was limited; it was “tied” to the ideologically safe policy of humanist photography images adapted from the corresponding universalising doctrine of the West. Adapted to the needs of the Soviet system, the humanist photography artfully and nobly reflected the Soviet reality and its creator – the man of the people. Syncretic modernist reportage in photography became established as a culture norm for a long time.
3. Changes of the photography concept in Lithuania were influenced by the social environment of the 1970s–1980s. Representing the self-governance of the photographic field, the Society resolved numerous practical and creative issues acting under the conditions of certain limited socioeconomical autonomy and independence, thus being able to stimulate and support the creative activities and self-education of photographers. Suitable circumstances allowed the young artists to expand their horizons, to oppose the established concept and look for new approaches to photography. However, photographers of the elder generation did not value the new photographic language and tension was felt on the level of artistic ideas.

Lack of efforts to understand the changing photographic expression was also evident among the researchers and critics, who, essentially, kept further forming and protecting the discourse of modern photography. Photographic language renewal movement of the 1960s was followed by public interest in photographic problems. Meanwhile, in the 1980s–1990s public discussions on what is photography have faded, although they remained of significance to the artists. The research showed that these discussions have moved to private environments. Interpersonal relations of the artists have opened a space where exchange of ideas and discussions thrive, provoking changes of the concept of photography.

4. Examination of the corpus of photographs of the 1980s–1990s revealed that the practitioners of a new generation grew interested in photography's self-reflection and raised doubts regarding previously unquestioned characteristics of photography. Scepticism and doubts concerning transparency and faultlessness of photography emerged in Lithuanian postmodern photography. While analysing the images as primary source a conclusion was drawn that during the breaking point period the photography of avant-garde oriented authors became researching and questioning, rather than merely depictive. In their works the photographers no longer spoke about what they saw, but rather focussed their attention towards the medium they were working with, i.e. the photography itself. Relation of photographic images to the reality, creation of their function and meaning, authorship and other questions were perceived as creative problems that the artists no longer wanted to ignore. In a way, development of photography became dependant on the creative quests that sought to analyse the essence of the media, disclosing sometimes embarrassing contradictions it contained. Photographers' attitude towards the chosen creative means becomes more critical and distrusting; their works exhibit traces of searches for the limits of photography.
5. Doubts regarding the consistency of photography in reflecting the reality and self-sufficiency of transformed reality were resolved in Lithuanian postmodern photography using the open and closed image construction principle. Theatricality of modernist photography or orientation towards an open significant event or scene was replaced in postmodernism by an opposing, anti-theatrical intention, one of the manifestations of which was photography *without action*. Anti-theatrical photography is a purposefully created image, manifesting itself through artist's refusal to use plotting, drama, suggestion or other means of emotional impact. These solutions made the notional field of photographs increasingly complex, saturated with intertwined and conflicting contexts and references. All of this programmed the beholder for conscious creation of relation with the work of art, as well as active immersion and participation in the creative act.

While analysing the works on the basis of contradiction between theatricality – anti-theatricality, the depiction of human / body / person in photography was reviewed. The strive for anti-theatricality (or notional closeness of works with regard to the addressee) has determined altered interpretation of the humanist theme. In order to

avoid the idealising modelling characteristic of modernist humanism, as well as the person's projection into desired role, the new concept practitioners used the creative strategy of *absorption*. It allowed the photographer to transform himself/herself from an unrelated (*other*) observer into a direct and immediate participant of the situation.

The theatrical rhetoric of the spectacle prevalent in artistic reportage was transformed by postmodern thought into performativity – a clearly expressed declaration of artist's intentions via photographic image, his/her self-observing involvement into the process of photograph creation. Conceptual photography also penetrated this discourse of image formed by purposeful ideas of an artist. Staging or dramatisation of the situation was always part of the essence of the photography media as its controversial formation. Postmodern photography has disclosed this tension and transformed it into a functional tool allowing implementation of artist's conceptions.

6. From the perspective of media concept change, one may notice that in postmodern photography the serial development of generalised narrative failed to meet the requirements for the artistic expression and was no longer important to new generation photographers. Traditionally, the topic chosen by photographer was interpreted not as research object, but rather as direction, a certain iconographic affinity the photographer adhered to. Meanwhile, changes in photographic language led the photographers to commence more critical studies of the environment; speaking on any topic was based on insights into social or communal problems. The motivation of photographers has changed along with their role: from an outsider (casual passer-by, witness) the photographer has turned into an initiator and producer of a situation.
7. Results of the research provide for claims that a close look into the threshold period of modern and postmodern photography was productive. While searching for points of contact with the development of Western photographic theory and practise, significant changes of thinking that took place in the photography of Soviet Lithuania might be discovered. Actualisation and research of the corpus of works representing transformations reveals previously unaddressed artistic problems and the move of this media's artists towards other visual art practices is substantiated.

ABOUT THE AUTHOR

Ieva Mazūraitė-Novickienė (b. 1976, Vilnius) – art researcher, exhibition curator residing and working in Vilnius. In 2000 graduated the Fine Art Studies BA programme and in 2002 received Master's degree in Cultural Management and Cultural Policy, at the Vilnius Academy of Art. 2012-2017 art criticism doctoral studies at the Vilnius Academy of Art. Since 2010 works as curator at the National Art Gallery of the Lithuanian Art Museum.

Academic publications related to the dissertation topic:

1. Ieva Mazūraitė-Novickienė, Analysis of the Photography Concept in Lithuanian Photography Discourse of the 1960s, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*. 2014. T. 75, p. 89–102, ed. Aušra Trakšelytė
2. Ieva Mazūraitė-Novickienė, Photography as Creative Problem in Lithuania of Late Soviet Period, in: *Menotyra*. 2016. T. 23. No. 4, p. 73–87, ed. Milda Žvirblytė

Conference report related to the dissertation topic:

Ieva Mazūraitė-Novickienė, "Changes of photography notion at the beginning of 1980s in Lithuanian photography: cases of Alfonsas Budvytis and Algirdas Šeškus" international conference "Crises in Film and Visual Media" (19th-20th September 2014, Contemporary Art Centre, Vokiečių St. 2, Vilnius, organised by Vilnius University).

Curated exhibitions related to the dissertation topic:

1. "Vaizdų vieta. Lietuvos fotografija iliustruotuose žurnaluose XX a. 7-8 dešimtmečiais" [Place of Images. Lithuanian Photography in Illustrated Magazines of the 1960s-1970s].

2013 12 06 – 2014 02 15, National Art Gallery of the Lithuanian Art Museum

2. Algimantas Kunčius photography exhibition "Vaizdaraščiai". 23 October - 6 December, 2015, National Art Gallery of the Lithuanian Art Museum

SANTRAUKA

Įvadas

Disertacijoje nagrinėjamas XX amžiaus 9–10-ame dešimtmečiais Lietuvoje įvykęs fotografinio mąstymo lūžis, sąlygotas modernios fotografijos transformacijos į postmodernią, į atvirą mediją ir integravimosi į šiuolaikinio meno diskursą.

Menininkai, pasirinkę svarbiausia kūrybos priemone fotografiją, nesiliovė kelti klausimo, kas yra fotografija? Kada techninės kilmės vaizdai virsta meno objektu ir kontempliacijos šaltiniu? Atsakymus daugeliu atveju lėmė tai, kas šiame darbe vadinama fotografijos arba medijos samprata. Moksliniame darbe šioji samprata apibrėžiama kaip vaizdo kūrimo, jo interpretavimo intelektinių ir technologinių įrankių arsenalas, kuriems sąveikaujant gimsta fotovaizdas bei formuojamas interpretacijų diskursas. Fotografijos tyrimas yra ne tik vaizdų analizė, tai ir fotografinės kalbos studijavimas, norint ją giliau suprasti – reikia pažinti šį arsenalą. Medijos samprata diskursyvi, ji gali būti atpažinta tik per jos manifestacijas įvairiuose diskursuose – vyraujančius fotovaizdo modelius, jų interpretavimo žodyną, autorių ir kūrinių suvokėjų savivoką, laikotarpio galimybes ir ribojimus. Kita vertus, sampratos subjektai – kūrėjai ją linkę tapatinti su meniniais įsitikinimais. Kai meniniai įsitikinimai arba tam tikri meninės kalbos modeliai tampa vyraujančiais, neretai jie virsta saugomomis dogmomis.

Darbo problema, temos pagrindimas, aktualumas, tyrimo chronologinės ribos

Disertacijoje iškeliamas medijos sampratos kaitos aspektas fotografijos istorinius tyrimus kreipia ne į stilių raidos analizę, bet į idėjų istoriją, į menininkų požiūrio į kūrybos terpę pokyčių tyrimą. Siekiant pažinti, kaip vienu ar kitu laiku buvo suvokiama fotografija ir kokiais kriterijais buvo apibrėžiama jos meninė vertė, būtina atsižvelgti ir į to meto kūrybos vertintojus – kritikus, ekspertus, taip pat ir adresato vaidmenį. Tad šio darbo objektas – medijos samprata – kompleksiškas ir negali būti atsietas nuo jos vartotojų – fotografų ir suvokėjų.

Lietuvos menotyroje sutariama dėl dviejų svarbiausių fotografijos raidos lūžio taškų, vykusių 7-ame ir 9–10-ame dešimtmečiais. Pirmasis 7-o dešimtmečio etapas, kai dokumentinė raiška fotografijoje išlaisvėjo nuo socrealistinio kanono, pasiremama humanistinės fotografijos doktrina, įsitvirtino kaip kultūrinė norma. Šiuolaikinėje fototyroje apibūdinant šio judėjimo iškiliausių kūrėjų darbų savitumą linkstama jį lyginti su socialinio peizažo reiškiniu (Margarita Matulytė), ekspresionistine

raiška (Agnė Narušytė), kiti (Tomas Pabedinskas) laikosi istorinio Lietuvos fotografijos mokyklos termino arba griežtesnio socrealizmo apibrėžimo (Vytautas Michelkevičius). Tuo tarpu 9–10-ame dešimtmečiais iškilęs oponuojantis, fotografinę kalbą atnaujinęs judėjimas jau sovietmetyje kritikų buvo įvertintas kaip „maištauojantis prieš mokyklą“ (Levas Aninskis); šiuolaikiniai tyrėjai nuoseklesni: Narušytė, tirdama judėjimą, sukonstravo „nuobodulio fotografijos“ sampratą, Matulytė antrąją fotografų bangą vadina „devizualizavimo judėjimu“. 9-ame dešimtmetyje atėjus naujai fotografų kartai ėmė kisti požiūris į fotografiją, ir tai pirmiausia rodė pasikeitusi vaizdų forma ir turinys. Posūkio būta link nereikšmingų motyvų, be aiškaus didaktiško naratyvo, fotografijos užsipildė kalbėjimu per daiktišką aplinką oponuojant reportažinio metodo humanistiniam dramatismui. Menininkų darbuose ryškėjo kritiškesnis santykis su pačia fotografijos medija, jos ribų ir užribių ieškojimas.

Tuo tarpu Vakaruose dominuojančiame Niujorko-Londono-Diuseldorfo centrų fotografijos diskurse, fotografijos ir konceptualaus meno sinergijos procesai vyko 7–8-uoju dešimtmečiais. Jie pirmiausiai pasireiškė per vidinę medijos analizę ir kritiką. Dėl šių procesų vyko svarbios transformacijos, susijusios su įsisąmonintu fotografijos manipuliatyvumu, intensyviu ir tendencingu medijos naudojimu politiniams, ideologiniams tikslams, vaizdų plitimo progresiškumu, kelti fotografijos estetikos ir etikos sankirtos, autorystės ir jos vaidmens masinėje kultūroje klausimai. Lietuvoje giminingas kritinis fotografijos apmąstymas vyko daugiau kaip dešimtmečiu vėliau; pirmieji ženklai, rodę poreikį apmąstyti santykį su fotografija, matomi kaip tik antrosios bangos fotografų, pavyzdžiui, Alfonso Budvyčio, Algirdo Šeškaus, Vytauto Balčyčio ir kitų autorių darbuose.

Šiuo tyrimu diskutuojama su menkai kvestionuotu įsitikinimu, jog sovietmečiu fotografija, kaip ir visas kultūros laukas, vystėsi izoliuotai ir gyvavo informacinio vakuomo sąlygomis, todėl menininkai sukūrė autonomišką ir savitą stilių. Tiriant fotografijos sampratą fenomeną atsivėrė galimybės kai kuriuos procesus sinchronizuoti su Vakarų kultūros nulemtais procesais. Tad sovietinės sistemos uždarumas, darbe suvokiamas ne kaip absoliutus informacinis vakuumas, o veikiau kaip tirštas filtras, kaip specifinė sąlyga, keitusi į jį patekusios informacijos reikšmę ir prasmę. Todėl tyrime aiškinamasi, kokie išorinės kultūrinės įtakos šaltiniai įvairiais kanalais pasiekė fotografus per „geležinę uždangą“, stengiantis suvokti ne tik tai, ką matė, žinojo, skaitė autoriai, bet ir kaip ši informacija buvo interpretuojama ir

adaptuojama sovietinės tikrovės sąlygomis. Tad į Lietuvos fotografijos istorijos etapus ėmus žvelgti kaip į medijos sampratos pokyčius kilo būtinybė permąstyti sovietmečio fotografijos tyrinėjimų įrankių arsenalą, tikslinti sąvokų ir terminų vartoseną. Jiems išaiškinti ir pagrįsti buvo keliami kritiniai klausimai: kodėl naujos kartos fotografoi nebetęsė tradicijų, kokie buvo ankstesni meninės kokybės kriterijai ir kokiais jie buvo pakeisti? Darbo problemą apibūdina kelios priežastys: 1) išvėlgtas poreikis, pasiremiant fotografijos ir vaizdo teorijų prieigomis, išryškinti modernios ir postmodernios fotografijų sampratų takoskyrą; 2) tikslinti fotografų savivokos medijos atžvilgiu metmenis; 3) ir pasiaiškinti, kaip transformacijos iš modernaus į postmodernų fotografinį mąstymą paveikė fotografų santykį su fotovaizdų suvokėjais.

Darbo tiriamasis laikotarpis apima trijų dešimtmečių atkarpą: XX a. 7–10-ą dešimtmečius, tiksliau, iki 10-o dešimtmečio pradžios. Aptariant sampratos modelius laikinės ribos labai svarbios; sampratos modeliai ir modelio kaitos apibrėžtys galioja esant tyrime nustatytoms politinėms, socialinėms ir ekonominėmis sąlygoms ir tokiems specifiniams elementams kaip fotografų ir fotografijos lauke dalyvavusių kritikų aplinka, jiems įtaką darę šaltiniai, konkretūs informacijos kanalai, technologinė bazė. Todėl į tyrimo imtį pateko tik tie menininkai, kurie savo kūrybinį kelią pradėjo ir subrendo sovietmečiu. Sovietinės sistemos ribojimai sąlygojo ne tik menininkų išsilavinimo galimybes, bendravimo būdą, kūrinių cirkuliacijos viešojo erdvėje taisykles, bet taip pat ir technologinius sprendinius. Darbe aptariamos sampratos ir jos transformacijos neatsiejamos nuo analoginės fotografijos technologijos. 10-o dešimtmečio pabaigoje atsiradusi skaitmeninė fotografija, dar kartą esmingai pakeitusi santykį su fotografija ir jos priemonėmis kuriamais vaizdais, lieka šio tyrimo užribyje. Sukonstruota prieiga funkcionali tik analoginiu būdu sukurtų fotovaizdų kompleksinei analizei, ji atveria problemas, kylančias būtent šios technologinės raiškos kontekste. Į tyrimą taip pat nepateko ir tų autorių darbai, kurių meninei savivokai įtakos turėjo jau po valstybingumo atkūrimo 1990 metais atsivėrusios keliavimo, studijavimo, pažinimo ir tarptautinio bendradarbiavimo galimybės.

Teorinės tyrimo prielaidos ir svarbiausios sąvokos

Disertacijos teoriniai principai remiasi medijų, vaizdo ir fotografijos teorijos studijomis. Kritinėje diskusijoje dėl fotografijos ir artimų jai medijų Vakarų Europoje ir JAV 8-o ir 9-o dešimtmečių sandūroje svarbų vaidmenį suvaidinusių Roland'o Barthes'o, Susan Sontag, Douglaso Crimpo, Victorio Burgino, Johno Taggo ir

kitų autorių tekstai suformavo postmodernios fotografijos teorijos pamatą. Besivystančios teorijos pagrindu dokumentinės praktikos buvo aktyviai tiriamos, problemiriamos ir dekonstruojamos. Nors ir ne visų, tačiau didelės dalies mąstytojų konstruojamas postmodernios fotografijos teorinis modelis buvo grindžiamas kritiniu santykiu su XX a. formaliuoju modernizmu ir menine fotografijos atmaina, kurią provokavo įsisąmoninta vėlyvojo modernizmo estetizuoto formalizmo krizė. Fotografijos teorijos diskurse modernizmą reprezentavo Johno Szarkowskio veikla ir jo fotografinio vaizdo ontologija vadinamas tekstas *Fotografo akis* (The Photographer's Eye) (1966). Kritinė postmoderni fotografijos teorija rėmėsi marksizmo tradicija, semiotika, psichoanalize. Didelės įtakos jiems turėjo Michaelio Foucault darbai. Disertacijoje konstruojamas teorinis sampratos modelis remiasi Foucault išvystyta diskursyvaus epistemologijos lauko koncepcija. Remiantis Foucault, epistemologijos lauko atvėrimas – tai ne istorijos rašymas, o žinojimo ir teorijų bazės archeologija, leidusi vystyti mokslus ir steigti bendrąją tvarką. Žvelgiant epistemologinio žinojimo perspektyva, disertacijoje *fotografijos samprata* suprantama kaip tam tikram laikui būdingas fotografijos suvokimas, aiški jos kaip meninės raiškos priemonės ribų samprata. Fotografai, kurie tam tikra samprata operavo kalbamu laikotarpiu, ją suvokė kaip kūrybinį formatą, kurio ribų neperžengiant buvo gaminami, interpretuojami ir platinami vaizdai.

Lygiagrečiai darbe taikoma *medijos sampratos* sąvoka nesudaro jokių prielaidų manyti, jog medijos terminas galėjo būti paplitęs ir žinomas aptariamame sovietmečio Lietuvos fotografijos diskurse. Apie platesnę jo vartoseną, medijų teorijų sklaidą galima būtų kalbėti tik nuo amžių sandūros, kai 2003 m. buvo išleistas Marshalo McLuhano veikalas „Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai“. Vis dėlto tyrinėjant fotografų pasirinkimus kūrybinės raiškos terpės, kurioje gimsta vaizdai, atžvilgiu *medijų* prieiga svarbi. Ji leidžia praplėsti tyrimo objektą ir kitu medijų modeliu – kaip pranešimo perdavimo priemonės, o darbo problematiką sieti su fotovaizdų percepcijos ir interpretavimo klausimais.

Tyrime naudojamosi iš fotografijos reformatoriaus ir teoretiko Jeffo Wallo pasiskolinta binarinė opozicija tarp *reportažo* ir *dokumentikos* sampratų. Reportažinis kūrybos metodas darbe siejamas su modernistine fotografija, o dokumentika suvokiama priešinga prasme – kaip kritinis ir oponuojantis reportažinio metodo interpretavimas. Kita svarbi *performatyvios fotografijos* sąvoka darbe naudojama apibrėžiant nuotraukas,

kurių atsiradimo priežastis – sąmoningas fotografo situacijos inscenizavimas turint tikslą sukurti nuotrauką. Ji apima ir tuos *performansus*, kurie buvo skirti išskirtinai kamerai, tai yra proceso dokumentavimui kaip baigtinei meno kūrinio formai. Šio darbo kontekste *performatyvumo* kategorija pirmiausia sietina su vaizdo inscenizacijos, arba veiksmo kamerai, problema kaip medijos sampratos kaitos išraiška. Tačiau fotografų darbuose atsirandantys tapatybės, socialinio vaidmens arba kitų normatyvinį elgesį įtvirtinančių veiksmų fiksavimas yra aktualūs ir taikytini šios sąvokos imčiai.

Neretai fotografijos diskursuose nepagrįstai plačiai taikomas *konceptualios fotografijos* terminas, todėl medijos sampratos kaitos kontekste jis vartojamas pasiremiant JAV konceptualizmo pradininkų 7-ame dešimtmetyje suformuluotu idėjos ir koncepto „kaip meną gaminančios mašinos“ išaiškinimu ir darbe yra taikomas apibūdinti tiems fotografijos kūriniams, kuriuose idėja (konceptcija) yra ne tik radimosi priežastis (intencija), bet ir struktūrinė jo dalis. *Hermetiškumo* terminas darbe dažnai naudojamas kaip uždarumo ir atsiribojimo sinonimas. Juo taip pat apibūdinami stagnuojantys kūrybiniai procesai, kuriuose pripažįstami tik ankstesni meniniai pasiekimai ir tolesnė raida suvokiama tik kaip jų tąsa.

Metodologiniu tyrimo pagrindu pasirinkta lyginamoji analizė, atverianti fotografinio vaizdo interpretacijų bazę tiek dominuojančioje Vakarų fotovaizdo tradicijoje, tiek periferiniame soclagerio šalių diskurse. Užuo poliarizavus ir supriešinus Vakaruose ir Rytuose vyravusias fotografijos tradicijas, pasitelkiant komparatyvistinės prieigos metodus galima sinchronizuoti medijos sampratą ir jos kaitą, nepaisant to meto didžiulių ideologinių ir politinių skirtumų tarp Vakarų pasaulio ir soclageriui priklausiusios Rytų Europos. Lyginamoji medijos sampratos analizė leidžia ieškoti vaizdų kultūros reiškiniuose, subrendusiuose skirtingose politinėse sistemose, panašumų bei paralelių.

Vis dėlto Vakarų ir soclagerio šalyse vykusių meno procesų lyginimas nepaneigia esminių skirtumų tarp visuomenių, gyvenusių demokratinės santvarkos sąlygomis, ir totalitarinės sistemos. Karlas Raimundas Popperis metaforiškai totalitarines kolektyvistiniais santykiais grįstas visuomenes vadina *uždaromis*, o tas, kuriose asmeniui suteikta laisvė priimti asmeninius sprendimus, – *atviromis*. Uždaroje autoritarinėje visuomenėje tarpasmeniniai santykiai visuomet pagrįsti hierarchiniais galios principais, deramas elgesys apibrėžiamas draudimų, o asmuo priverstas taikytis prie visumos. Akivaizdus uždaros visuomenės veikimo modelio pavyzdys galėtų būti

hierarchizuota sovietinio meno sklaidos reguliavo sistema. Globojama partinės nomenklatūros, kūrybinių sąjungų vadovybės ir formalizuotos meno tarybos buvo tie galios centrai, kurie lėmė menininko ir jo kūrybos legitimaciją.

Kita vertus, pasak Pierras Bourdieu, kultūrinės produkcijos laukas išlaiko tam tikrą *autonomiją* galios lauko atžvilgiu, kurį formuoja ne tiek ekonominiai ar politiniai dėsniai, kiek menininkų tarpusavio kūrybos vertinimas ir pripažinimas. Meninės bendruomenės tam tikras autonomiškumas, grįstas sisteminiu tarpusavio kūrybinės kokybės vertinimu, pripažinimu ir statuso suteikimu, leidžia fotografijos lauką nagrinėti ir lyginti kaip gana savarankišką socialinį junginį, pasižymintį sutelktumu ir artimais interesais. Tokiems visuomeniniams dariniams analizuoti disertacijoje taikomi socialinės tinklaveikos ir socialinės dailėtyros tyrimų principai, kuriais remiantis aiškintasi, kokia idėjų sklaida ir kaip vyko tarp bendraminčių 9-o dešimtmečio fotografijoje, kokie fotografų rateliai egzistavo, kokiomis mintimis, įkvėpimo šaltiniais ir sumanymais dalijosi tinklo dalyviai. Ankstesniu – 7-o dešimtmečio laikotarpiu diskusija apie tai, kas yra fotografija, aktyviai reiškėsi viešame diskurse. Pastarojo tyrimui taikyta šaltiniotyros analizė. Konkrečių meno objektų, nuotraukų tyrimui naudojamas ikonologinės analizės metodas leidžia gilintis į fotografinių vaizdų sandarą ir joje ieškoti požiūrio į fotografiją išraiškos ar pokyčių, suprasti sampratos sąsajas su tuomete ideologine, politine aplinka. Interpretuojant kūrinius taip pat derinamos vaizdo diskurso analizės, vaizdinio suvokimo teorijos prieigos.

Tyrimo tikslas yra išanalizuoti 9–10-ame dešimtmečiais Lietuvos fotografijoje vykusius medijos sampratos pokyčius tiriant to laikotarpio fotografijas ir jų diskursą, ieškant paralelių su Vakaruose dominavusiomis fotografinio mąstymo paradigmomis.

Tyrimo uždaviniai:

1. Atlikti modernios ir postmodernios fotografijų sampratų lyginamąją analizę remiantis Vakarų Europoje ir JAV išvystytomis fotografijos ir vaizdo teorijomis, tiriant jas kaip diskursą, nustatant jo pokyčius. Įvardyti medijos sampratos kaitos požymius, aptarti transformacijos poveikį kūrybinėms praktikoms.
2. Išanalizuoti 7 dešimtmetyje Lietuvoje vyravusios modernistinės fotografijos sampratos savitumus.

3. Ištirti 9–10-o dešimtmečių socialines, ekonomines, kultūrinės aplinkybes, kurios galėjo turėti įtakos fotografijos sampratos pokyčiams, išsiaiškinti naujų meninių idėjų apykaitos kanalus.
4. Atlikti 9–10-o dešimtmečių kūrinių korpuso analizę taikant fotografijos sampratos kaitos perspektyvą. Patikrinti, ar siūloma prieiga keičia nusistovėjusį fotografijų interpretavimo būdą, ir jos patikimumą.

Ginamieji teiginiai

- Sovietmečiu Lietuvoje fotografai, nepaisant „geležinės uždangos“ ir informacinės izoliacijos, kūrė veikiami pasaulyje dominavusių fotografijos paradigmų. Sovietinės Lietuvos fotografijos raidai aktualios tiek modernios, tiek postmodernios Vakarų fotografijos sampratos.
- 7-ame dešimtmetyje Lietuvos fotografijos diskurse susiformavo nekritiškas estetizuotos modernistinės medijos sampratos modelis. Jį atspindėjusi sovietinės tikrovės reikmėms adaptuota vakarietiška humanistinė fotografija ilgam buvo įtvirtinta kaip kultūrinė norma.
- 9–10 dešimtmečiais vykusio medijos sampratų kaita išryškino Lietuvos fotografijos diskurso nevienalytiškumą. Fotografų susiskaidymas į idėjines grupes reprezentavo skirtingas fotografinio mąstymo formas.
- 9–10 dešimtmečių postmoderni fotografijos samprata atskleidė medijos savistabumą, ribų pažinimą, parodė, jog menas, kaip fotografija yra ne tiek rodantis, kiek tyrinėjantis. Tokia praktika formavo ir naują požiūrį į suvokėją kaip lygiavertį meninio akto dalyvį.

Iširtumas ir šaltinių apžvalga

XX amžiaus 7 dešimtmetyje Vakarų fotografijoje įvykęs postmodernus lūžis paveikė ne tik praktikos formas, bet ir pavertė ją teorinių apmąstymų objektu bei įtvirtino kaip akademinę discipliną. Šio posūkio istorines aplinkybes, priežastis ir pasekmes Vakarų fotografijos diskurse nagrinėjo daug fotografijos tyrinėtojų. Ypač daug akademinėje terpėje publikacijų pasirodė 9–10-ame dešimtmečiais, kai postmodernistinė meninė produkcija buvo beveik tapatinama su fotografinėmis praktikomis. Šiam tyrimui svarbiais kritinio fotografijos istorijos skaitymo pavyzdžiais yra Abigail Solomon-Godeau esė rinkinys *Photography at the Dock: essays on Photographic History*,

Institutions, and Practices (1991), Richardo Boltono sudaryta straipsnių rinktinė *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (1992). Joje surinktų autorių publikacijomis siekiama peržiūrėti modernistinio formalizmo pretenzijas į fotografinio vaizdo reikšmės monopoliją, jos universalizaciją. Kaip konceptualioje fotografijoje permąstomi menininko autonomijos, autorystės, medijos specifikos ir su kitomis konvencijomis susiję klausimai parodė Diarmuido Castello ir Margaret Iversen parengta straipsnių rinktinė *Photography after Conceptual Art* (2010).

Palyginti su Vakarų diskursu, Lietuvoje fotografijos tyrimai ilgą laiką vyko gana vangiai. Iki nepriklausomybės atlikti fotografijos istoriniai ir teoriniai tyrinėjimai buvo riboti anuometinių sąlygų, pirmiausiai negausių kontekstinių šaltinių išteklių. 7–9-ame dešimtmečiais reikšmingi nuomonės formuotojai rusų literatūros ir kino kritikai Anri Vartanovas, Levas Aninskis, Viktoras Diominas ir kt. kreipė lietuviškos fotografijos tyrimus idealizuoto *Lietuvos fotografijos mokyklos* įvaizdžio linkme. Žvelgiant iš fotografijos sampratos analizės perspektyvos, šis nekritiškas idealizmas buvo būdingas modernistinio formalizmo atspindys, todėl to meto tekstai vertinti kaip savalaikio mąstymo apie fotografiją šaltinis.

Vienas pirmųjų kritiško požiūrio pavyzdžių mūsų aplinkoje – tai 10-o dešimtmečio pradžioje pasirodę estų fotografo ir kuratoriaus Peeterio Linnapo tekstai. Šiam tyrimui aktualūs jo kuruotų parodų *Borderlands. Contemporary photography from the Baltic State* (1993) ir *Out of the Shadow. Photobased art from the Baltic States* (1998) kataloguose publikuoti tekstai.

Kompleksiški lietuviškos fotografijos vietiniai tyrimai pasitelkiant sąsajas su pasaulio fotografijos raidos kontekstu ir teorinių metodų prieigas pradėti rengti tik pastarąjį dešimtmetį. Didžioji dalis darbų buvo skirti ne tik užpildyti buvusią istoriografinę spragą, bet ir kreipti fototyrą į šiuolaikinės akademinės analizės aplinką, formuoti aktualius, probleminius požiūrius. Vieni pirmųjų akademinių darbų – menotyrininkės Narušytės parengta monografija *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* ir straipsniai bei publikacijos pasirodė po 2000 m. Svarbiausia šios tyrėjos darbuose skelbta nuostata – banalumą, monotonią ir tuštumą deklaruojančiai 9-o ir 10-o dešimtmečių fotografų kūrybai apibūdinti įprasminti ir konceptualizuoti naudojama filosofinė „nuobodulio“ sąvoka, kaip gana talpi ir apolitiška. Autorė vizualiai „sumenkusi“ šio laikotarpio fotografiją gretina su „sovietine visuomene ir jos egzistavimo aplinka. Narušytė, aktualizuo dama Lietuvos fotografijos istorijos fenomeną,

jį įrašo į XX a. pasaulio dailės kontekstą, atsidama sąsajas su *fluxus* judėjimo, minimalizmo, konceptualizmo meno kryptimis, sovietmečio avangardo menininkais Rusijoje ir Ukrainoje. Kalbėdama apie stilistines kryptis Narušytė 9 dešimtmečio Lietuvos autorių darbuose išvelgė paralelių su amerikietiška 7 dešimtmečio „socialinio peizažo fotografija“. Juo pagrindžiamas subjektyvus autorinis kalbėjimas, realybės reprezentacijas interpretuojant kaip ženklus-metaforas. Narušytės pasiūlytai stilistinei 9 dešimtmečio fotografijos apibrėžčiai ne visai pritarė kita sovietmečio Lietuvos fotografijos tyrinėtoja Matulytė. Monografijoje *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu* (2011) mokslininkė atkreipė dėmesį, jog socialinio peizažo ar tolygu naujojo dokumentalizmo atstovams būdinga „gatvės dokumentavimo ir psichologinio tyrimo jungtis artimesnė būtent „atlydžio“ laikotarpiu debiutavusiems Lietuvos fotografijos mokyklos atstovams“. Kaip alternatyvą stilistiniams procesams unifikuoti Matulytė pasiūlė Lietuvos fotografijos raidoje išskirti tris apibendrintas tendencijas: fotožurnalizmą (socrealizmą), vyravusį iki 6 dešimtmečio pabaigos, 7 dešimtmetyje susiformavusį naująjį dokumentalizmą ir nuo 8 dešimtmečio prasidėjusį devizualizavimo judėjimą, susiedama fotografijos raidą ne tiek su stilistiniais pokyčiais, kiek su sovietizacijos procesais. Ši diskusija iliustruoja, kaip nelengva fotografijoje ieškoti pavienių stilistinių srovių apraiškų remiantis bendriniais jų bruožais ir apeinant gilesnį tam tikru metu vyravusių sampratų poveikį.

Vis dėlto Matulytės parengto darbo centrine ašimi yra ne stilistinė Lietuvos fotografijos raidos analizė, o sisteminė sovietizacija, neišvengiamai veikusi ir to meto fotovaizdiniją. Matulytės darbas reikšmingas dar vienu aspektu – jame bene pirmą kartą į istorinės raidos analizės įrankių arsenalą įvedamas fotografijos referentiškumo klausimas. Pasiremiant Barthes'o denotacinio vaizdo semiotiniu konstruktu, į visą okupacinį laikotarpį trukusį fotografijos sovietizavimo procesą siūloma žvelgti per kitusio santykio su realybe problematiką. Pirmiausiai išskiriama stalinizmo sovietinės nomenklatūros diegta altrealybė – simuliakrinė vaizdinė tikrovė, sustiprinta galingos žodinės propagandos. Mitinė altrealybė, išsiskleidusi kontroliuojamoje žurnalistinėje fotografijoje, yra atskaitos taškas, su kuriuo lyginami vėlesni sąjūdžiai. Taip naujieji dokumentalistai, anot tyrėjos, pasiūlė naują, valdžiai priimtina altrealybės formą, kurioje „grožis niveliavo tiesos paiešką“. O trečioji kūrėjų banga, oponavusi modernistams, steigė alterrealybę, kurios svarbiausias bruožas – abejonė nuotraukos kaip tikrovės atspindžio esatimi ir formuojama nuostata, jog pati fotografija, o ne joje referuojamas

vaizdas yra objektyvi realybės dalis. Matulytės darbe pagrįstai postmoderni fotografija atskiriama per reprezentacijos konfliktą, tačiau plačiau šio tektoninės slinkties tarp fotografijos sampratų autorė netyrė.

Kita monografija, kurioje analizuota šio laikmečio Lietuvos fotografijos raida, yra Pabedinsko *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūriu kaita XX–XXI a. sandūroje* (2010). Joje gilinamasi į žmogaus vaizdavimo fotografijoje problemą. Autorių domino konceptuali slinktis nuo asmenybės vaizdavimo humanistinėje fotografijoje link vaidmens (de)konstrukcijos šiuolaikinės fotografijos kūrėjų darbuose ir per ją atsiskleidžiantys skirtumai tarp lietuviškos modernistinės tradicijos ir šiuolaikinės fotografijos kalbos. Nors darbe dažnai lyginami ir supriešinami dviejų požiūrių atstovų kūriniai nurodant į medijos suvokimo skirtumus, pastaroji problema darbe labiau neplėtota. Aiškinantis fotografijos referentiškumo ir asmens identiteto atspindžio klausimą fotografijos samprata išspraudžiama tarp dviejų teorinių idėjų: fotovaizdo kaip objektyvios tikrovės reprezentacijos ir kaip diskursyvaus apibūdinimo. Tačiau nesigilindamas į vaizdo sandaros struktūras reikšmingu skirtumu tarp modernios ir šiuolaikinės fotografijos Pabedinskas laiko autoriaus refleksyvumą fotografuojamos tikrovės atžvilgiu. Vis dėlto tai nepakankamas skirties tarp fotografijos sampratų paaiškinimas, nepagrindžiantis pakitusio fotografo vaidmens konstruojant kadrą ir fotografuojamo asmens tapatybę.

Aptarti mokslininkų darbai rodo, kad fotografinio vaizdo ir jo referento santykio problema esmiškai aktuali fotografijos istorijos tyrimams. Tačiau Lietuvos fotografijos istorikai ir tyrinėtojai išsamių fotografijos reprezentacijos studijų neatliko arba šią problemą paliesdavo fragmentiškai. Šią teorinio diskurso spragą užpildė menotyrininkės Erikos Grigoravičienės monografija *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* (2011). Vaizdų ir vizualumo studijoms dedikuotoje knygoje fotografija kaip aparatinė medija tirama per jos „skaidrumo“ prezumciją ir yra išsiskiriama iš kitų vaizdinės reprezentacijos sistemų dėl neišvengiamos tiesioginės sąsajos su savo referentu. *Referentinio realizmo* diskursas medijos apibrėžtį formuoja per pėdsako arba indekso sampratas. Šio tyrimo objekto – kintančios medijos sampratos – požiūriu labai svarbi menotyrininkės įžvalga apie fotografijos medijos savistabumą ir tai, jog tirdama savo skaidrumo ribas fotografija įsiteisina kaip meno forma.

Medijos dispozityvo teorine baze paremta Vytauto Michelkevičiaus monografija *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–devintojo*

dešimtmečio Lietuvoje (2010). Fotografijos dispozityvą autorius aiškina kaip institucijos, komunikacijų konvencijų, diskursų, technologijos, reguliuojančių dokumentų ir gamybos bei sklaidos mechanizmų tinklą. Tyrėją domina fotografai ir jų savivalda: taisyklės, reglamentai, įstatymai, propaguoti žanrai, technologinė bazė. Michelkevičius iškelia Lietuvos fotomeno draugiją (Draugiją) kaip struktūruotą tinklą, tiksliai analizuoja jo veikimo principus, organizacinę struktūrą, jai suteiktus politinių, finansinių ir ideologinių galių modelius, fotografijos platinimo mechanizmus leidiniuose, periodikoje. Tačiau taikydamas medijos dispozityvo konstrukta autorius laikosi nuomonės, jog svarbus medijos dispozityvo elementas stilius yra nekintanti formų, elementų ir ypatybių sistema. Tad susidūrus su diversifikuota menine kūryba, jos vidiniais ir išoriniais prieštaravimais ši metodinė prieiga tampa pernelyg deterministinė ir verčia autorių siaurai žvelgti į atskirų fotografų (tinklo veikėjų) kūrybą. Todėl visą 7–9-o dešimtmečių meninę raišką Michelkevičius priskiria vieningam Lietuvos fotografijos mokyklos (LFM) stiliui ir apibrėžia jį kaip *socrealistinį*. Tokia nuostata lėmė, kad kūrybiniai procesai, nepaklūstantys vieningai stiliaus schemai, liko tyrimo užribyje. Medijos dispozityvo tyrimui neparankios Vito Luckaus, Šeškaus ar Budvyčio kūrybinės praktikos vertintos kaip nereikšmingos ir neįtrauktos į stiliaus diskursą. Tai iškreipė ir tyrimo rezultatus, neleido įžvelgti fotografijos raidos kaip proceso tęstinumo, kismo, o tokio svarbaus elemento kaip dominuojanti fotografijos samprata išvis neapėmė.

Šiam tyrimui aktuali dar viena Narušytės knyga *Lietuvos fotografija: 1990–2010* (2011) – tai amžių sandūros dvidešimtmetį apibendrinanti straipsnių ir esė rinktinė. Joje fotografijos reiškiniai tirti įtraukiant iki šiol fototyrai nebūdingus įrankius – lyčių klausimus, archyvų archeologiją, aktualius fotografijos suartėjimo su daile klausimus. Aptardama postfotografijos ir fotosofijos reiškiniai, nuobodulio estetikos tęsinį, autorė konstatuoja pakitusios medijos būseną. Tai vienas pirmųjų atvejų, kai pakitusi medijos samprata tampa atskaitos tašku tolimesniems tyrimams, ir šiame darbe pasitarnavo kaip metodinės prieigos pavyzdys.

Tyrimo aktualumas ir naujumas

Šis tyrimas – tai pirma sistemiška ir nuosekli XX a. antroje pusėje susiformavusių fotografijos sampratų ir jų kaitos priežasčių analizė. Jame išsamiai analizuojama, kokiais principais ir metodais remdamiesi fotografai kūrė, kaip šios pažiūros veikė to meto fotografijos tyrinėjimus. Tyrimo naujumas išryškėja konstruojant dar nenaudotą fotografijos tyrimams prieigą ir nuosekliai ją taikant viso aptariamo

laikotarpio fotovaizdų, sukurtų Lietuvoje, korpusui. Darbas aktualus ir naujas keliais požiūriais:

- Disertacijoje sukonstruota fotografijos sampratos prieiga leidžia argumentuotai identifikuoti modernios ir postmodernios fotografijų takoskyrą, išskleisti kaitos priežastingumą ir pasekmes;
- remiantis šia prieiga suformuota nauja fotovaizdų interpretavimo platforma, vertintina kaip vaisinga alternatyva iki šiol vyravusiam asociatyviam interpretaciniam modeliui;
- diskursyvus medijos sampratos modelis iškelia būdingas fotografijos savybes ir sudaro galimybę lyginti Vakaruose ir už „geležinės uždangos“ susiformavusias fotografines praktikas – visų pirma, fotografų ir kritikų naudotą žodyną ir vaizdų bazę, artikuluojančią fotografijos sampratą;
- disertacijoje siūlomas modelis leidžia išskirti iki šiol neaptartas XX a. 9–10-o dešimtmečių postmodernios fotografijos diskurse susiformavusias kritines normas: fotografiją kaip kūrybinę problemą, teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikciją, modernistinės didžiosios temos transformaciją į kritinį socialinį tyrimą;
- fotografijos tyrimams taikant medijos sampratos prieigą atsiveria galimybės aiškintis fundamentalius kūrybos motyvus ir reguliatorius, kurie taip stipriai nepriklauso nuo politinių sistemų įtakos. Disertacijoje per fotografijos sampratos pokytį atskleidžiamos giluminės priežastys, kodėl sovietmečio sąlygomis pradėję kurti autoriai, ėmus keistis politinei ir ekonominei sistemai, savo kūrybos stiliaus neatsisakė ir dar kurį laiką jį vaisingai tęsė.

Tyrimo ištekliai

Fotografijos sampratos tyrimai dėl savo diskursyvios specifikos verčia kruopščiai nagrinėti platų šaltinių rinkinį. Svarbią, bet ne vienintelę išteklių grupę sudaro savalaikiai aptariamo meto periodikoje pasirodę fotografijos meno problemas gvildenantys straipsniai, kritikų, menotyrininkų apžvalgos. Jų ieškota kultūrinėje 7–10 dešimtmečių spaudoje: savaitraštyje „Literatūra ir menas“, mėnraščiuose „Kultūros barai“, „Pergalė“, vėliau – „7 meno dienos“, „Šiaurės Atėnai“, „Krantai“ ir respublikinėje populiariojoje spaudoje – dienraščiuose „Komjaunimo tiesa“, „Gimtas kraštas“, vėliau „Respublika“, „Lietuvos rytas“, iliustruotame žurnale „Švyturys“ ir t. t.

Ši šaltinių grupė suteikia svarbių žinių apie tuo metu vartotą žodyną fotografijos reiškiniams ir problemoms aptarti, praverčia kaip vertinga lyginamoji bazė ieškant įkvėpimo, įtakų bei referencijų dokumentų.

Aiškinantis medijos sampratos modelius svarbiu žinių šaltiniu tapo pokalbiai su fotografais ir Draugijos (vėliau Lietuvos fotomenininkų sąjungos) darbuotojais. Kalbinant pastaruosius siekta išsiaiškinti socialinius tinklus, bendraminčių fotografų, menininkų, kritikų ir jiems prijauniančiųjų būrelius, kuriuose brendo novatoriškos idėjos. Šis socialinio bendravimo laukas, kupinas artimos bendrystės, sveikos meninės konkurencijos, kasdienės veiklos, monotonijos bei įvairovės, tapo svarbiu tyrimo objektu; deja, jis yra sunkiai apčiuopiamas ir nepaliekęs gausaus tiesioginių šaltinių archyvo, tad jo analizei teko pasitelkti pasakojamosios istorijos metodiką – giluminius interviu. Tyrimo metu kalbinti fotografai Algimantas Kunčius, Šeškus, Gintaras Zinkevičius, Jonas Dovydėnas, Draugijos darbuotojos Milda Šeškuvienė, Palmira Barkuvienė. Gaila, tačiau nebe visus proceso dalyvius buvo galima pakalbinti, o savo samprotavimus apie fotografiją užrašė tik Luckus.

Aptariamam požiūriui reikšmingas šaltinių telkinys yra Draugijos specializuotos bibliotekos fondai. Tai unikalus rinkinys, kuriam leidinius pradėta rinkti nuo pat draugijos įsteigimo 7 dešimtmetyje. Tirti čia sukaupiti fotografijų albumai ir profesinė periodika; reikšmingą fondų dalį sudaro Rytų bloko šalių – Lenkijos, Čekoslovakijos, Vengrijos, Rytų Vokietijos, Bulgarijos – fotografiniai leidiniai. Biblioteka svarbi tuo, kad čia buvo surinkta nemaža aktualių fotografijos leidinių iš Vakarų kolekcija. Jų bibliotekai neretai dovanodavo patys fotografai, tačiau reikšmingą dalį atsiuntė ilgametis draugijos rėmėjas, išeivijos fotografas Dovydėnas.

Galiausiai dar vienas svarbiausias tyrimo šaltinių telkinys – tiriamojo laikotarpio fotovaizdų, sukurtų proceso dalyvių, archyvas. Disertacijoje vaizdai sisteminami ir analizuojami pagal tai, kaip juose atsiskleidžia autorių požiūris į fotografiją, jos sampratos kaitą. Darbe nuotraukos nagrinėjamos ne tik kaip atskirų autorių kūrybinė produkcija, vertinga laikotarpio ikonografinė medžiaga, bet ir kaip unikalus to meto žinojimo ir samprotavimo apie fotografiją šaltinis. Kadangi rašytinių išteklių archyvas nedidelis, vaizdams, kurių iki mūsų dienų išlikęs nepalyginti gausesnis telkinys, šiame darbe tenka ypatingas statusas. Priešingai nei anksčiau skelbtuose Lietuvos fotografijos istorijos darbuose, vaizdai čia nėra iliustracija, įvaizdinanti socialines ar psichologines vėlyvojo sovietmečio aplinkybes. Šiame darbe vaizdai yra

lygiavertis ir labai reikšmingas tyrimo objektas, tiesiogiai bylojantis ir perteikiantis tiek modernios, tiek postmodernios fotografijos modelius, tiesiogiai išreiškiantis sampratų kaitą. Darbe atskirų autorių nuotraukos nagrinėjamos kaip savarankiški tekstai, o per jų tarpusavio sąsajas atveriamos bendrinės kūrybinės problemos, kurias fotografai kėlė ir sprendė vėlyvuoju sovietmečiu. Darbo struktūra paremta siekiu argumentuotai aptarti šias atsivėrusias problemas.

Darbo struktūra

Darbo struktūra atliepia disertacijos tikslą ir iškeltus uždavinius – remiantis fotografijos teorijos prieigomis nustatyti medijos sampratos modelius ir atskleisti jų kaitą. Dėstymo eiga grindžiama modernios ir postmodernios fotografijos sampratų ir jų kaitos analize iš fotografijos teorijos, socialinės ir vaizdų istorijos perspektyvų.

1. Medijos sampratos pokyčiai XX a. Vakarų fotografijoje kritiniu požiūriu

Pirmojoje disertacijos dalyje konstruojama tiriamojo darbo teorinė prieiga, pagrįsta modernios ir postmodernios fotografijos sampratų modelių skirtimi, atliekama jų kaitos ir lyginamoji analizė. Sampratų modeliai apibendrinami remiantis pasaulio fotografijos istorijoje susiformavusia tradicija, fotografų pažiūromis ir įžvalgomis.

1.1. Modernios fotografijos kontūrai

Pirmajame dalies poskyryje aiškinamos tradicinio modernizmo fotografijoje apibrėžtys ir būdingi reikšmingos formos, subjektyvaus siekio perteikti gyvenimišką tiesą bei atrankos (redagavimo) metodo principai. Išryškinamas fotografų modernistų įsitikinimas, jog tikrovė fotografijoje gali būti ne tik atkartota, bet ir veikiamą bei transformuota. Aiškinamasi, kaip fotografijos estetinė metarealybė modernizme buvo interpretuojama kaip intuityvaus pasaulio pažinimo metodas bei forma ir kaip šios nuostatos subrandino fotografo autoritetą. Tipiškas fotografas modernistas – visada valingas ir primetantis savojo matymo tvarką stebimai tikrovei. Parodoma, jog įtampa, kylanti iš fotografo kūrybinių intencijų ir noro objektyviai atspindėti tikrovę, modernistinėje fotografijoje buvo užglaistyta sutapatinant autorinį žvilgsnį su objektyvios tiesos paradigma. Tokiu būdu sukurta medijos skaidrumo iliuzija leido išplėtoti fotografijos kaip humanistinėmis vertybėmis paremtos universalios kalbos idėją.

Toliau aptariamas modernizmui būdingas siekis imituoti molbertinio paveikslo kompoziciją, aktualizuotos reikšmingos formos ir komponavimo arba tikrovės

redagavimo meninės priemonės. Perkurdamas tikrovę arba kurdamas metarealybę fotografas ją papildo prasmės ir grožio sinteze – reikšminga forma. Išryškinama dar viena svarbi meninio reportažo savybė – tai orientavimasis į tikrovėje vykstančio reikšmingo vyksmo, arba dramos, fiksavimą. Modernistinė fotografija parodyta kaip pati save ugdanti hermetiška sistema, kurios nauji atradimai kyla iš jau buvusių pasiekimų tobulinimo.

1.2. Postmodernusis fotografijos mąstymas. Kritinis lūžis

Poskyrio tyrimo objektas – postmoderni fotografijos samprata – analizuojamas nagrinėjant, kaip diskurse funkcionuoja tokie probleminiai aspektai kaip fotografijos reikšmių sąlyginumas, etinė ir ideologinė fotografijos politika ir technologinė vaizdų kilmės problema. Analizė atliekama remiantis svarbiausiais medijų ir fotografijos teoretikų Walterio Benjamino, Roland'o Barthes'o, Vilémo Flusserio veikalais. Konstruojama postmodernios fotografijos samprata grindžiama Goefrey Batcheno, Allano Sekula'os, Rosalindos E. Kraus, Michaelo Friedo, Johno Taggo, Victorio Burgino, Jeffo Wallo ir kitų autorių tekstais.

Parodoma, jog konceptualaus meno pradininkų reakcija į išplitusį modernios fotografijos prasminį holizmą buvo glaudžiai susijusi su reprezentacijos skaidrumo krize, todėl poskyryje domimasi, kaip ši problema buvo reflektuota to meto fotografijos teoriniame diskurse. Postmoderni prieiga pirmiausiai pabrėžė aiškias takoskyras tarp struktūrinių vaizdo sandaros elementų – apžiūravimo, žiūrinio ir žiūrėjimo akto (Batchen). Iškeltas žiūrinio, arba suvokėjo, vaidmuo leido kitaip įvertinti ne tik vyraujančias reprezentacijos sampratas, bet ir vaizdo konstravimo principus. Akcentuojama Friedo įžvalga apie tai, jog postmoderni plačiaformatė fotografija turėtų būti apmąstoma atsižvelgiant į *suvokėjo* faktorių ir priežastiniais ryšiais su juo susijusį *antiteatrališkumo* aspektą. Parodoma, jog postmodernios fotografijos sampratoje teatrališkumas ir su juo susijusi režisuoto įvykio ar spekuliatyvios situacijos problematika buvo sprendžiama pasitelkiant naujas performatyvumo praktikas.

Toliau domimasi fotografijos kaip politinio ir ideologinio įrankio teoriniu diskursu (Rossler, Tagg). Akcentuojama, jog įsisąmoninta dauginė fotografijos prigimtis paveikė modernistinę originalo sampratą, ji dekonstruota postmoderniu kopijos diskursu (Krauss). Aparatinės vaizdinijos ištakas simbolizuojanti fotografija parodyta esanti ne tik progresyvinė kopijų kopija, kurios originalas yra neįmanomas, bet ir kaip anapus aparato veikiančios programinės tuštumos reprezentacija (Benjamin, Flusser).

2. Fotografinės kaitos kultūrinės ir socialinės sąlygos sovietinėje Lietuvoje

Antroje disertacijos dalyje aptariamos fotografijos sampratos transformacijai įtakos turėjusios istorinės, socialinės ir kultūrinės aplinkybės Lietuvoje. Kaip atskaitos taškas analizuojamas 7-o dešimtmečio fotografijos diskursas. Toliau išryškinamos jau 9–10-o dešimtmečiais vykusių pasikeitimų istorinės aplinkybės ir kultūrinės sąlygos.

2.1. 7 dešimtmečio fotografijos diskurso klausimas: fotovaizdo kanonas

Šiame poskyryje, remiantis žymių to meto fotografų Dichavičiaus, Kunčiaus, Macijausko ir kitų sovietmečio spaudoje publikuotomis mintimis apie fotografiją, aiškinamasi modernistinės sampratos bruožai. Šaltiniuose ieškota meninius fotografų pasirinkimus paaiškinančių argumentų, kurie tiesiogiai siejasi su fotografinio vaizdo konstravimo principais ir santykio su fotografuojama tikrove apibrėžimu. Parodoma, kad tiek Vakarų, tiek sovietinėje erdvėje tarpusioje modernioje fotografijoje šie pasirinkimai ir jų tikslai buvo panašiai kreipiami abstrakčios, estetizuotos formos link.

Antrojoje poskyrio dalyje aptariamos humanistinės fotografijos doktrinos įsitvirtinimo Lietuvoje aplinkybės. Domimasi, kaip sovietinėje erdvėje vyko humanistinės fotografijos adaptacija veidrodiniu principu, t. y. pritaikant ją priešingai ideologinei sistemai.

2.2. 9–10-o dešimtmečių mąstymo posūkis fotografijoje

Šiame disertacijos skyriuje siekiama išsiaiškinti, kokiomis aplinkybėmis brendo kritinis fotografijos kaip kūrybos priemonės apmąstymas, kas darė įtaką naujo požiūrio formavimuisi ir lėmė jo priežastis. Siekiant rekonstruoti pakitusią fotografijos sampratą analizuojami bendresni diskurso elementai: socialinė aplinka, bendraminčių tinklas, į fotografų rankas patekusi literatūra, albumai, to meto kritika ir kitos fotografinio mąstymo būdą galėjusios paveikti aplinkybės.

Parodoma, jog pokyčiai vykę vaizdų plotmėje, veikė ir mąstymą apie juos, vertė kritikus plėsti fotografijos interpretacijų žodyną. Atlikta rašytinių šaltinių analizė parodė, kad fotografiją tyrinėję menotyrininkai ir kritikai pokyčius pastebėjo, bet linko pabrėžti procesų nuoseklumą ir tęstinumą.

Ištyrus tarp fotografų susidariusius bendraminčių, draugų ratelius parodyta, jog tokio bendravimo pagrindu buvo kūrybos pripažinimas ir įvertinimas, ir tai stiprino skirtį tarp *savų* ir *svetimų*. *Svetimi* buvo tapatinami ne tik su valdžios struktūromis, bet dažnai ir su vyresniais kolegomis – fotografais modernistais, kurie neskubėjo pripažinti jaunųjų kūrybos. Konfrontacija tarp vyresnės kartos fotografų ir jaunų kitaminčių menininkų analizuojama aptariant fotografijos lauko autonomiškumo ir avangardo problemas.

3. Modernios fotografijos imperatyvo kritika

Trečiame skyriuje, atsižvelgiant į fotografijos sampratų kaitos aspektus, analizuojama ir sisteminama 9–10 dešimtmečiais Lietuvos fotografų sukurta fotovaizdinija. Lietuvos fotografijoje ieškoma postmoderniai fotografijai būdingų bruožų, tokių kaip vėlyvojo modernizmo kritika, medijos savistabumas, sąsajos su konceptualaus, performatyvaus meno principais.

3.1. Kūrybinis iššūkis – fotografija

Šiame poskyryje parodoma, jog pirmą kartą Lietuvos fotografijos istorijoje vaizdų laikmena – fotografija tapo kūrybinių interesų ir meninių refleksijų objektu. Atliekant atskirų kūrinių analizę išryškinamas analitinis menininkų požiūris į medijos ribas, autorystės institutą, skirties tarp mėgėjiško ir profesionalaus fotografavimo išnykimą ir pan. Kaip savistabios fotografijos pavyzdžiai skyriuje nagrinėjami Luckaus albumas „Požiūris į senovinę fotografiją“ (1986), V. V. Stanionio projektas „Nuotraukos dokumentams“ (1987), atskiros Šeškaus, Budvyčio fotografijos. Analizuojama, kokie 9 dešimtmetyje išryškėję fotografijos savirefleksijos procesai signalizuoja apie pakitusį fotografų požiūrį į mediją ir kaip šie pokyčiai veikė vaizdų struktūrinę sandarą.

3.2. Teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikcija

Toliau, remiantis Wallo ir Friedo teorinėmis įžvalgomis, darbe tyrinėjama 9–10-o dešimtmečių fotografijoje išryškėjusi skirtis tarp modernistinio reportažo ir postmodernaus dokumentalumo. Šioje darbo dalyje domimasi, kaip kito Lietuvos fotografų požiūris į fotografijos santykį su fotografuojama tikrove ir kaip jie sprendė sąmoningo fotografo intencionalumo keliamas problemas. Modernios fotografijos paradigmoje vyravo orientacija į dramatišką reginio meninę raišką, o postmodernioje vaizdinioje šiems siekiniams buvo supriešinta uždara fotografijos *be įvykio* vaizdinė struktūra. Antiteatrališka fotografija, arba fotografija *be įvykio*, siūloma vadinti tokį

fotovaizdą, kuriame menininkas sąmoningai vengia siužetiškumo, dramatizmo, įtaigos ir kitų atvirumą žiūrovui garantuojančių meninių priemonių. Fotografija *be įvykio* vaizduoja, teigia, bet neduoda jokių nuorodų į įvykį, veiksmą ar reginį kaip raktą į prasminį vaizdo turinį. Dėl meno kūrinių tikslingo uždaro postmodernios fotografijos išskirtiniu bruožu laikytinas išaugęs suvokėjo vaidmuo, kuris fotografo yra laikomas lygiaverčiu situacijos arba meninio įvykio veikėju. Kaip fotografijos *be įvykio* pavyzdžiai analizuojami Zinkevičiaus darbas „Talonas“ (1982), Trimako „Skaidrus stovintis, I–II“ (1991) ir „Valgomas stovintis“, Budvyčio „Tinklinio pirmenybės I, II“ (1981) ir kiti.

Toliau parodoma, jog žmogaus vaizdavimas ir portreto žanras fotografijoje taip pat patenka į teatrališkumo ir antiteatrališkumo problematiką. Žmogų vaizduojančioje postmodernioje fotografijoje išryškinamas konfliktas tarp suvokimo esant matomam ir buvimo stebimu to nežinant. Vengdami idealizuojančio dirbtinumo žmogaus fotografijoje menininkai taikė suvaldyto įsitraukimo (*absorbcijos*) strategijas. Tokių uždarų, atsiribojančių nuo adresato kūrinių aptinkama Šeškaus, Budvyčio, Bubelytės, Trimako 9–10-o dešimtmečių fotografijose.

Antiteatrališkumas fotografijoje laikomas svarbiu fotografijos sampratos pokyčio bruožu, pasireiškusiu ir vaizdo režisavimo fotografijoje problematizavimu. Postmodernioje fotografijoje išryškinama slinktis iš modernistiniam reportažui būdingo atsitiktinumais paremto teatrališkumo į performatyvumą. Performatyvi fotografija suprantama kaip autoriaus sąmoningas sprendimas inscenizuoti, atlikti performansus, skirtus vien kamerai, ir yra priešinga modernistiniam teatrališkumui kaip nekontroliuojamai fotografavimo akto pasekmei, duotybei, kurią fotografas gali pabrėžti arba slopinti. Kaip performatyvių kūrybinių strategijų pavyzdžiai nagrinėjami Trimako kūriniai „Plokštumos – viešai“ (1995), „Torsas – kūno dalis“ (1995), Zinkevičiaus sekvencijos „Stalelis“ (1990–1993), „Šermukšnio metai“ I–IV (1992–1993), „Fotografijos paroda peizaže“ (1991–1992). Toliau parodoma, jog performatyviajai artima yra konceptualioji fotografija, kur medija pajungiama ne sumanymui perteikti, bet idėjai arba koncepcijai įkūnyti. Nagrinėjami konceptualios fotografijos pavyzdžiai Zinkevičiaus, Pačėsos kūryboje.

Trečiajame poskyryje „Socialiai angažuota fotografija“ išskirti ir aptarti tie reti vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės aušroje egzistavę atvejai, kai fotografai, atitoldami nuo modernioje fotografijoje vyravusios aptakios temos (arba didžiojo

pasakojimo) interpretacijos per formą, ėmėsi tikslinių socialinės kritikos projektų – koncentruotų ir taiklių įžvalgų, apnuoginančių visuomenės ydas.

Išvados

1. Sovietmečiu Lietuvoje fotografai, nepaisant „geležinės uždangos“ ir informacinės izoliacijos, kūrė veikiami pasaulyje dominavusių fotografijos paradigmu. Todėl istoriniams Lietuvos fotografijos tyrimams prasminga ir vaisinga taikyti Vakarų tradicijoje susiformavusios modernios ir postmodernios fotografijų sampratos skirtis.

Atlikus dviejų fotografijos sampratų lyginamąją analizę galima apibendrintai teigti, jog modernistinėje fotografijoje vyravęs įsitikinimas iliuziniu medijos skaidrumu suformavo universalistinį požiūrį į vaizdo pranešimą. Buvo tikima, jog fotografijoje perteikiama metatikrovė gali atskleisti kitais būdais žiūrovui nepažiną tiesą. Tokia ambicija išaukštino vaizdo kūrėjo fotografo autoritetą. Nuotraukos meninės kokybės klausimas buvo susietas su autoriaus gebėjimu sučiupti kitiems nepastebimas sutirštintas reikšmingų formų konsteliacijas, autentiškai atskleisti tikrovės dramą. Besivaržydama su didžiąja molbertinės tapybos tradicija, meninė fotografija palaikė uždara, savireferentišką vaizdų kūrimo bei interpretavimo sistemą.

Tuo tarpu postmoderni tiek fotografijos teoretikų, tiek praktikų vykdyta medijos dekonstrukcija apnuogino modernistinį požiūrį į fotografiją kaip skaidrią tikrovės reprezentaciją. Pademonstruota, jog klaidingai suprastas neišvengiamas nuotraukos referentiškumas, sąsaja su tikrove pavertė fotografiją ideologinės indoktrinacijos terpe, ideologiškai vienodai interpretuojančia tiek fotografą, tiek suvokėją. Fotografija suvokta kaip techninius vaizdus gaminanti ir platinanti visuma, veikianti kaip galios principais paremta savarankiška ideologija ir savitikslių programa. Programos valiai paklūstančios techninių vaizdų visatos analizė išryškino fotografiją kaip progresuojančios kopijų kopijos struktūrą, kurioje originalas arba tikrasis referentas yra neįmanomas. Postmodernioje fotografijos sampratoje keitėsi požiūris į suvokėjo vaidmenį. Akcentuota jo transformacija iš pasyvaus pranešimo receptoriaus į aktyvų reikšmės kūrėją ir dalyvį. Aktyvaus ir pasyvaus žiūrovo pozicija išryškino fotografijos teatrališkumo

problema. Modernioje fotografijoje problema laikyta „lemiamo momento“ ir režisuoto vaizdo kontroversija postmodernizme spęsta fotografiją jungiant su performatyviomis praktikomis.

2. Tyrimas parodė, jog 7 dešimtmečio modernios fotografijos sampratos kristalizacija ir jos lyginamoji analizė su analogijomis Vakarų fotografijos tradicijoje yra aktuali. Stalininio laikotarpio sąstingio pabaiga išlaisvino fotografinę formą, suteikė jai modernumo prieskonį. Tačiau turinio atsinaujinimas buvo ribotas, „pririštas“ prie ideologiškai saugios humanistinės fotografijos vaizdų politikos, adaptuotos iš atitinkamos vakarietiškos universalizuojančios doktrinos. Sovietinės sistemos reikmėms pritaikyta humanistinė fotografija meniškai ir tauriai atspindėjo sovietinę tikrovę ir jos kūrėją – liaudies žmogų. Sinkretiškas modernistinis reportažas fotografijoje ilgam įsitvirtino kaip kultūrinė norma.

3. Fotografijos sampratos pokyčiams Lietuvoje įtakos turėjo 8–9 dešimtmečiais susidariusi socialinė aplinka. Fotografinio lauko savivaldai atstovaujanti Draugija, sprendama daugelį praktinių ir kūrybinių klausimų, veikė tam tikro riboto socioekonominio autonomiškumo ir savarankiškumo sąlygomis ir galėjo skatinti ir remti fotografų kūrybinę veiklą ir savišvietą. Tinkamos aplinkybės leido jauniems menininkams plėsti akiratį, priešintis įsisenėjusiai sampratai ir ieškoti naujų požiūrių į fotografiją. Vis dėlto vyresnės kartos fotografai, atstovavę dominavusiai modernistinei sampratai, naujos fotografijos kalbos nevertino ir meninių idėjų lygmeniu santykiai buvo įtempti.

Pastangų suprasti kintančią fotografijos raišką trūko ir tyrinėtojams, kritikams. Jie iš esmės toliau intensyviai formavo modernistinės fotografijos diskursą ir jį saugojo. 7 dešimtmečio fotografinės kalbos atnaujinimo sąjūdį lydėjo viešas susidomėjimas fotografijos problemomis. Tuo tarpu 9–10 dešimtmečiais viešos diskusijos apie fotografiją išblėso. Vis dėlto menininkams jos buvo aktualios. Tyrimas parodė, kad svarstymai persikėlė į privačią aplinką. Tarpasmeniniai menininkų santykiai atvėrė erdvę, kurioje tarpo idėjų manai ir diskusijos, provokuojantys fotografijos sampratos pokyčius.

4. Ištyrus 9–10 dešimtmečių fotografijų korpusą pastebėta, jog naujos kartos praktikai susidomėjo fotografijos savistaba, kėlė klausimus apie iki tol nekvestionuotas fotografijos savybes. Lietuvos postmodernioje fotografijoje išryškėjo skepsis ir abejonė fotografijos skaidrumu ir neklystamumu. Tiriant vaizdus kaip pirminį

šaltinį daroma išvada, jog lūžiniu laikotarpiu avangardiškai nusiteikusių autorių fotografija tapo ne tiek vaizduojanti, kiek tyrinėjanti ir klausianti. Fotografai kūrinuose ėmė kalbėti ne apie tai, ką jie mato, bet nukreipė dėmesį į terpę, tai yra į pačią fotografiją. Fotovaizdų santykis su tikrove, jų funkcijos ir reikšmių susikūrimas, autorystės ir kiti klausimai suprasti kaip kūrybinės problemos, kurių menininkai ignoruoti nebenorėjo. Tam tikra prasme fotografijos raida tapo priklausoma nuo kūrybinių ieškojimų, kuriais mėginta analizuoti medijos savastį atveriant ją sudarančius prieštaravimus. Fotografų požiūris į kūrybos priemonę įgijo kritiškumo, nepasitikėjimo, darbuose išryškėjo fotografijos ribų paieškos požymiai.

5. Abejonės fotografijos nuoseklumu atspindint tikrovę ir perkurtos tikrovės savipakankamumu Lietuvos postmodernioje fotografijoje spręstos pasitelkiant atviro ir uždaro vaizdo konstravimo principą. Modernistinės fotografijos teatrališkumas, arba orientacija į atvirą reikšmingą įvykį ar reginį, postmodernizme buvo pakeistas priešinga – antiteatrališka intencija, kurios viena iš apraiškų buvo fotografija *be įvykio*. Antiteatrališka fotografija – tai tikslingai kuriamas uždaras vaizdas, pasireiškiantis per menininko atsisakymą naudotis siužetiškumo, dramatinio, įtaigos ir kitomis emocinio poveikio priemonėmis. Dėl šių sprendimų prasminis fotografijų laukas darėsi vis kompleksiškesnis, prisodrintas persipynusių, prieštarų kontekstų bei nuorodų. Tai programavo žiūrovą sąmoningam ryšių su kūrinio mezgimui, aktyviam gilinimuisi ir dalyvavimui kūrybiniame akte.

Analizuojant kūrinius per teatrališkumo ir antiteatrališkumo kontradikciją peržiūrėtas žmogaus / kūno / asmens vaizdavimas fotografijoje. Antiteatrališkumo siekimas (arba kūrinių prasminis uždaramas adresato atžvilgiu) sąlygojo pakitusį humanistinės temos interpretavimą. Vengdami modernistiniam humanizmui būdingo idealizuojančio pozavimo, asmens įsijautimo į geidžiamą vaidmenį naujos sampratos praktikai naudojo *įsitraukimo* kūrybinę strategiją. Ji leido fotografui transformuotis iš nesusijusio *kito* rodytojo į tiesioginį, betarpišką situacijos dalyvį.

Meniniame reportaže vyravusi teatrališka reginio retorika, paveikta postmodernaus mąstymo, transformavosi į performatyvumą – aiškiai išreikštą menininko intencijų deklaravimą fotografiniu vaizdu, jo savistabų įsitraukimą į fotografijos steigties procesą. Konceptuali fotografija taip pat įsiterpė į šį tikslingais menininko

sumanymais formuojamo vaizdo diskursą. Situacijos režisavimas ar inscenizacija visada slypėjo fotografijos medijos esatyje kaip kontraversiškas darinys. Postmoderni fotografija šią įtampą atvėrė ir transformavo į veiksmingą įrankį, leidžiantį įkūnyti menininko koncepcijas.

6. Žvelgiant iš medijos sampratos pokyčių perspektyvos, postmodernioje fotografijoje galime pastebėti, kad apibendrinto naratyvo plėtojimas ciklais arba serijomis nebeatitiko meninei raiškai keliamų reikalavimų ir jaunos kartos fotografams tapo neaktualus. Tradiciškai fotografo pasirinkta tema interpretuota ne kaip tyrimo objektas, o daugiau kaip kryptis, tam tikras ikonografinis bendrumas, kurio laikėsi fotografas. Tuo tarpu fotografinės kalbos pokyčiai lėmė fotografų kritiškesnių aplinkos tyrimų, kalbėjimo, paremto socialinių, visuomeninių problemų įžvalgomis, atsiradimą. Pasikeitė ne tik fotografų motyvacija, bet ir vaidmuo: fotografas iš pašalaičio (atsitiktinio praeivio, liudininko) tapo situacijos iniciatoriumi ir prodiuseriu.
7. Atlikto tyrimo rezultatai leidžia teigti, jog artimas žvilgsnis į modernios ir postmodernios fotografijos slenkstinį laikotarpį yra produktyvus. Ieškant sąlyčio taškų su Vakarų fotografijos teorijos ir praktikos raida galima aptikti ir sovietmečio Lietuvos fotografijoje vykusią reikšmingą mąstymo pokyčių. Aktualizuojant ir tiriant transformacijas reprezentuojantį kūrinių korpusą atskleidžiamos iki šiol nenagrinėtos meninės problemos, pagrindžiamas šia medija kūrusių menininkų suartėjimas su kitomis vizualaus meno praktikomis.

APIE AUTORE

Ieva Mazūraitė-Novickienė (g. 1976, Vilnius) – menotyrininkė, parodų kuratorė. Gyvena ir dirba Vilniuje. 2000 m. Vilniaus dailės akademijoje baigė Dailėtyros bakalauro studijas, 2002 m. ten pat įgijo kultūros vadybos ir kultūros politikos magistro kvalifikacinį laipsnį. 2012–2017 m. Vilniaus dailės akademijoje rengė menotyros krypties daktaro disertaciją. Nuo 2010 m. dirba Lietuvos dailės muziejaus Nacionalinėje dailės galerijoje parodų kuratore.

Publikacijos disertacijos tema mokslo leidiniuose:

1. Ieva Mazūraitė-Novickienė, „Fotografijos sampratos analizė XX a. 7-ojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos diskurse“, in: Acta Academiae Artium Vilnensis. 2014. T. 75, p. 89–102, sudarytoja Aušra Trakšelytė
2. Ieva Mazūraitė-Novickienė, „Fotografija kaip kūrybos problema vėlyvojo sovietmečio Lietuvoje“, in: Menotyra. 2016. T. 23. Nr. 4, p. 73–87, sudarytoja Milda Žvirblytė

Pranešimas konferencijoje disertacijos tema:

Ieva Mazūraitė-Novickienė, “Changes of photography notion at the beginning of 1980s in Lithuanian photography: cases of Alfonsas Budvytis and Algirdas Šeškus”, tarptautinė konferencija “Crises in Film and Visual Media”, 2014 m. rugsėjo 19–20 d., Šiuolaikinio meno centras, Vokiečių g. 2, Vilnius, organizatorius Vilniaus universitetas

Kuruotos parodos disertacijos tema:

1. „Vaizdų vieta. Lietuvos fotografija iliustruotuose žurnaluose XX a. 7–8 dešimtmečiais“. 2013 12 06–2014 02 15, LDM Nacionalinė dailės galerija
2. Algimanto Kunčiaus fotografijų paroda „Vaizdaraščiai“. 2015 m. spalio 23–gruodžio 6 d., LDM Nacionalinė dailės galerija

