

ŠIAULIŲ UNIVERSITETO MENŲ FAKULTETAS
TAPYBOS KATEDRA

Remigijus VENCKUS

Magistro darbas
BŪTIS IR BAIGTIS FOTOGRAFIJOJE

Darbo vadovas: hb. dr., prof. Vytenis Rimkus
ŠU Menų fakulteto Tapybos katedra.

Darbo recenzentė: lekt. Salomėja Jastrumskytė
Lietuvos kultūros ir mokslo institutas,
VDA menotyros doktorantė,
VDA Telšių dailės fakulteto lektorė,
ŠU Humanitarinio fakulteto filosofijos katedros asistentė.

Šiauliai, 2006

SANTRAUKA

Fotografija kaip menas tyrinėjama ne gausiai, todėl jos teorija labai skurdi. Tai jauna meno rūšis, turinti savitą estetiką ir istoriją. Lietuvių kalba galima aptikti išleistų teorinių darbų apie fotografiją. Tačiau išsamių teorinių darbų kuriuose nagrinėjami fotografijoje pastebimi būties ir baigties aspektai aptikti neteko.

Šiame moksliniame darbe bandoma visapusiškai nagrinėti būties ir baigties santykį su fotografija. Čia būties ir baigties kategorijos yra bendrinės, jos yra pagrindiniai egzistencijos aspektai, kuriuos gana puikiai interpretuoja ir savo prigimtyje turi fotografija. Čia baigtis ne tik konkreti pabaigos sąvoka, bet ir pretekstas atsirasti naujai būčiai.

Moksliniame darbe nagrinėjama kaip kūrėjai jaučia šiuos du fenomenus, juos sieja ir atskiria savo kūrinuose. Svarbu išsiaiškinti kokios yra istorinės priežastys verčiančios mąstyti apie šiuos fenomenus. Nuo ko priklauso šios dvi kategorijos ir kaip jos veikia tarpusavyje; ar jos savistovės? Koks vaidmuo tenka sąmonei ir pasamonei kuriant ir vartojant tokius kūrinius; kaip tai formuoja visuomeninį ir individualų kultūros suvokimą?

Tyrimo objektas susietas ne vien su meno kūrinio talpinimu į istorinį kontekstą, bet ir į filosofinį. Objektas čia yra fotografija, jos meta istorija ir filosofija. Todėl tikslingai bandoma išsiaiškinti meta būdus, kurie fotografijoje kuria būtį ir baigtį.

Remiamasi žymių fotografų kūriniais ir jų analizėmis. Ne mažesnę reikšmę atlieka ir dokumentų analizė, taip pat kūrėjų biografijų nagrinėjimas. Ne tik vieno autoriaus darbų analizės, bet ir autorių bei jų tarpusavio kūrinių lyginimo būdu nagrinėjami ir filosofiskai grindžiami pagrindiniai taškai – akcentai.

Čia abstrakcijos išraiška yra sąlyginis iliuzionistinio pasaulio vaizdavimas. Fantazijų realizavimas fotografinėje formoje yra savo sąmonės išvertimas į vizualiai suprantamą formą. Regimybės atžvilgiu žmogus nematantis vaizdo o tik įsivaizduojantis ir fotografuojantis yra miręs. Kiekviena fotonuotrauka turi savo daiktus, kurie sukuria plokštumas laužančias šviesą, faktūras ir ritmiką. Vadinasi mirtis slepia patį gyvenimą charakteringose daiktuose.

Aišku ir tai, jog fotografija kaip ir kiekvienas menas iš kažkur prasideda ir nuo *gemalinės struktūros* vystosi iki jau vizualiai ir sąmoningai suvokiamos. Čia domimasi jos ištaka, o tik vėliau vizualiniu sprendimu. Vadinasi fotografija yra egzistencijos nagrinėjimo įrankis, kultūrinės – vizualinės antropologijos instrumentas.

Tekstuose apie kūną tiek medicininės, tiek kriminalinės ar spaudos fotografijos analizuojama mirtis ir mirimo procesai; formuojamas jų suvokimas. Kūno atžvilgiu, taip pat

iškeliami senėjimo – nuolatinio mirimo ir seksualumo santykiai, disonansai ir visiškai šių skirtingų polių susikirtimo taškai.

Atvaizdai yra vienas iš itin efektingų būdų inscenizuoti mirusių ir realaus pasaulio susikirtimą. Jie taip pat yra vizuali muzika, kaip ir kiekvienas menas turinti savo muzikinį skambesį. Mirtis gali turėti savo muzikinį foną pagal kurį ji *tarsi šoka* fotografinės plastikos erdvėje. Čia kompozicijos ritmika yra vienas pagrindinių muzikos buvimo rodiklių.

Kiekvienas atvaizdas neša atitinkamo laiko signifikantus. Laikas susideda iš laiko kuriame stebime fotografiją, iš laiko kiek sena ši fotografija, ir iš laiko koks laikmetis inscenizuojamas vidinėje atvaizdo erdvėje ir struktūroje. Taip pat veikia ir vartotojo asmeninis laiko suvokimas.

Internetinė plastika sudaryta iš fotografinių plokštumų ir ne didelę dalį sudarančių–kinematografijos intarpų. Tokiu būdu fotografija tampa nesvaria, kaip ir kiekvienas reiškinys internete. Ji prarasdama savo identifikacinius bruožus atitinkamoje interneto svetainėje įgyja naujus – kompensuojančius jos pačios trūkumus.

Šiandieninė fotografija nebetenka savo plokštuminės formos, ji persirita į erdvę, kartais įgauna skulptūros monumentalumo bruožų, derinama su video arba garsu. Todėl ji tampa tarpdisciplininiu fotomenu.

Šiame darbe plačiai apžvelgiama fotografija, Kiekviena mokslinio darbo dalis lyg atskiro konteksto – atskiros fotografijos rūšies analizė. Šiuose kontekstuose nagrinėjamos būties ir baigties kategorijos.

TURINYS

I. Įvadas.	7
I.1. Darbo tema.	8
I.2. Darbe nagrinėjamos problemos .	8
Apie problemos nebuvimo požymius; nereferentiškumo prielaidas magistro darbe.	8
Istorinės, filosofinės, edukacinės, literatūrinės problemos.	15
I.3. Aktualumas.	15
I.4. Darbo objektas, tikslas.	17
I.5. Uždaviniai.	18
I.6. Darbo hipotezė ir jos pagrindimas.	19
I.7. Darbo bazė: metodologija, metodika ir strategija.	21
I.8. Darbo rezultato naujumas, jų teorinis ir praktinis reikšmingumas.	22
II. Fotografijos istorija ir filosofija.	25
II.1. Ar fotografija yra menas?	26
II.2. Fotografijos kūrinio ištaka (Remiantis Martin‘u Heideger‘iu).	44
II.3. Fotografijos priešistorė ir fotografijos istorijos raida; fantasmagorijos.	50
II.4. Daiktiškumas.	61
II.5. Fotofroidetika – fotografija yra sąmonės reginys.	65
II.6. Egzistencializmas, religija ir laikas fotografijoje.	72
II.7. Aklo fotografo mirtis.	88
II.8. Fotografinis muzikalumas ir iškalbingumas arba fotoiluzijų bruožai.	90
II.9. Vaizdo dehumanizavimas.	93
II.10. Destrukcijos grožis.	97
II.11. Būties ir baigties kategorijų fotografijoje semiotika.	105
II.12. Internetas, būties ir baigties interaktyvumas.	115
II.13. Kūniškumas.	116
II.14. Kriminalas.	119
II.15. Medicina.	126
II.16. Mados fotografijos ir mirties santykis.	134
II.17. Karo dokumentika.	135

II.18. Lietuvos ir pasaulio fotografijos mirties dokumentika ir režisūra.	152
II.19. Mirties genijus ir demonas; monografija apie Joel Peter Witkin.	160
II.20. Peizažas fotografijoje, kaip mirties interpretavimo būdas.	167
II.21. Gatvės fotografavimas, arba fototurizmas – savęs pabaiga.	174
II.22. Etnografija ir kultūrinė fotoantropologija arba būdas išsaugoti.	176
II.23. Neigiamų reiškinių akcentavimas.	190
III. Magistro darbo išvados.	194
IV. Priedai.	198
IV.1. Literatūros sąrašas.	199
Knygos.	199
Straipsniai periodinėje spaudoje.	200
Moksliniai darbai	201
Internetas.	201
IV.2. Iliustracijos ir reprodukcijos.	205
Iliustracijų sąrašas.	205
Iliustracijos.	223
IV.3. Publikacijos susijusios su fotografija ir magistro darbo tema.	247
IV.4. Magistro darbo autoriaus curriculum vitae.	248

I. IVADAS

I.1.

Darbo tema:

Magistro darbo temos pavadinimas yra ne tiesiogiai susietas su mirtimi. Darbe nagrinėjamas mirties vaizdavimas, baigtinumo galimos interpretacijos; būties ir baigties simboliai fotografijoje. Todėl darbas pavadintas *Būties baigtis fotografijoje*. Taip pat buvo galima pavadinti poetiškiau: *Vaizdo mirtis fotografijoje, fotografijos mirtis vaizde* ir t.t.. Kalbėdamas apie fotografijos ir mirties sąlytį be abejo kalbu apie vaizdą, apie vaizdo fiksavimą ir interpretavimą, apie pačią fotografiją turinčią mirimo bruožų ir apie fotomenininkų nagrinėjamą mirtį. Čia taip pat yra svarbios gyvenimo ir gyvybės interpretacijos, kadangi mirtis yra gyvenimo kaip proceso pasekmė.

I.2.

Darbe nagrinėjamos problemos:

Šiame magistro darbe būties ir baigties sąvokos nagrinėjamos bendresne prasme. Todėl neišvengiamai darbe naudojamos įvairių sričių tyrinėtojų siūlomos būties ir baigties kategorijos. Čia išryškėja tiek socialinė, tiek dokumentinė, bei egzistencinė problematika.

Būties ir baigties problemos yra gerokai sudėtingesnės nei gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio. Terminų paieška įvairiuose teorijose atskleidžia, kad psichologijos, filosofijos teorijos bei socialinė kritika karta kertasi tarpusavyje, ir verčia daryti prieštaringas išvadas.

Čia neapsiribojama vien meno istorijos ar kritikos veikalais. Taikomi neįprasti vaizdų tyrimo metodai, kurie puikiai padeda, kiek įmanoma visapusiškai išspręsti nagrinėjamas problemas. Nors kartais problema gali būti ne pastebima, arba ne tokia akivaizdi ir didelė, todėl reikia užsiminti ir apie galimu problemos nebuvimo požymius; nerefertiškumo prielaidas magistro darbe.

Šis magistro darbas yra apie mirtį, jos vaizdavimą fotografijoje ir fotografijos kaip meno raiškos turinčios mirties bruožų nagrinėjimą. Mirtis kaip problema yra labai sena... todėl kartais atrodo klaidinga ją aiškinti kaip problemą. Dauguma individų net ne masto apie mirtį, kol ji nepaliečia asmeniškai. Be to per daug koncentruojantis į mirtį ir jos aiškinimą, į problemą kodėl žmogus miršta, ką duoda mirtis, kas po mirties ir t.t. galima sunaikinti darbo prasmę. Tai taps ne menotyra, bet filosofija, na gal iš dalies meno filosofija kadangi tik tarp kitko prakalbinama fotografija. Todėl, čia baigtis ir būtis veikia kaip estetinės kategorijos. Į vaizdo interpretaciją

įtraukiama ir kūrėjo ir vertintojo besiremiančio įvairiomis teorijomis patirtis. Meno filosofijos objektas yra pats menas kaip reiškinys ir meno kūrinys, todėl filosofija šiame magistro darbe nepraranda savo svarbos.

Sunku kalbėti apie darbo problematiką, mat mokslinis darbas gali pasirodyti daugiabriaunis ir maras. Kartais net rašymo stilius tampa moderniu – eseistiniu nutolusiu nuo klasikinės struktūros. Bet argi neverta renovuoti pačios menotyrininko kalbos?

Čia fotografija ir meno istorija reikalinga tik tiek kiek padėtų fotografijos meno filosofijai, o apskritai filosofija, kaip egzistencialistinė, socialinė ar kokia kitokia reikalinga tiek, kiek ji padėtų mirties fenomeno analizei. Tai rodo magistro darbo temos daugiabriauniškumą... Tai taip pat atskleidžia kai kurių magistro darbo dalių nereferentiškumą⁰¹. Šiuo atžvilgiu labai artimi Fluxus judėjimo menotyriniai tekstai, tokie kaip John Cage. Čia puikiai pastebimas mėgavimasis ir manipuliavimas žodžiais, bei pačiu skaitytoju. Menotyra *veikia* atskirai nuo meno kūrinio, o pats menotyrininkas, kaip ir *atlikėjas daro tai, ką jis turi daryti, neskaldydamas savo sąmonės į dalis, neatskirdamas jos nuo kūno...*⁰² Kaip ir neskaldydamas savo jausmų. *Augalo pavidalo kritiką keičia paraliteratūra, primenanti kūrinio kūnu mintantį parazituojantį grybą*⁰³. *Tai ką buvo įprasta vadinti menu, tapo savo paties teorija. Tokios kritikos pavyzdžiu gali būti John'o Cag'o rengti koncertai, kurių metu tikrą garsą atstojo gestai, susiję su jo išgavimu – muziką pakeitė teorizavimas, jos komentaras.*⁰⁴ Meno kritikoje galime aptikti daugybę priežasčių grafomanijai atsirasti. Grafomanija yra savotiškas eksperimentas leidžiantis perkurti kūrinį. Čia menotyrininkas yra istorijų kūrėjas ironiškas pats sau. Jam tikrai nerūpi jokios globalios problemos, juolab tokios kaip kūrinio prigimtis būti yrančiu ir mirusiu ar kaip išsaugoti kūrinį ir pasipriešinti kaitos dėsniams. Kūrinio nepastovumas ir įrimo prigimtis yra menotyros dvejonų atsiradimo prielaida. Tampa akivaizdu, jog *meno kritika turi atverti platesnius už plika akimi matomus horizontus.*⁰⁵

Iš dalies nereferentiška gali pasirodyti ir pačios menotyros prigimtis. Menotyrai kaip ir kritikai skirta analizuoti, interpretuoti ir vertinti meno kūrinį. Kaip tik interpretavimo aspektas leidžia atsirasti nereferentinei menotyrai, bei tokią jos formą įteisinti. Atliekant šį veiksma savarankiškai pasirenkamos savosios autonomijos ribos. Tai leidžia reikalui esant labiau būti

⁰¹ nereferentinė menotyra - kai menotyrinis tekstas nieko neanalizuoja ir yra savistovis. Jis gali būti traktuojamas kaip savotiška literatūrinė – menotyrinė forma.

⁰² Cage John *Tyla*. Vilnius: Pasviręs Pasaulis, 2003.

⁰³ iš įžangos knygoje *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*. Vilnius, 2004, p 5.

⁰⁴ Toje pačioje knygoje ištrauka iš Pabedinsko Tomo teksto *Meno kritikos krizė – kritikos egzistavimo būdas*, p 73.

⁰⁵ Toje pačioje knygoje ištrauka iš Čepauskaitės Austėjos teksto *Bijanti kritika*, p 25.

kūrėju nei kritiku, atsisakyti meno ir visuomenės tarpininko vaidmens. Tai yra impulsas naujoms menotyrinėms formoms atsirasti. Menotyra tampa individuali ir charakteringa, ne vien rašymo stiliumi, bet ir minčių dėliojimu⁰⁶. Menotyrininkas jausdamas didžiulį malonumą dekonstruodamas kūrinio koncepciją tampa ekshibicionistu.

Nereferentiškumo atsiradimo priežastis yra savotiškas pasipriešinimas prieš menotyros traktavimą kaip viešą diskursą. Nereferentiška kalba, kaip poinstitucinės menotyros forma, yra akivaizdus nenoras paklusti viešam diskursui pasikliaujant tradicinių normų griovimo metodais.

Tokie menotyrininkai, kaip Virginijus Kinčinitis, Salomėja Jastrumskytė, Raimundas Malašauskas rašo naująją menotyra. Tai modernūs tekstai įvairiai interpretuojantys esamus ar buvusius meno kūrinius... Jie kartais ne reflektuoja realybėje egzistuojančių problemų. Jie išskiria kūrinį ir savo menotyra paverčia nereferentine. Vadovaudamasis formalizmo koncepcija, kurioje aiškinama jog menas nevaizduoja to kas akimis regima realybėje, gali kilti išvada: menotyra nereflektuoja realybės problemų, kadangi šios teorijos atžvilgiu ji nėra įgali. Pati formalistinė meno prigimtis tai neleidžia. Ji puikiai regima abstrakčiuose ar tarpdisciplininiuose, sunkiai suprantamuose, labai konceptualiuose, itin simboliniuose menuose. Menotyra panašėja į meno kūrinį. Eksperimentinis tekstas yra šiuolaikinio meno vartojimo pavyzdys, kuris savo eksperimentine prigimtimi verčia kritiką paklusti jo varei. Todėl kartais tokioje menotyroje pasitaiko alogiškumų. Todėl ją klaidinga laikyti vien meno konteksto apžvalga. Jos misija ne vien parodyti, interpretuoti, vertinti ar analizuoti, bet ir konstruoti, dekonstruoti, diferencijuoti ir net kartais kanonizuoti.

Šiuolaikinė Lietuvių menotyra suformuota bene vienintelės Alfonso Andriuškevičiaus mokyklos. Ji pilna poetinių metaforų. Ji pati kelia problemas kurių dėka menotyriniai tekstai tampa daugialypiai ir prieštaraujantys. Ji nėra įrankis kuris gelbėtų. Ji yra kūrinys analizuojantis kūrinį. Menotyrai svarbus kūrinio turinys⁰⁷ o ne kūrinio siužetas. Jai žiūrovo jautimus galėtume laikyti problema, tai tik sąlyginai.

Kalbant apie meno kūrinio turinį, Alfonsas Andriuškevičius pažymi, jog: *esama trijų tradicinės kritikos funkcijų. <...> Tai interpretuoti, vertinti bei sukurti idomų tekstą (pastaruoju klausimu R. Bartas, kalbėdamas, tiesa, apie Literatūros reikalus, sako: skaitytojas geidžia*

⁰⁶ Remiantis Dovidaitytės Linaros tekstu *Dailės kritikos laikysenos: kas yra objektas?* Ir Ščerbavičiūtės Renatos tekstu *Dailės kritikas – individualaus vartojimo autorius*. Ta pati knyga, p 12 - 16.

⁰⁷ Anot Andriuškevičiaus Alfonso meno kūrinio turinys yra ne tai kas yra vaizduojama kūrinyje, o tai kokius jausmus išgyvena žiūrovas stebėdamas meno kūrinį. Čia svarbus sensorinis žiūrovo ir kūrinio santykis.

⁰⁸ Andriuškevičius Alfonsas *Lietuvių dailė 1975 – 1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 308-309.

skaitomo teksto, tuo tarpu kritikas - savojo). <...> Geisdamas gražaus savojo teksto, kritikas gali pasistūmėti rizikingų metaforų link tiesiog grožio sumetimais.⁰⁸ Metafora šiuolaikinėje menotyroje tampa vienu pagrindiniu svaiginančiu ir įdomiu įrankiu kuris neišvengiamai šį mokslą nukreipia nereferentiškumo vagon. Funkcijų požiūriu dabartinė kritika yra gerokai (išskyrus kai kuriuos atvejus) apleidusi vertinimą, dominuoja interpretavimas. Tais atvejais, kai reiškiamos kritinės pastabos, tai paprastai daroma pasitelkiant metaforą ir sąmoji. Toks sąmojinis – metaforinis *kritikavimas*, suteikdamas gyvybės ir aromato pačiam kritiniui tekstui <...> vis dėlto neretai yra ir nepakankamai konkretus, ir dviprasmiškas. Be to, kritikas nori orientuoti dailės reiškinių jūroje žiūrovą, piršti jam gero skonio pavyzdžius.⁰⁹ Kaip pažymi hermeneutikai meno kūrinio esmė tegali būti perteikta metafora. Todėl neišvengiamai pati kritika tampa metaforine ir nesprenžia jokių globalių problemų. Kita vertus mirtis yra toks senas reiškinys, jog ji pati prarado savo globalią reikšmę. Paprasčiausiai šiuolaikinio žmogaus elgesys ir laisvas mastymas bando o ir retkarčiais iš savo erdvės bent jau iliuziškai išgyvendina mirtį. Gyvendamas kiekvieną dieną su mirtimi, nepajunti kaip adaptuojiesi prie jos apsireiškimų įvairiais pavidalais.

Tokios mokslinio menotyrinio¹⁰ darbo dalys, kaip *Fotofroidetika – fotografija yra sąmonės reginys*¹¹, *Aklo fotografo mirtis*, *Fotografijos kūrinio ištaka*¹² yra labiau nereferentinės, nei sprendžiančios kokias nors svarbias problemas. Įžvelgti kažkokią problematiką gana sunku.

Menotyros nereferentiškumą moksliniame darbia sąlygoja ne kas kita o filosofija. Filosofų mastymas apie meno kūrinius suformavo tokią filosofijos pakraipą kaip estetiką. Jos ataugos gerai jaučiamos meno istorijoje. Kita vertus iš filosofijos istorijos žinome, jog dauguma filosofinių idėjų buvo utopijos, kurios laiko patikrintos tapo tiesomis. Dauguma nereferentinių ir marginalinių menotyrinių tekstų suvokiami kaip *tarpdisciplininės* utopijos, kurios ilgainiui geba atsikratyti savo amorfinių bruožų, ir tapti tvirtomis, svariomis tiesomis.

Dr. Algirdas Gaižutis knygoje *ESTETIKA tarp tobulumo ir mirties*¹³ nagrinėdamas XX a. estetiką išskiria intuityvistinius estetikos bruožus. Be abejo intuityvizmas taip pat akivaizdus ir menotyroje. Ką menotyrininkas nagrinėja intuityviai, tai nebūtinai turi būti aktualu ar svarbu nūdienai, tai gali neturėti jokių sąlyčių su realiomis problemom. *Teksto grožis apie meną*

⁰⁹ Ten pat, p. 302.

¹⁰ Šiuo atveju meno istorijos. Nes ginamas meno istorijos (humanitariniai mokslai) magistro laipsnis.

¹¹ Atskleidžiami fotografijos metafiziniai bruožai.

¹² Parašyta remiantis Heidegger'io Martin'o meno filosofijos tekstu *Meno kūrinio ištaka*.

¹³ Gaižutis Algirdas *ESTETIKA tarp tobulumo ir mirties*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.

greičiausiai priklauso ne nuo gerai įvaldytų retorinių figūrų ar patrauklaus stiliaus, bet nuo teksto santykio su faktų analize ir tendencijų pagava. <...> Estetikos žinovams buvo svarbiausia ne grožio, didingumo pakylėjimas, o poetiškumas, fantastiškuams, žaismingumas, barokiškumas. Tad modernioji estetika¹⁴ skatino kitaip tyrinėti menines struktūras, morfologiją, ikonografiją, temas, formas. <...> Informatikos, žaidimų teorijos aplikacijos estetikoje davė rezultatų. jos padėjo geriau suprasti naujų meno formų savitumą, meninės kūrybos ir ypač kūrinio suvokimo psichologiją.¹⁵ Neišvengiamai tokie pokyčiai įvyko ir menotyroje, ji įgavo keistas vizualines formas. Ji tapo kiber menotyra, video menotyra ar kitokia... joje išryškėjo nereferentiniai savistoviai bruožai¹⁶.

Iš estetikos istorijos taip pat žinome jog *estetika sugebėjo deramai pasinaudoti įvairių humanitarinių, socialinių mokslų duomenimis, instrumentarijais. Tačiau ji neprarado savo filosofinio požiūrio. <...> Postmodernizmas apskritai ypač glaudžiai sąveikauja su teorine refleksija. <...> Kinta požiūris į istoriją ir tradiciją; jos nuolat tekstualizuojamos įvairiais pavidalais – nuo akademinų teksto analizių iki pastišo*¹⁷.

Galima išskirti menotyros lyginamąjį požymį. Čia menotyryninkas lygina atitinkamus autorius ar laikmečius, analizuoja santykius, jų pasekmes... Jai kūrinuose vaizduojamos globalios problemos, tuomet ir menotyra iškelia ir sprendžia problemas. Moksliniame darbe puikiai matoma; jo dalyse kuriose nagrinėjama karo ir socialinė fotografija.

Jai fotografija darbe nagrinėjama istoriškai, tai dėl problematikos egzistavimo kyla klausimas ar istoriniai kūriniai, tarkime XVI a. sprendžia mūsų dienų aktualumą. Be abejo jai bandysime rasti *tų dienų* problemas, mes jų rasime tik tada kai darbe gvildenamos amžinos tiesos. Kartais problemos ieškojimas istoriniuose kūrinuose yra ne kas kita o paties darbo *pritempimas* prie svarbios iškeltos problemos. Tokiu būdu kūrinys nuvertinamas.

Kiek žinoma dauguma Renesanso ar kitų klasikinių laikotarpių menininkai savo kūrinius kurdavo komerciniais tikslais. Tuo metu jokios menotyros ar meno kaip meno suvokimo nebuvo. Menas buvo tapatus prekei atliekamai amatininko. Todėl kyla klausimas ar tuomet turėjo prasmės menotyra? Menotyros užuomazgas, vadovaudamasis linijiniu laiku, padėjo

¹⁴ Omenyje turima XX a. ir XXI a. pradžios estetika.

¹⁵ Ten pat, p. 338 – 339.

¹⁶ 2004 m. su menotyryninke Salomėja Jastrumskyte sukūriau video filmą *Fluxinė menotyra*. Pati menotyra tapo kūrinium o kūrinys menotyra.

¹⁷ Ten pat, p. 339 – 340.

Giorgio Vasari¹⁸. Jis pasižymėjo kaip biografijų rašytojas, pirmasis meno istorikas.

Šiuolaikinis meno istorikas ar menotyrininkas remiasi ankstesniais menotyriniais ar istoriniais darbais, todėl kyla klausimas ar tie teoriniai darbai kuriais remiamasi tikrai turi kažkokios aktualios problematikos šiandienai? Tiesa XIX a. antroje pusėje ir XX a. nyksta tradicinė menų sistema ir jų skirstymas. Atsiranda tarpdisciplininio meno terminas. Vis labiau ieškomi, o ir atsiranda nauji vertinimo ir analizavimo metodai. Šiandieninė meno istorija be meno filosofijos nebetenka žavesio ir prasmės. Meno išraiškos formavo tradicinę meno istorijos sampratą. Meno kūrinys buvo pastovus ir nekintantis atspindintis istorinę epochą ir situaciją, visuomenės dvasią ir autoriaus požiūrį bei prioritetus į to meto vertybes. Šiandien svarbi kūrinio reprezentacija, globali socialinė reikšmė. Taip pat kūrinio ir vartotojo santykis. Šis apibrėžimas tinka istorijai rašomai šiandien ir iš dalies praeities istorijai. Meno istorijos filosofija puikiai talpina šį apibrėžimą savyje. Kartais reprezentacija susiduria su reprezentavimo to kas nėra problema¹⁹. Šiandieninė menotyra neteko kategoriškumo, kuris būtinas istorijai. Todėl meno istorija ir meno kritika gali tik paliaubų dėka sugyventi, jungimosi į menotyros disciplinos konteksto metu. Tai egzistuoja ir todėl, kad istorijos kalba yra retrospektyvinė. Dialogas tampa vienu svarbiausiu tyrimo ir analizės metodu. Šiandieninė *meno teorija daugiau nėra išorinė tam, ką ji nagrinėja*²⁰.

Grynai istorinis menotyros aspektas išskiria du skirtingus polius: priežastis ir pasekmė. Mąstant globaliai čia iškyla probleminis klausimas: ar šiuolaikinis žmogus sugebės pasinaudoti pavyzdžiu, kaip išvengti priežasčių kurie kelia neigiamas pasekmes, ir ar jam pavyks susidoroti pasitelkus adekvačias priemones su iškilusiomis problemomis. Menotyroje ne retai keliamas klausimas, kaip keičiasi atitinkamos temos vaizdavimas, kokį kelių nuėjo vaizdas, kokie praradimai ir atradimai, kiek meno kūriniai atspindi tikrovę ir kiek atitrūksta nuo jos? Kiek jie veikia žmonių sąmones, keičia pačius žmones?.. Tačiau kai kuriais atžvilgiais čia menotyra peržengia savo ribas ir atsiduria ne vien meno filosofijos dirvose bet ir kultūrologijos ar net edukologijos. Menotyra ne retai bando prisijaukinti kitų mokslų tyrimo ir analizių metodus.

¹⁸ ...Pradėta nuo linijinės perspektyvos, vėliau pereita prie erdvinės, o galiausiai prie eksperimentų su spalviniais refleksais ir optinės vaizdo analizės ir/ar šviesos perdavimo spalvinių santykių pagalba. Vasari Giorgio buvo Renesanso laikotarpio menininkų biografijų autorius, laikomas vienu pirmuoju rimtu menotyrininku. Kalbant apie linijinį laiką remiuosi Navikaitės Dalios teksto *Dailės kritika tarp vizualėjančio pasaulio ir kontekstualėjančios dailės*; ištrauka iš knygos *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*. Vilnius, 2004, p 46.

¹⁹ Iš Ščerbavičiūtės Renatos teksto *Dailės kritikas – individualaus vartojimo autorius*. Toje pačioje knygoje, p 16 – 18.

²⁰ Iš Pabedinsko Tomo teksto *Meno kritikos krizė – kritikos egzistavimo būdas*. Toje pačioje knygoje, p 74.

Šiandien vyrauja Poetinė ir ne retai nereferentinė menotyra, nors vakaruose svarbi socialinė ar ekonominė. Kaip tik socialinė ir sprendžia įvairias problemas. Be abejo kai kurios mokslinio magistro darbo dalys tokiose, kaip *Kūniškumas, Karo fotografija* turės pakankamai socialinės menotyros bruožų. Čia taip pat neapsieinama be psichoanalitinės ir egzistencialistinės menotyros šiose dalyse: *Egzistencializmas, Religija ir laikas fotografijoje*; *Fotofroidetika ir sąmonės reginys*. Visiškai istorinė menotyra tikriausiai bus akivaizdi šiame tekste: *Ar fotografija yra menas*, bei *Fotografijos priešistorė ir paranormalios fotografijos raida*.

Jai mano darbas būtų meno raida Šiauliuose nuo 1991 iki 2005, tokiu atveju jis turėtų aiškesnę problematiką. Jis ne tik nagrinėtų meninę veiklą, jos raidą, bet ir iškeltų *numeniškėjimo, sukonceptualėjimo* ar nutolimo nuo tradicijos problemas o gal ir dar kokias kitas.

Darosi aišku jog ne visada menotyra iškelia atitinkamas problemas. Be to kokios problemos gali būti iškeltos nagrinėjant atskirų menininkų kūrinius, rašant jų monografijas, kūrinių analizes. Manau, kad pagrindinis menotyros bruožas yra tiriamasis, mat pats mokslo pavadinimas yra aiškiai sudarytas iš meno ir tirti. Istorija rodo, jog kartais menotyrininkai taikydavo neįtikėtinų mokslo sričių terminus, tekstų modelius kūrinių analizėms rašyti. Be to laikas skrieja greičiau nei ankstesniais amžiais, jis vis labiau tampa reliatyvus todėl menotyra reliatyvesnė; ji įgauna vis kitokias, keistesnes formas – tampa modernesne. Ne retai ji laužo klasikinius tyrimo atlikimo metodus... Šiuolaikinė menotyra kaip pažymi Alfonsas Andriuškevičius *griauna tradicinę meno sampratą, remiasi periferiniais kultūros sluoksniais (kiču, vadinamąja subkultūra), naudojami kultūroje atsitiktinumais*²¹. <...> *Tačiau ką reiškia kūrinių interpretuoti, kurti jo idėjinį modelį, pagrįstą paties kūrinio realybe. Kūrinių interpretacija – tai jau tam tikras filosofavimas, ryškinimas pagrindinių egzistencinių idėjų, kurias, kritiko nuomone, kūrinys turi galios sužadinti...*²² Anot Marcelijaus Martinaičio, kritikai visų pirma turėtų informuoti žiūrovą į ką žiūrėti sustojus prie paveikslo. Todėl iš čia kyla teiginys jog menotyrininkai analizuoja meno kūrinių poveikį, tiria vartotojų jausmų vibracijas. Ir bene svariausia problema kurią iškelia ir bando spręsti gal ne visai menotyra o estetika yra nemokėjimas vertinti, vartoti, jausti, išgyventi meno kūrinių. Bet nepaisant to kritika yra procesas į susitarimą, kuris yra viena iš sudėtinių menotyros dalių. Todėl menotyra yra pasiektų susitarimų arba galimų susitarimų ir kūrinių kuris išprovokuoja ieškoti analizė.

²¹ Andriuškevičius Alfonsas *Lietuvių dailė 1975 – 1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 296.

²² Ten pat, p. 297

Fotorealybės ženklai naudojami vakarietiškos, maskulinės reprezentacijos kritikai²³. O apskritai, kokia turėtų būti fotografijos kritika? Tai klausimas į kurį atsakyti sunku. Juk fotografijos teorija – filosofija labai skurdi. Net kūrinio analizės metodų nėra nusistovėjusių. Kaip nustatyti, kas vertinga ir abejotina, banalu. Meno kritikams nepakanka gilintis į naujas fotografijos formas, jie taip pat rūpinasi koks yra kūrinio ir jo vartotojo santykis. Koks foto meno komunikacinis vaidmuo? Tai priklauso nuo kritikų. O jie nėra vienodi asmenys, taikantys vienodus tyrimo metodus. Vieni atstovauja menininkus, kiti vartotojus. Treti savo kritikoje perteikia akademinį požiūrį į meną. Kiekviena kritika naudoja skirtingą žodyną. Ji gali būti aprašomoji ir normatyvinė. Tokie kritikai papildo vienas kitą ir sukuria terpę, kuri leistų atsirasti tikslesniam (universalesniam) meno vertinimui²⁴.

Istorinės, filosofinės, edukacinės ir literatūrinės problemos. Išanalizavus problemas nebuvimo ir buvimo galimybes kyla mintis, kad iškeltas problemas galima suskirstyti į atskiras grupes. Tai: istorinės, filosofinės, edukacinės, literatūrinės, galbūt net poetinės.

Mano darbo problema filosofiniu atžvilgiu yra mirties siautėjimas ir reiškinių pajautimas kultūroje. Kokios yra istorinės priežastys tokiam vaizdui atsirasti? Edukaciniu atžvilgiu – kaip vaizdas veikia ir ko moko žmones? Literatūros atžvilgiu – kokios naujos nereferentinės menotyros formos iškeliamos nagrinėjant mirties reiškinių? Kaip nereferentiškai analizuojama mirtis ir kaip ji atskleidžiama lyg savistovė ar nuo ko nors priklausanti? Psichologiniu požiūriu – kaip mirties vaizdas veikia sąmonę, pasąmonę, suvokimą ir kaip formuoja aplinką?

I.3.

Aktualumas:

Senos ir naujos meno istorijos susidūrimai, kaip ir menotyros ne tik reprodukuoja reikšmes, bet ir kuria naujas reikšmių reikšmes ir jų galias. Kai senosios meno istorijos ir menotyros formos *išprievartaujamos* naujų, tuomet atsiranda aktualumas. Taip jos adaptuojamos realybėje. Kūrinių tyrimai, analizė bei interpretacija tampa aktualiais. Pati interpretacijos prigimtis leidžia formuoti aktualumą. Kad įvertinti aktualumą, verta ištirti, kaip vaizdas formuoja ir performuoja reikšmes, kaip kinta jo suvokimas kūrinio vartotojo atžvilgiu. Svarbu išsiaiškinti, kokias vertybes formuoja ir performuoja šios dvi estetinės kategorijos (būtis ir baigtis).

²³ Kinčinitis Virginijus, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.17.

²⁴ Gaižutis Algirdas, tame pačiame leidinyje, p.18

Greita reakcija į nūdienos reiškinių ir operatyvus jo vartojimas yra aktualumo požymis. Kadangi mokslinio magistro darbo struktūra filosofinė, istorinė ir kritinė, todėl apie aktualumą kalbėti sunku. Žvelgiant iš kritikos pozicijos filosofinis aktualumas skiriasi nuo istorijos aktualumo, kurio prigimtis liepia atsigręžti į praeitį ir ją nagrinėti. Na o istorijos filosofijos, ar šiandienos filosofijos aktualumas priklauso nuo interpretacijos vingių. Aktualumas sąlygojimas liudijimu. T.y. kaip, kur ir kokiais būdais menotyrininkas liudija savo iškeltą tiesą.

Šis darbas aktualus vien tuo, kad fotografija kaip menas tyrinėjama ne gausiai. Tai jauna meno rūšis, turinti savitą estetiką ir istoriją. Mirties temą plėtojančių savo kūryboje autorių yra, bet jų kūriniai nagrinėti ne gausiai, o ir mirties simbolių apraiškos šiame mene ne dažnai analizuojamos.

Filosofiniu, egzistencialistiniu požiūriu mirtis visada buvo aktuali. Istoriniu atžvilgiu, fotografija buvo ir yra visada aktuali; tai menas, kuris nemeluoja ir visada stengiasi atspindėti esamą tikrovę²⁵. Smalsu sužinoti mirties inscenizavimo ar dokumentalizavimo formas.

Aktualumo klausimas yra glaudžiai susietas su mada. Gali būti aktualu šiandien, o rytoj paneigta kitų teorijų ir visiškai nebenagrinėjama.

Kiek ši tema aktuali Lietuvos kultūrai, tai tikriausiai tiek kiek aktuali pati mirtis. Tokių autorių kaip Joel Peter Witkins inscenuotos ar dokumentinės mirtys nėra aktualios lietuvių pasaulėžiūrai. Čia iškyla kultūrų skirtumas. Tačiau spaudos fotografų kūriniai yra svarbūs pažintine prasme. Mes susipažįstame su ne gerumais vykstančiais kitose vietovėse. Vizualinių antropologų dėka susipažįstame su mirties reikšme kitų tautų kultūroje. Tai leidžia kultūras analizuoti lyginimo būdu.

Manau jog aktualumas bus jaučiamas tada, kai į fotografiją bus žiūrima iš filosofinio taško.

Galų gale pats menotyrinis tekstas yra nebaigtinė menotyros dalelė, kuri aktuali kitų menotyrininkų darbams. Vis dažniau cituojamas tekstas tampa aktualesne praeities refleksija dabartyje. Menotyrininkai neišvengiamai remiasi, analizuoja kitų menotyrininkų darbus ir taip rodo menotyros aktualumą.

Patys dailininkai dažnai nėra linkę paisyti menotyrininkų suregzėtų teorijų, dėl to gal jiems labiau aktualesnė meno istorija pagrįsta faktais, priežastimis ir pasekmėmis, o ne

²⁵ Šis teiginys negalioja analizuojant foto montažus ar eksperimentinę fotografiją panašią į montažą ar turinčią instaliacijos požymių.

filosofiniai menotyriminkų veikalai ar estetikos traktatai.

I.4.

Darbo objektas, tikslas.

Menotyros darbas nėra pavaldus vien teorijoms ir tekstui. Kadangi tekstai yra apie meno kūrinius, todėl čia svarbu išsiaiškinti pagrindinį tiriamąjį objektą. Svarbu teisingai nustatyti kritikos santykį su objektu, bei išsiaiškinti koks kritikos vaidmuo savojo objekto atžvilgiu. Kritika analizuodama ir interpretuodama savąjį objektą siekia jį įtvirtinti jam priešiškoje ir nepavaldžioje aplinkoje. Kritikos kalba yra objekto simbolių skaitymas, todėl objekto analizė kartais gali tapti semiotinė. Šiuo metodu bandoma manipuliuoti tiriamojo plastiniais ir koncepciniais apibrėžimais. Be abejo analizuojant kūrinius, neišvengiamai atsiranda menotyriminko subjektyvumo požymių, tiek objekto, tiek viso konteksto atžvilgiu. Iš dalies autoriniai subjektyvumai formuoja naujas meno filosofijos teorijas. *Subjektyvumas kartu yra ir pažabotas – demonstruojant, kaip kūrinyje išsipildo ar neišsipildo tiesa*²⁶.

Magistro darbo tyrimo objektas susietas ne vien su meno kūrinio talpinimu į istorinį kontekstą, bet ir į filosofinį. Objektas – svarbus dalykas menotyroje mat jam išnykus menotyra taptų eseistika²⁷. Per fotografijos meno pavyzdžius kartais įsibraunama į kitas kūrinių funkcijas, tokias kaip dokumentinę, socialinę, egzistencialistinę, informacinę ir identifikacinę, reprodukcinę. Nors estetiniai kriterijai čia ne visada yra esminiai, tačiau šios kategorijos padeda juos išsikelti ir susiformuoti, bei sukurti bendrą darbo tyrimo metodą.

Tikslai. Moksliniu magistro darbu norima išsiaiškinti ir atskleisti mirties fenomeno analizavimo, interpretavimo variantus fotografijoje. Fotografijos nagrinėjamos remiantis įvairiomis filosofijos teorijomis. Tokiu būdu atskleidžiama daugybė fotografijos ir mirties sąlyčio nagrinėjimo būdai, bei fotografijos kaip vizualinės filosofijos formos išraiškos egzistavimas, kurį sąlyginai galima vadinti vaizdo antropologija.

Taip pat nereferentiniuose tekstuose²⁸ bandoma išsiaiškinti pačios fotografijos, kaip mirties išraiškos formos egzistavimo principus. Atskleidžiami daugialypiai fotografų mirties

²⁶ Remiantis Dovidaitytės Linaros tekstu *Dailės kritikos laikysenos: kas yra objektas?* Knygoje *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*. Vilnius, 2004, p 9 - 11

²⁷ Remiantis Navikaitės Dalios tekstu *Dailės kritika tarp vizualėjančio pasaulio ir kontekstualėjančios dailės*,. Toje pačioje knygoje, p 45

²⁸ Tokiose kaip *Fotografijos meno ištaka* (pagal Martin'o Heidegger'io tekstą *Meno kūrinio ištaka*)

interpretavimo būdai bei suvokimai.

Magistro darbo tikslas kuo tiksliau atrasti šių dviejų estetinių kategorijų (būtis ir baigtis) įsikūnijimus simboliuose. Kaip šios kategorijos vartojamos fotografų ir be abejo fotografijos kritikų? Kokia nauda ir prasmė būties ir baigties ženklus naudoti konkrečiuose realybės atvaizduose? Kaip ji formuoja nuotaikas ir bendrą kompoziciją? Čia fotografija, ne išvengiamai tampa vizualiniu tekstu – realybės iliustracija.

Šio darbo tikslas, taip pat ištirti mirties analizavimo, vaizdavimo ir fiksavimo fotografijoje istorinę bei filosofinę raidą. Nereferentiškai pritaikyti filosofines idėjas ir teorijas fotografijų ir jų vaizdų ir įvaizdžių nagrinėjimui. Taip pat apžvelgti fotomenininkų nagrinėjančių šią temą vizualinę ir filosofinę plastiką. Magistro darbe siekiama apžvelgti ir išanalizuoti mirties vaizdavimą lietuvių ir užsienio fotomenininkų darbuose. Charakteringiausių nūdienos ir praeities menininkų, daugiausia dėmesio skiriantiems mirties analizei tokių kaip Andrea Serrano, Joel Peter Witkin, Robert Capa, Kurt Sauter; iš lietuvių Aleksandras Ostašenkovas, Salomėja Jastrumskytė, Aleksandras Macijauskas, Antanas Sutkus nagrinėjami jų kūrinių turiniai.

Taip pat analizuojamos fotografijos, kurios iš pirmo žvilgsnio su menu neturi nieko bendro.

Kitas kiek keistokas magistro darbo tikslas, pačią fotografiją traktuoti kaip mirties įgyvendinimo instrumento ar mirusio objekto, vaizdo balzamavimo būdą, bei išsiaiškinti tokios teorijos pagrįstumą.

I.5.

Uždaviniai.

Moksliniame magistro darbe visų pirma išsiaiškinama, kaip fotografija suvokiama įvairių filosofinių mokyklų atstovų, intelektualų kurie nėra filosofai (tokių kaip Susan Sontag), bei fotografų.

Fotografijų nagrinėjimui sukaupiama fotografijų kolekcija, kurioje vaizduojama, interpretuojama ar kitaip - metaforiškai perteikiama mirtis ir mirimas. Be abejo remiamasi ir fotografų kuriančių mirties inscenizacijas, bei dokumentaliai fiksuojančių mirtį biografijomis, jų teorinėmis koncepcijomis; menotyrininkų ir medijų tyrinėtojų bei istorikų analizėmis.

Ne tik vieno autoriaus darbų analizės, bet ir autorių bei jų tarpusavio kūrinių lyginimo būdu bandoma išnagrinėti ir filosofišškai pagrįsti pagrindinius taškus - akcentus.

Lietuvos geografiniame kontekste visų pirma nagrinėtinos etnografinės fotografijos: jose

fiksuojamos laidojimo apeigos. Tai pagrįdė apima XIX a. fotografijas, bei išimtinai XX a. pirmosios pusės. Taip pat nagrinėjama fotografų kuriamos inscenizacijos, bei fotožurnalistų nuotraukos. Kalbant apie šiandieną, teks apžvelgti šių dienų fotografijos mutantus, tokius kaip skaitmeninę fotografiją, fotografiją video kūriniuose (pagrindė video menė) bei fotoinstaliacijas ar kitokius erdvinis foto objektus (kaip pavyzdžiui Jurgitos Remeikytės fotografijas ant įvairių paviršių ar Salomėjos Jastrumskytės nuotraukas susiliejusias su aplinka, tapusiomis interjerų objektais). Šios apžvalgos dėka bandoma išsiaiškinti šių vizualinių kūrinių plastinę galią ir pajėgumą analizuoti mirtį, įtakingumą mirties ikonografijai, bei žmogaus mirties fenomeno suvokimui.

I.6.

Darbo hipotezė ir jos pagrindimas

Kadangi mokslinis magistro darbas *daugiabriaunis* – apimantis tiek fotografijos istoriją, filosofiją, estetiką, egzistencializmą, todėl hipotezė neegzistuoja viena hipotezė. Dėl to išvedamos kelios hipotezės formuojančios kai kurias magistro darbo dalis.

Tekste *Fotofroidetika – fotografija yra sąmonės reginys* iškeliama pagrindinė hipotezė tokia: fotografijos ypač abstrakčios išraiška yra ne bet kas bet galimas sąlyginis iliuzionistinio pasaulio vaizdavimas. Fantazijų realizavimas fotografinėje formoje yra savo sąmonės išvertimas į vizualiai suprantamą formą.

Tekste *Aklo fotografo mirtis* iškeliama hipotezė, jog žmogus nematantis vaizdo o tik įsivaizduojantis ir fotografuojantis įsivaizduojamus objektus, regimybės atžvilgiu yra miręs, kaip ir jo fotografija neprasminga jam pačiam. Čia ir pasireiškia galimybė gyventi mirime.

Tekste *Daiktiškumas* iškeliama hipotezė, jog kiekviena fotonuotrauka turi savo daiktus, kurie sukuria plokštumas laužančias šviesą, faktūras ir ritmiką. Gera foto kompozicija yra geras daiktų išdėstymas. Daiktai yra kelių tipų: tai daiktai vizualiai matomi išorėje; daiktai asociatyvūs į kurių egzistavimo suvokimą mus nukreipia išorinių daiktų komunikacinės – asociatyvios dalys.

Tekste *Fotografijos kūrinio ištaka* nereferentiškai nagrinėjama fotografijos kilmė. Fotografija kaip ir kiekvienas menas iš kažkur prasideda ir nuo *gemalinės struktūros* vystosi iki jau vizualiai ir sąmoningai suvokiamos. Jos ištaka, labiau filosofinė arba koncepcinė nei vizualinė. Kaip tik tai tinka šiuolaikinei – postmodernistinei, nuolat kintančiai fotografijos vizualinei formai. Žiūrovą visų pirma turi dominti jos ištaka, o tik vėliau vizualinis sprendimas.

Teksto *Egzistencializmas, Religija ir laikas fotografijoje* pagrindinė hipotezė tokia: dauguma fotografijų²⁹ sprendžia egzistencialistines problemas. Ji – fotografija, žvelgiant pro meno filosofijos prizmę, kaip priemonė vizualiai nagrinėti egzistencialistines tiesas. Foto religija; fotografija yra priemonė nagrinėjanti religijos ir mirties sąlytį kuriame persipina papročiai, mitologija, individualūs kultūrų ar žmonių grupių bruožai. Tokia fotografija įgauna vizualinės antropologijos bruožus. Taigi fotografija yra kultūrinės – vizualinės antropologijos instrumentas.

Tekstuose apie kūną tiek medicininė, tiek kriminalinė ar spaudos fotografija analizuoja mirtį ir mirimo procesus; formuoja jų suvokimą visuomenėje, tuo pačiu gimdo atitinkamas *žudymo mašinas* kurios savo sukurtais reginiais sužavi fotožurnalistus – dokumentalistus, o šie lygiai taip pat įgauna maniakiškų bruožų. Iškeliami senėjimo – nuolatinio mirimo ir seksualumo santykiai, disonansai ir visiškai šių skirtingų polių susikirtimo teigiami, bei neigiami taškai. Tokia fotografija formuoja du žmonių tipus: arba žmonės vengia gyvybės naikinimo, arba pageidauja šio veiksmo.

Teksto *Fotografijos priešistorė arba paranormalios fotografijos raida* hipotezė tokia: fotografija yra vienas iš itin efektingų būdų inscenizuoti mirusiųjų ir realaus pasaulio susikirtimą.

Fotografijų muzikalumas ir iškalbingumas arba foto iliuzijų bruožai. Fotografija yra vizuali muzika, kaip ir kiekvienas menas ji turi savo muzikinį skambesį. Mirtis gali turėti savo muzikinį foną pagal kurį ji tarsi šoka fotografinės plastikos erdvėje. Čia kompozicijos ritmika yra vienas pagrindinių muzikos buvimo rodiklių.

Kiekvienoje fotografijoje atsispindi atitinkami laikai. Laikas susideda iš laiko kuriame stebime fotografiją, iš laiko kiek sena ši fotografija, ir iš laiko koks laikmetis inscenizuojamas vidinėje fotografijos erdvėje.

Internetas, būties ir baigties interaktyvumas. Internetinė plastika sudaryta iš fotografinių plokštumų ir ne didelę dalį sudarančių vizualinę interneto plastiką – kinematografijos intarpų.

Vaizdo dehumanizavimas. Šiuolaikinė fotografija, jos erdvė, bei objektai ne retai yra dehumanizuoti. Todėl ir vaizduojama mirtis dažnai dehumanizuojama arba itin sužmoginama.

Mados fotografijos ir mirties santykis Mados fotografija yra būdas vizualiai priešintis mirčiai ir mirimo procesui. Jos itin išpuoselėtas estetiškumas – tarsi giesmė gyvenimui ir jo estetiškai tauriai formai.

²⁹ tokių fotografijų, kaip abstrakčių, socialinių režisūrinių; čia terminas dauguma naudojamas sąlyginai.

Lietuvos ir pasaulio dokumentikos sąlyčiuose su mirtimi analizuojami atskirų autorių darbai, autorių kūryba kartais lyginama tarpusavyje.

Išskirti vienos, bendros hipotezės neįmanoma, o jai ji būtų išskirta tai ji būtų klaidinga. Tiesa šis darbas ne vien analizavimas ir lyginimas, bet ir fotografijos istorijos faktų tyrinėjimas.

Atskleidžiama kaip fotografijos būdu įamžinama ir perkuriama realybė, bei mirtis.

Joel Peter Witkin kūriniai analizuojami išsamiai. Mat šio autoriaus kūryba yra savotiškas fenomenas vakarietiškoje kultūroje. Jo kūryboje mirtis dehumanizuojama, demonizuojama; Ji pasitenkinimo objektas, ji siurrealistiško vaizdo priežastis.

Fotoinstaliacijos ir kiti foto žaidimai. Fotografija nebetenka savo plokštuminės formos, ji persirita į erdvę, įgauna skulptūros monumentalumo bruožų, derinama su video arba garsu. Todėl ji tampa tarpdisciplininiu fotomenu.

I.7.

Darbo bazė: metodologija, metodika ir strategija

Metodologija. Magistro darbui atlikti remiamasi filosofijos ir meno istorijos teorijomis.

Pagrindinės filosofinės teorijos kuriomis remiamasi yra šios: Jean'o Baudrillard'o simuliakrų ir simuliacijos teorija, bei mirties studija, Marshall'o McLuhan'o medijų teorija, Susan'os Sontag eseistinė teorija apie fotografiją, Richadr'o Barthes'o teorinis darbas apie fotografiją, Richard'o Bachelard'o tekstai apie mirtį.

Taip pat atskirose dalyse remiamasi įvairiomis filosofijos, psichologijos ir meno istorijos teorijomis: Ortega'o y Gasett'o meno dehumanizavimas, Martin'o Heidegger'io daiktas ir kūrinys, Albert'o Camus vaizduotės filosofija, Sigmund'o Freud'o psichoanalize, sapnai ir menas, Vytautas Kavolis meno sociologija ir civilizacijų teorija, Milan'o Ryzl'o mirtis ir parapsichologijos teorija, Fredric'o Jameson'o postmodernizmo teorija, E. H. Gombrich'o meno psichologijos teorijos, Joan'o Kelly'o ankstyvoji *feminizmo teorija*, Laura Mulvey *vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas*, Jana Flah *postmodernizmo ir lyčių santykių feministinė teorija*, Miguel de Unamuno apie religiją ir egzistencializmą, Fernand'o Savater'io egzistencialistinės esė ir kitos teorijos.

Pagrindinės istorijos teorijos ir veikalai kuriais remsiuosi: Ian Jeffrey *fotografijos istorija*, Stanislovas Žvirgždas *Lietuvos fotografijos istorija*, Mary Warner Marien *fotografijos kultūros istorija*.

Taip pat remiamasi istorijos filosofijos teorijomis. Tai Edward hallett Carr ir Ian Hodder teoriniai darbai.

Kai kuriuose magistro darbo dalyse remiamasi ir Michel Fouchoult *seksualumo istorija* bei daugelį kitų istorijos teorijų.

magistro darbo tyrimas atliekamas būtent taip, todėl, kad ši tema fotografijos teorijoje nagrinėta mažai, dėl to neišvengiamai naudojamos ne vien fotografijos istorijos bet ir meno filosofijos bei kitų mokslų teorijomis kurios būna reikalingos nagrinėjant atitinkamą magistro darbo temos potemę (pvz.: *fotografijos kūrinio ištaka* dalyje remiamasi Martin Heideger meno kūrinio ištakos teorija).

Metodika. Darbui atlikti naudojami įvairūs filosofijos istorijos ir psichologijos veikalai. Kaupiamos fotografijos, kuriose vaizduojama ar kitaip interpretuojama mirtis. Nagrinėjami kritiniai straipsniai apie konkrečias fotografijas ir kūrėjų biografijas.

Darbui atlikti naudojama literatūra, parodų katalogai, interneto duomenų bazės, bei Šiaulių *Aušros* muziejaus fotografijų fondai ir biblioteka, Šiaulių apskrities Povilo Višinskio bibliotekos meno skyriaus fondai, bei Šiaulių universiteto bibliotekos fondai. Kontaktuojama su fotomenininkais, kalbama apie jų darbus. Taip pat konsultuojamasi su pažystimais kritikais.

Strategija. Pirmiausia sukaupiami fotografijų kolekcija ir kritiniai straipsniai apie ją. Sukauptos fotografijos skirstomos pagal potemes. Rašant jų analizes ieškoma papildoma informacija įvairiose literatūros šaltiniuose. Naudojamos atitinkamomis filosofinių teorijų ištraukomis. Informacijai patikslinti ir papildyti remiamasi Šiaulių *Aušros* muziejaus istoriniais dokumentais bei foto archyvais.

Strategija, tyrimas ir teorija. Ieškomos ir analizuojamos fotografijos kurių pagrindine tema tampa būtis ir baigtis. Taip pat ieškoma fotografijose slypinčių estetinių kategorijų iliustracijų – simbolių. Būtis ir baigtis nagrinėjama kaip saviraiški signifikantai - fenomenai. Bandoma išsiaiškinti kokias funkcijas atlieka šioms dviem kategorijoms priskiriamos fotografijos.

I.8.

Darbo rezultato naujumas, jų teorinis ir praktinis reikšmingumas

Šiandien sunku atskleisti naujas teorijas, ar cituojant teikti jog tai aktualu ir reikšminga. Teorijos kinta, net kiekviename naujame tekste . Reikšmingumas negali būti nusakomas neištyrus situacijos bei neįvertinus praeities ir ateities laiko vingių. Šiandieninis reikšmingumas

negali būti įvardijamas kaip amžinas ir atvirksčiai. pozicija gali pasikeisti labai greitai. Tyrimo objektuose ieškant reikšmingų detalių naudojama viso fotografijos konteksto³⁰ arba atskirų konteksto dalių³¹ analizė. Tai leidžia atrasti naujus, nepastebėtus būties ir baigties aspektus.

Lietuvių kalba galima aptikti išleistų teorinių darbų apie mirtį. Tačiau teorinių darbų kuriuose nagrinėjami fotografijoje pastebimi mirties aspektai skaityti neteko. Šiame darbe bandoma mirties ir fotografijos santykių nagrinėti visapusiškai.

Šis magistro darbas yra naujas bent jau Lietuvos kontekste, todėl, kad niekur neteko aptikti panašių išsamių publikacijų, ar vientiso darbo, pvz. knygos, apie Lietuvos fotografijoje pastebimus mirties simbolius, arba mirties fenomeno interpretacijas. Taip pat teko mažiau skaityti apybraižų apie Lietuvių fotografus interpretuojančius mirtį.

Magistro darbe nagrinėjamos temos gana mažai plėtotos Lietuvos fotografijoje. Tokios yra: neigiamų reiškinių akcentavimas atvaizde, kultūrinė foto antropologija kaip instrumentas galintis išsaugoti neišsaugojamuosius, mirties simboliai peizažo fotografijose, fotoinstaliacijos ir foto akcijos interpretuojančios mirtį, bei Lietuvos ir pasaulio karo fotografijos raida. Įvairių karo fotografų kūrinų filosofinė analizė ir interpretacija, leidžia chrestomatiškai pažvelgti ir suvokti šios krypties raidą.

Sąlygojant įvairių teorijų gal kiek *margai* ir originaliai išvedamos atitinkamos magistro darbo potėmės: *vaizdo dehumanizavimas*, interneto ir fotografijos santykis, *fotografijos kūrinio ištaka*. Tai ir rodo darbo ne naujumą bet sąjungą su kitais menais, bei aktualumą ir skurdų tyrinėjimą.

Lietuvos mirties fotografijos³² visuma nebuvo susisteminta, apžvelgta plačiai, išsamiai tirta ir siejama su pasaulio mirties fotografija.

Filosofiniu atžvilgiu novatoriška interneto, fotografinė struktūra yra pagrįsto reiškinio, turinčio daug mirties bruožų analizė. Laiko reliatyvumas fotografijoje, taip pat ne dažnas filosofinis tyrimas. Naujas yra fotografijų lyginimo su muzika metodas, religinių simbolių apraiškų interpretavimas, bei psichoanalitinis fotografijų analizavimas.

Magistro darbe mirtis nagrinėjama ne vien istoriniu, bet ir filosofiniu, psichologiniu aspektu. Daug dėmesio skiriama atskiriems autoriams ir jų kūrinų analizėms. Kūrinių lyginimo

³⁰ pvz.: II.1. Ar fotografija yra menas, II.2. Fotografijos kūrinio ištaka, ir kt.

³¹ pvz.: II.15. Medicina, II.16. Mados fotografijos ir mirties santykis, II.17. Karo dokumentika, ir kt.

³² Mirtis čia minima sąlyginai, turint omenyje ne žanrą, o fotografiją kuri pasakoja apie mirtį ir mirimą arba yra absorbavusi mirties rudimentus virtusius kultūriniais simboliais – stereotipais.

būdu išvedami kritiniai taškai atspindintys kūrėjų charakterius ir jų reikšmę Lietuvos kultūroje. Taip formuojama viena iš sudėtinių Lietuvos medijos meno dalių istorija ir filosofija.

Kaip indėlis į fotografijos istoriją ir filosofiją galėtų būti pateikiama sisteminga Lietuvos ir pasaulio medicinos, karo ar paranormalių reiškinių fotografavimo analizė ir interpretacija.

Lyginimo būdu atskleidžiama, kaip ir kokie autoriai, kokiomis priemonėmis ir kiek skirtingai Lietuvoje ir užsienyje režisuoja mirtį. Toks tyrimas savaime yra reikšmingas Lietuvių kultūrai.

Darbe atskiriamas svarbus fotografijos vaidmuo ne vien žmogaus gyvenime, bei ir jo mirties akimirkoje. Ji vizualiai formuoja individo egzistavimo tarp mirties ir gyvenimo chrestomatiją. Fotografijos stilistikos, bei pasirenkamų objektų kaita siejama su žmogaus gyvenimo ir visuomenės poreikių pokyčiais. Čia teigiama jog fotografija yra istorinis – vizualinis žinynas siejantis tarpusavyje gyvenimo ir mirties stereotipus, taisykles, anomalijas.

Magistro darbas suskirstytas į atskiras dalis. Kiekviena dalis lyg atskira kokybinė kategorija kuri yra sudedamoji būties ir baigties elementų dalis. Čia pasitelkiami atskiri istoriniai ir filosofiniai faktai. Nagrinėjamos fotografijos ar menininkų kūryba; čia nesiekama nuoseklaus vieno ar kito autoriaus kūrybos tyrimo. Nėra vientisos istorinės raidos. Čia naudojami kūriniai ir kūrėjų stilistikos tyrimai tik tie kurie įrodo – pagrindžia iškeltą hipotezę.

Kiekviena dalis sudaryta iš kelių smulkesnių dalių. Tai užsienio fotografijų tyrimai, Lietuvių fotografų kūrinių tyrimai. Čia neapseinama nei be filosofijos, nei be istorijos.

II. FOTOGRAFIJOS ISTORIJA IR FILOSOFIJA

II.1.

AR FOTOGRAFIJA YRA MENAS?

...Fotografija yra reikšminga kultūros dalis⁰¹

Fotografijos raidoje pasitaikydavo įvairių jos prigimties interpretacijų. Ji buvo technikos dalis, dokumentas, meno kūrinys. Dėl technikos sąlygojančios plastiką ji labiau nei kiti menai suvokiama kaip techninė galimybė. Fotoaparatas yra priemonė atitinkanti teptuko funkcija. Tai prietaisas kurį *galima suvaldyti tik iš dalies, ne jis fiksuoja neatsižvelgdamas į fotografo ketinimus. Kaip tokiu atveju fotografai iš viso gali sakytis esą menininkai?*⁰² Čia ir prasideda fotografijos skeptiškumas. Autorystė gali būti dalinama į dvi dalis: į fotografo ir fotografuojamo objekto. Šie abu autorystės savininkai atlieka skirtingus veiksmus. Fotografinės *detalės sugestijuoja prasmes, o atmintis padaro visą kitą*⁰³. O fotografas apipina legendomis fotografuojamą objektą ir patalpina jį į atvaizdą leisdamas jam išlikti.

Istorijoje ilgą laiką fotografija buvo paslaptis, hibridas, kurį sunku kam nors priskirti. Jos rezultatas – *artefaktai, paveikslai*⁰⁴, primenantys tapybos mokyklų darbus. Istorijos eigoje *fotografai praregėjo, <...> juos sukrėtė matymo faktas. <...> Todėl jie neleidžia mums abejoti, kad mes matome ir kad matymas yra aktyvus procesas, kurio metu mes tikriname, lyginame, skaičiuojame*⁰⁵. Dailė augino fotografus, maitino savo metodais, kol fotografai ėmė konkuruoti su ja pačia. Kai jie suprato, jog fotografija gali ne vien mėgdžioti, bet ir kurti savo metodus, tuomet ir išryškėjo fotografijos kaip meno raiškos priemonės, kaip mastymo būdo bruožai. Henry'is Peach'as Robinson'as aiškino, jog *vaizduojamąjį objektą reikia įsivaizduoti, o vaizduotė yra menas*⁰⁶.

Fotografija negali valdyti laiko ir aplinkos, ji gali tik perkonstruoti, užčiuopti ir perfiltruoti. *Dirbti su fotoaparatu reiškia būti visiškai priklausomu nuo įvykių malonės? Kai stebi ir lauki, išoriniai daiktų pavidalai atskleidžia savo prasmes. Šiaip išorė, sakytum, perima*

⁰¹ dr. Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija*, konferencija, Šiauliai, 1996 m. p.5

⁰² Jeffrey Ian *Fotografija Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996, p. 13.

⁰³ Ten pat, p 20.

⁰⁴ Ten pat, p. 24.

⁰⁵ Ten pat, p. 26.

⁰⁶ Ten pat, p. 44.

iniciatyvą ir primeta save. <...> Fotografai skirtingai nuo kitų menininkų, negali suvaldyti savo raiškos priemonių, o jeigu stengiasi primesti joms savo valią, stoja prieš pačią fotografijos prigimtį⁰⁷. Tikra fotografija yra nuoširdus ir kantrus darbas. Savo valią fotografas gali primesti tik atspaudui, jo formavimo metu. Tiesa atvaizdas paklūsta minimaliai. Jis leidžia koreguoti koloritą, pustonius ir tonus, tačiau savyje užkonservuotų objektų neišduoda⁰⁸.

Stebėdami fotografiją ieškome realybėje išgyventų objektų ar situacijų. Išgyvename subjektyvų fotografijos vertinimą ir pajautimą kaip meną. Subjektyviai suvokiame, kad ji net negali būti ne menas. *Žmonija reaguoja į jausmus žadinančius tam tikrus žodžių ar materialių substancijų derinius, vadinamuosius objektyvius koreliatus*. Menininkai, šios koncepcijos šalininkai, visų pirma neigė vadinamąjį „fotografinį matymą“, turėdami omeny degerotipiniams atspaudams būdingą bejausmį tikslumą. Taigi fotografams, jau ir taip išstumtiems iš tikrojo meno institucijų, teko įveikti dar vieną išankstinę nuostatą.

Simbolizmo kontekste natūralizmas buvo vertinamas nepalankiai. Simbolistai meno objektus laikė tai, kas slypi už regimybės, tai apie ką regimybė tik užsimena⁰⁹. Tai natūralu, mat suprasti nesuprantamą visada buvo didelis uždavinys. Tačiau tik nugalėję išankstinius savo nusistatymus galime suvokti meno paslapties žavesį slypintį už regimybės.

Kitą vertus neįmanoma išsiaiškinti fotografijos galios, grėsmės ir meniškumo laipsnį vien įsigilinus į technines išraiškos priemones. Čia svarbus fotografijos atsiradimo kontekstas. Todėl fotografijos vertė gali slėptis ir už pačios fotografijos ribų. Ji gali būti ne tik nenujaučiama, bet ir nenuspėjama. Tačiau tai nėra svarbu vartotojui, kuris visada nori matyti jo kriterijus atitinkančią kūrybinę sėkmę¹⁰.

Susan Sontag teigia jog 1915 m. Edward Steichen nufotografuotas pieno butelis ant gaisrinių kopėčių yra akivaizdus naujos grožio sampratos pirmasis atsiradimas¹¹ (01 iliustracija). *Kiekvienas apibrėžtas objektas arba būseną, arba kombinacija, arba procesas yra gražus <...>. Neabejoju, kad pasaulio didybė ir grožis slypi kiekvienoje pasaulio raidelėje. <...> Neabejoju, kad banalybėse, vabzdžiuose, vulgariuose asmenyse, verguose, neūžaugose, piktžolėse, šiukšlėse, jų daug daugiau, nei aš tariu esant¹².*

⁰⁷ Ten pat, p. 46.

⁰⁸ Aišku jai formuojamas atvaizdas nėra fotomontažas.

⁰⁹ Ten pat, p. 100 – 1001.

¹⁰ Aninskij Lev, *Бунт как потверждения, миф фотографии*, Maskva: Планета, 1989, p. 151. Kritiko žodžius cituoja Narušytė Agnė savo daktaro disertacijoje, Vilnius, Vilniaus dailės akademija, 2005m, p. 5.

¹¹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 36.

¹² Witman Walt teiginys cituojamas toje pačioje knygoje, p. 36, 37.

Nuo to laiko, kai fotografija atsisakė vitmeniškios afirmacijos, nuo tada, kai ji liovėsi suvokusi, kaip fotografijos gali stengtis būti protingos, autoritetingos, transcendentiškos – amerikiečių fotografijos (ir kitų amerikietiškos kultūros atšakų) žiedas pasidavė siurrealizmo sirenų vilionėms <...>¹³. Fotografai ieško artefaktų, net nesusimąstydami, kad jų sukurtos fotografijas jau ir taip yra artefaktai. Pasaulis yra užterštas reliktais tarp kurių fotografai randa objekto – spontaniškos pasaulio atraižos – statusą. Nuotraukos tuo pat metu yra informacijos kruša ir fantazijos debesys besinaudojančios prestižinio meno ir realybės magijos statusu. Fotografija taip pat leidžia puoselėti neapykantą istorijai, nes fotoaparatas įamžina laiko skriaudas¹⁴. Nagrinėjant fotografijas visada svarbus autoriaus požiūris. Šiuolaikinėje fotografijoje požiūris daug svarbesnis nei užfiksuotas reiškiny. Jis, kaip idėjų lygmuo nuolat konkuruoja su faktais realiame kūrinėje, o kūrėjas fiksavimo metu objektui tik suteikia reikšmę.

Fotografija nuolat persekiojo dailę ir su ja konkuravo, nes norėjo kokybiškiau pasiekti tikrovę. Joje visada atsispindėjo tuometinės dailės koncepcijos, bei visos įmanomos manipuliacijos dailės technikomis. Todėl ne retai analizuojant nuotraukas reikia ieškoti patekimo vartų per dailę. Kaip tik tai ir įrodo, kad fotografija yra lygiavertis menas, gebantis laiką paversti reliatyviu ir kokybiškiau nei dailė sunaikinti realybės pojūtį, tuo būdu išorinį pasaulį paversti dematerialiu. Fotografija leidžia ne tik konvertuoti iš vienos plotmės į kitą, bet ir fiksuoti viską prie ko gali prisiliesti akys, kas teikia vaizdui unikalumo ir išskirtinumo. Jos pagalba galime tapti visiškais dokumentalistais ir atvirkščiai – performuoti dokumentikos statusą. Todėl nėra klaidinga manyti, kad menas yra fotografavimas, o ne pati fotografija yra menas.

Susan Sontag teigia, kad *tik industrializuota fotografija tapo menu. Kai industrializacija suteikė fotografijai socialinę reikšmę, reakcija į tai sustiprino fotografijos, kaip meno, savimone¹⁵. Šiandien žmonės fotografijos nepraktikuoja, kaip meno nes ši tapo pasilinksminimo forma¹⁶.*

1934 m. Vokiečių kritikas Walter'is Benjamin'as rašydamas apie fotografiją teigė jog, tuometinė fotografija gali būti gretinama su nesėkme, mat ji neįvykdė ankstesnių pažadų. Atvaizdai tampa subtilesniais ir modernesniais fotografą paversdami nebesugebančiu tiesiog

¹³ ten pat, p. 54.

¹⁴ Ten pat, p. 76.

¹⁵ Ten pat, p. 17.

¹⁶ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 18.

fotografuoti. Fotografija kuria madas, *pasigėrėjimo objektus*. Atsiranda objekto sterilizacijos poreikis, dievinama švara ir griežtumas. Fotografija netenka savo spontaniškumo. Kritikas apgailestauja, kad ji nepasirinko kelio kuri nurodė fotomontažistai John'as Heartfield'as, George'as Groszas'as, Hannah'as Hoch'as (XX a. trečio dešimtmečio pradžia). XX a. 3 – iojo dešimtmečio pradžioje foto montažas kaip tik buvo ta forma kuri gebėjo pinti, sintetinti, destrukūrizuoti įvairius stilius, jais manipuluoti. Neįsivaizduodama, jog pati yra menas ji galėjo priartėti prie meno ir būti jo dalimi. Todėl šiuo atveju net nekyla mintis, ar fotografija yra menas? Fotografija siekė atskleisti visuomenės realybę o ne atkurti, tokiu būdu demaskuojant ir baigiant piktorializmą¹⁷. Ji siekė kiekvieną kartą pradėti vis naują savo istoriją. Tačiau kita vertus kritikams iškyla problema verčianti nuspresti kada prasideda fotografija. Filosofas profesorius Gintautas Mažeikis fotografiją sugretina su filosofijos raida. Čia fotografija filosofijos dalis. Jis teigia: *fotografija – rašymo šviesos pagalba menas – atsiranda tuo metu, kada europietiškos filosofinės minties kontekstuose vis svaresnę vietą ėmė užimti pozityvistiniai ieškojimai, o mokslo ir technikos srityse vienareikšmiškai ėmė viešpatauti faktologiniai ir eksperimentiniai diskursai <...> Pozityvizmo filosofija fotografiją įteisino, kaip didžiausią ir netgi vienintelį tikroviškumo autoritetą, tai juo labiau autoritetingos ir šio meno vykdomos regėjimo būdų dekonstrukcijos*¹⁸. Fotografija leidžia ne tik kurti laiką, bet ir nuslysti į prarastą realybę, ją prikelti ir paversti meniniu reginiu – savų idėjų realizacija¹⁹. Fotografija nutrina dabartinės informacinės dabarties ribas. Per fotografiją mokomės matyti, *kitaip atminties akimis aprėpti prieš mus stovintį, mūsų pačių priešpastatytą pasaulį*²⁰. Ji su didele galia sugeba pateikti informaciją. Savo egzistencijos metu, ji pakeitė informacijos pateikimo charakterį ir kokybę. Ji naujų kultūros vizualumų pagrindas – pradžia. Todėl neišvengiamai šiuolaikinio meno didžioji dalis remiasi būtent fotografijos galia²¹.

*Fotografinis purizmas leidžia atskleisti pirmines formas, prisigauti prie tos grynosios pojomis slypinčios geometrijos, kurią amerikiečiai atrado liaudies architektūroje, o vokiečiai – išdidintame ir išgrynintame gamtos pasaulyje*²²

¹⁷ Piktorializmas, angliškas terminas naudojamas fotografijos istorijoje. Piktorialistai sekė dailės pavyzdžiu, mėgdžiojo jos klasikines kompozicijas, bei įvairias mokyklas. Tai buvo bandymas tapti lygiaverčiu vaizduojamuoju menu.

¹⁸ Mažeikis Gintautas, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.23, 25.

¹⁹ Ten pat, p. 25.

²⁰ Ten pat, p. 26.

²¹ Auzinš Vilnis; Ten pat, p.29.

²² Jeffrey Ian *Fotografija Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996, p. 128.

1930m. Alfried'as Stieglitz'as straipsnyje *Fotografija ne piktorialistinis menas* rašė: *Lėtai sukinėti fotoaparata, matyti, kaip keičiasi vaizdas pro matinį fokusavimo stiklėlį – štai tikrasis apreiškimas. Tu tampa atradėju, pro objektyvą išvysti naują pasaulį. Ir štai pagaliau tavo baigtinė idėja, tu išskleidi ją iki galo. Prieš eksponuodamas privalai pajusti, išgyventi tą jausmą iki galo*²³. Jis taip pat parodo, kad fotoaparatas suteikdamas galimybę išreikšti save taip pat pateikia platesnę ir subtilesnę vaizdų gamą, nei ranka²⁴.

Fotografas yra pranašas apreiškiantis naują daiktų gyvenimą. Jis sutaurina kiekvieną objektą kuris tampa jo mastymo dalimi, jo idėjos realizacijos forma. Dar 1909 m. A. Stieglitz iškėlė fotografijos privalumus prieš tradicinį meną, bei įtaką jam. Žurnale *Kamera Work* analizuodamas impresionistus skelbė, jog fotografija daro didelę įtaką tapybai²⁵. *Na o tekste naujasis regėjimas Moholy Nagy* nurodo, kad fotografijos technika bei stilistika veikia kubizmą²⁶. Čia fotografinis mokymas yra artimesnis modernistinei poezijai nei tapybai²⁷.

Susan Sontag teigia, jog fotografija privertė nebesidomėti portreto žanru išskyrus Francis Bacon, Andy Warhol, kurie fotografiją išnaudojo kaip relikvijų konservavimo aparatą vardan portreto egzistencijos tapyboje. *Fotografija taip pat negali transcenduoti vizualybės – o tai tam tikra prasme yra didžiausias modernistinės tapybos tikslas*²⁸. Fotografija varžosi su tapyba ieškodama originalumo, kaip svarbiausio faktoriaus nulemiančio fotografo vertę. Čia aišku viena jog fotografija gali būti skirstoma į fotografiją kaip *tikrą išraišką* ir į fotografiją tiesiog fotografiją. Nepaisant to fotografija yra instrumentas – kompasas padedantis rasti savąją vietą po saule. Ji kaip ir tapyba bando užmegzti nešališką ryšį su aplinka atmetant egocentristinį aš²⁹. Bandydama atskleisti tikrovės sistemą³⁰ ji įsipareigoja realizmui, kuris apibrėžiamas kaip tai ką įsivaizduoju realiu. Tai rodo, jog fotografija kaip ir kiti menai bando atskleisti paslėptą realizmą, ji tiki jog realizmas yra užkoduotas, užklotas įprastomis regimybėmis. Tai kas nufotografuota tampa realizmo akimirka – kilstelėta tikrove, o pati realybė yra *sukeistinta*³¹. Todėl ne stebina Richard'o Avedon'o teiginys: *nuotraukos man yra realesnės už žmones. <...> Aš pažįstu juos*

²³ Ten pat, p. 147.

²⁴ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 122.

²⁵ *impresionistai taip pat darė didžiulę įtaką A. Stieglitz kūrybai.*

²⁶ Ten pat, p. 98.

²⁷ Ten pat, p. 101.

²⁸ Ten pat, p. 100.

²⁹ Ten pat, p. 122.

³⁰ Čia reikėtų kalbėti semiotikos terminas, bet apie tai kalbama toliau, kitoje darbo dalyje: *Būties ir baigties kategorijų fotografijoje semiotika.*

³¹ Termino *sukeistina realybė* autorius Viktor Šklovskij.

Ten pat, p. 123, 124, 125.

*per fotografiją*³². Fotografijose nėra nieko paranormalaus, jos fiksuoja jau esamą realybę į kurią integruoja fotografo personalinį temperamentą ir taip įvykdo jo paties psichologinę realybės transformaciją. Tačiau fotižurnalizmo ir realybės santykis kitoks. Fotožurnalizmas yra paveikus kaip pasaulio atvaizdas – kopija, o ne kaip individualios sąmonės saviraiška³³.

Anot Maholy - Nagy išsiskiria aštuoni regėjimo būdai: abstraktus, greitas, tikslus, lėtas, intensyvus, skvarbus, simultantiškas, deformuotas³⁴. Fotografija iš prigimties yra dviprasmiška asmens ir pasaulio ryšio paradigma³⁵. Tačiau kyla klausimas ar fotografijos priklausomybė nuo vaizdo ir prietaiso leidžia ją vadinti daile?³⁶. XX a. 5 – dešimtmetyje fotografai imasi puolimo – atvirai peikia meną mat šis yra ne natūralus. Henry'as Peach'as Robinson'as fotografiją iškelia kaip meną nes ši sugeba meluoti. Savo teiginiu jo nuomonę paneigia Julia Margaret Kamerom. Ji sako, kad fotografija yra menas nes kaip ir tapyba ieško grožio. Fotografai ne retai neigia kuriantys meną nes savo darbą – misiją atlieka geriau nei tradiciniai menininkai. Bandant fotografiją apibrėžti kaip meną tampa neįmanomu darbu, nes dauguma kritikų savo teorijas apibrėžia kaip poziciją. Fotografija yra meniška tiek kiek ji sugeba išlaikyti neribotas pretenzijas į vizualinę nuosavybę. Jai fotografijos ir tapybos pretenzijos sutampa, tada diskusijos sumažėja. Fotografija, kaip ir pop menas vartotojus įtikina, kad ji yra paprastas dalykas ir meną gali kurti kiekvienas. Ji kaip ir pop menas įgijo ir įsisavino visas įmanomas moderniojo meno sąvimones kurios leidžia jai patirti autonomiją. Jos autonomiją ir pripažinimą rodo fotografijos muziejų atsiradimas, konstatuojantis tradicijos buvimą. Čia tradicija įteisina neriboto skonio ekspresiją ir vartotojo skonio formavimą³⁷.

Jai fotografas bus traktuojamas kaip autorius tada nebus jokių klausimų dėl fotografijos meniškumo. Čia svarbus suvokimas, kad visos vieno asmens fotografijos sudaro bendrą asmeniui būdingą stilių – foto charakterį³⁸. Fotografijas apibrėžti kaip meną yra sunku todėl, kad bandoma legetimuoti su kitais menais bet kokia kaina, todėl kad kritikai blaškosi tarp įvairių meno terminų, adaptuoja juos fotografijai ir nebando kurti savo tik fotografijai būdingų terminų. Tai sąlyginai būdinga ir kino menui. Nepaisant to fotografijos turi tam tikrą autentiškumą. Tai rodo muziejų veikla kritikų tekstai apie nuotraukas, bei fotografijos bandymas imituoti įvairias

³² Ten pat, p. 125.

³³ Ten pat, p. 135.

³⁴ Ten pat, p. 125.

³⁵ Ten pat, p. 126.

³⁶ Ten pat, p. 129.

³⁷ Ten pat, p. 132, 133, 134.

³⁸ Ten pat, p. 139.

dailės technikas. Todėl fotografija nėra mechaniškai reprodukuojamas objektas, kaip manė Watler Benjamin. Muziejuose ir parodose eksponuojami originalai teikia nereprodukuojamą vizualinį malonumą, tačiau jie negali pasiekti kopijos statuso nes yra saugomi ir neišgalūs dėl išorinio suvokimo³⁹. Tačiau muziejus neapsprendžia meniškumo laipsnio, o tik pasiūlo vartojimo kategorijas iš jau esamų kanonų – kanoninių fotografų, bei sulygina fotografines mokyklas. Pačias kategorijas žiūrovas renkasi pagal savo erdvę ir skonį⁴⁰.

Anot Jan Baudrillard fotografija yra mirtinas tapybos priešas, tačiau vėliau šis priešas tapybai padeda išsivaduoti iš tiesmukiško realybės atkartojimo. Tai iliustruoja Edward Weston teiginys: *Fotografija paneigė, ar dar paneigs didelę dalį tapybos, už tai tapytojas turėtų būti jai nepaprastai dėkingas*. Bet fotografija numarino paveikslų išgyvenimą, nes dauguma paveikslų siekia igauti fotografijos reprodukuojamų kūrinių prestižą. Na o Paul Valery teigia, kad tą pačią paslaugą fotografija padarė rašymui atskleisdama *iliuzinę kalbos pretenziją*⁴¹. Vadinasi fotografija turi keistą gebėjimą visus objektus paversti meno kūriniais⁴². Tokiu būdu ji tampa realesne už pačią realybę. Ji realybės pėdsakas, o ne paveikslas, jos objektas yra tikras tiek kiek panašus į realų. Tai reiškia, kad fotografija tik tiek ir suklastoja pačią realybę. Merdėjančios tapybos atžvilgiu fotografija atgaivina primityvų vaizdų statusą⁴³. XX a. 2 dešimtmetyje Pound'o kvietimas viską atnaujinti paskatino fotografus pasisavinti avangardistinio meno filosofiją⁴⁴.

Fotografijos kviečia išgyventi buvusį arba inscenizuotą įvykį. Išgyvenimas yra susietas su kūrinio vartotojo asmeniniu suvokimu ir fantazija. Fotografija yra priežastis verčianti įsivaizduoti įvykį, susikurti jo priežasčių istoriją. Pateikiami reginiai traukia mus vien fotografo noru būti geidžiamu reginiu. Fotografas užhipnotizuoja žiūrovą, kuris nori gyventi reginyje. Vadinasi išorė sukuriama menininko, o estetinis pasitenkinimas istorijos, įvykių seka jausmai ar nuorodos į prisiminimus ar į realius reiškinius yra kuriami fotografijos vartotojų. Fotografija tėra įvykio fragmentas. Vartotojai tai žino, tačiau kartais jį priima realiau už patį įvykį. Fotografijos emocinė galia priklauso kokiam kontekste ji talpinama. Fotografija taip pat keičia kontekstus kuriuose būna įterpta. Fotografija egzistuoja atitinkamame kontekste, todėl ne retai manoma, jog

³⁹ Čia turima omenyje bandymą saugoti originalą kaip tapybos ar kitokį dailės kūrinį.

Ten pat, p. 140, 141.

⁴⁰ Ten pat, p. 142, 143, 144.

⁴¹ Ten pat, p. 145, 147.

⁴² Ten pat, p. 148, 149.

⁴³ Ten pat, p. 154, 155.

⁴⁴ Ten pat, p. 101, 102.

ji gali perteikti pastovią vertę ir jos prasmę – atskleisti tiesą. Tačiau prasmė pasmerkta išsisklaidyti, nes kontekstą keičia kontekstas, o fotografijos svarba ne retai susilpninama⁴⁵.

Atvaizdai įtikina, kad jų autorius yra ten – pačiose fotografijose plokštumose, pačioje realybėje. Jis savas objektų ir herojų tarpe, turintis savo individualią patirtį, bei santykį su fiksuojamu pasauliu. Suvokdami, kad fotografija yra realaus pasaulio dalis mes nežinome kaip reaguoti į regimą dviprasmybę iki tol, kol išsiaiškiname, kokia tai pasaulio dalelė. Patys fotoaparatai, egzistuojami vardan matymo leidžia aprėpti didesnius realybės plotus ir suformuoti naują mastymą ir matymą⁴⁶.

Fotografus, kaip ir daugelio kitų meno kūrinių kūrėjų atstovus veikia praeitis verčianti ne tik tęsti tradiciją, bet ir maištauti prieš istoriją. Postmodernistinėje fotografijoje praeitis yra našta, kurią reikia nusimesti. Tačiau kiekvienas naujų struktūrų kūrimas neišvengiamai kuria naują istoriją, kitą-būsimą praeitį. Fotografija visada egzistuoja tarp teigiamo ir neigiamo. Tiek kurdamas teigiamą, tiek neigiamą neišvengiamai randi naujas formas, kitaip nesi provokatorius ir apie madingumą –populiarumą, nors to specialiai nesiekiamo, net kalbėti neverta. Kadangi fotografija pakankamai jauna meno raiškos šaka, todėl ji labiau nei kiti menai⁴⁷ leidžia atsiskleisti menininko asmeniškumams. Avangardinė fotografija, kaip nauja meno raiška ėmė gilintis į asmeninį suvokimą, jo paslaptis, bei jausmą, todėl joje padaugėjo konceptualumo, būdingo XX a. 7–8 deš. Konceptualiesiems menams.

Istorijos raidoje fotografija atmetė kitoms meno raiškoms būdingą vaizdavimą, ir gyvenimo stereotipus. Atsirado ne vien propoganda ir nuoga dokumentika, bet ir konceptualios realybei ir taisyklėms nepaklūstančios formos, kurios ilgainiui tapo priimtinomis. Jos yra radikalių slinktyų nukreipiančios istoriją tekėti kitokia nei iki tol buvusi vaga. Vienaip ar kitaip *fotografijos darbas yra saugoti tikrovės detalę (kad ir kas tai būtų) juostoje <...> Jai vėliau ta tikrovė kam nors ima ir kai ką reikštis, dar geriau*⁴⁸.

Dažnai užmirštama į fotografiją žiūrėti, kaip į meną. Iš jos reikalaujama būti teisingu reiškiniu. Čia kartais nepradedama ieškoti mistikos, simbolikos arba visiškos realybės deformacijos. Galime pastebėti bandymą fotografiją skirstyti į dokumentinę ir režisūrinę. Maža to kartais dokumentinė fotografija ne vertinama kaip meno kūrinys. Iš čia kyla klausimas, ar

⁴⁵ Ten pat, p. 110.

⁴⁶ Ten pat, p. 98, 99.

⁴⁷ Čia nekalbama apie video menus ir instaliacijas ar performansus, o turima omenyje kur kas senesnius menus.

⁴⁸ Garry Winogrand teiginys.

Jeffrey Ian *Fotografija Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996, p. 216.

dokumentika yra menas? Jai tai ne menas tai kodėl nefotografuoja kiekvienas iš mūsų lygiai taip, kaip užsiimame kasdieniniais ir įprastais procesais. Ar fotografija yra objektyvus visuomeninis menas? Kaip tik postmodernizmas, kuriame svarbus konceptualusis pradai ir yra savitas požiūris į objektą. Jis labiau nei dokumentinė fotografija, kur menininkas renkasi patrauklius rakursus ir ieško įdomaus jo akiai patrauklaus objekto, griaua objektyvios fotografijos apibrėžimą, ir ne retai ją rodo kaip subjektyvų meną. Tai normalu, mat pats postmodernizmas dažnai aptinkamas niveliacijos procesuose. Fotografija ne retai paklūsta kasdieniniams visuomenės ritualams. Tokios dokumentikos kūrėjai gali vis labiau tapti smulkmeniškesniais ir dėl to nerasti žiūrovų, kurie beveik visada yra savanaudiški ir ieško aliuzijų į juos nuolat dirginančius tikrovės elementus, arba į savo praeitį.

Rakursas padeda atskleisti tai ką mato fotomenininko akis. O jos matymas yra didesnis nei eilinio žmogaus.

Fotografija kartais skirstoma į spalvotą ir ne spalvotą, monochrominę. Kartais galime išgirsti teigiant jog ne spalvota fotografija meniškesnė už spalvotą. Ian Jaffrey savo knygoje išskiria abiejų fotografijų privalumus: *...monochromija išryškina daiktų kontūrus ir peizažą paverčia įrašu. O štai spalva priverčia kitaip paskirstyti dėmesį: ji įsikūnija paviršiuose, pabrėžia ne tiek kontūrus, kiek plokštumas, parodo tikrąjį medžiagos tankį. Spalva neginčijamai yra tikroviška—tokia niekuomet nebūna monochromija. Ambicingi fotografai, jaudindamiesi dėl ryškumo, beveik visi vieningai ignoravo spalvą, tarsi spalvos savarankiškumas kėsintųsi į jų gebėjimą sumažinti objektus ar juos supaprastinti. <...> Nebylus spalvos buvimas leidžia sukurti tai, kam monochromijos abstraktumas niekuomet neprilygs. <...> Spalva leidžia naujai pažvelgti į įprastus kontekstus, žvilgsnis atgauna šviežumą⁴⁹.*

Menotyrininko hb. dr. prof. Vytenio Rimkaus teiginys: *fotografija, įsiterpusi ir atsidūrusi plastinių vaizduojamųjų menų šeimoje, savo raidoje fiksuoja visus tų metų vertybinius savitumus*<...>⁵⁰, rodo, kad jokiū būdu fotografijos negalime lyginti su tapyba. Profesorius taip pat pažymi jog fotografijoje yra įsiterpęs ir puikiai funkcionuoja kičas. Čia tampa dviprasmiška. Kičo sąvoka sąlyginai leidžia fotografiją lyginti su tapyba. Tapyboje svarbus ne vien matymas, bet ir medžiagos jautimas bei gebėjimas vartojant dažus sukurti realybės išpūdį. Ne paisant to

⁴⁹ Tan pat, p. 228 – 230.

⁵⁰ Rimkus Vytenis *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.14.

tapyba ir fotografija tyri ne mažą ryšį. Mat nuo seno fotografai siekė tapybinio įtikinamumo, todėl ne retai pozityvai buvo spalvinami ir retušuojami⁵¹.

Šiandien fotografija turi neįkainojamą vertę, nors dauguma žmonių ją vartoja vienodai įvairiose situacijose. Dabar informacinė ir fikcinė vertė yra vienodai reikšminga. Čia *pamatyti ką nors fotografijos pavidalu – tai susidurti su galimu žavėjimosi objektu. Fotografinio atvaizdo išmintis – tai tik paviršius*⁵². Vaizdas provokuoja fotografuoti, o žiūrėjimą į fotografiją provokuoja atvaizde tūnantis nebylumas. *Fotografija verčia mus manyti, kad pasaulis yra prieinamesnis, nes jis yra iš tikrųjų. <...> XIX a. estetas Millar pasakė, jog pasaulis egzistuoja tam, kad patektų į knygą. Šiandien viskas egzistuoja tam, kad patektų į fotografiją, kiną, televiziją ir internetą*⁵³. Visas pasaulis vertas tapti optiniais kabeliais skriejančia informacija; vaizdas neįkainuojamas duomenų srautas slenkantis optiniais miestų planais⁵⁴

Fotografas įvardina, įrėmina ir ištraukia realybės statišką atkarpą. Šiuo atveju kinas eksponuoja judančią laiko atkarpą, kurioje visi objektai yra labai svarbūs. *Fotografas pasirenka keistenybę, ją seka, įrėmina, išryškina, pavadina*⁵⁵ ir tampa judančios anomalijos – kino - pagrindu. Atvirą kontempliatyvų dialogą kuria fotografo ir personažo dėmesio susikirtimas⁵⁶. Asmens atsivėrimas prieš fotoaparata yra tolydus, nuolatinis procesas. Asmuo išryškėja pasirinktoje akimirkoje, kuri sugriebiama fotoaparatu,. Asmuo suranda nuosavą grožį, bei jo variaciją. Vadinasi fotografija padeda patirti grožį išskyrus tuos atvejus, kai fotografija naudojama reflektuoti socialinę aplinką. Tačiau ši taip pat supoetinama. Čia aišku viena, jog *fotoaparato vaidmuo pagražinant pasaulį buvo toks sėkmingas, kad fotografijos – nebe pasaulis – tapo grožio matu. <...> Fotografijos sukuria grožį ir per fotografuotojų kartas jį sudėvi*⁵⁷.

Retušavimo ir kadrovimo technika įrodo fotografijas esant šališkas. Atspaudų dauginimas konstatuoja fotografijų pretenziją į aukštą meną ir į tikrumą, ko nerodo paveikslų reprodukavimas. Čia išryškėja realybės falsifikavimo faktas. Tačiau dėl šio fakto fotografijos negalime apšaukti antimenu.

Bauhauzo teoretikai fotografiją, kartu su architektūra laikė kūrybiška dizaino atmaina. Tačiau šis menas neturėjo paviršiaus, individualaus atspaudo ir buvo laikomas nesubjektyviu.

⁵¹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 12.

⁵² Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 31.

⁵³ Ten pat, p. 32.

⁵⁴ Mitchell William J. *E – topija*, Vilnius: *pasviręs pasaulis*, 2002.

⁵⁵ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 42.

⁵⁶ Ten pat, p.43.

⁵⁷ Ten pat, p. 62, 91.

Moholy Nagy pažymi, kad fotografija įvedė *optinę hierarchiją*, ko nepadarė kiti menai. Jis manė, kad fotografija panaikina vaizduotės ir vaizdinių asociacijų būvimą, kuris būdingas tradiciniams menams⁵⁸. Optika atskleidžia kasdienio gyvenimo grožį. Akies nematomos materialios kasdienybės detalės arba panoraminis vaizdas tampa įvaizdintu ir patiriamu akies organu⁵⁹

Postmodernizmo laikais fotografija tampa vizualine teksto išraiška, ji postmodernistinio meno sinonimas. Tekstų autorius apie postmodernistinį meną kuriuose fotografija užima ypatingą vietą, menotyrininkas Virginijus Kinčinitis išskiria šiuos: Douglas Crimp, Craig Owens ir kt⁶⁰. Fotografija valdo įvairialypio manipuliavimo jėgą ir prigimtinių norą manipuluoti įvairiausiomis informacijos formomis, ji įgyja dokumentikos, reklamos ar žurnalistinės fotografijos rūbą ir nepastebimai formuoja ir kuria visuomenės vertybes. Ji kartu yra ir vartojimo ir kūrimo priemonė⁶¹

Jan Baudrillard išskiria kelis fotografijos raidos etapus: pirmoje pakopoje atspindima giluminės realybės struktūra, antroje pakopoje ta pati realybė maskuojama ir keičiama, ketvirtoje vyksta bet kokios giluminės realybės nebuvimo maskavimas, paskutinėje pakopoje prarandami bet kokie ryšiai su esama realybe. Ši beprasmiška sistema kartu ir žavi ir keri. Dabar sistema formuoja realybę, o ne realybė iššaukia tokios paslaptingos fotografinės struktūros kūrimą⁶².

Toliau šioje mokslinio darbo dalyje remiamasi įvairiais Lietuvos menininkų pasisakymais ir dokumentais leidžiančiais fotografiją įteisinti kaip lygiavertį meną tarp visų menų.

Apie šiuolaikinę fotografiją, jos vizualinę plastiką įdomiai samprotavo senas fotografas Juozas Daubaras: *Dabar pas mus išleidžiami pavyzdinių nuotraukų albumai. Tai greičiau šaržai, štrichai, negu meniškos nuotraukos. Jos labai kontrastingos, net akį rėžia. Per trumpą akimirką akiai vaizdą atiduoda, o ilgiau nebėr ko žiūrėti. Akys vargsta, kaip ausys nuo triukšmingos muzikos. Mes, seni specai, kitokios nuomonės. Vaizdas turi būti minkštas, kad ilgai į nuotrauką būtų galima žiūrėti*⁶³.

⁵⁸ Ten pat, p. 94.

⁵⁹ ten pat, p. 96.

⁶⁰ Virginijus Kinčinitis *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.16.

⁶¹ Ten pat, p. 61.

⁶² Ten pat, p. 61.

⁶³ Šulskytė Regina.

Ten pat, p.51.

O architektas Jonas Vytautas Nistelis (1922 – 1986) apie nuotraukos prigimtį ir pradžią štai ką rašė: *Nuotrauka kyla iš gyvenimo ir grįžta į gyvenimą, praturtindama jį. Gamtoje paslėptas grožis bendrasis, nuotraukoje atskleidžiamas, kaip specialusis. Fotografijos menas – tai informacijos rūšis, amato tobulumas, užfiksuota socialinė svajonė, dvigubas atspindys – tikrovės atspindžio menininko sąmonėje kūrybinis atspindys, pilnatvės atspindys iš visumos dalies, suaugusių žmonių žaidimas. Idealas – kvalifikuoti kūrėjai ir kvalifikuoti žiūrovai. Uždavinys – interpretuoti esamą ir improvizuoti būsimą, parodyti tikro žmogaus grožį. Fotografijos tobulumas – įvaldytą techniką, grožio harmoniją, pergyventa tiesa, nauja mintimi. Tikslas – teisingai atvaizduoti gyvenimo teisybę, atskleisti tikrovės tragizmą ir komizmą. Fotografijoje gyvenimo tragizmą galima parodyti, bet negalima parodyti išėjimo iš jo. Amžinai nauja nuotraukoje – kas nuoširdžiai išgyventa, o visi dirbtinumai pasenę iš karto. Tikra meninė nuotrauka visada atrodo netikėtai. Pavykusi fotografija – individualus malonumas.*

Technika negali sukurti meninių kūrinių, o tik juos multiplikuoti. Fotografijos turi pakęsti vieną kitą parodose ir muziejuose, nors būtų skirtingų svarių. Savo originalios menkystės vaizduotojai niekina kilnias idėjas mene. Nejau rodydami natūralistiškas gyvenimo blygbes, fotografai galvoja jas pataisyti? Mene bjaurėjimasis bjaurumu, kaip neigimo neigimo dėsnis filosofijoje. Natūralizmas amoralus, abstrakcionizmas – iracionalus.

Kaip istorijoje tautas atgaivina barbarų antplūdžiai nauja energija, taip ir menu naujos barbariškos srovės – brutalizmas, ekspresionizmas, abstrakcionizmas ir t. t. Fotografijoje būna ne tik grožis, bet ir šlykštumas. Vieni fotografuoja tipine situacija, kiti išimtinę. Pasaulio grožis nėra menas – žmogaus pagautas ir parodytas tampa menu. Fotografas pats turi nustebinti gyvenimo grožiu, kad nustebintų kitus. Koncentruoti gyvenimo atspindžiai nuotraukoje atrodo gražesni, negu realiame gyvenime. Užakcentuoti ir atskleisti naują, kitų nepastebėtą, tikrovės bruožą. Daiktų vaizdai įgyja naujų estetinių savybių, kurių neturėjo tikrovėje – jie tampa socialine vertybe. Sąmoninga tuštuma nuotraukoje – kaip pauzė muzikoje. Menas įtikinėja, bet neįrodinėja...⁶⁴

Kad fotografija neabejotinai turi sąryšių su menu, jau rodo ir tas faktas minimas fotografijos istoriko Virgilijais Juodakio: Peterburgo dailės akademijos auklėtinio, nuo 1860 m. dirbusio piešimo mokytoju Vilniaus Bajorų institute, pavardė Aleksandras Štrausas (1834 – 1869) – pirmasis Lietuvoje dailininkas, pradėjęs fotografuoti. Jo ateljė Vilniuje ilgainiui tapo

⁶⁴ Nisteliene Apolonija.
Ten pat, p.57, 58.

tikra fotografijos mokykla⁶⁵. Tačiau istorikas taip pat teisingai, bet sau prieštarinčiai iškelia šias išvadas: *Fotografija buvo amatas ir į meną nepretendavo. Dominavo portretai visu ūgiu, retkarčiais iki pusės. Fotografuojamieji arba stovėdavo arba sėdėdavo. Dienos šviesos pavilijonus puošdavo prašmatniomis kėdėmis, staliukais ir dekoracijomis, grindis užklodavo kilimu*⁶⁶

A. Štrausas įrodė, kad fotografija arti su menu, mat jis pats gausiai naudojo retušo techniką. Apdorodavo negatyvus, o nuotraukas paspalvindavo. Portretinėje fotografijoje pirmasis ėmė ieškoti modelio individualių bruožų, taip fotografiją dar labiau priartinęs prie meno. Jis taip pat buvo teatrinės fotografijos pradininkas Lietuvoje. Turėjo mokinius – Stanistovą Fleri Ir tris brolius Čyžus⁶⁷. Tačiau Broliai Čyžai, 1875 m. įkūrę savo firmą, netęsė A. Štrauso suformuotų tradicijų. Jie pirmieji ėmėsi pataikauti publikos skoniui, buvo atsisakytas kūrybinis ir psichologinis požiūris į portretą. Tai sąlyginai pristabdė fotografijos meniškėjimo procesą⁶⁸.

Fotografas Aleksandras Jurašaitis, 1907m. įkurtos mokslo draugijos narys, 1910 m. visuotiniame draugijos susirinkime perskaitė pirmąjį referatą fotografijos tema *Fotografija*. Tekstas 1911m. buvo išspausdintas žurnale *Švyturys*⁶⁹.

Apie fotografijos technikas pirmasis Lietuvoje plačiai ėmė rašyti Janas Bulhakas⁷⁰. Jo knygos: *Fotografika* (1931), *Bromo technika* (1933), taip pat priskiriamas veikalas *Šviesos*

⁶⁵ Virgilijus Juodakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja*, 1996, p. 28.

⁶⁶ Ten pat, p. 28.

⁶⁷ Ten pat, p. 32.

⁶⁸ Ten pat, p. 48.

⁶⁹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 22. Daugiau apie šio autoriaus fotografą skaitykite šioje dalyje: *Etnografija ir kultūrinė fotoantropologija arba būdas išsaugoti*.

⁷⁰ Apie šį menininką rašoma ir šioje dalyje – *Peizažinė fotografija, kaip mirties interpretavimo būdas*.

Janas Bulhakas *gimė 1876 m. spalio 6 d. Ostašine, netoli Naugarduko. <...> Mirė fotografinės kelionės metu Gižycke 1950 m. vasario 4 d. Palaidotas Varšuvoje, povanzkovo kapinėse, vienintelis fotografas tarp garbės piliečių*.

Ten pat, p. 25, 27.

1905 m. J. Bulhakas pradėjo fotografuoti. 1906 m. išvyko studijuoti į Drezdeną pas garsų to meto fotografą Huga Erfurta. 1910 m. pasirodė jo pirmosios fotografijos žurnale (*Ziemia Žemė*), o vėliau leidinyje *Fotograf Warszawski* (*Varšuvos fotografas*). 1911 m. dailininkas Ruščicas paskatino fotografuoti Vilniū). 1912 m. visam laikui grįžo į Vilnių ir įsirengė kamerinio portreto pavilijoną. J. Bulhakas gavo ne tik H. Erfutto įtaką, bet ir Konstantino Pyjo.

Kūrybingiausi ir aktyviausi menininko metai yra 1921 – 1936. Per savo gyvenimą dalyvavo 174 tarptautinėse parodose su 382 darbais. Pelnė aukso medalį Poznanėje ir Vilniuje, usdabro medalį Budapešte, bronzos medalius Paryžiuje, Otavoje, Briuselyje, Sarago-soje, Madride. Jam įteiktos premijos Liucernoje, Turine, Gijone, garbės diplomai Lvove, Notingeme, Zalcburge, Vienoje, Sarago-soje, Odesoje, Varšuvoje, Taline, Rygoje ir kt.

Virgilijus Juodaakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 56.

estetika (Vilnius, 1936), tai fundamentalus veikalas apie meninę fotografiją. Čia daug dėmesio skiriama peizažo fotografijai. Šis teorijos pavadinimas besąlygiškai rodo jog J. Bulhakas fotografiją traktavo kaip meną ir ne kitaip. Jis taip pat domėjosi ir fotografijos istorija. 1939 m. išleido pirmą Vilniaus fotografijos istoriją pavadintą *Apie pirmuosius XIXa. Vilniaus fotografus*. 1931-1936, prieš karą fotografas išleido dar keliatą knygų: *Fotografo kelionės: Vilniaus kraštovaizdis; Peizažas, pamatytas per objektyvą; Per Panerius į Trakus; Vilniaus peizažas; Narutis; Žmogus kraštovaizdžio kūrėjas; Ruščico pabaigtuvės*. 1937 m. parašė aštuoniolikos novelių knygutę *Namai*⁷¹. Knygas iliustruodavo savo paties darytomis fotografijomis. Fotografas teigė: *fotografuokite širdimi*. Anot Stanislovo Žvirgždo *tas posakis buvo viso jo gyvenimo turinys: mums tai yra tarsi savotiškas testamentas*⁷²

1928 m. per Vilniaus radiją Janas Bulhakas paminėjo terminą *fotografika*⁷³. Čia jis bandė atskirti meną nuo ne meno. Tai buvo pirmasis toks bandymas⁷³. Pats menininkas pripažino, jog vaizduojamieji menai jau senai tarpusavyje susipynę. Fotografai nevengė grafikos ir koliažo, lygiai taip kaip dailininkui nebuvo svetima fotografija. Taigi, klausimas: ar fotografija yra menas? nėra retorinis. Janas Bulhakas, būdamas įtakingas to meto menininkas vengė politikos ir politikavimo. Dėl to jis rinkosi kitokius savo fotografuojamus objektus: teatro aktoriai, mokslininkai, universiteto patalpos ir bažnyčios, interjerus, gatves ir priemiesčius. O siūlomų oficialių užsakymų užsienyje jis ne dažnai imdavosi⁷⁴.

Jis visą gyvenimą kovojo su primityvizmu fotografijoje, taip pat nepripažino mažo formato kamerų, teigdamas jog tokių negatyvų neįmanoma retušuoti. Dėl to kartais girdimi priekaištai dėl senamdiškumo: turėdamas didelį autoritetą, bet būdamas konservatyvus stabdė technikos naujoves, bei paskutiniaisiais prieškario ir pirmaisiais pokario metais blokavo modernių meno ir fotografijos koncepcijų invaziją⁷⁵

Specialioje periodinėje spaudoje menininkas paskelbė per šimtą straipsnių fotografijos klausimais. Čia jis ne tik populiarino ir vertino fotografiją, bet ir polemizavo oponentams.

1926 m. Vilniuje jo pastangomis įsikūrė Vilniaus fotoklubas ir Vilniaus fotomėgėjų draugija. Todėl pirmajame fotografijos almanache, išleistame 1931 m., iliustracijų skyriuje

⁷¹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 26.

⁷² Ten pat, p. 27.

⁷³ Ten pat, p. 101.

⁷³ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 55.

⁷⁴ Ten pat, p. 56.

⁷⁵ Ten pat, p. 64.

pateikti geriausi Vilniuje gyvenančių fotomėgėjų kūriniai. Kitose dviejuose skyriuose straipsniai ir informacija apie fotografijos problemas. 1934 m. išleistas almanachas taip pat buvo panašios struktūros. Tačiau rodomi kūriniai iš visos Lenkijos. Toks almanachas buvo pirmas ne tik Lietuvoje, bet ir visoje Lenkijoje⁷⁶

1935 m. pasirodė pirmasis J. Bulhako leidžiamas fotožurnalas skirtas aptarti specifines fotografijos problemas. Jo pavadinimas buvo *Przegląd fotograficzny*. Žurnalas periodiškai kas mėnesį buvo spausdinamas Vilniuje. Skaitytojai buvo informuojami apie fotografijos naujienas, skelbiami teoriniai straipsniai, rašoma apie žymiausius Europos fotografus, spausdinami vietinių autorių kūriniai⁷⁷.

Nuo 1919 spalio 20d. J. Bulhakas dėstė dvi valandas per savaitę Vilniaus universitete. XX a. Pirmoje pusėje fotografijos mokyklų Europoje buvo negausu. Fotografija buvo dėstoma Peterburge, Paryžiuje, Miunchene, Varšuvoje, Lvove, Vienoje.⁷⁸ Vilniaus fotografijos mokykla buvo septintoji Europoje⁷⁹ 1926 m. menininkas įkūrė Vilniaus fotoklubą⁸⁰.

*Grafika perkuria, fotografija – nusižiūri. <...> Kai aš piešiu, tai piešiu taip, kaip įsivaizduoju. Tačiau, kai fotografuoju – esu priklausomas nuo pirminio šaltinio, todėl ir ieškau gamtoje vien to, ko man reikia...*⁸¹ menininkas kalbėdamas savąja specifine kalba yra perkuriančioji energija. Jis dekonstruodamas realybę, suteikia jai naujas regimybės dimensijas. Čia matymas svarbiau už fotografavimo procesą. Fotografija yra menininko estetinio skonio išraiška.

Kad fotografija menas rodo ir tas faktas jog daugumos karo metų fotografų kūriniai spausdinami spaudoje, vokiečiai išleidžia net J. Bulhako fotografijomis iliustruotas knygas. Daugybė fotografijų patenka ir į Europą ir į JAV, o 1900 m. išleidžiamas fotoalbumas Paryžiuje organizuotos Lietuvos ekspozicijos⁸². Na o dailininkas V. Vizgirda 1948 m. Miunchene išleidžia fotoalbumą apie Vilnių⁸³

⁷⁶ Ten pat, p. 63.

⁷⁷ Ten pat, p. 63.

⁷⁸ Ten pat, p. 63.

⁷⁹ Ten pat, p. 69.

⁸⁰ Žvirgždas Stanislovas *Fotografijos paveldas ir dabartis. II*. Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 8.

⁸¹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 102. Žvirgždas Stanislovas cituoja Rimanto Dichavičiaus teiginį apie fotografiją.

⁸² *Fotografijos paveldas ir dabartis. II*. Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 5.

⁸³ Ten pat, p. 6.

Tuo pat metu Paryžiuje gyvenęs Konstantinas Pyjo taip pat, kaip ir J. Bulhakas dėjo daug pastangų, kad fotografija būtų pripažinta menu⁸⁴

Stasys Petrauskas (1890 – 1944), 1916 m. parašė fotografijos vadovėlį, bet jo neišspausdino⁸⁵.

Latvijoje latvių kalba pirmasis vadovėlis išspausdintas 1904 m. *Fotografija*, o Latvijos fotografijos draugija įsteigta 1906 m. nuo tada ir pradėtas leisti periodinis fotografijos leidinys *Star (Spindulys)*⁸⁶.

Apie Fotografą Benediktas Henrikas Tiškevičius⁸⁷ Lvove leidžiamo *Wiadomosci fotograficzne* 1903 m. numeryje rašoma: *Dirbtinis įvairių scenų komponavimas kostiumuotų modelių patogiam studijos apšvietime, net dailės meistrų sekimas – nėra fotografijos meno esmė. Suprantamas B. T. yra puikus šios srities meistras, vis dėlto nuotrauka, padaryta uždarame paviljone ir apribota dekoracijų rėmais, neapima viso fotografijos meno*⁸⁸.

1920 – 1940 m. dar kildavo didžiulės ir aršios diskusijos dėl fotografijos meniškumo. Tuo metu meniškumo legitimacijai fotografijos atžvilgiu daug nuveikė fotografai mėgėjai rengdami savo darbų parodas ir konkursus⁸⁹. Čia reiktų paminėti Petrą Babicką. Juozas Tumas Vaižgantas įkvėptas 1932 m. gruodžio 18 d. Petro Babicko surengtos autorinės parodos⁹⁰ parašė pirmąjį Lietuvos fotografijos istorijoje teorinį straipsnį Lietuvos spaudoje: *Ar foto – menas?*. Jis lygino P. Babicko fotografijas, darė išvadas ir taip pagrindė savo teoriją: *fotografijos turi menišką žymę, ne mažesnę kaip tai būtų pagavęs išmiklintas ir su meniška intuicija tapytojas. P. Babicko fotografijoje mes gėrėjomės ne mažiau, kaip tapytojų parodoje. (...) P. Babickas geba kantriai gaudyti gamtos paslaptis ir psichologines žmonių nuotaikas, nes prisitaiko prie fotografuojamo objekto, kaip tik charakteringiausiu, įdomiausiu momentu ir tai užfiksuoja*⁹¹. Apie tai *Lietuvos aidas* išspausdino recenzijas: Halina Kairiūkštytė – Jacinienė *P. Babicko parodos proga*, Antanas Rūkštelė *Menas ir fotografija*⁹². ...Atvaizduoti žmogų ir peizažą nėra

⁸⁴ Virgilijus Juodaakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 56.

⁸⁵ Ten pat, 61.

⁸⁶ Korsaks Peteris, *Fotografija, paveldas ir dabartis II*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.66.

⁸⁷ Benediktas Henrikas Tiškevičius gimė 1852 m. gruodžio 11d. Nemėžyje ne toli Vilniaus. Mirė Mentone 1935m. gruodžio 13 d. palaidotas Nicoje. Daugiau apie fotografą skaitykite šioje dalyje: *Etnografija ir Kultūrinė antropologija arba bandymas išsaugoti*.

⁸⁸ Čia rašoma tik apie fotografo studijinius darbus, nors jis buvo keliautojas ir kultūrų tyrinėtojas.

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 31.

⁸⁹ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 84.

⁹⁰ Tai pirmoji Lietuvoje autorinė foto paroda. Čia eksponuota per 300 fotografijų. Darbai buvo suskirstyti ciklais: darbo ir poilsio, Neringos, vaikų, veidų ir akimirkos, fotomontažų, vaizdų iš užsienio ir kt.

⁹¹ Ten pat, p. 84.

⁹² Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 31.

sunku. Kalbant apie fotografiją, tenka griežtai skirti profesionaliąją ir amatininkišką, meninę fotografiją. Užsienyje fotografijos reikšmė jau seniai išspręsta, ir yra įkurtos specialios akademijos, kitur – fotokatedros prie universitetų. Minėtinas ir Vilniaus Stepono Batoro universitete prie meno katedros esantis fotoskyrius, kurį veda Janas Bulhakas, mums žinomas iš albumų „Vilnius“ ir kitų fotografijų. Anot menotyrininko amatininkiškoji fotografija padeda žmogui išgyventi, tuo tarpu meninė reikalauja išlaidų, nes tai yra sąlygojama grožio ieškojimo geismo. Mokslinė fotografija nėra susieta nei su pelnu, nei su menu. Jos paskirtis aiškiai atspindėti fotografuojamą objektą. Tuo tarpu meninei fotografijai svarbi išraiškos forma, o ne fotografuojamas objektas. Kartais patogi motyvu tampa siužetas neturintis nei mokslinės, nei kultūrinės vertės. Anot jo fiksuojamos Lietuvos vietovės, etnografiniai objektai nėra menas, tai tik mokslinė medžiaga. O Lietuvos fotografams siūlo grynojo meno pozicijas⁹³.

Kad fotografija yra menas įrodo ir šis faktas: 1933 m. sausio 15 d. įkurta Lietuvos fotomėgėjų sąjunga. Pirmasis, steigiamasis susirinkimas įvyko Kaune, pirmuoju prezidentu buvo išrinktas hidrologas profesorius Kolupaila. Per pirmąjį ketvirtį buvo surengti keturi susirinkimai, kuriuose skaitomi pranešimai ir paskaitos įvairiomis fotografijos tyrinėjimų temomis. Tuo metu atrinktos 64 fotografijos parodai sausio 28d. Parodą Šiauliuose organizavo *Putpelės draugija*. Fotomėgėjų sąjunga surengė keturias parodas⁹⁴, vieną tarptautinę⁹⁵, vieną jungtinę⁹⁶.

Tarptautinę parodą ėmėsi organizuoti fotomėgėjai pasaulyje išplatino šį skelbimą: *Jubiliejinė ir tarptautinė fotomėgėjų paroda. Ruošia Lietuvos fotomėgėjų draugija, Kaunas, Lietuva. Daugiausia 6 nuotraukos. Įsiregistravimo mokestis – 1 amerikoniškas doleris, arba tokia pat vertė kita valiuta. Paskutinis terminas: 1938 m. kovo mėn. 15 d. Adresas: Lietuvos fotomėgėjų draugija, nepriklausomybės aikštė 4, Kaunas, Lietuva*⁹⁷

Nepaisant ryškių fotografijos legitimavimo pasiekimų apie tarpukario Lietuvos fotografiją, fotografijos istorikas daktaras Virgilijus Juodakis padaro tokias išvadas: *teorija buvo atsilikusi nuo praktikos. Kvalifikuotas disputas apie fotografijos vietą kultūroje buvo tik epizodinis. (...) Teorinių žinių Lietuvos fotografai sėmėsi iš užsienio šaltinių (žurnalas „Galerija“, Jano Bulhako knygos ir straipsniai). (...) Fotografijos parodas atidarydavo*

⁹³ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p.86.

⁹⁴ 1933, 1935, 1936, 1937m.

⁹⁵ 1938m.

⁹⁶ 1940m. Vilniuje.

Ten pat, p. 86 - 87.

⁹⁷ Ten pat, p. 88.

aktyviausi fotografai praktikai, tačiau savo vertinimų jie nepajėgdavo pagrįsti esminėmis kategorijomis⁹⁸.

Apie fotografiją taip pat rašė ir daug gilinosi į jos istoriją ir estetiką Lietuvos išeivis gyvenęs JAV Kazys Daugėla⁹⁹. Jis rašė recenzija apie fotografijos parodas, dalijosi patirtimi su foto mėgėjais ir profesionalais, informavo apie fotografijos konkursus¹⁰⁰

Apie fotografijos kaitą įdomiai prabyla Juozas Daubaras¹⁰¹: *Dabar pas mus išleidžiama pavyzdinių nuotraukų albumai. Tai greičiau šaržai, štrichai, negu meniškos nuotraukos. Jos labai kontrastingos, net akį rėžia. Per trumpą akimirką akiai vaizdą atiduoda, o ilgiau nebėra ko žiūrėti. Akys vargsta, kaip ausys nuo triukšmingos muzikos. Mes, seni specai kitokios nuomonės. Vaizdas turi būti minkštas, kad ilgai į nuotrauką būtų galima žiūrėti.* Kitas įdomus fotografo metodinis teiginys maštant metaforos lygmenyje puikiai prabyla ne tik apie technologines subtilybes bet ir idėjines: <...>*Fotografija turi būti ne tik ryški, bet ir gili ir perspektyvi*¹⁰²

1891 – 1979 m. gyvenęs provincijos fotografas Ignas Šilkinis¹⁰³ taip pat yra rašęs apie fotografiją. Jo straipsnis *Iš senojo fotografo dienoraščio*¹⁰⁴. Autorius pasinaudojo Kasparo Burbeklio dirbusio *Strauss* firmos vedėju užrašais. Čia jis pateikia įdomių faktų iš Lietuvos fotografijos istorijos¹⁰⁵

Lietuvos konceptualiosios fotografijos pradininkas Vytas Luckus apie fotografiją yra sakęs: *Fotografija turi būti tokia tikroviška, kad atrodytų, jog taip įvykio ir žiūrovo akies nebuvo jokio tarpininko*¹⁰⁶ Šiuo atveju tapyba savyje laikydama potėpius ir dažų maišatį iš arti praranda savo fotogenišką grožį ir nusileidžia fotografijai.

Pastabi aksi – tai dar ne fotografas. Viliojantis fotografavimo ir spausdinimo procesas – dar ne fotografija. Jos esmė – tavo požiūris į gyvenimą. Mus dažniausiai sužlugdo priešlaikinė specializacija. Aš negaliu groti smuiku nes neturiu klausos. Dailininku taip pat netapau, o ir

⁹⁸ Ten pat, p. 100 – 101.

⁹⁹ Kazys Daugėla gimė 1912 m. vasario 23 d. Radviliškyje...

¹⁰⁰ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 50.

¹⁰¹ Juozas Daubaras, Vabalninko fotografas, gimė 1895 m. gruodžio 15 d. Vabalninko valsčiaus Remeikių kaime. Mirė 1982m. lapkričio 4 d. Vabalninke.

¹⁰² Juozo Daubaro teiginiai cituojami šioje knygoje: Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003 m., p. 6,8.

¹⁰³ Ignas Šilkinis gimė 1891 m. kovo 19 d. Santakos kaime. Mirė 1979 m. vasario 3d., palaidotas Švenčionėliuose.

¹⁰⁴ Ignaczy Szyłkin. Z pamiętnikow starego fotografa. Leidinys: Czrewoy standar, 1961 m. birželio 20 d.

Ten pat, p. 17.

¹⁰⁵ Ten pat, p. 17.

¹⁰⁶ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 90.

pamesti fotoaparata nesibijau. Mes prarandame kvėpavimą ir esame pasmerkti lėtam smilkimui tik netekę nuovokos. Kiekvienam atramos taškui gyvenime atitinka dešimtys lygiaverčių. Būna tik pasitikėti ir visada atrasti, kur panaudoti savo jėgas¹⁰⁷

Meno vertybių kūrimas yra teorinių žinių, vaizduotės, praktinio pasirengimo, technologijų žinojimo sintetinimas į vieną būseną, sutraukimas į vieną stovį – meno kūrinį. Ne taip lengva suprasti jog fotografija menas, taip pat nelengvą šią mintį paneigti.

Nepaisant to, kad istorijoje labai daug teorijų kuriomis apmastoma ar fotografija yra menas, vis dėl to pati fotografija yra jauna kūrybos šaka. Visiškai suprantama, jog ir dabar kyla įvairiausių prieštaravimų ir ginčų dėl šio meno. Tikriausiai, kol šie prieštaravimai nenusitovės, kol nesibaigs ginčai, galime taigti, jog fotografija yra gyva, besivystanti ir įtakinga. Jos nemirtingumą rodo tie patys ginčai.

Ši meno ir mokslo šaka ateityje dar pareikalaus įvairių tyrinėjimų – mokslinių traktatų. Ypač didelio tiriamojo darbo pareikalaus ir jau reikalauja Lietuvos fotografija; teorija (filosofija ir istorija) apie lietuvių fotografiją itin skurdi.

II.2.

FOTOGRAFIJOS KŪRINIO IŠTAKA

tekstas parašytas remiantis Martin'o Heidegger'io filosofiniu traktatu *Meno kūrinio ištaka*.

Klausimu apie meno kūrinio ištaką klausiamo ir apie jo esmės kilmę. <...> Manoma, kad kūrinys randasi iš menininko veiklos ir jo dėka.¹ O iš kur kyla fotografija ir kur fotografijos ištaka? Juk fotografinę atvaizdo prigimtį sąlygoja foto technika. Tai kur pasireiškia menininkas kaip asmenybė, jai už jį visus darbus atlieka technika?

Primityvus fotografavimo būdas, kaip *pinhole*² ar koks kitoks eksperimentinis būdas puikiai iliustruoja menininko kūrybiškumo egzistavimą. Pats fotografavimo autentiškumas –

¹⁰⁷ Luckaus Vyto mintys cituojamos Žvirgždo Stanislovo.

Ten pat, p. 91.

¹ Martin Heidegger *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius, 2000, p. 7.

² Pinhole – angliškas terminas fotografijoje. Fotografai kartais naudoja kameros obskuros prototipą išgauti fotografiniam atvaizdui. Tai būna dėžutė su skylute ir viduje šviesai jautria medžiaga. Ši technika dažnai naudojama siekiant originalumo.

menininko charakteris reiškiasi matyme, žvilgsnyje, sugebėjime atrasti savo kūrybinį, kritinį, analitinį bruožą. Todėl galima sutikti su M. Heidegger'io teiginiu jog *Menininkas yra kūrinio ištaka. Kūrinys yra menininko ištaka*³. Fotoaparatas yra nesukurtas o nuolat kuriamas menininko. Jis savarankiškas objektas. Neturėdamas mastymo gebėjimų negali egzistuoti atskirai nuo fotografo. Fotomenininkas verčia matyti pasaulį kitaip. Fotoaparatas tampa menininko akimis, savotiška higienos priemone, kurios pagalba išvalomas ir išgryninamas daiktų pasaulis. Selekcijos būdu paliekama tik tai kas reikalinga, truputėlį modifikuojant turinį. Menininko akis yra sanitaras kuris atsisako to kas nereikalinga o fotoobjektyvas priverčia akį atlikti šias funkcijas. Išvalytas vaizdas įgauna kitokią prasmę. Jis nebėra vien vaizdas. Jis meno kūrinio objektas, kurio ištaka yra menininkas, o menininko ištaka yra objektas. Šis objektas kartu su kitais objektais charakterizuoja kūrėjo stilių. Objektas būdamas menininko ištaka tuo pat metu būna akimirkos trukmės vaizdo mumija, mirties liudininkas, sustabarėjusios pomirtinės kaukės įsikūnijimas. Jis nebeprisiklauso vaizdui o priklauso atvaizdui, nešančiam mirtį, ir mirties turėtojai menininkui. Iš tikro fotoaparatas ne fotografuoja, o ekspozicijos metu kuria kūrinį kaip savo ištaką ir apgaulinėja fotografą (atseit šis yra kūrėjas) ir iš regimo realaus vaizdo atima bet kokią pulsuojančią gyvybinę energiją ir iš jos padaro statišką veidrodį. Statiškas veidrodis čia yra fotoplokštuma atkartojanti realybę. Tačiau atkartotam vaizdui neleidžiama kisti. Toks vaizdas melagingai reflektuoja regimybes ir yra realaus vaizdo atvaizdas. Fotografas būdamas visiškai užtikrintas ir net nesusimąstydamas, nugvelbia autorystę, pamilsta laurų kvapą ir patiki jog tik jis vienintelis yra vaizdų poetas.

Menininkas žudo ir žudymas jį charakterizuoja kaip serijinį foto maniaką. Žudymo akto metu azartas didėja akimirksniu. Fotografas vis labiau pasitiki savimi, jausdamas savo valdžią manipuliuoja vaizdo saugumu. Fotografo padėtis saugesnė, mat į jį negali pasikėsinti vaizdas. Jį nužudo tikra ir vienkartinė mirtis. Foto montažas yra panašus į pomirtinį vaizdo balzamavimą, ar medicininį kūno dalių atskyrimą ir įtikinamą sujungimą – *frankenšteinišką* transplantaciją. Kaip tik čia yra savotiška vaizdo pomirtinė yrimo alegorija – Joel Peter Witkin fotomodelių tapsmas kitu mėsos dizainu. Remiantis M. Heidegger'iu mes puikiai suvokiame jog atvaizdas ir fotografas negali gyvuoti atskirai, nė vienas iš jų negali kurti skirtingu metu nepriklausomai nuo

³ Martin Heidegger *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius, 2000, p. 8.

vienas kito. Tai vienodas intensyvus vienu metu vykstantis kitimas: avęs vaizdo ir savęs kūrėjo simuliacija ir atgaminimas.⁴

Norėdami suvokti kas yra menas ar kūrinys, bei norėdami suvokti, kas yra fotografija mes turime atsisukti į meno raidą, jo esmę ir lyginti kūrinius tarpusavyje.⁵ *Be išankstinio nusistatymo stebime kūrinius jų nepalytėtoje tikrovėje, mums atrodo, kad kūriniai yra priešais mus lygiai taip kaip ir kiti daiktai. Todėl ir pastebime jog kūriniams būdingas daiktiškumas*⁶. Stebėdami fotografijas matome jų formas – jų plokštumas. Čia galima išskirti paviršutinišką daiktiškumą. Na o įsigilindami į nuotraukos esmę užčiuopiame vidinį daiktiškumą arba dar kitaip vadinamą filosofinį daiktiškumą. Į daiktiškumo sąvoka telpa ir kūrinio idėja. Kūrinio daiktiškumą dažnai apibrėžia atpažįstamos formos, vėliau pavadinimas ir dar žiūrovo vaizduotė. Kaip tik šie skirtingi sluoksniai ir sukuria pilną daiktiškumo išpūdį, kurį mes kartais priimame tikresnį nei pati tikrovė yra iš tikro. Taigi fotografija (o dabar labiau kinas su spec. efektais), ne retai ir foto montažas verčia suabejoti tikrovės tikrumu ir esamą tikrovę ignoruoti. Fotografas ignoruoja realybę, ją įteigia kaip visišką neteisę ir verčia žiūrovą pasinerti į mirusį vaizdą. Jo daiktus ir daiktų erdvę, priimti kaip neginčijamai tikrus. Kaip ir kūrinys taip ir vaizdas bei jo daiktai yra visiška alegorija. Mirtis yra realybės alegorija⁷.

Daiktiškas bruožas yra sąlyga kurios dėka kūrinys egzistuoja. Net filosofinė mintis yra viena iš daiktiškumo išraiškos formų. Formalistinėje ar visiškai abstrakčioje fotografijoje, kuri atvaizduoja tik faktūras ar visiškai fotografiją neatspindinčias dėmes, dažnai remiamasi konceptualiūoju pamatu. Kaip tik ji ir atstovauja daiktiškumui, ji sukuria daikto išpūdį. Toks atvaizdas niveliuoja savo vaizdo prigimtį. Kūrinys nenurodo kokio vaizdo reprezentantas yra, atsisako savo reprezentatyvių požymių. Mirtis apgaudinėja, mirtis tampa daugiaprasmiška. Foto aplinka nebeatpažįstama, ir nebeaišku kokiai aplinkai priklauso būvinys . *Daiktas tampa daiktu savyje*⁸.

*Galutinai daiktai yra mirtis ir teismas*⁹. Foto daiktas yra miręs daiktas teisiantis atvaizdą iš kurio pats kilo. Pats žodis daiktas puikiai iliustruoja savo ne gyvumą. Be to

⁴ Teiginiu simuliacija turi omenyje Baudrillard Jean simuliacijų ir simuliacijos teoriją. Apie šią teoriją plačiau prabilsiu kitose magistro darbo dalyse. Baudrillard Jean *Simuliacijos ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

⁵ Martin Heidegger *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius, 2000, p. 9.

⁶ Ten pat, p. 10.

⁷ Alegorija – graikiškai Allegoria – kitoks nusakymas; literatūroje netiesioginis, paslėptos reikšmės vaizdas, pasakojimas (dažnai konkretybėmis reiškiamos abstrakčios sąvokos, mintys); Dailėje – abstrakti sąvoka, išreikšta konkrečiu vaizdu, pvz.: teisingumą vaizduoja moteris užrištomis akimis ir su svarstyklėmis rankose, taiką – moteris ar kūdikis su balandžiu.

⁸ Cituojamas Imanuel'is Kant'as M. Heidegger'io knygoje, p. 12.

⁹ Ten pat, p. 13.

žvelgdami į daiktą visada ieškome jį charakterizuojančių ženklų, kurie pasitarnautų lyg nuoroda į realybėje esančius daiktus. Mes ieškome daikto ištakų realiame praeities vaizdui priklausiusiame daikte. Fotografija yra realybės klišė arba kodas nukreipiantis į praityje vartotus vaizdus ir vaizduose patirtas emocijas. Mirtis yra instrumentas prikeliantis praeitį. Mirę daiktai yra *daiktų daiktybė*¹⁰.

Fotografijoje daiktą *įbūvina* patiriami egzistavimo jausmai su kuriais susiduriame vartodami atvaizdus. Filosofinę mintį gali atskleisti fotografinės detalės pačiam atvaizdo daiktiškumui neatsiskleidus. Ne vien atvaizdo atpažinimas, bet ir emocinis dirginimas nukreipia vartotoją į foto vaizdo pirmapradiškumą. Čia atsiskleidžia vaizdo ir vartotojo būties patirtys. Todėl šioje situacijoje fotografija yra įtakinga, aktyvi, pulsuojanti ir gyva. Miręs vaizdas tampa gyvos mirties įsikūnijimu.

Vartotojo *skonio sandara perkeliama į vartojamą daiktą, pačiam daiktui neatsiskleidus*. Turinys interpretuojamas savaip, visiškai nepasiduodant daikto daiktiškumo bruožams. Emocijos sukuria pasakojimą kuris artimas pačiam vartotojui. Šiuo atveju, vaizdo mumiją išrinka mirtis. Mirusi mirtis yra kitokia gyvasties forma, arba tai kas lieka po prisikėlimo. Miręs vaizdas gyvuoja žiūrovo atmintyje. Tačiau jis niekad neįgauna realios formos. Jis pasmerktas užmarščiai, žodinei interpretacijai ar interpretavimui kitoje vizualioje, garsinėje formoje. Tokiu atveju interpretatorius nejaučia jokios atsakomybės ir jo sukurtas atvaizdas gali būti labai nutolęs nuo realybės, arba visiškai suklastojęs faktus.

Skonio pasireiškimą sąlygoja ta pati priežastis kaip ir paties atvaizdo atsiradimas; realaus vaizdo aktualumas bei priimtumas autoriui ir vartotojui.

Fotografinės plokštumos objektas ir filosofinė mintis kyla iš to paties realaus objekto. Paties kilmės proceso neatspindi mūsų suvokimas, jog filosofinė mintis ir fotografinis atvaizdas kilo iš to paties vaizdo. Emocinės fotomenininko patirtys turi įtakos pačiai fotografijai ir joje slypinčių objektų struktūrai. Visą nueitą kelią gali nusakyti tik pats fotomenininkas. Gal pašalinę visus daiktų *suvokinius*, ir bent kokius vaizdavimo suvokimo kanonus jutimų dėka galime labiau priartėti prie meno kūrinio, labiau suvokti atvaizdą ir jo vaizdą.

Jai formalistai aiškina, jog meno kūrinys neturi nieko imituoti, gal vadovaudamiesi šiuo receptu mes suvoksime kūrinį. Tada nė vienas kūrinys nebus nieko imituojantis, nors ir sąmoningai suvoksime atvaizdo, kaip realybės kopijos prigimtį, bet mes galime izoliuoti

¹⁰ Išvada kyla iš M. Heidegger'io teiginio: *Kas gi yra daiktų daiktiškumas? Būtent juose turėtume aptikti daiktų daiktybę*. Ten pat, p. 14.

mastymą ir pasiduoti vitališkumui, sąmonės ne sąmoningumui – pirmapradiškumui. Jai daiktas suvokiamas pojūčiais, tai ir kūrinys tokiu pat metodu turi būti suvokiamas. Tik tada jis bus labiau kūrinys nei labiau daiktas. Jai *daiktas yra iforminta medžiaga*¹¹, tai fotografijos kūrinį mes visų pirma suvoksime, kaip *iformintą* reiškinį atvaizde – foto medžiagoje. Todėl mes negalime pabėgti nuo paties kūrinio prigimties ir *menas turi tarnauti liaudžiai*, jis turi skverbtis į žmogų. O kad taip būtų, menas turi atspindėti laikmečio ir visų laikmečių bendrines problemas. Kaip ir menas turi tarnauti žmogui, taip ir daiktas turi jam tarnauti. Meno kūrinys turi atskleisti tai kas nematoma, fotografija turi atskleisti, versti mąstyti ir interpretuoti ne perregimą vaizdą. Fotografija išgrynina ir impulsyviai absorbuoja, bei reflektuoja tai kas aktualu. Technologijų dėka šis procesas yra greitas – momentinis.

Kūrinio siužetas dažnai atrodo iracionalus. Tai gana keistas ir ne dažnas reiškinys. Pati fotografija fiksuoja regimą tikrą ir suvokiamą vaizdą. Tačiau foto montažas realybę sudarko, o kartais tam pasitarnauja ir netikėti rakursai. dažnai iracionalumas priduoja daugiau paslapties. Pats siužetas jo filosofinė mintis neša iracionalų pradą.

Fotografija skirta žiūrovui. Paskirtis reprezentuoja jos *reikmenišką* prigimtį. Kas yra stebima akimis tai yra vartojama. Fotografija yra ne įrankis kuriuo kas nors atliekama, ji tiesiog įkūnija poreikį matyti, ji priemonė prikelianti atmintį ar pažadinanti mąstymą. Atvaizdai gali sukelti tam tikrus ginčus ar privesti prie kokių nors sprendimų. Anot M. Heidegger'io reikmuo yra tai kas tarp daikto ir kūrinio¹².

Fotografija, kaip daiktas užkonservuoja, iformina vaizdo kitimo stadijas. Jai anot M. Heidegger'io vartojimo procesas atskleidžia *reikmeniškumą*, kaip tikrovę, todėl galima manyti, kad pats vartojimas yra tikras procesas o vartojantysis neprieštaraudamas įtiki vartojamos fotografijos tikroviškumu ir ima maišyti tikrovę su tariama realybe.

Fotografas fotografavimo procese panaikina distanciją tarp kūrinio objekto ir savojo aš, jis susilieja tuo metu poetizuodamas ir puoselėdamas vaizdo objektą ar filosofuodamas apie objektą praranda savo tapatumą, susitapatina su savo fotodeliu. Kūrėjas papildo save kūrinium o kūrinys įgauna prasmę tik kūrėjo pasipildymo eigoje – kūrybos procese. Tuo metu kūrėjas atsiduria ten kur norėtų būti, o kūrinio vartojimo metu vartotojas atsiduria ten kur paprastai nebuvo arba kur niekad nebuvo įpratęs būti. Jis kerinčio atvaizdo įkaitas. Nuotrauka sukuria tiesos išpūdį. Ji reikalauja būti įteisinta kaip neginčijama tiesa. Iškilęs iš pasaulio vaizdų

¹¹ Ten pat, p. 20.

¹² Ten pat, p. 23.

atvaizdas ignoruoja realius pasaulio įvaizdžius, manipuliuoja jais, pasisavina juos ir įrodo jog yra amžinas. Foto vaizdas yra realus alchemiko produktas, vardan išlikimo žudantis realybę, bet pats be jos negalintis gyventi. Jai fotografija žudo vardan problemų iškėlimo ir bandymo atrasti jų sprendimą, tuomet ji yra globali. Ji įsispraudžia ne tik tarp vaizduojamų daiktų, bet ir į mūsų gyvenimus, bei tarpusavio santykius ir verčia ieškoti sprendimų, mąstyti, remontuoti sąveikas, išgyvendinti negeroves. Foto žudymas ir ardo ir kuria. *Kūrinys palaiko pasaulio atvirumą atvirą.<...> Kūrinio buvimas pats yra gaminantis arba kažką pristatantis. Kūrinys kaip veiksmas savąja esme yra gaminantis*¹³.

Kūrinys negali save atpažinti, todėl jis negali patikrinti ar jo tiesa yra tikra ir neginčijama, tai gali padaryti tik jo autorius, kuris atvaizdo pagalba išreiškia save. Bet jis negali į šį klausimą atsakyti objektyviai. Kūrėjas visada vaizdą pateikia vadovaudamasis savo tiesos suvokimu. Net dokumentinė fotografija yra jo tiesa. Vartodami fotografiją mes ne tik pažįstame autorių, bet ir pažįstame jo tiesą. Vartodami dokumentiką mes manome jog puikiai pažįstame realius fotografijoje užfiksuotus vaizdus ir priimame tai kaip tiesą. Tikime, kad puikiai suvokiame realybę. Iš tikro ji pažinta apytikriai.¹⁴

Kūrinys yra ginčų teritorija. Fotografas ginčijasi su žiūrovu. Jis teigia jog jo vaizduojamas objektas yra tikresnis nei matytas realybėje. *Kūrinio tikrovė apibrėžė iš to, kas kūrinyje įgyvendinama – iš tiesos vyksmo*¹⁵. Jai kūrinys reikalauja amatininko darbo, tai meninė fotografija reikalauja menininko mastymo ir matymo. Fotografas turi iškelti ir fragmentuoti tai kas neiškeliama ir nepastebima. Fotografas vaizdą paverčia atvaizdu, o tai reiškia jog vaizdas tampa vartojimui paruoštu daiktu.

Kad fotografas tvirtai įteigtų savo tiesą jis turi turėti tvirtą žinojimą, kuris puikiai atsispindi kūrinio koncepcijoje. Atvaizdas išsaugoja vaizdą kuris savo egzistavimo pradžioje jau būna pasmerktas užmarščiui, tik gero žinojimo dėka. Norėdamas išsaugoti vaizdą turi jį pažinti, o pats žinojimas turi būti tvirtas. Kaip tik vaizdo pražūties galimybė ir yra fotografijos atsiradimo priežastis. Fotografas neišskaido vaizdų, bet sujungia juos su žiūrovu. Atvaizdas leidžia iškelti ir dominuoti antraplanėms vaizdo detalėms. Čia pustoniai gali tapti tonais, o tonai pustoniais. Taigi Atvaizdas kartais savotiškai išlaisvina vaizdo esmę. Jis taip pat nubrėžia naują

¹³ kalbant dėl kūrinio atvirumo šią mintį puikiai pagrindžia Eco Umberto savo atviro kūrinio koncepcijoje; Eco Umberto *Atviras kūrinys / forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto alba, 2004. Ten pat, p. 44.

¹⁴ M. Heidegger'is teigia: menka dalis tampa pažinta. Tai kas pažinta tik pažinta apytikriai; tai kas padaryta – nepatikima. <...> Būvinytis <...> pateikia save kitokį, negu jis yra. Ten pat, p. 55.

¹⁵ Ten pat, p. 60.

vaizdo istorinę kreivę. Fotonuotrauka yra vaizdo ir jo istorijos bei filosofijos tęsinys – medija¹⁶. Taip susipina vaizdo ir jo atvaizdo istorijos. Jos ir neigia, ir teigia viena kitos tikroviškumą. Čia istorija yra taša, o jos tikroviškumas nuolat vykstantis procesas.

Vartojant atvaizdą svarbu jį teisingai išgyventi ir interpretuoti, tik tada atvaizdas gali nuvesti žiūrovą prie savo ištakos – vaizdo ir jo pirmojo interpretatoriaus (fotografo). Fotografas yra pirmasis, tiesioginis vaizdo interpretatorius – poetas, o meno kūrinio vartotojas – antrasis, netiesioginis. Tik interpretavimo būdu yra atskleidžiamas ir suvokiamas metafizinis grožis, glūdinčias fotografinėje formoje ir atvaizdo metaistorija. Tačiau reikia neužmiršti jog *tai kas gražu pasireiškia per subjektyvumą*¹⁷.

Atvaizdas turi išlaikyti savybes, kurios priklauso vaizdui, kitaip jis tampa abstrakčia forma. Foto montažas niveliuoja šias savybes ir prikelia atvaizdą kitam, praeities neturinčiam gyvenimui. Taip galutinai nužudomas vaizdas. Nuotrauka, kas buvo iki jos, viską apverčia beprasmybe. Ji tiesmukai panaikina realybės pojūtį ir verčia abejoti bet kokių tikrumu. Todėl kūrinys labiau jaučiamas ne vizualiai o jutimais. Čia tiesa slepiama. Toks atvaizdas apsaugo vaizdą nuo atpažįstamumo ir jo kaip poetinio objekto praradimo.

II.3.

FOTOGRAFIJOS PRIEŠISTORĖ IR FOTOGRAFIJOS ISTORIJOS RAIDA; FANTASMAGORIJOS

Oficialiai paskelbus Louis Jasques Mande Daguerre atradimą prancūzų dailininkas Paulis Delaroche‘as teigė: *Nuo šiandien dailė mirusi!*⁰¹ Tačiau dar iki prancūzų mokslininko fotografinis atvaizdas buvo mįslė. Tai kažkas į ką buvo galima įsiskverbti prarandant save. Tai kažkas kas ribojosi su esama dabartimi, kas garantavo ateitį tuo pačiu metu, kai nebuvo galima garantuoti, tas kažkas užbaiginėjo esamą realybę. Renesanso dailininkai sukūrė *camera obscura* (02 iliustracija) kuri vizualiai atribojo realybę, nuo įsivaizduojamo pasaulio. Ją renesanso istorikas ir pirmasis Europos menotyrininkas Georgio Vasari taip aprašė: *1457 m., kai J. Gutembergą išrado didžiai naudingą knygų spausdinimo būdą, L. B. Albertis irgi sukonstravo panašų aparatą, kuriuo galima braižyti natūralias perspektyvas, mažinti arba didinti figūrų*

¹⁶ Marshall McLuhan terminas. Medija yra žmogaus nervų sistemos tęsinys. McLuhan Marshall *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos Lankos, 2003.

¹⁷ Martin Heideger *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius, 2000, p. 105.

⁰¹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 11.

*dydžius. Visa tai ne tik įdomu ir puiku, bet ir didžiai reikalinga menui*⁰².

1508m. tamsųjį kambarį mokslininkai aprašė Leonardo da Vinči, manuskripte apie žmogaus akį ir regėjimą⁰³. 1589 m. mokslininkas ir rašytojas Džovani Batista dela Porta išleido knygą *Apie optinį spindulių lūžimą*. Čia jis pateikė *cameras obscurae* brėžinius⁰⁴.

Tačiau tik po dviejų šimtų metų italų mokslininko Kasparo Šoto sukonstruota *camera obscura* buvo patraukli, ne didelių gabaritų. Fotografas nebelindo į kameros vidų, bet po juodu audeklu pakišdavo galvą ir ant matinio stiklo nukopijuodavo vaizdą⁰⁵. Tai buvo realybės kopijavimas save perkeliant į kopijavimo procesą. Tai savotiškas savo identiteto sujungimas su kopijavimo procesu. Tuomet visa pasaulio paslaptis slypėjo juodoje dėžutėje priešais fotografo akis.

Altdorfo universiteto anatomijos profesorius Johan Henrik Šulc (1687 – 1744), bandymo pasigaminti fosforą metu ant kreidos užpylė azoto rūgštį. Kreidoje atsitiktinai buvo sidabro, o indas stovėjo ant saulės apšviesto stalo. Profesorius indą apviniavo juodu popieriu, prieš tai jame iškirpęs raides ir laikė saulėje. Nuėmus popierių raidės buvo įskaitomos kol visas mišinys patamsėjo.

Kad apšviesta sidabro druska netirpsta amoniake po 50 metų pastebėjo švedų chemikas Karlas Vilhelmas Šelis (1742 – 1786). Jo išradimas buvo paskelbtas 1777 m⁰⁶. Po šio atradimo Thomas Vendžvudas sumanė sidabro nitrato druskos jautrumą panaudoti ne tik vaizdui atgaminti bet ir užfiksuoti. Prie šių bandymų taip pat prisidėjo anglų fizikas ir chemikas Hamfris Deivisas (1778 – 1829). Ant sidabro nitrato sumirkyto popieriaus jie dėjo įvairias organines medžiagas, tokias kaip plunksnas, lapus ir apšviesdavo saulės šviesoje. Taip buvo išrasta fotograma. Popieriaus tamsiame lape buvo ryškiai matomi atspausti objektai. Nuo šviesos fotograma tamsėjo ir nyko⁰⁷ (03 iliustracija). 1802 m. H. Deivisas viename straipsnyje apie chemines medžiagas aiškina, kad sidabro chloridas yra daug jautresnis šviesai, nei sidabro nitratas. Juo sumirkytame popieriuje taip pat galima gauti atspaudą, tik neįmanoma jo ilgiau išlaikyti⁰⁸.

Nisefor Joseph Nicephore Niepce (1765 – 1833) kilo idėja naudoti tik kamerą *obscuram* ir

⁰² Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 7.

⁰³ Ten pat, p. 7.

⁰⁴ Ten pat, p. 7.

⁰⁵ Ten pat, p. 7.

⁰⁶ Ten pat, p. 7.

⁰⁷ Ten pat, p. 8.

⁰⁸ Ten pat, p. 8.

chemikalus išgaunant atvaizdą. Jis, po keturių metų bandymo sidabro chloride įmirkytame popieriuje gavo vaizdo matomo pro laboratorijos langą negatyvą, kurį dalinai sugebėjo užfiksuoti azoto rūgštimi (04 iliustracija). 1822m. jis aptepė derva stiklo plokštelę, ant jos uždėjo popieriuje atspausťą graviūrą, palaikė saulėje ir panardino į terpentiną. Taip sukietėjo šviesos paveiktos vietos. Kitame skiedinyje ištirpdė šviesos nepaliestas vietas ir taip sukūrė giliaspaudę klišę. Vėliau mokslininkas naudojo alavines plokšteles, kurias aptepdavo šviesai jautriu Sirijos bitumu, ištirpdytu lavandos aliejuje. Šias plokšteles įdėdavo į camerą obscurą. Po 8 val. eksponavimo bitumas kietinamas terpentine. Neapšviestos vietos ištirpinamos. Tamsiosiose vaizdo vietose liko alavas, o šviesiosiose bitumas. Tai buvo pirmoji nuotrauka. Vėliau mokslininkas siekdamas sukurti didesnę vaizdo kontrastą minkštą alavą pakeitė sidabru padengta vario plokštele, o išėsdintas pilkasis metalo vietas tamsino jodo garais⁰⁹

Iki 1829 m. N. J. N. Niepce dirbo vienas. Jis pasirašė sutartį su prancūzų dailininku Louis Jasques Mande Daguerre (1789 – 1851). Šis taip pat domėjosi kaip užfiksuoti cameros obscuros išgautą vaizdą, o savo namuose turėjo diaramą¹⁰ (05 iliustracija).

N. J. N. Niepce mirus L. J. M. Daguerre perrašė sutartį su N. J. N. Niepce'o sūnui kuris heliografijos tobulinimu mažai tesidomėjo. L. J. M. Daguerre pastebėjo, kad plokštelę palaikius gyvsidabrio garuose išryškėja net tos vietos, kurios iš pirmo žvilgsnio yra mažai pastebimos. Plokštelė tampa jautresnė, o eksponavimo laikas sutrumpėja nuo 20 iki 30 minučių. Taip pat jis atrado vaizdo užfiksavimo galimybę paprastąja valgomąja druska¹¹ (06 iliustracija)

1839m. L. J. M. Daguerre ir J. Niepce buvo paskirtos pensijos iki gyvos galvos. Tuo metu, sausio 7 d., apie šį L. J. M. Daguerre išradimą Paryžiaus mokslo akademijoje pranešė D. F. Arago, nors išradimas dar tebebuvo laikomas paslapyje. O tų pačių metų rugpjūčio 19 d. L. J. M. Daguerre paskelbė savo išradimo aprašymą. Degerotipai gyvavo apie 20 metų¹². Jų gamyba buvo brangi. Paviljonų lubos ir viena siena turėdavo būti iš stiklo¹³

Po atradimo San Peterburgo laikraščiai rašė: *Dabar piešti nemokantys galės lagamine turėti dailininką, kuris tiksliai kopijuos vaizdus, pastatus, paminklus. Jam reikia tik saulės spindulių. Ir labiausiai įgudusi ranka nepiešia taip tiksliai, kaip pati gamta*¹⁴. O Lietuvoje apie

⁰⁹ Ten pat, p. 8.

¹⁰ Ten pat, p. 9.

¹¹ Ten pat, p. 9.

¹² Ten pat, p. 9, 10, 11, 13.

¹³ Ten pat, p. 23.

¹⁴ Ten pat, p. 10.

tai buvo pranešta praėjus mėnesiui; Vilniuje leidžiamame laikraštyje *Kurjer Litewski*¹⁵. Tų pačių metų rugpjūčio 18 d. laikraštis rašė: *...ponai Dageras ir Niepsas pagal sudarytą su jais sutartį privalo ne tik paskelbti savo išradimą, kaip fiksuoti cameros obscuros piešinius, bet ir skelbti tolesnius patobulinimus*¹⁶

Degerotipiniai atvaizdai buvo gaminami ant metalinių plokštelių, kurių paviršius buvo šviesai jautrus sidabro jodido sluoksnis. Portretų pusės būdavo veidrodžiškai sukeistos, o atvaizdo nebuvo galima dauginti nes tarpinio negatyvo proceso nebuvo. Degerotipai Europoje išsilaikė iki 1860 m.¹⁷. Į Lietuvą degerotipai greičiausiai atkeliavo iš Europos. Kai kurių saugomų Lietuvos Nacionaliniame muziejuose degerotipų antspaudai žymi šias vietas: Peterburgas, Neapolis, Paryžius ir t.t.¹⁸.

1841 m. Paryžiuje buvo išleistas pirmasis rinkinio *Degerotipinės ekskursijos: žymiausi planetos vaizdai ir paminklai (Excursions deguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe)*¹⁹.

1854 m. Druskininkuose poilsio Daugpilio karininkas, kuris savo *Užrašai iš Druskininkų* knygutėje užrašė ir apie į Druskininkus atvykusį šviesos dailės meistrą (degerotipininką). Tai pirmasis šaltinis apie fotografiją Lietuvoje²⁰.

1856m. Zavadskio spaustuvė Vilniuje išleido knygutę – apysaką *Aidas*, kurioje veiksmas vyksta ką tik atsidariusioje degerotipininko dirbtuvėje. Knygutės autorius poetas ir vertėjas Placydas Jankovskis²¹. Fotografijos istorijos tyrinėtojas Virgilijus Juodakis teigia, kad apysakoje veikiantis degerotipininkas galėjo būti Rubinšteinas²².

Fox Talbot sukūrė kalotipijos (07 iliustracija) (graikiškai kalos – grožis) procesą kurį Londono Karališkai mokslo draugijai pateikė 1839 m. sausio 31 d. Tačiau apie tai viešumoje nebuvo plačiai kalbama. Išradimą užpatentavo ir viešai paskelbė 1841 m. vasario 8 d. Kalotipijas buvo galima kartoti, dauginti, didinti ir mažinti ir pateikti ne apverstą, veidrodžišką atvaizdą. Šiam atvaizdai išgauti buvo naudojamas geras rašomasis popierius pirmiausia išmirkytas sidabro nitrato, po to kalio jodido tirpale. Popieriaus jautrumas šviesai dar sustiprinamas galo rūgšties ir sidabro nitrato tirpalais. Po to vyksta keliolikos minučių

¹⁵ Ten pat, p. 14.

¹⁶ Ten pat, p. 14.

¹⁷ Ten pat, p. 14 – 15.

¹⁸ Ten pat, p. 16.

¹⁹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 95.

²⁰ Virgilijus Juodakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 16 - 17.

²¹ Ten pat, p. 17.

²² Ten pat, p. 18.

ekspozicija cameroje obscuroje. Sidabro jodide susidaręs vaizdas ryškinamas sudrėkinus popierių sidabro nitrato ir galo rūgšties tirpalu šiek tiek pakaitinus. Šviesos kontakto negavusį sidabro jodidą ištirpdo kalio bromidas. Po to popierių išmirkius vandenyje ir išdžiovinus gaunamas popierinis negatyvas. Pozityvai spausdinami ant panašiai paruošto popieriaus, kuris nėra ryškinamas, bet yra fiksuojamas, o reikiamos vietos patamsėja eksponuojant²³

Atsiradus fotografijai iliustracijas greitai pakeitė fotografijos. 1843 m. pirmasis fotografijomis knygą iliustravo F. Talbotas. Čia viename knygos egzemplioriuje buvo įklijuotos 24 fotografijos. O 1845 m. panašiai iliustravo ir antrąją knygą²⁴.

1848 m. prancūzo I. Blankantės dėka keturiasdešimt moterų spaudė iš negatyvų po 1000 antspaudų ir klijavo į knygas originalus. 1881 m. panašiai Lietuvoje iš fotografinių atspaudų sudarinėjo albumus apie Vilnių Juozapas Čechavičius (1819 – 1888). Už šiuos albumus menininkas buvo apdovanotas aukso medaliais Paryžiuje, Romoje, Sankt Peterburge²⁵.

1839m. vasario 2d. Šveicarijos laikraštis *Shweizerischer Beobachter* rešė, jog Berno chirurgas F. Gerberis jau treji metai kaip vaizdą fiksuoja popieriuje išmirkytame sidabro druskose. Tačiau aišku viena jog tai buvo fotogramos, kurių nė viena iki šių dienų neišliko²⁶.

Sidabro bromidu padengtame popieriuje keletą negatyvų 1839 m. vasario 5 d. pagamino H. Bajardas. Po mėnesio bandymų su kamera obscura jis gavo tiesioginį pozityvą popieriuje.

Miuncheno universiteto profesorius, minerologas F. Kobel'is ir matematikas A. Štanhel'is 1839m. balandžio 13 d. perskaitė pranešimą apie F. Talboto paraišką ir iliustravo keturiais savadarbiais negatyvais, kurių trys yra išlikę ir saugomi Miuncheno muziejuje.

Dž. Heršelis 1841 m. sausio 29 d. sidabro karbonatu padengtame ir po eksponavimo natrio hiposulfide fiksuotame popieriuje padarė savo tėvo didžiojo teleskopo fotografiją, o kovo 14 d. Londono karališkoje draugijoje jis perskaitė pranešimą *Fotografijos menas*, kurį iliustravo dvidešimt trimis negatyvais ir pozityvais. Šis mokslininkas ir pasiūlė terminą fotografija, bei sukūrė du naujadarus – pozityvas ir negatyvas. Jis taip pat pirmasis pasiūlė negatyvą popieriuje pakeisti negatyvu stiklinėje plokštelėje²⁷.

Nuo 1851m. buvo naudojamas F. Archer'io šlapio kolodijaus būdas. Tai būdavo ant stiklo plokštelės užnešama kolodijaus emulsija ir eksponuojama kol kolodijus dar nėra

²³ Ten pat, p. 11 – 12.

²⁴ Ten pat, p. 150.

²⁵ Ten pat, p. 150.

²⁶ Ten pat, p. 12.

²⁷ Ten pat, p. 13.

išdžiūves²⁸

J. Dubos'as parodoje Londone pademonstravo seriją stereoskopinių fotografijų. 1853 m. A. Klaudeth'ui buvo suteiktas karalienės Viktorijos fotografo garbės vardas. 1854 m. paplinta visit card (08 iliustracija) formatas (6x9 cm), nes A. Disder'is užpatentavo kamerą su keturiais objektyvais. Teoriškai spalvotos fotografijos gamybą iš trijų spalvų sluoksnio įrodė Dž. K. Maksvel'is. F. Turnaush'as – Nadar'as, jis pirmasis iš oro baliono fotografavo Paryžių.

Iš trisdešimt negatyvų sensacingą fotografiją pavadinimu *Du gyvenimo keliai* kūrė O. Reilander'is²⁹.

1859 m. Vilnietis astronomas M. Gusevas lankėsi netoliese Londono esančioje privačioje I. Delariu observatorijoje, kur pamatė, kaip fotografija pasitarnauja astronomijai. Jis rašė: *Manau, kad dangaus kūnų fotografiją šiuo metu galima laikyti nauju ir patikimu astronomijos įrankiu; iš jo pirmiausia galima tikėtis gauti atsakymus apie saulės dėmes ir proturberancus, taip pat didžiųjų planetų (Jupiterio ir Saturno)*³⁰.

1928 m. pasaulyje pasirodė vienas pirmųjų fotografinių bestselerių, tai Albert Renger – Patzch knyga *Pasaulis yra gražus (Die Welt ist shon)*³¹.

1868 m. P. Smyslovo dėka buvo įrengtas heliografas ir pirmą kartą sistemingai Rusijoje imta fotografuoti Saulę (09 iliustracija).

Vėliau Laurynas Ivinskis bandė fotografuoti augalus. Apie tai 1856 m. rašo V. Abromavičius: ... *kažkoks Malinovskis Ivinskiui dar padovanojo „kamerą obskurą“ arba heliotipą, kuriuo jis mėginsias fotografuoti augalus*³².

1864m. gegužės 7d. savo verslą pradėjęs Vilniuje fotografas Ivanas Levickis padarydavo ir akvarele nuspalvintas fotografijas o „šio proceso pradininkas Lietuvoje buvo Albertas Sveikovskis Tam reikalui fotografas kviesdavosi menininkus kurie tapydami portretus imdavo net fotografuoti ir jie 1863 – 1915 m. išstobulino tiek kamerinius portretus, tiek kitų žanrų fotografijas³³

Pirmuoju Lietuvos fotografijos istorijos laikotarpiu laikytini 1854 – 1864 m., tai yra laikotarpis nuo jos atsiradimo Lietuvoje iki didžiųjų sukrėtimų 1863 – aisiais ir padėties stabilizavimosi 1864 m. pabaigoje.

²⁸ Ten pat, p. 16.

²⁹ Ten pat, p. 18.

³⁰ Ten pat, p. 30.

³¹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 97.

³² Virgilijus Juodakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 31.

³³ Ten pat, p. 25.

Juozapas Čechkavičius (1819 – 1888) buvo pirmasis Lietuvis fotografas, apie jį pirmąjį žinomos bibliografinės žinios ir jo išlikę ne mažai autentiškų darbų.³⁴

Panaikinus spaudos draudimą atsirado pirmosios elektrinės, todėl dauguma fotografų atidarė cinkografijos spaustuves. Tuomet fotografija įžengė į Lietuvos spaudą. 1905 m. Vilniaus žiniose buvo išspausdinta 31 fotografija. Tai gamtos, miestelių, Vilniaus apylinkių ir jūros peizažai, užsienio politikos ir karo veikėjų portretai. O fotožurnalistikos pradininku laikomas A. Jurašaitis³⁵.

Lietuvos istorijoje pirmoji moteris fotografė yra Paulina Mongirdaitė (1865 – 1916) 1885 m. atsikėlusį gyventi į Palangą kartu su tėvu, o pajūrio kurorte ėmė dirbti 1890 m.³⁶

Petras Ločeris³⁷ pirmasis Lietuvos fotografas pradėjęs pats pramoniniu būdu gamintis fotomedžiagas³⁸. Tai pirmasis ir vienintelis atvejis Lietuvos istorijoje³⁹ Tuo metu visos įvežamos fotografinės medžiagos labai brangiai kainavo. Jau Penzoje fotografas darė įvairius bandymus su chemija. Manoma gal šiam eksperimentui jis ryžosi ir dėl to, jog buvo Latvių fotografo M. Bucler mokinys. Latvis fotografas dar 1903 m. savo laboratorijoje pradėjo gaminti foto plokšteles *Record*, o 1914 m. jo veikla buvo pertvarkyta į pirmąjį Latvijos fotografijos medžiagų fabriką. Tiesa 1936 m. sausio 22d. M. Bucler išdavė fotografo diplomą P. Ločeriu⁴⁰.

P. Ločeris savo plokšteles pavadino *Orto* ir *Ultra*, o ant etikečių buvo užrašyta: *Pirmoji fotogamyba Lietuvoje „Aušra“*. P. Ločeris, Biržai, Kęstučio 41, tel. 131. Fotografas plokšteles vardu *Aušra* pavadino todėl, jog pavykus pagaminti plokštelę fotografas iškišo pro langą galvą ir pamatė auštantį rytą iš čia ir kilo pavadinimas⁴¹.

Fotografas taip pat išrado spalvotą emulsiją, tačiau neatlaikęs konkurencijos, mat jo produkcija buvusi brangesnė firma bankrutavo⁴². Tačiau Lietuvoje ir daugiau būta fotografijos produkcijos gamintojų. Štai 1918m. Prienuose apsigyvenęs fotografas Jokūbas Skrinska⁴³. Atidarė savo pavilijoną ir įrengė cinkografijos dirbtuvę⁴⁴.

³⁴ Fotografas pas J. Kanevskį, Varšuvoje mokėsi tapybos, vėliau Londone fotografiją. Iš ten su reikiama aparatūra grįžo į Vilnių.

Ten pat, p. 32.

³⁵ Ten pat, p. 72.

³⁶ Ten pat, p. 106.

³⁷ Petras Ločeris gimė 1892 rugsėjo 12 d. Biržų rajone Jasiškių kaimas. Mirė 1973 m. lapkričio 24 d. Vilniuje.

³⁸ Ten pat, p. 135.

³⁹ Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003, p. 25.

⁴⁰ Ten pat, p. 29.

⁴¹ Ten pat, p. 30.

⁴² Ten pat, p. 30.

⁴³ Jokūbas Skrinska 1883 m. Shenandoah'e, JAV. Mirė 1963 m. kovo 3 d. Kaune.

⁴⁴ Ten pat, p. 58.

1937 m. pirmą kartą į Lietuvį kalbą buvo išverstas ir pradėtas leisti tarptautinis fotografijos mėnraštis *Galerija*⁴⁵. Na o gerai parengtas ir išleistas fotografijos vadovėlis pasirodė 1938 m., autorius dr. E Fogel. Leidimą redagavo ir paruošė K Laucius ir S. Žvirgždinas⁴⁶. Tačiau jau 1893 m. Detroite (JAV) lietuvių kalba buvo išspausdinta 22 puslapių knygutė apie fotografiją – *Keli žodžei apei szendieniszka potograpija*⁴⁷

Fotografijos istorijoje kartais pasitaiko ir keistenybių. Štai Antanas Mickus⁴⁸ Veliunos fotografas 1930 m. nufotografavo Vytauto paminklo atidengimą Veliuonoje. Yra dar viena fotografija datuojama 1932 m. – 1935 m. iš to paties taško. Tiesa paminklo atidengimas užfiksuotas iš nugarinės pusės. Toks fenomenas retai pasitaiko net pasaulio fotografijos istorijoje, o ir pats fotografijos istorikas Stanislovas Žvirgždas teigia, kad dar niekur panašaus fiksavimo nėra aptikęs. Tiesa fotografijos buvo spausdinto net to meto spaudoje, o Kaune iš jų išleisti atvirukai⁴⁹.

Petras Babickas (1903 – 1991) tarpukario laikais surengė pirmąją parodą nepriklausomoje Lietuvoje (Kaune), o 1933 m. sausio 15 d. kartu su draugais įkūrė fotomėgėjų sąjungą, bei įsteigė fotomėgėjo žurnalą⁵⁰

Tikrovė ne visada paklūsta fantazijai, todėl sunku nuspręsti kas pirmiau atsiranda: tikrovė ar fantazija. Fotografija dažnai fiksuoja nepageidaujamą ir nepastebimą vaizdą. Pasitikėdamas savimi fotografas vaizdui sukuria prezentacinį pavadinimą. Šiuo atveju tikrovė yra formuojama fantazijos. Meną lemia žmogaus prigimtis, o gyvenimas šį kopijuoja. Realių įvykių fantastinė išvaizda produkte yra sąlygojama sudėtingų priežasčių ir pasekmių grandinių. Paranormalios kompozicijos verčia pasitelkti kūrybą ir bandyti jų priežastis analizuoti per savo – kūrėjo asmeninį estetinį skonį, reflektuoti juos ir gal nesąmoningai išreikšti kūrinyje.

Fiktyvių fotografinių istorijų autoriai yra atsakingi už vaizdinius, kurie realybėje gali sukelti teigiamas ir neigiamas pasekmes. Fotografija įtakoja žmonių poelgius, ypač nestabilios psichikos. Gera spaudos fotografija prabyla pirmiau teksto. Šiandieninis menininko gestas, ypač

⁴⁵ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 156.

⁴⁶ Ten pat, p. 157.

⁴⁷ Kasztas Mikolas Mockus *Keli žodžei apei szendieniszka potograpija*, Detroit, Michigan, U – S, 1893 m.; *Lietuvos fotografijos istorija*, konferencija, Šiauliai, 1996 m. p.7.

⁴⁸ Antanas Mickus gimė 1898 m. Seredžiaus valsčiuje, Akmeniškų kaime. Mirė 1973 m. Veliuonoje.

⁴⁹ Žvirgždas Stanislovas Mūsų miestelių fotografai. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003, p. 65.

⁵⁰ Tiesa fotomenininkų draugija įregistruota 1932 m. gruodžio 17 d., o steigiamasis susirinkimas įvyko 1933 m. sausio 15 d.

Fotografija, paveldas ir dabartis, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.12.

dokumentalisto ir rytojaus įvykio priežastis. Tai sąlyginis mitas, kuris gali išsirisiti iš mito kokono, ir būti ne tik naujo interpretacinio fotografinio mito priežastis, bet ir reali pasekmė socialinėje aplinkoje. Fotografinis vaizdas yra ne tik realaus vaizdo kopija, bet ir pasekmės priežastis.

Jei prototipai gali įtakoti realių reiškinių pasaulį, tuomet prie pasekmes sukeliančių veiksnių prisideda visi daiktai, vietos, žmonės, įvykiai ar informacija⁵¹. Galų gale, kiekvienas kadras turi savo genetinį kodą, kuris yra ne bet kas o fotografijos detalė, ar kompozicija asociatyviai mūsų atmintį nukreipiantys į foto nuotraukos kilmę slypinčią atvaizde. Žiūrovas visada ieško panašumų su jau seniau matytais vaizdais. Juos rasdamas jaučiasi saugus, mat įsitikina jog šis, kaip ir anas vaizdas priklauso realybei. Atmintis sinchroniškai lygina vaizdinius, taip vaizduotėje sukurdamą vaizdo kitimo antologiją. Abu vaizdai ima įtakoti žiūrovą. Žiūrovas išgyvendamas dviejų skirtingų laiko erdvių reginius, sunaikina laiko pojūtį. Jis betarpiškai, nors akimirksniai susitapatina su ragėtu ir regimu vaizdiniu ir perkelia savo suvokimą į antrinę realybę. Taip žiūrovas formuoja savo vidinį ir aplinkinį pasaulius. o fotografas formuoja žiūrovus. Taip vaizdas perkeliamas iš praeities ir tampa ateitimi. Taip praeities mitinis vaizdo išsikūnijimas realizuojasi kažkieno mastyme ir jį absorbuoja.

Tikrai vartoti kūrinį, reiškia leisti jam valdyti situaciją, o tuo pačiu leisti menininkui įgyti savo nematerialų *medijinį* pavidalą ir nors trumpam parazituoti žiūrovo mastymą. Žiūrovas akimirksniu praranda savo gyvenimą realybėje ir persikelia į jutiminę – antrinę realybę. Sujungia savo dabarties ir praeities vaizdines patirtis. Menininkas yra šamanas, žynys, magas ar mistikas. Fotografija sąlyginai įgyvendina paralelių pasaulių idėją. Ji kaip meno kūrinys savo prigimtimi reflektuoja mokslininkų kelionę laiku teoriją. Fotografija galingai pavergia erdvę. Konservuotas daiktas ir jo aplinka keliauja laiku ir vietovėmis.

Be abejo dvasios vaizdavimas dažnai grindžiamas religinėmis koncepcijomis. Fotografijose ji esti kaip gyvenanti atskirą nuo kūno, bet dažnai turinti jo pavidalą gyvenimą. Rentgeno fotografijos vaizdas asociatyviai tapatus sielos vaizdai. Šviesių ir tamsių dėmių kirtimasis, lūžiai, bei susiliejamai tapatūs be svoriui objektui. Tai yra būvis ne erdvinėje erdvėje.

Šviesių ir tamsių dėmių santykiavimas panašus ir į *pinhole* foto estetiką. O tai rodo, kad naujos technologijos tik kursto primityvių technikų naudojimą. *Pinhole* fotoaparatai yra patys paprasčiausi ir jų pagalba padarytos primityvios fotografijos yra labai keistos – atmosferinės, puikiai išsakančios ne esybinio tūrio egzistavimo koncepciją. Tai tarsi dvasių kuždėjimo

⁵¹ Žurnalas *AHA*. Nr.7 '97, liepa.

fiksavimas. Tokios fotografijos yra reikalingos, kaip ir bet koks kitas nepaaiškinamas reiškinys, lyg impulsas tikėjimui. Šią mintį puikiai pagrindžia kosmoso ateivių fotografijų poreikis. Tikėjimas nėra naivumas, tikėjimas yra vienatvės eksponavimo forma. Tikėjimas, kad neįvyks tai kas akivaizdžiai vyksta yra naivesnis už bet kokią įmanomą tikėjimą.

Mirtis yra gailestinga tuo, kad po mirimo proceso suteikiamas besvoris ir beformis vaiduoklio pavidalas. Mirusysis gauna gyvenimo kompensacijas. Sąlyginai mirties pagalba jam leidžiama tapti nemirtingu.

Dauguma fotomenininkų tiki, jog jų sukurti atvaizdai bus vartojami ir taps labiau priimtinesniais nei yra realusis vaizdas. Išdidinti objektai ne reti yra išraiškingesni ir plastiškai įtaigesni. Čia iš tiesioginio vaizdavimo atsiranda daugiaprasmiškumas ir keistumas kuris ima konkuruoti su realybe. Bet kokia transformacija turi turėti savo atsparos taškus kurie yra realios realybės požymis, kitaip žiūrovui nekils noras iliuzijas sumaišyti su realybe.

Fotografijos technikos tobulėjimas skatina primityvius geismus – geisti primityvios technikos. Weston, Brandt, Evas, Henre Cartier – Breson, Robert Frank ir daugelis kitų skaitė garbės reikalui nenaudoti naujausių fotografijos technikų. Iki gyvenimo pabaigos kai kurie iš jų liko ištikimi seniems, apiplyšusiems fotoaparatus⁵². Na o atsiradus skaidrėms perkeltine prasme fotografija grįžta į savo priešistorę – į cameros obscuras laikus⁵³

1952 m. Henre Cartier – Breson savo knygoje *Lemiamą akimirka (The Decisve Moment)* išdėsto savo pozicijas kodėl nenori kurto spalvotų fotografijų. Anot jo lėtas spalvotos juostos greitis sumažina vaizdo ryškumą⁵⁴

Fantasmagorijos. Dvasinių fantasmagorijų inscenizacija jau egzistavo, net iki fotografijos mokslo ir meno atsiradimo⁵⁵. Tobulėjančią eksperimentinę kinematografijos ir fotografijos techniką visų pirma mokslininkai naudojo senovinių mitų ir religinių siaubo pasakėčių iliustravimui. Iki prasidedant spektakliui buvo galima žiūrovų akyse pastebėti baimės ir nerimo emocijas. Tai buvo pirmosios siaubo žanro dėsnių apraiškos.

Pirmąsias projekcinio vaizdo užuomazgas galime aptikti jau XVII a. Viduryje. Visuose didžiuosiuose Europos miestuose keistuoliai žmones patraukdavo Laterna Magica (10

⁵²Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 127, 128.

⁵³Ten pat, p. 128.

⁵⁴Ten pat, p. 131.

⁵⁵ Čia fotografija yra mokslas todėl, kad visų pirma fotografija buvo aiškinama kaip mokslas ir tik vėliau ji tapo įteisinta kaip meninės raiškos priemonė.

ilustracija) pasirodymais⁵⁶. Tai buvo medinė arba skardinė dėžė iš kurios sklisdavo šviesa. Jos viduje kaitaliojami spalvoti paveikslėliai buvo atvaizduojami dirbtinio rūko fone. Dažniausiai vaizduojamos judančios žmonių figūros ir gamta ir kartais analogų realybėje nematyti keisti objektai.

Kada buvo išrastas šis prietaisas sunku pasakyti. Jau XIII a. Anglų mokslininko Roger Bacon raštuose galime aptikti šio stebuklingo prietaiso pėdsakų. Renesanso laikais mokslinius eksperimentus atlikinėjo Leonardo Da Vinci.

Apie 1795m., romantizmo laikotarpiu didelį susidomėjimą kėlė belgų mokslininko jo paties pavadintų fantasmagorijų pasidarymai. Etienne'as Gespard'as Robert'as (Robertson'as) (1763-1837) iššaukinėjo raganas, velnius ir protėvių dvasias. Pasirodymų pradžioje, grandinių fone blausiai šviesdavo kaukolės ir skeletai. Po to buvo galima išvysti mažų žmonių figūrėles. Vėliau didėdavo lydimos žaibų, trenksmų ir įvairių dejonų kol užgoždavo visą erdvę. Visiškoje tamsoje, keistas balsas žiūrovams įsakydavo uždavinėti klausimus. Šių vizualinių spektaklių kūrimui E. G. Robertson'ui padėdavo aktoriai, muzikantai, projektuotojai. Šiurpui pagilinti, pasirodymai buvo rengiami apleistuose vienuolynuose ar kituose negyvenamuose pastatuose.

1679m. Buvo išleista pirmoji fokusų ir vizualinių iliuzijų knyga. Jos autorius Simon Witgeest. Pakartotinas leidimas 1830m. Knygoje S. Witgeest iliustruoja, kaip sukurti antgamtišką *Laterna Magica*, su netrūkinėjančiu skaidrių rodymu. XVII a. ši knyga buvo viena populiariausių Europoje. Nuo 1702 iki 1798m. Vokietijoje panašių knygų buvo išleista iki 15vienetų. Šie raštai pasitarnavo *cameras Obscuros* atsiradimui ir tobulinimui.

Šaltiniai mini jog XIX a. Prancūzijoje Rik'as Soenen'as kūrė neturinčius to meto analogų spektaklius.

Mokslininkai išskiria tris fantasmagorijų siužetinius tipus: Neigiamų jėgų pasaulis. Vaizduojami velniai, vaiduokliai, skeletai, kaukolės, kapinės, susitikimai su lavonais ir raganomis. Mėgstamiausias fantasmagorininkų siužetas – kraujuojantis vienuolis⁵⁷.

Po prancūzų revoliucijos atsirado fantasmagorijų portretinis žanras. Vaizduojami žymūs žmonės. Dažniausiai Prancūzijos revoliucijos protagonistai: Bonapartas, Robespieras, Lidvikas XVI ir kiti. Visų skaidrių siužetinius veikėjus supo juoda arba kitokia tamsi spalva. Kontrastas padėdavo išryškinti veikėją. Juodo fono panaudojimą pirmasis sugalvojo ir pritaikė Etienne

⁵⁶ Manoma, kad aparatą išrado olandų fizikas Christian'as Huygens'as (1629 – 1695). Kituose istorijos šaltiniuose šis išradimas priskiriamas Jėzuitų vienuoliui, vokiečiui Athanasius Kireker (1602 – 1680) kuris kūrė *šviesos paveikslų spektaklius*.

⁵⁷ Kraujuojančio vienuolio įvaizdis pasiskolintas iš *Matthew Lewis* gotikinio siaubo romano *Vienuolis* 1796 m.

Gespard Robert (Robertson). Šie vaizdai yra fotografinio vaizdo pirmtakai. Taip pat jie yra foto montažo, animacijos ir kinematografijos prototipai.

Istorijos raidoje atsiradusios ir ne ką mažiau įspūdingos vaiduoklių fotografijos (11 iliustracija). Stereoskopo pagalba XIX a. Seras David'as Brewster'is užfiksavo paranormalų vaizdą. Iš tikro tokie vaiduoklių atvaizdai yra sukuriami ir tai ką pastebėjo Seras buvo atsitiktinumas, kuris ateityje pasitarnavo meninei fotografijai.

XIX a. Fotografai daug eksperimentuodavo. Ekspozicija kartais trukusi per ilgai sukurdamo pačius neitikinamiausius efektus. Tik atitinkamos modelio detalės aiškiai matomos, o kūnas ne retai peršviečiamas. Tuo metu tai buvo pats lengviausias vizualinis manipuliavimo būdas. Kai kuriuose atvaizduose sabotažą įrodyti ir dabar yra sunku. Vaizdai buvo kuriami ferotipijos būdu. Seras David'as Brewster'is puikiai išmanė stereo vaizdą ir žinojo kaip jį išnaudoti.

1896 pirmą kartą istorijoje knygoje *fotografinis pasilinksminimas* Walter'is E. Woodbury'is atskleidė keletą fotografijos technikos subtilybių ir puikiai paaiškino kaip sukurti vaiduoklio efektą. Florascensiniais dažais ištapytas vaiduoklis ant fotopopieriaus sukūrė skaidrę ir permatomą vietą. O Frederick'as A. Hudson'as buvo pirmasis Anglijos dvasių fotografas.

II.4.

DAIKTIŠKUMAS

Kompozicijose komponuojami daiktai asociatyviai jungiasi su praeitimi ir taip žiūrovą verčia mąstyti apie prisikėlimą. Panašiai galime traktuoti tradicinių dailės siužetų perkėlimą į fotografiją. Tačiau čia šiuolaikinių technologijų dėka toks perkėlimas įgauna plagijavimo bruožų, tokiu būdu, kiekvieną kartą, interpretuojant kanoninius reiškinius atsiranda prisikėlimo naujumas, prisikėlimo plagijavimas; kopija dažniau prisikelia nei originalas.

Fotografija suvienodina viską. Jai visi objektai lygūs ir nepakartojami. Kiekvienas daiktas gali būti sužmoginamas, o žmogus sudaiktinamas. Lygiai taip pat gali būti suvokiama mirtis. Ji kaip daiktas kurį galima pajudinti ar sunaikinti. Neleisti kitam žmogui mirti, yra lygu numarinti mirtį mirime. Gal tai nusikaltimas prieš neišvengiamybę? Fotografuoti mirštantįjį yra nusikaltimas sau ir lojalumas vaizdui. Tai yra panašu į mirties suvokimą kaip intriguojantį

reiškinį ar fotogenišką objektų virsmą, kuris niekadės galbūt nebeprisikartos. Šis virsmas įpareigoja jį fiksuoti apie nieką daugiau negalvojant, ir suvokti jį kaip elementarų daiktą.

Kiekvienas laikas turi savo daiktišką aplinką, kuri nuolat kinta. Nufotografuoti reiškia sustabdyti laiką ir pasisavinti jo daiktus. Taip galima sukeisti daiktų prasmes ir reikšmes. Didis fotografijoje gali tapti mažu, o mažas dideliu. Tai rodo kiek fotografijai visi vienodai reikšmingi. Didingumo ir mažumo kategorijos čia veikia kaip santykiniai konservavimo vienetai.

Norint prasiskverbti į daiktų esmę, reikėjo išgryninti kasdienę patirtį. Dokumentalistai remiasi tik faktais. Faktus kuria ne fotografo inscenizuoti o realybėje egzistuojantys daiktai. Taigi dokumentalistas tik išryškina arba atskleidžia daiktų prigimtį valydamas nuo jų nereikalingas prasmes. Čia vienintelis teisingas daikto tyrinėjimo faktorius yra originali ir teisinga dokumentalistų akis.

Fotografuoti žmones – tai juos išniekinti, išvysti juos tokius, kokių jie patys savęs nemato, sužinoti apie juos tai, ko jie niekad negalės žinoti; fotografavimas paverčia žmones daiktais, kuriuos galima simboliškai užvaldyti⁰¹

1887 – 1890 m. primityvios blykšte darytos Jacob Riis fotografijos patrauklios savo paprastais ne idealizuotais objektais, jų tarpusavio santykiais bei formomis⁰²

Edward'as Weston'as daug rašė apie fotografiją. Jam buvo svarbus fotografo objektyvumas savo žiūrovų ir fiksuojamų objektų atžvilgiu. Svarbiau išvelgti daikto esmę negu jo nuotaiką ir taip atskleisti jo prigimtį. Anot E. Weston, fotomenininkui svarbu surasti tiesą, o fotoaparatus yra *igimtas garbingumas*. Menininkas manipuliuoja fotoaparato garbingumu ir be abejo privalo būti sąžiningu. Fotografijos turi ženklus kurie nukreipia žiūrovą – jo mastymą į atitinkamas detales bei jų istorinę patirtį. Detalės detalė yra stebėjimo vieta, paros ar istorijos laikas.

Fotografinis daiktas yra veiksmingas ir įtakingas tada, kai visa savo prigimtimi ir medžiagiškumu kontaktuodamas su žiūrovo akimis visiškai savanoriškai priimamas, sublimuojamas, vertinamas ir išreiškiamas bent vidiniais sąmonės vaizdiniais. Kai kuriems menininkas ypač Paul Strand yra būdingas menotyrinis – antropologinis dėmesio sutelkimas į funkcionalių daiktų požiūris. Taip žiūrovui pateikiama visapusiška daikto analizė. Iš daugybės skirtingų daiktų pateikiama daug pulsuojančių skirtingų analizių kurios susipina į vientisą daiktų paveikslą – studiją.

⁰¹ Sontag Susan Apie fotografiją, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 23.

⁰²Ten pat, p. 107.

Paprasto, nuvalkioto ir kuklaus daikto atpirkimas jį nufotografavus drauge yra ir išradingas individo saviraiškos būdas. <...> Fotografija yra savotiškas perspaudimas, herojiškas santykiavimas su materialiuoju pasauliu⁰³. Daiktas ir žmogus fotografijoje yra morališkai lygiavertis visiems kitose fotografijose veikiančioms objektams.

Fotografija sujungia žmones ir daiktus, kurie vėliau išsiskiria⁰⁴ Fotografijos žavesys primena mirtį. Praeitis tampa šviesi objektų atmintis. Čia tarp kiekvieno objekto ir subjekto dingsta moralinės skirtybės, o istorinis laikas tampa ne toks skaudus, koks buvo iš tikro⁰⁵. Čia kiekvienas objektas tampa fragmento fragmentu nes pati fotografijos prigimtis leidžia fragmentuoti realybės vienetus. Patys fotografijos objektai rodo ar istorija gali būti objektyvi, mat palaikant vieną poziciją, o tai būna neišvengiama nes fotografas asmuo, neigiama kita. Todėl dokumentinėje fotografijoje daiktų lygybė devalvuojasi. Vadinasi tik paviršutiniškai gali atrodyti, kad visi objektai yra vertingi ir įdomūs⁰⁶

Fotografijų pagalba realybė yra nuosekliai ištiriama ir įvertinama. *Užuot fiksavusios realybę, fotografijos pasidarė daiktų išvaizdos norma ir pakeitė pačią realybės ir realizmo idėją⁰⁷*

Viena didžiausių fotografijos strategijų gyvius versti daiktais, o daiktus gyvomis būtybėmis. Tai akivaizdžiai įrodo 1929 – 1930 m. gašlūs Edward Weston’o fotografuojami pipirai (12 iliustracija). Beje 1925 m. Meksikoje autorius sukūrė elegantiškų klozeto formų ciklą. Aišku viena, jog žmogiškas sprendimas įtakoja objektų grožį, bei formuoja visuomenės grožio sampratą⁰⁸.

Fotografija suteikia turinius daiktų savybėms. Per nuotraukas išsigyjami daiktai, vadinasi per jas išsigyjamas ir visas pasaulis. Išigijimo proceso metu arba prarandamas arba iš naujo atrandamas žmogiškumas. Pasaulio išigijimas suvienodina ne tik daiktus, bet ir jų hierarchiją, charakteristiką. Esme tampa pats išigijimo faktas. Reportažinė fotografija išigyja daiktų tarpusavio santykį – realų įvykį atmesdama priešistorę ir poistorią. Vadinasi iš fotografijos reikalauti tiesos yra beprasmiška, nes ji sugeba objektus padaryti gražiais ir yra prastas tiesos reiškimo įrankis. Realybė paverčiama tautologija, nes fotografija atskleidžia žmonių

⁰³Ten pat, p. 38.

⁰⁴Ten pat, p. 77.

⁰⁵Ten pat, p. 77.

⁰⁶Ten pat, p. 83.

⁰⁷Ten pat, p. 93.

⁰⁸Ten pat, p. 103.

daiktiškumą, daiktų žmogiškumą. Tačiau fotografijos neaiškina daiktų formų bei santykių jos tik konstruoja šiuos egzistencijos faktorius. Robert Frank teigia: *kad autentiškumo šiuolaikinio dokumento vizualinis poveikis yra toks stiprus, kad jis sunaikina paaiškinimą*⁰⁹ Fotografija yra paslapties paslaptis, juo daugiau ji tau sako, tuo mažiau supranti¹⁰

Daiktai atsispindintys fotografijose yra realybės vienetų surogatinė nuosavybė tampanti autentišku daiktu. Daiktas ir jo atvaizdas yra nedalomos realybės pusės, todėl fotografija nėra išraiškos ženklas daiktui. Ji yra būdas įsigyti daiktą. Fotografijos – daiktai dubliuojami, o tai reiškia kad mes galime pasisavinti ką nors kaip informaciją. Nufotografuotas daiktas yra klasifikuojamas ir saugomos informacijos sistemos dalelė. Fotografuoti taip pat reiškia kontroliuoti daiktų padėtį¹¹

Infraraudonųjų spindulių fotografija ir heliografija išvadavo daiktų grožį iš kieno nors priklausimo¹². Tačiau žmogaus prigimtis visada linkusi daiktams priskirti ne tik sąlygas, bet ir savybes ar vertybes. Realybė teigdama pirmenybę atvaizdui o ne daiktui rodo tik tos realybės virtualėjimą, ir bandymą atvaizdais pakeisti realų pasaulį o ne kažkokį iškrypimą.

Daiktai įgavę fotografijų teikiamas prasmes geba peržengti savo pačių prasmines kategorijas. Taip kuriamas daiktų įdomumas, o pats daiktas tampa įdomiu tik tada kai su kuo nors asocijuojasi. Fotografija geba unikalius objektus paversti klišėmis – taisyklėmis galinčiomis jungti atskirus tikrovės vienetus¹³.

⁰⁹Ten pat, p. 114, 115.

¹⁰ Diane Arbus teiginys.

Ten pat, p. 115.

¹¹Ten pat, p. 154, 155, 156.

¹²Ten pat, p. 157.

¹³Ten pat, p. 174, 173.

II.5.

FOTOFROIDETIKA – FOTOGRAFIJA YRA SĄMONĖS REGINYS

Materija nėra viskas, virš jos plevena kita būtis, o neuronai ir nervų tinklai, kuriuos aiškiai matome pro mikroskopus, sudaro visumą, kuri yra kažkas daugiau negu dalių suma...¹

Fotografija yra paminklas vaizdo praeičiai. Kitimas yra virsmas kuris vaizdo objektų negražina atgal. Jis juos ardo. Vaizdas atrofuoja ir įgauna kitokias formas. Procesas panašus į evoliuciją kurios eigoje vaizdų formos nėra pastovios. Formos egzistavimo pradžioje vaizdas traktuojamas, kaip neteisingas. Vieno žanro vaizdas yra priešiškas kito, iki jo buvusio. Tik vėliau vaizdų kritikai padeda priprasti prie naujų atvaizdų.

Kitimo užfiksavimo metu, fiksuojamo objekto vaizdas iškeičia savo kitimo procesą į stagnaciją, kuri visiškai priešiška jo paties prigimčiai. Objektas realybėje neišvengiamai pasmerktas pražūčiai. Atvaizdo statika ignoruodama vaizdo būseną ima teigti ir įrodinėti jog ji yra dinamika, mat buvo fotografuojamas judesys.

Užmarštis yra priemonė, arba reiškinys, kurios dėka realaus vaizdo ir jo objektų egzistavimas baigiasi. Nelieta faktų išskyrus fotografiją, kuri ne tik verčia patikėti apie vaizdo buvimą praeityje, bet ir pajauti valdžios galią. Fotografuoti, reiškia būti galingu, pasisavinti ir žinoti. Turint žinojimą ir priklausomybės galią neišvengiamai fotografas įgauna valdžią kuria piktnaudžiaudamas patiria pasitenkinimą. Fotografas yra maniakas, žudantis realų reginį, kuris pasiduoda žudymui vardan savęs balzamavimo – tariamo amžino gyvenimo²

Fotoaparatas yra sąmonė suvokianti ir medžiojanti vaizdus. Ji negali gyventi be vaizdų gaudymo. Yra trys materijos: kūno, sąmonės, pasąmonės³. Pastarosios dvi sudaro metafizinę materiją ir asmenybės esybės vidinį identitetą. Kitaip tariant jos abi yra viena beformė esybė, savo pačių poreikiui sukūrusios vaizdą ir jo apčiuopiamumą vadinamą kūnu. Tokiu būdu sąmonė ir pasąmonė susikūrė tariamas ribas. Ribos reikalingos sąmonei nes pasąmonės turinys yra nesuvokiamas ir išnyrantis netikėtai. Šie išnyrimai sunkiai suvokiami ir kelia baimę pačiai

¹ Algimanto Kezio teiginys.

Iš interneto: <http://www.medicine.lt/asmenybes/straipsnis.asp?StraipsnioID=2474> (žiūrėta 2004 12 15).

² Remiuosi Susan Sontag. Ji teigia: *Nufotografuoti –tai pasisavinti fotografuojamą daiktą, pasaulio atžvilgiu laikytis tam tikros pozicijos, kuri panaši į žinojimą, taigi ir į valdžią.*

Sontag Susan *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 14.

³ Ši išvada padaryta konceptualiai mąstant apie sąmonės ir pasąmonės teorijas.

sąmonei. Kūnas padeda sąmonei suvokti, regėti, jausti ir užuosti, bendrauti su kitomis sąmonėmis... Tačiau kūnas negali supažindinti sąmonę su pašamone kadangi ši yra arba sąmonės dalis arba kita neapbrėpiama sąmonė neįeinanti į sąmonę pro kūno *vartus* ir pačios sąmonės ne retai ignoruojama⁴. Bet koku atveju per sąmonę suvokti pašamonę yra neįmanoma. Bet mes vis tiek manome suvokiantys. Kyla prieštaringas teiginys, jog toks suvokimas, o ir pačios pašamonės apibrėžimas yra klaidingi. Jai mes klaidingai suvokiame pašamonę tai iš kur esame tikri, kad teisingai suvokiame sąmonę? Juk nėra galimybių bent palyginimo būdu paaiškinti jų skirtumus arba panašumus. Gal paprasčiau būtų manyti jog sąmonė ir pašamonė yra vienas ir tas pats?

Kalbant apie fotografiją. Tai fotoaparatas yra kūnas, kuriam fotografavimo metu įbrukama sąmonė (fotografo mastymas). Fotonuotrauka (ir jai dvigubos ekspozicijos, arba eksperimentinė) yra keistas ir kitoks rezultatas, kurį galėtume pagrįsti pašamonės terminais ir metodais. Nufotografuotas vaizdas ne tik simuliuoja aplinką, bet ir įtikinėja jog tai yra tiesa kurią turėtų matyti mūsų akys ir suvokti sąmonė. Atvaizdai yra keisti ir ryškūs pašamoniniai reiškiniai. Čia *klijuojasi* mūsų gyvenimai, mūsų emocijos ir įrodinėja tiesas, nes tikrasis vaizdas mūsų atmintyje ilgainiui išblunka ir turime tikėti *simuliakra* kad susigražintume savo praeitį. Prarasta praeitis slepia fundamentalius dalykus ir reiškinius formuojančius mūsų identitetą.

Kai mes gerai suvokiame reiškinių ar bent jau manome suvokiantys, tai kryptame į sąmonę. Priešingu atveju į pašamonę. Kai mes gerai atmename praeitį mums nereikia vaizdinės medžiagos. Kai užmirštame, foto albumas padeda prisiminti. Atmintis nemiršta tik tada kai perkuriama, jos žuvusios dalys pakeičiamos protezais – fotografijomis.

Materialus pasaulis reikalingas tam, kad egzistotų jutiminis. Skaitmeninių technologijų atžvilgiu materialusis pasaulis yra tam kad save reprodukuotų ir tiražuočiau virtualioje erdvėje, kartais pažadintų ir vystytų jutiminę kūrinio vartotojo erdvę. Bet koku atžvilgiu, bet koks materialaus pasaulio *posūkis* mažiau ar daugiau dirgina ir keičia sąmoningą suvokimą apie jį. Jis verčia kitaip jį suvokti ir reflektuoti savo kūryboje.

Fotografija kaip ir bet koks kitas menas yra reikalinga mąstymo bei sąmoningumo sąvokoms išreikšti. Meninė fotografija yra vizuali menininko *encefalograma*. Realybė yra minčių pratęsimas. Mūsų realybė yra mūsų pačių medija. Fotografija pratęsdama vaizdą kuriame esame, pratęsia mus ir užtikrina šio proceso ne baigtinumą. Mintys ir mąstymas nulemia, kaip asmeniškai, visuomeniškai ir istoriškai suvokiame pasaulį. Fotografija, kaip atmintis sujungia

⁴ Čia remiuosi Carl Gustav Jung kolektyvinės pašamonės teorija.

dabartį su praeities patirtimi ir suteikia mąstymui gelmę bei erdvinę apimtį. Mūsų nuotraukos yra mūsų pasirinkti simboliai, kalbantys apie atitinkamą būvimo tarpsnį. Jos ne tik įamžina laiko atkarpą ir objektą, bet ir mūsų ateities kartoms formuoja praeities iliuziją. Fotografija sugauna, izoliuoja, užfiksuoja, konservuoja ir pateikia vartoti praeities chrestomatiją. Fotografavimas, kaip ir mąstymas yra nenutrūkstantis procesas. Jis užbėga į priekį pasilikdamas galimybę būti praeityje. Atvaizdas balansuoja tarp nesulyginamų skirtumų ir prieštaraujančių sąvokų. Jis bando skirtumus ir sąvokas analizuoti aiškinti ir tapatinti. Fotografija, kaip viena iš mirties bausmių vykdytoja. Ji atstumia, sujungia. Sunaikindama vieną reikšmę sukuria naują.

Fotografija yra pasikartojantis reiškiny, nes skirtingo laikmečio fotografų kūriniai kartais savyje atskleidžia panašumo bruožų. Lyg kolektyvinės sąmonės dėka fotografai neleidžia numirti praeičiai, savo kompozicijomis kartas nuo karto prikeldami tai kas jau yra. Pasikartojimo aspektas primenantis kėsinimąsi į autentišką vaizdą. Realybė yra tik mūsų mąstysenos atspindys, o mūsų mąstysena – kelias į sielą⁵. Fotografija apsunkena vaizduojamųjų objektų suvokimą ir verčia kurti ne taisyklingas, labiau *simuliakrines* rekonstrukcijas savo sąmonės ribose, kuriuose pilna asmeninių patirčių. Kaip tik fotografija ir leidžia ne tik liudyti savo praeitį, bet ir jos išsižadėti. Išsižadėti padeda fotogeniški daiktai tampantys foto suvenyrais. *Atrodo, kad savosios patirties netekę žmonės yra patys aistringiausi fotografuoti namie ir svetur*⁶

Jai fotografo veiklą sulyginsime su rašytojo, pastebėsime jog ryšys turi didelių skirtumų. Viena aišku, kad fotografo veikla visada sąmoninga, o rašytojo ne būtinai⁷

Jai tai kas rodoma fotografijoje yra suvokiama, kaip asmeninė sąmoninga vizija, tuomet tema kuriai paklūsta fiksuojami asmenys jiems nepriklauso. Čia fotografija veikia, kaip

⁵ Čia remiuosi Dr. Audriaus V. Plioplio pamastymais apie materiją: *Materija nėra viskas, virš jos plevėna kita būtis, o neuronai ir nervų tinklai, kuriuos aiškiai matome pro mikroskopus, sudaro visumą, kuri yra kažkas daugiau negu dalių suma... Taip, realybė yra mūsų minčių pratęsimas. Mūsų mintys ir mąstymas nulemia, kaip mes asmeniškai, visuomeniškai ir istoriškai suvokiame pasaulį. Atmintis sujungia dabartį su praeities supratimu ir suteikia mąstymui gelmę bei erdvinę apimtį. Mūsų sugalvoti simboliai nuspalvina mūsų pasaulėžiūrą. Abėcėlė, kurią vartojame žodžių forma, kaip ir smegenų bangų registravimas – encefalograma – sugaudo, užfiksuoja ir perteikia mūsų mintis. Mąstymo procesai vyksta nuolat, juda pirmyn ir atgal tarp nesulyginamų, skirtingų ir prieštaraujančių sąvokų. Kiekvienam „už“ yra „prieš“, kiekvienam „prieš“ yra „už“. Mintis atstumia, mintis sujungia, mintis sulydo, mintis sukuria naują reikšmę ir prasmę. Mokymasis yra įvertinimas to mąstymo, kuris išsivystė pasikartojimo būdu, kaip nenutrūkstamas aidas (pirma aidintis mumyse, po to – už mūsų), kaip adatėlė ant plokštelės, kuri be pabaigos sukasi ratu, kol mūsų mąstyme įbrėžiamas griovelis. Realybė yra tik mūsų mąstysenos atspindys, o mūsų mąstysena – kelias į sielą.*

Informacija iš: <http://www.medicine.lt/asmenybes/straipsnis.asp?StraipsnioID=2474> (žiūrėta 2004 10 15)

⁶Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 19.

⁷Ten pat, p. 47.

fotografo sąmonės atspaudas⁸. Fotografija leidžia įgyti patirtį, kuri negali būti pagražinama. Tuo būdu fotografas gali bandyti naikinti savo identitetą, susilpninti savo privilegijos teisę prieš objektą ir pojūtį, bei prarasti savąją nekaltybę, taip įrodant jog saugumas yra ne teigiamas, o atvirksčiai neigiamas reiškinys fotografo ne tik būčiai bet ir sąmonei⁹. Fotografas maištauja ne tik prieš pasaulį, bet ir pats prieš save – savo sąmonę. Maištauti galima prieš per daug išlavintą jautrumą pilną socialinėje aplinkoje¹⁰. Čia *Maištaujantis estetas, taip būdingas septintajam dešimtmečiui, teikia pirmenybę gyvenimui – siaubo filmui kaip gyvenimo – nuobodybės priešnuodžiui*¹¹.

Kai XX a. 4 dešimtmetyje fotografijoje išigali aukštoji mada, tuomet siurrealizme išigali portretų manieringumas. Pati Susan Sontag teigia jog siurrealizmas yra fotografijos pagrindas: *pats pasaulio dublikatas, antrinės tikrovės, siauresnės, bet dramatiškesnės nei natūraliai suvokiama, kūrimas yra siurrealistinis.*<...> *Siurrealistai siurrealybę išivaizdavo, kaip universalą, psichologijos reiškinį*¹². Fotografija nurodo į socialinę klasę, o tai daro ją siurrealistiška, tai akivaizdu, nes fotografai renkasi nuskriaustusius tūnančius neoficialiuose realybėse. Nuskriaustųjų atvaizdams suteikiami savi pavadinimai atspindintys fotografo sąmonę. Taigi fotografas objektą išnaudoja tam, kad šis taptų jo sąmonės prezentacija. Čia fotografo perspektyva veikia kaip universali ir peržengianti visas klasikines meno perspektyvas¹³.

Fotografijoje esantis siurrealizmas reprodukuoja į reakcijas ir pozicijas. Čia *istorija paverčiama keistenybių sanakaupa, pokštu ir kelione į mirtį*¹⁴. Istoriniai pokyčiai greitėja todėl siurrealistiškiausia tampa praeitis. Fotografija ne retai veikia kaip citata, sugretinimų ir nesugretinamų citatų derinimas *tarp* tampa siurrealistiniu pomėgiu¹⁵.

Tradicinio istorinio meno sąmonė bando objektus skaidyti tarpusavyje. Čia vertinga ir reakcinga, svarbūs ir nesvarbūs dalykai atskiriami. Šiuo atveju fotografas griaua sistemą, veikia impulsyviai, vadovaujasi savo jausmais ir asmenine sąmonės patirtimi. Čia fotografija patvirtindama būvimą, jį legitimuoja kartu su kitais būviniais. Fotografo – kolekcionieriaus žvilgsnis bando ne tik priešintis istorinio meno sistemai, bet ir neigti nukrypdamas į visas įmanomas paraštes, grynai naujos, galbūt ne visada sąmoningos, paraštės paieškos skatinant.

⁸Ten pat, p. 17.

⁹Ten pat, p. 50.

¹⁰Tai ir darė JAV fotografė Diane Arbus.

¹¹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 51.

¹²Ten pat, p. 61.

¹³Ten pat, p. 62, 63.

¹⁴Ten pat, p. 81.

¹⁵Ten pat, p. 81, 82.

Todėl fotografo žvilgsnis į objektus nėra labai alegoriškas, kaip ne retai teigiama. Čia realizuojamas siurrealistinis priesakas – viskas yra realu¹⁶. Vadinasi siurrealistinių objektų ir siurrealistinių fotografijų pilna visur. Bet jos ne visada traukia dėmesį nes yra pigios¹⁷.

Fotografas dalyvauja sendinimo procese ir renkasi ką sendinti. Objektas turi būti vertas senatvės – vertas akimirkos senatvės. Tačiau pačios tikrovės suklasifikuoti neįmanoma, ji yra atsitiktinė klasifikacija. Fotografuoti yra klasifikuoti, patirti nepaprastą masinantį, radikaliai reduktyvų santykį su pasauliu, tuo pat būti nesąmoningu suvokiant savo sąmonės buvimą. Šis santykis yra skiriamasis siurrealybės santykis. Čia realybė yra nepakankama ir niekada nepasitenkinama nes įvaizdinama kito pasaulio ilgesiu, o siurrealizmas liudija susvetimėjimą. Taigi nepasitenkinimas ir gimdo norą reprodukuoti pasaulį ir taip versti save pasitenkinti nepasitenkinimu ir būti labiau nepatenkintu. Skaitmeniniame amžiuje tikrovė tampa tikresnė pro objektyvą arba pro ekraną. Tapti tikru šiuo atveju reiškia tapti siurrealiu¹⁸.

Siurrealistai, trokštantys būti kultūros radikalais, net revoliucionieriais, dažnai pasiduoda geranoriškai iliuzijai, kad jie galėtų ar net turėtų būti marksistai¹⁹. Siurrealistinis estetizmas persisunkęs ironijos ir jį be galo sunku derinti su XX a. moralės formomis. Siurrealistiškai pasaulį suvokiantys fotografai įtaigoja, kad bergždžia net mėginti jį suprasti, ir siūlo jį kolekcionuoti²⁰. Vadinasi kolekcionuoti asmenines savo sąmonės funkcijas yra kolekcionuoti vaizdo suvokimus. Siurrealistai fotografiją laikė išlaisvinančia veikla tiek, kiek ji pranoksta grynai asmeninę raišką²¹.

Grįžtant prie fotografijos istorijos galime sakyti, kad ji blaškosi tarp pagražinimo – retušavimo imperatyvo, kilusio iš dailės ir tiesos, kylančio iš tikrųjų mokslų logiškai suvokiančių realybę. Fotografija taip pat moralizuoja tiesos idealus. Tai rodo, jog jos pačios prigimtis yra moralizuoti realybę, tuo pačiu reginį vertą balzamavimo. Kadangi fotografas kuria fotografijos istoriją, jis moralizuoja fiksuojamą objektą šį pagražindamas arba išvaduodamas iš pagražinimų – paversdamas teisingu; jis primeta savo sąmonės valią²². Kalbėdamas apie tiesą fotografuojantis asmuo fotografiją daro nuoga, nes ši nurengia objektą ir priverčia jį atrodyti teisingai.

¹⁶Ten pat, p. 83, 84.

¹⁷Ten pat, p. 84.

¹⁸Ten pat, p. 85.

¹⁹Ten pat, p. 87.

²⁰Ten pat, p. 87.

²¹Ten pat, p. 94.

²²Ten pat, p. 92.

Fotografai susidūrę su aktais <...> nežino, <...> negali pasakyti ir netgi nenori žinoti ar pasakyti: patys faktai įsiveržia į sąmonę, jų per daug vienam teiginiui, tarytum skiemenų vienam suprantamam žodžiui. O tą nesuprantamą žodį, didįjį paslaptinę atsakymą į visus klausimus <...> jis įsivaizduoja kaip kažką labai fantastišką ir abrakadabrišką, nepriklausantį jokiai žinomai kalbai; su šia patogia vėliava jis keliauja, sprendžia ir mąsto, ir kiek išgalėdamas mėgaujasi malonumais²³.

Fotografija yra subjektyvus matymas nulemiantis akies ir objektyvo fokusavimo neatitikimą. Bet jai mąstoma fotografiškai, tuomet terminas fotografinis iškraipymas neturi prasmės²⁴. Robert Frank visada siekė ne skvarbau o demokratiško žvilgsnio. Nebandydamas nustatyti naujų matymo formų jis rinkosi aiškų klasikinį akies ir fotoobjektyvo fokusavimą. Nepaisant to, fotoaparatas įvykdė psichinę revoliuciją, kurią naujomis formomis vėliau tęsė kinas, video ir visa skaitmeninė kultūra. Fotografija kaip veidmainė sugebėjo būti intensyvi ir šaltakraujiška, rūpestinga ir abejinga vienu metu. Fotografinis matymas turi būti krečiamas techninių šokų o įprastinis akies matymas tuo metu turėtų atrodyti sugriautas. Tačiau matymas pamažu prisitaiko prie atradimo, vadinasi prisitaiko individo sąmonė. Fotografai turi greitai išmokti pasukti savo sąmonę naujos technikos link. Trečiajame dešimtmetyje avangardinis Strando ir Westono (3 dešimtmečio pabaiga, 4 pradžia), matymai buvo akivaizdūs naujų matymo kanonų atsiradimai, kuriuos ilgainiui absorbavo ir pritaikė savo sąmones prie jų kiti fotografai²⁵. Dažnai fotografai siejami su grupele žmonių kurie gali mąstyti ir gebėti transcendentuoti mechaninę fotoaparato prigimtį ir atlikti meno normas²⁶. Tačiau fotografai ne atlieka mesijo funkcijų jie tik save projektuoja kiekviename reginyje stengdamiesi pranokti tiesioginę prasmę. Tokiu būdu pačią fotografiją iškelia kaip žinojimą be žinojimo, kaip savęs pažinimo objektą, kaip pasaulio daiktų filtravimo per save įrankį. Prieš fotografavimo aktą vaizdai pinasi fotografo sąmonėje kaip patirtis ir įtakoja naujo vaizdo pasirinkimą²⁷.

²³ Citata iš Henry James teksto knygoje *Amerikietiška panorama (The Amerikan Scene, 1907 m.)*

Ten pat, p. 73.

²⁴Ten pat, p. 102.

²⁵Ten pat, p. 104.

²⁶Ten pat, p. 107.

²⁷ Apie tai Susan Sontag štai ką rašo: *Pasiryžę įrodyti, kad fotografijos gali pranokti tiesioginę prasmę – o geros fotografijos ją visada pranoksta, - daugelis rimtų fotografų pavertė fotografiją neotiniu paradoksu. Fotografija iškeliamą kaip žinojimas be žinojimo: kaip būdas pergudrauti pasaulį, užuot puolus jį atvira krūtine. <...> Paprastai tvirtinama, kad norint padaryti gerą fotografiją reikia ją pačiam matyti. Tai yra vaizdas jau turi egzistuoti fotografo sąmonėje negatyvo eksponavimo akimirka ar dar anksčiau. <...> Fotografiją, kaip pažinimą pakeitė fotografija kaip fotografija. Griežtai atmesdami, bet kokį autoritetingos reprezentacijos idealą įtakingiausi Jaunieji Amerikos fotografai neigia, kad reikali įsivaizduoti vaizdą prieš jį pamatant, ir nemano, kad jų darbai rodo,*

Nuotrauka yra atminties pakaitalas ir fikcija, ji *nevalinga Prustiškoji atmintis*²⁸. Fotografas gali stengtis demonstratyviai išpuikusiai kurti atmintį, tačiau jis taip pat kuria ir susvetimėjimo aktą.

Fotografija padeda pamatyti realybę – savo prasmių pasaulį, tai įsteigiama trejopais žmogaus mastymo būdais: mitinio, simbolinio – magiško, sąvokinio – analitinio. Visi šie būdai mūsų akivaizdoje išskleidžiami, kaip sąmonės vaizdiniai. Analitinis suvokimas yra būdingas kiekvienam asmeniui ir atliekamas individualiai. Manymas *jog kažkas yra*, atstovauja simbolinį – asmeniškąjį mastymą. Jis prisunktas įvairių prietarų nes apeliuoja į prasmes nulemiančius požymius. Toks mastymas formuojamas įsitikinimų ir kolektyvinių pažiūrų. Jis lengvai kritikuojamas ir sugriaunamas²⁹

Latvis publicistas M. Sams 1913 m. apie fotografiją štai ką rašo: *laikas plaukia nenutrūkstamai, kartu su juo keičiasi mūsų gyvenimas ir jo išorė, išreiškiantys papročius ir mūsų kolektyvinę psichologiją, Kiekvienos tautos ši psichologija sava ir ji susiklosto sutinkamai su gyvenimo permainomis. Ir jei mes galėtume užfiksuoti pasikeitimo momentus mūsų gyvenime, o taip pat mūsų tėviškės gyvenimo įvairiapusiškumą, tai padarytume išvadas apie savo individualumą arba, kas yra tas pats - kolektyvinę psichologiją*³⁰.

kaip skirtingi daiktai atrodo nufotografuoti. <...> Kai susilpnėja žinojimo pretencijos, sustiprėja kūrybingumo pretencijos.

Ten pat, p. 120, 121.

²⁸ Anot Prusto *nevalinga atmintis* yra tai: fotografijos yra *sinonimas lėkšto*, vien tik vizualinio, vien tik sąmoningo rįšio su praeitimi, duodančio menką derlių, palyginti su didžiais atradimais, kuriuos galima padaryti reaguojant į visų jausmų užuominas – tai ir yra *nevalinga atmintis*.

Ten pat, p. 163.

²⁹ Mažeikis Gintautas, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.23, 24.

³⁰ Korsas Peteris, ten pat. p.66.

II.6.

EGZISTENCIALIZMAS, RELIGIJA IR LAIKAS FOTOGRAFIJOJE

Kuo skiriasi gyvenimas ir mirtis; gyvenimo fobijos; gimimas be gyvenimo jausmo; gyvenimas kaip sapnas; mirties kultūriniai klodai; mirties atvaizdo poetika ir balzamavimo grožis.

Pamastymai ir kūriniai apie mirtį kyla iš įvairiausių prieštaravimų. Suvokti mirtį ir gyvenimą, tapatu pasiduoti prieštaravimams ir būti nuolat jų dirginamas. Gyvenimas yra akimirka suteikta likimo, kurioje individas turi pasiruošti ne mirtingumui. Gyvenimas panašus į būvimą kokone.

Shopenhauer'is gyvenimą traktavo kaip kančią, Platonas ir Paskalis kaip sapną, Nyčiai gyvenimas yra visiška neteisybė. Orteg'as y Gaset'as žmogų apibūdina ne kaip kūną ar sielą, o kaip specifišką dramą.

Epikūras teigė: *pripratink save prie mirties, kad mirtis nes neturi jokio sąlyčio su mumis. Kai mes egzistuojame mirties nėra, o kada egzistuoja mirtis tada mes neegzistuojame.* Mirties ir ne mirtingumo sąlytis yra neišvengiamas reiškinys verčiantis mąstyti ir bet kokį savo veiksmą suvokti kaip būdą susikurti savo ne mirtingumą. Mirtis yra užmokestis už gyvenimą ir naudojimąsi biologiniais ištekliais.

Laimė pasireiškia ne galvoje ir nesuvokime apie mirtį. Kita vertus jai gyvūnai nesuvokia mirties ar jie laimingesni už žmones? Jai jie negali suvokti mirties, tai gal ir laimingo gyvenimo negali suvokti? Laimė slypi amžino gyvenimo suvokime. Čia nestinga laimės, jis yra prasidėjęs ir niekada nesibaigs. Ar gera būti amžinai gyvam ir aplinkui regėti mirties siautėjimą?

Mąstymas visada atmeta laikino apsilankymo pomirtiniame pasaulyje koncepciją. Maža to jis reikalauja įrodymų. Bet ar gali būti kokie nors įrodymai, juk ne esybėje erdvėje nėra jokios esybės.

Mirtis reikalinga kad gimtum, o gimti reikia kad galėtum mirti. Kiekvienas pažinimas yra gyvenimo etapas o visi šie etapai veda į mirtį. Gyvenimas yra kūnų egzistavimo būseną ir būdas. Šio proceso egzistavimo metodika priklauso nuo kiekvieno individo mastymo bei veiklos.

Kosminių kūnų egzistavimas, mirimas ir gimimas, bet kokios jų tarpusavio jungtys rodo,

kad niekas negali dingti. Viskas tuo pačiu metu yra dingstis ir atsiradimas. Aš esu, vadinasi aš dingstu ir gyvenu. Materialumas yra savęs palaikymo, savęs kūrimo ir savęs naikinimo stadija. Balzamavimo poreikis kyla iš noro būti atpažįstamu. O tai puikiai atlieka fotografija. Žmogus savo materialumą, turi tobulinti, kad įgytų ne tik materialų bet ir dvasinį švytėjimą. Meditacijos dėka jis suvokia savo kitimus ir yrimą. Meditacijos metu jis gyvena ir miršta tuo pat metu atsiribojęs nuo mirties mirtyje. Tuo metu individas būna tik esybė – priartėjęs prie Dievo. Tauraus gyvenimo suvokimas yra įdiegiamas nuo gimimo, kaip vienas iš žmonijos idealizmo palikimų.

Suvokdami apie mirtį mes visada liguistai ieškome priemonių ją įveikti. Tuo tarpu visa kita gyvūnija nesipriešina taisyklėmis ir gyvena vienodą ciklą kuris susideda iš kūrimo ir naikinimo, iš atsiradimo ir nykimo. Žmogus yra pasmerktas mąstyti apie gyvenimą pasitelkiant ne tik protą, bet ir haliucinogenines medžiagas. Tai argumentuojama kelio į tiesą paieškos poreikiu. Tačiau keliai apgaulingi mat už jų slepiasi tik kaltės ir kančios jausmas.

Gimusį netikėtai aptikusi mirtis, aplinkinius verčia klausti, kaip suvokti likimo išdaigą? Kūdikis nesuvokė o ir negalėjo suvokti mirtį. Kūdikis nepažindamas gyvenimo susipažino su mirtimi. Ar dėl to galime teigti, kad toks mirimas yra laimingas būdas palikti pasaulį? Gal tai trumputis sapnas primenantis gyvenimą po kurio daugiau niekad neištiks joks kitas sapnas? Jai nebuvo patirtas gyvenimo džiaugsmas ir suvokimas, tai ar buvo įmanoma suvokti laimę ir meilę? Ar iš vis individas galėjo skirti gyvenimą ir mirtį, žinoti jų požymius? Gal šiuo atveju tai ir yra gyvuliškas nesuvokimas.

Akivaizdu, kad gyvenimo ir mirties suvokimo specifika slypi žmogaus prote. Tai sąlygoja gyvenimiškos sėkmės ir nesėkmės. Didelę vaidmenį atlieka asmeniniai vertinimo kriterijai

Jaunų genijų mirtys dažniausiai suvokiamos, kaip be galo tragiškas įvykis. Tai nėra pretekstas manyti, kad ilgas gyvenimas būtų buvęs visuomenei naudingesnis.

Bet koku atveju mirties suvokimas, analizavimas ir apibrėžimas yra individualus. Jos suvokimas visada priklauso vienam asmeniui ir jis niekad nėra šabloniškas. Žodžiais išreiškiamas mirties suvokimo jausmas visada yra stereotipinė išraiškos forma. Bet koku atveju ši jausmų ir būsenų išraiškos forma neatstoja originalo. Mirties eksponavimas fotografijoje niekad nėra tapatus pačiai mirčiai. Tai yra tiesiog formos atkartojimas ir interpretavimas, nesigilinant į pačios mirties struktūrą ir konstrukciją. Taigi mirties architektūrinės konstrukcijos, kurios sudaro visą esmę nustumiamos į antrą planą. Čia pateikiamas konstrukcijų apvalkalas,

įtikinantis mūsų smegenis jog tokia ir yra, tokia ir turi būti mirties išvaizda. Šiuo atveju fotografija vizualizuoja tai kas nėra leistina vizualizuoti. Maža to ji ne tik peržengia galimas ribas, bet ir savo vizualizaciją įteigia, kaip tikrą ir nepakartojamą. Taip kuriami įtaigūs stereotipai, kurie ilgainiui nusėda kultūriniuose gruntiniuose skysčiuose ir įsismelkia į kiekvieno žmogaus sąmonę. Čia kultūrinius gruntinius skysčius galime suvokti kaip kolektyvinę sąmonę. Vartodami vaizdą neišvengiamai ieškome simbolių kurie mus asociatyviai nukreiptų į tuos pamatinius vandenius bei į pačią realybę. Šie simboliai yra fundamentalūs stereotipai. Mes patikime, kad mirtis gali būti romantiška, savanoriška arba išlaisvinanti dvasią.

Mirusiųjų fotografijos neperduoda pagrindinės tragedijos nuotaikos ir aplinkinių emocijų, tačiau jos atgaivina bent nedidelę jų dalelę. Laikui bėgant jų alcheminė galia blėsta ir jos vis labiau ir labiau tampa neįgaliais atgaivinimo protezais.

Fotografija yra proto socialinė sąveika. Fotografinis vaizdas ilgai naudojamas socialinėje aplinkoje tampa kolektyviniu – kultūrinio gruntinio vandens sudėtimi. Naujuose šiuolaikinėse fotografinėse formose dominuoja ieškojimai ir eksperimentai. Čia nėra svarbi kūrėjo ir portretuojamojo sąveika. Abipusiu supratimu ne retai tampa manipuliacija. Kas pirmiau kuriuo pradės manipuliuoti, kas pirmiau kurį nužudys – ar fotografas savo kamera ar portretuojamasis. Čia svarbiausia koncepcija ir koncepcijos aktualumas. Fotografija nebėra kontroliuojama ir sutramdoma, fotografija yra savarankiškas objektas priešiškas arba nuolankus laikmečiui. Fotografija yra vaizdinės informacijos filtras. Jos erdvė priklausomai nuo individo nuotaikos pačiam individui kelia atitinkamus emocinius potyrius. Jos sukurtas atvaizdas gali sukelti vizualinės euforijos jausmą. Fotografija yra statinė vaizdo projekcija laike. Fotografas visada medituoja savo laikmečio ir asmeninėmis problemomis. Abstrakti nuotrauka yra mirties metafora – gudri išėitis iš ginčų terpės. Sensacinga fotografija yra *super* tyrimas, mat fotografas savo fotoaparatu lyg teleskopu tyrinėja aplinką, o nuotrauka – tyrimo dosjė.

Fotografija yra egzistavimo dokumentas. Ji kuria Egzistenciją, kiekvienu momentu konkrečioje situacijoje. Čia žmogus nebėra vien subjektyvi esybė, laisvai pati save kurianti. Fotografija ne tik kuria egzistencialistines situacijas, bet ir ištraukia jas iš esamos padėties, izoliuoja nuo vietinės erdvės ir bendruomenės, pateikia kitoje erdvėje, kitame laike. Žmonių ryšiai tampa tarp erdviniai. Atvaizde užkonservuoti žmonės tarsi video transliacijomis kontaktuoja su realia realybe. Vadinasi perregimybe braunasi į regimybę. Čia ekraną atstoja fotopopierius ir jo ribos. Dėl savo ne atsparumo šviesai pati fotografija yra užkonservuota metamorfozė.

Šiuolaikinėje fotografijoje žmogus nebėra tik laikmečio ar reiškinių reprezentantas. Šiandien jis yra individualus su savo individualiomis ir nepakartojamomis problemomis, įvaizdžiais ir mastymu. Jis yra ieškantis, drąsus ir garsiai kalbantis. Skaitmeninė fotografija dažnai rėkia apie esmines problemas. Ji tampa isteriška. Isteriškumui nėra svarbi kompozicija ir kokybė. Isteriškumai sunaikina akademizmą ir pasilieka šoką. Žmogus ne visada vaizduojamas tapatus sau. Žmogus kaip ryškinama fotonuotrauka nuolatinėje metamorfozėje, nuolatiniam savęs ir savo vidaus ieškojime, nuolatiniam savęs mirime ir prisikėlime. Tai nėra praeities išsižadėjimas, tai kitoks prasmės ieškojimas, ne tik tikroje realybėje, bet ir už žmogaus proto ribų.

Susvyravus perdėtam pasitikėjimui protu atsirado ieškojimas ignoruojantis proto egzistavimą. Paieška tampa maištavimo prieš protą įrankiu. Šiuolaikinės technologijos analizuodamos žmogaus padėtį pasaulyje ne retai patį žmogų užmiršta. Menininkai manipuliuodami tomis pačiomis technologijomis įvardina analizės problematiką. Todėl naujos medijos savotiškai atrado vietą ir reikšmę šiuolaikinėje meninėje kūryboje. Jos grįžta į pačius subjektus kurie buvo užmiršti tradicinių meno priemonių. Jos ne analizuoja išorės bet skverbiasi į vidų. Čia svarbiausia tiesos paieška, o ne paieškos rezultatas. Būtent dėl to menas neturi vientiso judėjimo ir įvardinamas bendriniais terminais (pvz. Postmodernizmas), kurie tik nurodo apytikrį laikmetį ir jo chaosą. Šiuolaikinėje fotografijoje yra begalės ieškojimų atrastų dalių pasisavinimų, perkonstravimų, konvertavimų į visai kitokius reiškinius. Kaip tik dėl to šiuolaikinė fotografija nėra lengvai analizuojama, todėl būtina pasitelkti istorija tapusius fotografijos reiškinius ir pavyzdžius. Šiandieninė fotografija ne tik vertina objekto ar subjekto būtį bet ir stebi savo vertinimus iš šalies.

Beveik visuose šiuolaikiniuose kūriniuose prasmė eina pirmiau kūrinio. Kūrinio prasmė suteikia galimybę pačią prasmės kokybę lyginti su kūrinium. Kokį santykį ji sudaro su kūrinium? Ar prasmė atitinka kūrinį?

Žinojimas yra prielaida ir kelias į laisvę. Todėl fotografas turėdamas tvirtą žinojimą gali lengvai manipuluoti žiūrovo žvilgsniu ir patiklumu. Maža to jis gali prisijaukinti nepatikliuosius ir šiems įbrukti bet kokią prasmę.

Fotografija dažnai ieško poezijos, kur neverta ieškoti. Ne poetiški vaizdai tampa kvėpėjais. skaitmeninė technika leidžia gilintis į nesigilinamus ir ne nepastebimus dalykus ir reiškinius. Prasmė randama net mikro ar industrinėse fotografijose. Išraiškos objektu tampa pati skaitmeninė technika. Fotografas randa egzistencines prasmes, fotografuodamas net šiuolaikinę

techniką. Ji poetiška, sureikšmintą ir sugyventą. Ji gyvena ir miršta kaip žmogus, todėl ne retai fotopopieriuje nelieka vietos žmogaus atvaizdai ar jį charakterizuojančioms intymioms pikantiškoms detalėms. Mašina – jaučianti būtybė, jos gyvavimas tampa pikantiškesniu už žmogaus. Be abejo techninis vaizdas gali būti pateikiamas kaip klausimas adresuotas pačiam žmogui. Klausimas kuris turi būti rastas paties individo vardan egzistencijos.

Fotografija yra asmeninis fotografo apsisprendimas. Fotografija yra būdas pažinti save ir priartėti prie savęs, pamatyti savo problemas ir išsiaiškinti pagrindinius būties klausimus. Stebėdamas fotografiją žmogus ne tik pasineria į joje esančius objektus, erdvę, bet ir randa bei atpažįsta save. Fotografija formuoja psichologines situacijas. Sukeltos emocijos gyvos net nestebint fotografijos. Kasdienės aplinkos ne kasdieninė situacija gali iškelti į paviršių praeitį, kuri yra savotiška atminties fonuotruaka, o pati atmintis yra fotoalbumas, kuris galutinai prarandamas individui mirus. Žmogaus gyvenimas yra virtualus fotografijų rinkimo būdas. Šios fotografijos vertingesnės už bet kokią realią fotografiją. Gal dėl to atvaizdo realistiškumu galime abejoti. Įsibraudamas į tabu erdves fotografas vykdo egzistencinę analizę, kuri ne retai būna visuomenė pasipriešinimų priežastis.

Gyvenimo centras paties gyvenimo eigoje kinta ir ilgainiui juo tampa mastymai apie pomirtinį gyvenimą. Balzamavimas rodo pomirtinį kūno atpažįstamumo poreikį. Tik kieno tai poreikis ar paties mirusio, ar jo artimųjų. Kur kas kitoks balzamavimas yra atliekamas šiuolaikinės fotografijos. Fotografuodamas patieki atvaizdą kuris greitai ne išnyks.

Gana keistas reiškinys yra fotografuotis šalia mirusio prie karsto, tai itin paplitę lietuvių kultūroje. Tokia fotografija konservuoja tai kas liko po mirties apsilankymo, tai pomirtinė fotomumifikacija. Tačiau iš fotografijos neįmanoma atgaivinti vaizdo. Bet galima atgaivinti atmintį, o tie kurie neturi to paties potyrio, koks yra fonuotruakoje, jiems belieka vertinti ir interpretuoti vaizdą, tokiu būdu susikuriant iliuzionistinę atminties atgaivinimą. Fonuotruaka tampa tariama istorija arba mitu.

Fotografijos prigimtis būti vieša. Ji – viešas meninis reiškinys. Ji iškelia ir atskleidžia tai kas ne atskleidžiama, nuplėšia tabu ženklus. Kartais nesažiningai užgrobia vaizdą ir pateikia kaip savo tiesą; visišką, neginčijamą. Fotografija tampa veidrodžiu atspindinčiu visuomenę

Mirtis leidžia nesustoti amžinam, nematerialiam ratui. Prie šio žmogaus amžinumo prisideda ir amžino ne materialumo įsikūnijimai – meno kūriniai. Mirtis leidžia gimti. Tik numiręs žmogus gali atgimti. Tai perėjimas į kitą būvį. Vaizdas neturi galios pereiti į kitą pavidalą. Miręs vaizdas visada yra balzamuotas. Jis simboliškai tarnauja žmonijai kaip

pomirtinio ir žemiškojo gyvenimo laidas. Gyvenimas ardo kūnišką būvį, bet ne patį buvimą.

Ar mirtis teikia naudą? Kam reikalinga jos teikiama nauda?

Kad ir leidžiama elgtis taip, kaip pats nori tačiau realiai pats sau nepriklausai, kad ir kaip elgtumeis, tu visuomet elgiesi, taip kaip tau lemia likimas. Galbūt sapnai yra atsitiktiniai mūsų valdžios proveržiai. Tačiau suvokimas, jog jie kyla iš realių reiškinių, ir yra sąšmoninės struktūros nepavaldžios mūsų sąmonei, verčia mąstyti, kad nė vienas iš mūsų savęs nevaldome. Gal visa tai kas vyksta su mumis yra pavaldum ne mums patiems, todėl ir kūryba nėra saviraiška, o originalumas tik iliuzionistinė koncepcija. Gal būti originaliu, vadinasi būti pavaldžiu aukštesniam. O gal aukštesnis protas yra pavaldus dar aukštesniam. Tai protų hierarchija atitinkanti realią žmonių socialinę aplinką. Šioje koncepcijoje kūryba nėra virš realybės. Ji marionetinė priemonė padedanti valdyti ir nuvertinti kūrėjus. Fotografuodami pasiklystame vaizduose. Daugindami realybę archyvuojame savo praeities, prisiminimų, įvykių, emocijų tęsinius. Atsisakome realybės, vardan akimirkos konservavimo ir jos išlikimo šiek tiek ilgiau nei išliekame patys.

Jai krikščionybė teisia savižudžius, ir jai fotografavimo aktą siesime su žudymo aktu, tuomet kiekviename fotografe matysime giltinę. Pati krikščionybė atvaizduodama reginius yra pilna žudynių ir žudikų. Kristaus vaizdavimu, mes nužudome ne tik aplinką kurioje vyksta jo mutavimas, bet ir pačios religijos pradininką. Jai Kristus turėjo būti nužudytas vardan prisikėlimo, tai jis yra dabar fotografijose nuteistas ir kalinamas vardan metaforinio prisikėlimo – dar vieno atsinaujinimo. Tik klausimas ar mūsų sąmonėje jis realiai atsinaujina?

Kaip tik sąlyginį nepasitikėjimą religija ir keistą iššūkį prisikėlimui ir atsinaujinimui išreiškia Andrea Serano savo darbe *Kristus šlapime* (13 iliustracija). Autorius vertina Kristų iš savo pozicijos. Tai rodo jog fotografija, kaip ir religija bando kurti naują pasaulį. Religija kuria naują pasaulį po mirties, o fotografija fotografavimo metu. Fotografinis pasaulis yra egocentrizmo išikūnijimas – vieno žmogaus besijaučiančio Dievu tvarinys. Jis išgrynina pasaulio vaizdinius, emocijas ir jam pačiam svarbius reiškinius, kuriuos kaip pirmasis žmogus pavadina įvairiais vardais. Kiekvienam savo kuriamo pasaulio vaizdui fotografas sukuria savo filosofinę tiesą. Fotografija yra doktrinų – naujų kanonų rinkinys, o pats fotografavimas yra doktrinų rinkimo metodas. Foto paroda yra naujo pasaulio vizuali koncepcija, kurios Dievas – fotografas yra diktatorius. Jis tiki tuo ką eksponuoja, tiki savo teorija, kaip vienintele ir neginčijama. Jis pats galėtų gyventi savo koncepcijos formoje. Tačiau jo koncepcija yra pilna įvairių realaus gyvenimo atributų, pats vaizdavimo suvokimas rodo negalėjimą pabėgti nuo

realaus gyvenimo ir jo neanalizavimo. Gal būt tik skaitmeninės ar kokios kitokios eksperimentinės fotografijos gali labiau atstovauti formalizmą, pabėgti nuo imitavimo ir panirti *nirvanoje*.

Kita vertus kalbant apie Dievą ir dievišką prigimtį galime pagalvoti jog Dievas yra asmuo. O jo buvimas asmeniu rodo ne ką kitą o amžinos prarajos baimę. Praraja baugina dėl to, kad apie ją nieko nežinome. Kalbant apie Dievą ir vaizduojant jį iškyla daugybė interpretacijų ir interpretacinių sunkumų. Tai rodo proto ribotumą ir teologijos sunkumus. Tuo pat metu mąstyti apie Dievą kaip apie asmenį ir apie dievybę – esybę, absoliutą.

Fotografija savo atsitiktinumais išgyvendina menininko regėjimą ir filosofinį mastymą. Tereikia fiksuoti ir tiek. Fotografija savo megapikseliais itin arti priartėja prie fotografuojamo objekto. Ji įsibrauna į žmogaus erdvę, užvaldo ją ir panaikina bet kokias privatumo teises.

Technika diktuoja mirtį. Medicina gali ją stabdyti, įvairios aparatūros dėka. Ji leidžia mirčiai būti šalia mirštančiojo, o ne tada kai mirštančiojo nebėra. Fotoaparatas įsibrauna į mirštančiųjų erdvę taip savotiškai demonstratyviai išreikšdamas sąlyginį nieko švento nebuvimo arba šventumo niveliavimą ir vertimu nesakraliu koncepciją.

Fotografija yra laiko atraiža, o ne nuolatinė tėkmė. Ji *privilegiuota akimirka paversta nedideliu objektu, kurį galima pasilikti ir vėl apžiūrėti*⁰¹. Fotografija padeda silpniesiems užvaldyti erdvę kurioje jie nėra saugūs, tuo pat ir sąlyginai pavergti laiką⁰². Tačiau kyla klausimas, ar silpnumo dėka Robert Capa (14 iliustracija) ir kiti karo fotografai braunasi į erdves kuriose saugumo niekada nebūna. Gal atvirkščiai jie per daug pasitikintys savimi ir yra dideli žmonės drąsūs žmonės? Hart Crane rašydamas apie A. Stieglitz fotografijas ydomiai interpretavo laiką: *Greitis yra visa ko pagrindas, Šimtoji sekundės dalis sulaukoma taip preciziškai, kad atvaizde judesys tęsiasi begalybę: akimirka tampa amžinybe*⁰³.

*Visais laikais žmogų labiau domino pragaras negu rojus. Kas yra rojus? Amžinas, nekintantis dalykas. Pragas, tuo tarpu - žmonijos pažangos simbolis. Pažanga visuomet ateina per dramą*⁰⁴.

Alfred'o Stieglitz'o debesų ciklai yra 1921 pradėti eksperimentai. Tai – *Ekvivalentai* (15 iliustracija) ir *Dangaus giesmė* (16 iliustracija). 1923 m. Menininkas parašė straipsnį žurnalui

⁰¹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 26.

⁰²Ten pat, p. 18.

⁰³Ten pat, p. 72.

⁰⁴ Aleksandras Macijauskas: <http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta: 2005 04 18).

Kaip aš pradėjau fotografuoti debesis. Anot A. Stieglitz'o šis ciklas gimė po rašytojo Wald'o Frank'o replikos jog A. Stieglitz'as užsiima hipnoze, primeta save vaizduojamiems reiškiniams ir objektams. Kaip fotografinis objektas debesis pasirinkti specialiai, mat šie labiausiai nepaklūsta norams. *Debesimis norėta išreikšti savo gyvenimo filosofiją – parodyti, kaip mano nuotraukos nepriklauso nuo vaizduojamojo objekto – kad jos tokios ne dėl kokių ypatingų medžių ir veidų, interjerų ar dėl kokių vaizduojamiesiems suteiktų privilegijų,- debesis juk vienodai skirti visiems – už juos dar net mokesčiai neuždėti*⁰⁵. Čia galime išskirti ir muzikalumo bruožų. Akivaizdi ritmika –šviesių ir tamsių tonų kaita. Čia nėra nieko kas veiktų kaip nuoroda į žemišką laiką.

1936 m. Edward Weston (gimė 1886 m. –) taip pat fotografavo debesis. Siekdamas pajusti pirmosios arba paskutiniosios dienos didingumą jis įkūnija asociatyvius kraštutinumus, kur prarandama laikinumo prasmė.

Pirmasis Lietuvoje iš paukščio skrydžio fotografavo lakūnas Antanas Gustaitis, Lietuvos karo aviacijos viršininkas⁰⁶

Fotografas Algimantas Kunčius taip pat fotografavo debesis. Jo fotografinė plastika itin išgryninta. Šviesa atskleidžia fotografuojamų objektų tikrą medžiagiškumą (17 iliustracija).

Fotografas Ignas Stropus⁰⁷ yra vienas garsiausių ir pirmųjų Lietuvos pajūrio fotografų. Jo vienas išpūdingiausių fotografijų, tai bendro plažo vaizdas kuriame užfiksuoti putlūs, didingi kamuoliniai debesis. Fotografija daryta Palangoje 1921 – 1935 m. Įdomu ir tai jog jis siekdamas sukurti jaukią ir sąlyginai mistinę, šventą aplinką savo portretams ne retai naudodavo visiškai juodą foną. Tai *Rebrantiškasis* fotoefektas, kur siekiama išgauti efektingus šešėlius, faktūras ir įdomų tarsi skulptūrišką veido modeliavimą⁰⁸.

I. Stropus savo pajūrio fotografavimui ilgai laukdavo reikiamos šviesos, naudodavo įvairiausių filtrus. Norėdamas išgauti norimą nuotaiką ilgai, po keletą kartų fotografuodavo tą patį objektą. Tiesa nuo 1925 m. Mažeikiuose savarankiškai dirbo jo mokinys Pranas Vaišnoras⁰⁹.

Jokūbas Skrinska¹⁰ žuvus Dariui ir Girėnui, užsakius Kauno aeroklubui gamino ir platino

⁰⁵ Jeffrey Ian *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla 1999, p. 144.

⁰⁶ Fotografuoti debesis buvo irmosios Lietuvos nepriklausomybės atgavimo metais, Virgilijus Juodakis *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 82.

⁰⁷ Ignas Stropus gimė 1884 m. Kretingos apskrityje, Pakutuvėnų kaime. Mirė 1959 m. Kaune.

⁰⁸ Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003, p. 73.

⁰⁹ Ten pat, p. 74.

¹⁰ Jokūbas Skrinska gimė 1883 m. Shenandoah'e, JAV. Mirė 1963 m. kovo 3 d. Kaune.

Atlanto nugalėtojų nuotraukas, atvirukus – montažus¹¹.

Robert Frank 1958-1959 m. knygoje *Amerikiečiai* pateikė fotografiją kurioje nufotografuoti trys kryžiai pastatyti autoavarijos vietoje JAV Aidah'os valstijoje 91 magistralėje. Objektyvo atsitiktinai sugautas šviesos blyksnis tarytum dangiška šviesa apglėbia fotografuojamuosius objektus.

SSSR gyvavimo metais menininkai ne dažnai ryždavosi fiksuoti tai kas neleidžiama. Varijuoti tarp uždraustų ir leistinų temų buvo sunku ir pavojinga. Ne išimtis ir Lietuvos fotografai. Vienas jų – Romualdas Požerskis. Fotografas dar studijų metu (Kauno politechnikos institute) pradėjo savo temų vystymą. Tai buvo foto ciklai: *Pergalės ir pralaimėjimai*, *Ligoninėje*, *Lietuvos senamiesčiai*. 1974 m. pradėjo fotografuoti katalikiškus atlaidus – kaimo žmonių dvasines šventes. Tuo metu fotografijų ciklas buvo pavadintas *Kaimo šventės*. Čia dokumentinės metaforos ir pavadinimų potekstės atskleidžia tvirtą tautinę savimonę bei *meno ir žmonių būties suvokimą*. Autorius per gyvenimo kasdienybės fiksavimą ir išiklausymą į fotografuojamą žmogų apnuogina save, išreiškia tai kas slypi to meto žmoguje, to meto tikrovės gylyje. Jis ieško žmogiškosios dvasios gelmių ir to kas brangu jo individualiai sielai. Šventiško kaimo kaimiškumo elementai, kaip pvz., vežimai ir arkliai, cikle lengvai pastumiami įterpian civilizacijos naujoves – mašinas. *Anot R. Požerskio, dabar jau nebėra to, kas buvo. Keičiasi gyvenimo sąlygos, aplinka bei tradicijos ir tik žmogus savo dvasingumu sujungia praeitį su ateitimi*¹². (18 iliustracija)

Kitas žymus Lietuvos fotografas Algimantas Kunčius 1968 m. pradėjo kurti seriją *Sekmadienis* (19 iliustracija). Tai tarsi kaimo būties vizualinis apmąstymas. Tai tarsi sekmdieninio susibūrimo bažnyčioje vizualinė antropologija. Sekmadienių dramtizmas šiandien jaučiamas fotografijų vartotojų širdyse. Tai prabėgęs ne tolimas laikas, tai tradicijos kurių autentika sietina su užslėptu atgimimo siekiu. Dabar tai yra prarasti arba mutantai sekmdieniai. Čia akivaizdi viso ciklo siužetinė įtampa, psichologinių būsenų fiksavimas. Tai yra pasakojimas aprėpiantis visą trimatę erdvę: dangų, tolius, žmones, kultūrą bei įvairius ne retai nepastebimus objektus, kaip žemės grumstus. Darbai savyje išlaiko nepaprastą paprastumą, iškilų religija sąlygojama nuotaiką. Ciklas yra tarytum amžinumo, amžinų vertybių simbolis¹³.

¹¹Ten pat, p. 59.

¹²Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 69, 70, 71.

¹³Ten pat, 1999, p. 78,79.

Lietuvių fotografijos istorija rodo, kad daugumai menininkų buvo ir yra svarbi egzistencializmo tema. Jie visais laikais bandė įvairiomis metaforomis atskleisti skaudančias tiesas. Vienas žymiausių Lietuvos egzistencialistų fotografų yra Antanas Sutkus. Jo fotografijos tai nepakartojami išgyvenimai, tai nepakartojamos, grynos, svarios kiekvieno žmogaus gyvenimo istorijos. Per prieš objektyvą stovintį asmenį autorius išsiskverbia į jo pasaulį pilną sudėtingų būties problemų. Jo fotografijos yra šviesiai melancholiškos, nes niekada nenuteikia vartotojo pesimistiškai. Fotografijos rodo, kad tikėjimas humanizmu susideda iš ne gailestingumo ir kančios, iš prieštaravimų ir sutarimų, iš tiesos ir ne tiesos tarpusavio susikirtimų. A. Sutkus atskleidžia portretuojamojo psichiką ir per dideliai mažo, ne paprastai paprasto žmogaus portretą atskleidžia sudėtingus ir įdomius egzistencijos vingius, bei būties problemas¹⁴ (20 iliustracija).

Virgilijus Šonta apie savo fotografijų paprastumo estetiką prabyla tapatindamas egzistencializmą ir religiją: *Fotografinė kalba neleidžia man atskleisto vidinio būvio, nes tai žodžių paskirtis. Fiksuodamas tariamai nesvarbius, antraeilis įvykius fotoaparatas žmonių santykių visumoje padeda man užčiuopti, pajauti bei nustatyti dramas ir konfliktus. Nuolatos gilindamasis į egzistencijos problemas, tiesiu tiltus tarp žmonių ir jaučiu, kad pasaulyje esu ne vienišas*¹⁵ (21 iliustracija).

Čia vidinė įtampa, priklausanti amžinybės jausmui, persmelkia net fotoobjektyvo sklandymą virš horizonto. Žemės didingumas nėra griauamas dangaus begalybės. Visa erdvė yra didinga ir užgožianti bejėgiškumo jausmą. Čia materijos įvairovė įsikūnija į vieningą masę. Trimatė erdvė, jos tūris yra dinamiškai užkonservuota atvaizde. Čia peizažas, kaip vaizdas kuriuo nejučia imi tikėti. Tikėjimas praeitį įbūvina šiandienoje. Vaizdas tampa neįgaliumi būti baigtiniu, kaip ir horizontas, kaip ir tikėjimas. Čia yra tik viena – įgimtas ne baigtinumas. Čia akivaizdus žemės, dangaus ir gamtos harmoningas vientisumas.

Konceptualusis egzistencializmas akivaizdus Vyto Luckaus fotografijose. Autorius yra konceptualiosios Lietuvos fotografijos pradininkas. Fotografas savo kelią pradėjo nuo reportažinės fotografijos. Fotografinė natūra pavaldi menininkui, todėl egzistencializmas ne pavaldus tiesmukumui. Egzistencializmas glūdi metaforoje. Čia grynas reportažas kaip metodas atmetamas, jis jungiamas su meniniu inscenizavimu. Nevengiama aranžuoti kasdienybę ir

¹⁴Ten pat, p. 86.

¹⁵Ten pat, p. 114.

buitiškumą, atspindėti asmenišką savo paties – fotografo gyvenimą¹⁶. *Mano nuotraukos – akimirksnio impulsai. Jose nėra manęs kaip fotografo, yra dialogas atsiveriantis į mane. Tai gyvas sąlytis su tikrove. Manoji tikrovė – santykių painiava. Jos jėga sprogsa į visas puses, visais lygiais ir įgauna įvairias formas. Ji turi nesuskaičiuojamus, amžinai kintančius taškus. Aš negaliu sustabdyti jos ritmo – turiu jam paklusti. Tačiau visada bandau izoliuoti nors keletą centrų, judrių jos kryžkelių, kad spėčiau sustabdyti laiką, pagauti jį nors akimirkai, iš dalies pakeisčiau įprastą gyvenimo stebėjimo matą¹⁷ (22 iliustracija).*

Fotografijos konstruoja žiūrovo santikį su pasauliu ir tuo pat metu nerūpestingai šį pasaulį priima. *Modernistiniame maište prieš estetines normas žinovo santykis su pasauliu buvo glaudžiai susijęs su kičinio skonio propagavimu <...>. Fotografijų gausa galų gale verčia susitaikyti su kiču.* Fotografijos kuria klaidingą visur buvimo jausmą nes jos pataikauja jų skoniui. Patirties kontroliavimo jausmas čia taip pat atrodo apgaulingai¹⁸

Meno kūrinio vartotojai yra išoriniai ir vidiniai. Vidiniai dažniausiai yra tie, kurie kuria ar tiria meno kūrinius. Išoriniai kurie stebi, nekuria nerealizuoja savo idėjų meninėje formoje. Jiems šiuolaikinio meno kūriniai dažnai nesuprantami. Tai sąlygoja ne tik vartotojo estetiškas pajautimas, bet ir meno kūrinio gimimo laikotarpis. Išoriniai vartotojai mielai renkasi praeities laiko meno kūrinius. Dauguma tokių vartotojų nesupranta šiuolaikinio meno, kuris nuo praeities laiko kūrinių skiriasi savo naujumu. Praeities laiko kūriniuose regimi ne tik vaizdavimo kanonai, bet ir tradicinių technologijų paisymas. Čia dažnai vaizduojami realūs objektai, ar reiškiniai. Juose akivaizdžios akademinės taisyklės.

Būtinybė nuotraukomis patvirtinti realybę ir praplėsti patyrimą yra estetiškas vartotojiškumas, į kurį dabar įjunkę visi. Industrinės visuomenės paverčia savo piliečius vaizdų narkomanais; tai proto taršos būdas, kuriam atsispirti sunkiausia¹⁹. Nuotraukos patvirtindamos realybę taip pat išsaugo akimirkas, kurios laiko tėkmės pakeičiamos kitomis²⁰. Pati egzistencija per fotografiją gali būti suvokiama kaip skaidrus preciziškas pažinimo aktas, sąmoninga proto veikla, tačiau tai gali būti ir ikiintelektualu, intuityvus, atsitiktinis susidūrimas su egzistencijos elementais²¹.

¹⁶Ten pat, p. 90.

¹⁷Luckaus Vyto mintys cituojamos Žvirgždo Stanislovo knygoje.

Ten pat, 1999, p. 91.

¹⁸Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 86, 87.

¹⁹Ten pat, p. 32.

²⁰Ten pat, p. 115.

²¹Ten pat, p. 120.

Šiuolaikiniame mene reikėtų išskirti tris laikus: praeities, dabarties ir ateities. Ateities laiko kūriniai pasižymi naujumu, originalumu, bei kitokiu konceptualumu. Kartais jie šokiruoja. Ne retai tokie kūriniai tampa nieko nereflektuojantys ir netiriantys. Jų atitrūkimas nuo realybės pačią realybę daro neįtikėtina. Fotografijos keičiasi iš paprastos vizualiai įrėmintos formos į objektą.

Dabarties laikas yra tas laikas, kuriame kertasi praeities ir ateities kūriniai. Praeities kūriniai yra tie kurie kuriami dabar, tačiau savo stilistika ir išraiška ne daug nutolę nuo masinei akiai įprastų seniau kurtų kūrinių. Ateities kūriniai yra taškai – tendencijos diktuojančios arba nukreipiančios meno tėkmę kita, neįprasta linkme.

Tarp šių dviejų laikų įsiterpia kičas. Kita vertus fotografijoje kičas yra sunkiai apibrėžiamas. Gero kičo kūrimas yra meistrystė. Bet kyla klausimas kuriai nišai priskirti buitinę fotografiją. Tai tikriausiai fotografija tvyrantis tarp dokumentikos ir ne meno. Tačiau tokia fotografija į kičo kontekstą įsirašo sunkiai. Buitinės fotografijos vertė priklauso nuo joje fiksuotų asmenų ir laiko. Laikui bėgant tokia fotografija įgauna dokumentinę vertę ir nebetenka jokių kičo bruožų. Čia kičo terminas vartojamas subjektyviai. Į fotografinį kičą ne retai įbrukama peizažo fotografija. Istorija primena XIX a. peizažo, kaip tobulo fotografijos žanro egzistavimą. Geras peizažas, buvo suvokiamas kaip geras menas. Ir tikriausia tokių fotografų kaip John Dillwyn Llewelyn, Carleton E. Watkin, Frederick Evans ir daugelio kitų kūrėjų darbų mes net negalime drįsti išbraukti iš meno istorijos. Peizažo tobulybės siekimas fotografijoje buvo ne kas kita, o tapybos tobulybės mėgdžiojimas.

Praeities laikas bet kokių atveju net nesąmoningai mumyse pažadina nostalgijos jausmą. Apie Lietuvos fotografo Vytauto Augustino²² nuotraukų laiką fotografijos istorikas Stanislovas Žvirgždas teigia: *Negailestingai bėgant laikui, praeities vaizdai, senosios tarpukario nuotraukos tarsi atgyja ir spinduliuoja prarasto laiko dvasią bei nepaprastą idilę, būdingą ne tik fotografijai – ir apskritai Lietuvą kūrusios kartos sąmonei*²³ (23 iliustracija).

Remiantis postmodernizmo chaosu, reikia pasakyti jog visi kūriniai: tiek praeities, tiek ateities susipynę tarpusavyje ir čia griežtai nubrėžti ribų nėra įmanoma. Ateities laikas yra kūrybinio veiksmo pradžia. Praeities laikas buvusio kūrybinio veiksmo tąša. Chaotiškumas pasižymi įvairių temų persipynime ir viena kitos neigime. Formos ir vizualinės plastikos

²²Vytautas Augustinas gimė 1912 m. liepos 25 d. Aleliūnuose, Utenos apskrityje.

²³Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 41.

priemonės ne vienodos. Kartais atrodo jog tarpusavyje nesuderinamos. Šiuolaikinėje fotografijoje manipuluojama senosios fotografijos kompozicijomis ir siužetais jungiant sintetinius elementus. Todėl neretai šiuolaikinę konceptualiąją fotografiją galime suvokti ir vizualiai jausti kaip plastikinę konstrukciją. Jos išgrynintoje erdvėje, panaikintame atsitiktinume, be galo asketiškuose elementuose nebelieka žmogui vietos. Ji tampa dehumanizuota forma²⁴.

Meno kūrinys yra psichikos pasireiškimas socialinėje aplinkoje. Čia sunku kalbėti apie fotografiją. Šis apibrėžimas puikiai tinka inscenizuotiems atvaizdams, tačiau foto dokumentikai vargu. Tam tikri, to paties kūrėjo kūrinuose pastebimi pasikartojantys elementai jį charakterizuoja kaip tam tikrą asmenybę. Menininko psichika yra filtras jautriai sugerianti aplinkos socialinius vaizdinius, įvykius ir net veiksmus. Kiekvienas kūrinys turi atsiradimo priežastį, kylančią iš socialinės aplinkos, ir pasekmę. Kūrinys gali sąlygoti, kitus socialinius pokyčius, ar net kitų menininkų kūrybą²⁵

Šiuolaikiniam, naujiems vizualiniams, plastiniams menams, kaip performansai, hepeningai, video ir foto instaliacijos ar kt. atsiradimo priežastimi tampa nūdienos liberali santvarka, technikos spartus tobulėjimas ir globalinės problemos neatsiskleidimas tradicinėse formose.

Meno kūrinys prasideda nuo sąlygų ir prielaidų, o baigiasi vartojimu ir destrukcija. Fotomenininkas ardo reginį, selekcionuoja erdvę... Tai yra kurianti destrukcija. Abstrakčioje fotografijoje menininkas analizuoja, rūšiuoja, kadruotai savo jausmus ir pateikia foto plokštumoje ar foto erdvėje vartoti kūrinių mėgėjams. Dokumentinė fotografija taip pat neapsieina be autoriaus požiūrio į veiksmo erdvę. Ji neišvengiamai įgauna ardymo ir kūrimo bruožų, kurie sąveikauja tarpusavyje.

Psichika kūrybiniame procese išsiverčia į išvirškščią tam tikrą vizualią, garsinę ar apčiuopiamą pusę. Ji vadinama kūrinium. Psichika įrodo savo egzistavimą ir suteikia pretekstą apie meno kūrinį kalbėti kaip apie jos vizualią ir apčiuopiamą formą. Ji yra receptorius gaudantis impulsus skatinančius asmenybės savirealizacijos procesą. Psichika leidžia suvokti, kad fotografija yra vertinimo objektas per kurį tampa prieinamas visas pasaulis. Na o humanizmo ideologija sujungia pačius įvairiausius objektus²⁶

²⁴ Apie dehumanizuotą fotografiją kalbėsiu toliau, kitoje dalyje: II.9. Vaizdo dehumanizavimas.

²⁵ Tokie menininkai gali būti pasekėjai – naujos krypties formuotojai arba kūrinių klastotojai.

²⁶ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 114.

Mintis – jog kūryba yra visur ir visada meną paverčia žemišku ir padaro kiekvienam prieinamą. Vadovaudamiesi kraštutiniu mastymu galime teigti, jog visi procesai, išraiškos, vizualūs ir garsiniai, bei apčiuopiami objektai yra psichikos reiškiniai sudarantys plačiąją prasme meno kūrinį. Meno kūrinį galime suvokti, kaip būtiną, dažną, aiškų veiksmą esantį ir pasikartojantį ar kintantį socialinėje aplinkoje, labai būtiną individų egzistavimui.

Reakcijos į kūrinį verčia kūrėją būti dinamišku. Tačiau dinamiškumas būna įvairus. Nežymus kai individo kūryba atrodo sustabarėjusi. Vidutinis – viskas organiškai kinta. Žymus – radikaliai kinta meno kūrinų išraiškos, formos ir koncepcijos, kartais nuo vienos meno šakos peršokama į kitą. Pirmuoju dinaminio apibrėžimu remiantis galima teigti, jog tokios dinamikos atstovai rizikuoja prarasti savo identitetą. Identitetas šiuo atveju suvokiamas, kaip vienodumas, kuris ilgainiui tiek kritikų, tiek kitų menininkų apibūdinamas kaip *mynimas vietoje* ar regresas.

Meninis chaosas geriausiai atsispindi jaunuose menuose. Pastebimas didelis chaotiškumas technologiniuose ir komunikaciniuose menuose (video menas, internetinis menas, šiuolaikinis šokis ir keistos fotografijos mutacijos ar kt.). Todėl didžioji vartotojų masė pradeda bijoti. Kiekvienas vertimasis, mainymasis, modifikavimasis ilgainiui tampa lėtesniu ir paprastesniu. Baimė prisijaukinama. Tabu netenka savo bruožų ir kūrinys tampa priimtiniu. Kitimai visada yra baimės priežastis. Nepaisant to jie yra sveikintini, nes veda į naują stabilumo garantą, kurio pajautimas galimas tik istorinėje atgalinėje laiko perspektyvoje. Gal dabartiniai postmodernistiniai kliedesiai ateityje atrodys stabilesni.

Žvelgiant į meno epochų kitimo dažnį galime numanyti ateities dažnio spartėjimą. Prie esamojo laiko dažnio žmonės pripranta ir jo pulsavimo nejaučia. Tai adaptacija, kurią paneigia istorija suteikdama iliuzišką pavadinimą. Ar ateityje fotografija bus tylos išraiška? Ar tylos ji bus mirties buvimas ir tuo pat nebuvimas viename būvyje? Tiesa, karo dokumentika jau dabar panaikina gyvybės ir mirties ribas.

Postmodernizme audiovizualiniai menai įgauna vis didesnę vystimosi pagreitį. Tikriausiai todėl, kad vartotojų publikai reikia naujų vizualių, plastinių, atrakcijų, keliančių atitinkančius skonio receptorių pasitenkinimus ir pasibjaurėjimus. Šiuos poreikius geriausiai gali įgyvendinti naujos meno priemonės ir išraiškos.

Informacinė ir skaitmeninė kalba ne tik kuria naujus būvius, tačiau absorbuoja ir perkuria senuosius. Tai matome internete, vaizduojamuose meno kūrinuose, audiovizualinėse formose ir fotografijoje, bei jų tyrinėjimuose. Neišvengiamai čia pasireiškia ir plagijavimo formos. Galime sakyti jog kūrinų vartotojai skirstosi į tradicinius ir skaitmeninius. Nei vienas,

nei kitas vartojimo būdas nėra kraštutinis. Gali vartoti ir vienu ir kitu būdu tą patį kūrinį, tas pats vartotojas. Greičiau už racionalųjį mokslą (mokslus ne apie meną), meno kūrėjai o ir menų tyrinėtojai absorbuoja ir naudojami naujomis priemonėmis skirtomis ne kūriniumi atlikti. Tokiu būdu per meną į visuomenę greičiau ateina mokslo naujovės.

Šiuolaikinis menas turi parazitinių bruožų. Apskritai, manau jog visų meno epochų laikotarpių formavimasis to neišvengė. Nusistovėjęs meno laikmetis staiga pradėdamas drumsti, atsiranda vienas, o po to ir kitas meninis išsišokimas, kurie ilgainiui pradėdami traktuoti, kaip naujos meno kryptys, ar išraiškos formos. Naujovės, lyg parazitai visada patraukia jaunus menininkus.

Visų pirma meno kūrinys yra reikalingas kūrėjui. Kūrinys įgavęs savo pavidalą (ne koncepcinį) sugeba ieškoti savo vartotojų. Bet koks kūrinys net nesistengdamas savo prigimtimi manipuliuoja atitinkamais vartotojais. Jis neprivalo specialiai ieškoti. Auditorijos turi ieškoti kūrėjas jai jo tikslas uždirbti ar būti ryškia žvaigžde meno pasaulyje. Jai kūrybinis procesas nėra grynai pragmatiškas, tai rezultatas yra labiau organiškas. Jai vartotojai yra ne ieškantys materialios vertės kūrinio vartojime, tai tuomet tiek kūrybinis procesas, tiek kūrinys, o ir pats vartojimas yra labiau organiški. Čia ir pastebime meno reikalingumą. Jai kūrėjas kuria išlikdamas sąžiningas sau, tai kūrinys būtinai atras savo vartotoją. Jis išgyvens reikalingumą, egzistavimo būtinybę ir prasmę.

Kūrinio egzistavimą galime traktuoti, kaip apčiuopiamą formą arba formą turinčią tariamą realumo, apčiuopiamumo bruožų. Jos yra garsinės, tūrinės, vizualios, kinetinės.

Kūrinio egzistenciją aiškinu, kaip vidinės energijos sklaidą, menininko aistros ir auros rudimentus besireiškančius aplinkoje ir įtakojančius aplinkinius objektus ir subjektus. Auros rudimentai yra kūrinio energetinė esybė – kūrinio aureolė.

Atsižvelgiant į formalistų teiginį jog muzika formaliausia iš visų menų, tai energetinės vertės atžvilgiu ji bene labiausiai auriškiausia. Ji kelia asociacijas ir vaizdinius priklausomus nuo savo pačios eksponuojamo turinio. Fotografija kiek kitokia, mat ji gali būti ne tik realistinė bet ir abstrakti. Fotografijos kaip ir kiekvieno vizualaus meno prigimtis žiūrovo mastymą nukreipia tam tikra linkme. Todėl ji yra daugiaveidė, kaip ir tapyba balansuojanti nuo hiperrealumo iki pseudo fantazijų, visiško abstraktumo.

Keliami vaizdiniai nepriklauso kūriniumi, kūrinys juos tik iššaukia. Jie priklauso vartotojui. Vaizdinių kokybė sąlygojama vartotojo mastymo, pajautimo ir suvokimo. Kūrinio energetinė vertė reliatyvi, mat kiekvienas vartotojas skonį jaučia pagal savo estetinį skonį.

Energetinė vertė yra skirtinga, skirtingo vartotojo suvokimo atžvilgiu. Vaizdiniai ne tik skirtingi atskirų individų pajautime, bet ir to paties individo pajautime, atitinkamu laiko, erdvės, nuotaikos metu. Žmogus kinta – regresuoja arba progresuoja. Todėl kinta ir vaizdinys.

Restauracija tapati plastiniai chirurgijai. Restauratorius atnaujina vaizdą, o kūrinio dvasią palieka neliečiant. Kūrinys pasipildo istoriniais faktais ir prisilietimais. Jai tai tapyba, tai jis pasipildo naujais drobės siūlais ir naujais dažais. Prie autentiškos energijos prijungiama ir restauratoriaus energija. Vadinasi auros restauruoti neįmanoma, įmanoma ją papildyti, arba perkurti. Restauracija yra kūrimo ir destrukcijos procesas viename būvyje.

James Craig Annan yra laikinumo ekspertas. Jis – *ironikas, suteikiantis apibendrintoms prasmėms laikinumo atspalvį <...>. Santykis su išoriniu pasauliu yra ypatingas*, *J. C. Annan pasižymi jautrumu tam, kas ypatinga, akimirkos, kai įprasti, materialūs dalykai nušvinta nepaprasta šviesa*²⁷ (24 iliustracija). Čia atskleidžiamos ir analizuojamos, tarsi iš pirmo žvilgsnio nepastebimos ypatingos sielos būsenos ir negyvosios gamtos tūriai. Erdvės perėjimas į kitą erdvę puikiai atsispindi Frederick H. Evans kūryboje. Čia veikiantys objektai slyste slysta iš vienos erdvės į kitą. Autorius ieško didybės kuri nebūtų apibrėžta laiko, kur laikas taptų reliatyvus ir nepavaldu mirčiai. Tai sudėtingos ir tvarkingos tobulybės paieška kuri randama bažnyčių fotografijose. Katedrų fotografijos yra tamsos ir šviesos pasaulių kirtimosi arena. Keisti dėsningi mikrokosmosai su savo skirtumais, neturinčiais analogų laiko dėsniais. Saulė suteikia vaizduojamam pasauliui tvarką, aiškumą. Šviesos tirpimas ir nykimas tarp kolonų yra taisyklingai surėdytas ir sustabdytas tik tai fotografijai pavaldžiam laike. Fotografija *Laiptų jūra* prabylama apie laiko destruktyvizmo bruožą. Ši kaip ir dauguma jo bažnyčių fotografijų persunkta kontempliatyvaus bauginančio ritmo sudaryto *iš šešėlių į šviesą, iš šviesos į šešėlį* egzistuojančio reginio²⁸. Kiekviena fotografija yra atskiras mikro pasaulis įsiurbęs į save atitinkamo laiko erdvę.

Vokiečių fotografo Kurt'o Benning'o kūrinuose maišomi numatomo ir buvusio laiko pėdsakai. Tokiu būdu laiko ir būties problematika apeinama ir pateikiama visiškai kitaip koduotai. Fotografuojama akimirka yra ne ryškiai suvokiama dabartimi. Ji neša praeties laiko ir jam priklausomos istorijos našą. Taip yra išryškinama detalės prasmė (25 iliustracija).

Fotografas Juozas Daubaras (1895 – 1982) parduodamas savo fotoplokšteles

²⁷Ten pat, p. 98 – 100.

²⁸Ten pat, p. 103.

kolekcininkui štai ką pasakė: *Štai dabar tai aš žinau, kad negatyvai šitie dar gyvens, mane pergyvens. Kol esu gyvas, tai aš juos dar šiaip taip ginu. Dabar žinau: kol tu gyvas, tai ir jie gyvens, o paskui kaip bus, taip bus...*²⁹

Laikas ir religija yra pagrindiniai egzistencijos elementai. Kaip matome šioje dalyje laikas ir religija analizuojami plačiąja prasme. Laiko analizavimas plačiąja prasme leidžia į jį pažvelgti įvairiausiai, sutalpinti įvairias vertybines ir kokybines kategorijas. Tokiu atveju pats laikas tampa realyvia – mistine, valdančia erdve, įtakojančia pačią egzistenciją. Taip pat laikas jungiasi su religija talpinančia įvairias – dažnai amžinąsias kategorijas. Fotografijoje laikas ir religija yra diskusijų objektas, įtakingos jungties veiksmas, sukrečiantis reiškinius. Laikas ir religija sugeba įtakoti žiūrovą – fotografijų vartotoją. Šiuo atveju jie yra kuriami žmogaus, fotografijoje tiesa tampa kūrėjo įranku. Kūrėjas tiesos interpretatorius, tikintis tik savo tiesa sklidančia tarp religijos ir laiko.

Fotografija yra laikmečio veidas. Kartais skirtingų laikų fotografijos susikerta savo stilistinėmis erdvėmis. Todėl galima sakyti, kad kartais laikmetis – fotografijos gimimo metas – nėra fotografijos laikas, nėra laikmečio reprezentavimo svarbos.

II.7.

AKLO FOTOGRAFO MIRTIS

Fotografas nors ir yra žmogus, tačiau jo atliekamos misijos – *funkcijos* yra labiau panašios į Dievo. Jis rūšiuoja ir saugo vaizdus, jais rūpinasi ir eksponuoja kitiems. Jis gali vaizdą sunaikinti ir įrodyti savo valdžios galias. Jis valdo vaizdus ir kaip alchemikas maišo juos foto montažo arba skaitmeniniu būdu. Jis labiau nei vartotojas tiki alcheminėmis galiomis. Čia atsiranda ir pasekėjų, kurie sąlygoja tokių teiginių kaip *Dianos Arbus mokykla* atsiradimą. Tačiau miręs fotografas yra aklas fotografas. Jis negali jausti vaizdo ir jo valdyti. Atvaizdai lieka ne tik kaip buvusio vaizdo dokumentas, bet ir kaip įamžinimo faktas.

²⁹Šulskutė Regina, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.53.

Teko girdėti apie aklius fotografus. Akli fotografai iš tikro fotografuoja garsą, suteikdami vaizdo turinį regintiesiems. Jų akis atstoja fotoaparatas, kuris neturi jokių saitų su nervine sistema kaip kitos medijos. Jis yra tik jaučiamas daiktas, kaip nepriklausoma forma.

Savo fiksavimus aklas fotografas deformuoja vaizdą ir neigia jo tradicinius kanoninius. Reginį įsivaizduoja proceso metu. Jis užsiima vaizdo interpretavimu – eksperimentiniu džiazu. Todėl toks fotografas kuria ne tik eksperimentinę fotografiją, bet ir fotografijos vidinę koncepciją. Tuo pačiu fotoaparato pagalba pagimdo ne tik vaizdą, bet ir įvaizdį savo mintyse. Jis yra nuogas konceptualistas, išreiškiantis nuogas konceptualias idėjas. Čia vaizdas ne būtinai turi būti įamžintas, jis gali būti ir užrašytas.

Tokia fotografija puikiai iliustruoja formalizmo koncepciją: menas nieko neprivalo vaizduoti. Iš tikro menininkas vaizduoja savo mintis, o žiūrovas mato atsitiktinį atvaizdą, kurio pavadinimas ne visada atitinka vaizdo turinį. Čia atsiranda vaizdo ir pavadinimo supriešinimas. Konkuruodami tarpusavyje jie leidžia žiūrovui sukurti savo vaizdo interpretaciją. Taigi egzistuoja pirminė (fotografo sąmonėje), antrinė (fotografijoje), tretinė (žiūrovo sąmonėje) interpretacijos.

Bet kokių atveju atsimindami sąmonėje įstrigusį kūrinių vaizdą ilgai apipiname legendomis. Jis blunka mūsų atmintį, deformuojasi kol galiausiai jį užmirštame. Vaizdas miršta. Kiekvieno vaizdo prigimtis ir pašaukimas būti mirusiu. Fotografija išsaugo jį nuo mirties, o žiūrovas ilgai jį vėl paverčia mirusiu, lygiai taip pat pražudydamas atvaizdo autorį.

Vadinasi fotografas gamina, maišo, romantizuoja, detalizuoja, apipina legendomis ir suteikia prasmę reginiui kaip atradimo malonumą, kuriuo vartotojas pažaidžia ir išmeta lauk. Vaizdas išsišakoja kaip medis, kurio viena šaka džiūdama leidžia kitai šakai krauti pumpurus... Mokykla keičia mokyklas ir t.t. Akys netekusios regos gali iliuziškai regėti. Fotografija yra aklas atvaizdas, nesugebantis matyti savęs ir aplinkos – tai tarsi iškamša, bet iškamša yra žavinga, nes mes – žiūrovai galime ją matyti, tyrinėti ir mastyti apie ją.

II.8

FOTOGRAFINIS MUZIKALUMAS IR IŠKALBINGUMAS ARBA FOTOILIUZIJŲ BRUOŽAI

Jai fotografija yra mirusio vaizdo saugykla, tai fotografas kuria savo amžino mirusio pasaulio koncepciją. Jis yra *Egipto žynys*, ritmiškai giedantis *maniakas*, balzamuojantis ir kolekcionuojantis vaizdus.

Fotografavimą dažnai, ypač dokumentinėje fotografijoje, inspiruoja socialinis reiškinys. Įvykiui ir problemai pasitraukus iš arenos, fotografija lieka kaip to socialinio reiškinio dokumentas. Išnykus įvykiui reikšmingumu tampa vis vertingesnė kalba išreiškianti istoriją. Ji efektyvesnė nei rašytinis tekstas. Kur kas reikšmingiau ir aiškiau suvokiama judanti ir statinė vaizdo informacija.

Muzika yra pagrįsta ritmu ir pasikartojimais. Kai mes kalbame, mūsų skleidžiami garsai pasikartoja. Jie turi savo ritminę kompoziciją. Fotografijos gali būti švelnios ir agresyvios. Jose žaidžiančios faktūros, kartais komponuojamos ritmingais pasikartojimais ir kuria muzikinį skambėjimą.

Istorija kartais charakterizuojama kaip neturinti muzikinės klausos, ji kaip konceptualios fotografijos priešistorė. Iš esmės fotografas žiūrovui liepia atsiriboti nuo savo esaties, jos laiko ir istorijos suvokimo ir pradėti kurti savo naują laiką ir naują istoriją fotografinių vaizdų filtravimo per savo sąmonę būdu.

Jei anot Hans Georg Gadamer *būtis kurią galima suprasti yra kalba*, tai fotografija yra vaizdas ne retai atkartojantis realios kalbos garsus. Fotografija yra kalbos išraiška – klišių rinkinys. Tokiu atveju kalba yra priešinga formalizmui, ji imituoja tai kas jau yra. Dar didesnį *antiformalistiškumą*⁰¹ suteikia fotografijų pavadinimai. Fotografija yra siūlomas būties modelis suklijuotas iš realybėje egzistuojančių vaizdinių. Fotografija yra muzikinė realybės aranžuotė. Tai puikiai parodo jog atvaizdai yra per daug (daugiau nei kiti menai) linkę į reproduktivumą. Todėl joje įmanoma ne normali esatis⁰², kuriama fotografijos. Čia būvimo erdvė yra paradoksali. Menininkas kviečia žiūrovą egzistuoti savo siūlomo pasaulio modelyje, kartais pats sąmoningai nesuvokdamas galimybes jame būti. Tai iracionali metaforiška būties erdvė. Atvaizdai iškraipo

⁰¹ Čia Antiformalumas yra priešingybė formalistiniam meno koncepcijai. Terminas antiformalumas yra sukurtas šio mokslinio darbo autoriaus.

⁰² Foster Hal *7meno dienos*. 1998 rugpjūčio 7d., p. 10.

gyvenimo koncepciją. Netiesa pateikiama vartoti kaip tiesa. Nors sąmoningai vartotojai suvokia tariamos tiesos neteisybę, jie nesipriešina, vartoja ją bei interpretuoja. Tokiu būdu savo lojalumą įrodo fotografui. Šokiruojanti fotografija neigia iki tol vaizduotas realybes ir savo būties neteisybę bando įteisinti kaip teisingą gana agresyviomis formomis. Prie šoko priprantama, o pripratimas ir vis mažėjantis priešiškas naujiems vaizdavimo kanonams rodo laipsnišką susitaikymą su nauja tiesa. Nauja tiesa adaptuoja savo vartotojus. Vartotojai, o visų pirma fotografijos kritikai išanalizuoja vaizdą, visus įmanomus tiesos variantus. Tai kalba kuri atmeta garsinę muzikos formą ir pasilieka vizualinę gestikuliaciją. Nesusikalbėjimo distancija mažėja, kol atitinkamo laiko atkarpos baigtiniame taške – atvaizde toks imitavimas tampa kompromisu. Vartojimas tampa patikimu. Kritika padeda fotografui įteigti savo naujos realybės koncepciją ir jos vartojimo formas.

Šokiruojanti fotografija bando *nupurtyti* žiūrovą iškelti ar sukurti pavojų, įtampą, nepasitenkinimą perdėm estetiška ar bjauria atvaizdo forma. Tokios fotografinės realybės yra labiau vartojamos, nei taikios ir nuolankios, pilnos praeities kanonų, aliuzijų į atitinkamus vaizdavimus. Pasipriešinimas ar sutikimas su siūloma koncepcija rodo atitinkamą vartojamumo būdą. Abejingumas yra visiškai ne vartojamumo ir savęs – vartotojo uždarymo į hermetišką indą pavyzdys. Vartoti fotografiją yra ne vien priimti ir gyventi sukurtoje fotografo koncepcijoje, bet pažinti realias pasaulio detales, jomis groti, išskleisti jų garsinę galią bei interpretuoti.

Abstrakčioje fotografijoje pastebimas atpažįstamos formos išlaisvinimas, jos esybei suteikiant kitokią prasmę, ar ją reinkarnuojant į tam tikrą priešingą pavidalą: kaip iš realaus apčiuopiamo pavidalo forma tampa emociniu ar dvasiniu būviu. Aišku čia pasitarnauja rašytinė ar sakytinė kalba – pavadinimas; vaizdas tampa formaliai nebe formaliu; kartu imituojantis pats nesuprasdamas, ką imituoja. Čia nutraukiama vaizdų seka ir galimybė juos nuosekliai interpretuoti. Taip galima net supriešinti atitinkamus istorinius vaizdus, iškraipyti jų prasmes ir sukurti naują foto vaizdo būvimo mitą. Objektą galima sukurti visiškai neatitinkantį fotografinės aplinkos istorinio konteksto. Fotografui, siūlančiam gyvenimą, visiškai nesvarbus istorinis vaizdo identitetas ir vaizduojamų objektų gera savijauta, jam kur kas svarbesnis jo paties filosofinis vaizdo interpretavimas, jo primetimas vartotojui ir gebėjimas įtikinti vartotoją pasiimti vaizdo iliuziją ir labiau nei yra iš tikrųjų patikėti jo tikslumu ir teisingumu. Sukonstruota realybė tampa ženklu, o foto vartotojas yra pasiklydęs tarp ženklų, tačiau nuo to jaučiantis malonumą ir kaip archeologas iš naujo atrandantis kažkieno istoriją, kurią gali interpretuoti ir jos pagalba atkurti savo praeitį ir papildyti save.

Anot Bretono fotografija gali užfiksuoti gamtos konvulsijas, kaip rašymą. Fotografija dokumentiškai, konvulsiškai susijusi su realybe, kita vertu gali priversti realybę savaime kurti reikšmes. <...> Fotografija gali užkoduoti realybę ir padaryti ją beformę⁰³. Fotografija yra bandymas ištrinti skirtumus tarp realybės ir vaizduotės. Ji skleidžia naują gyvenimo tariamą tiesą kuri yra negyvenimas. Foto objektas yra realybės antrininkas – lėlė. Jai dekonstrukcija leidžia atsirasti naujai konstrukcijai, tai mirtis yra ne tik dekonstrukcija bet ir konstrukcija, pasikeitimas, persiformavimas. Fotografas keičia performuoja realius objektus, jis lyg serijinis žudikas rodo kaip turėtų būti išdėstyti objektai ir kokie jų tarpusavio tūrių santykiai.

Mirtis uždaro ir izoluoja, parenka ir sustato. Ji neleidžia vystytis kontaktams. Ji nustato tariamus santykius, kuriais patiki žiūrovas. Taip fotografas ir niveliuoja ir sukerta dvi realybes: mirties ir tikrą realybę. Fotografija yra skambanti dviejų pasaulių sankirta. Gamtos pasaulis žiemą ir vasarą – mirties ir gyvenimo pasauliai. Kiekvienas iš jų kuria savitą muziką. Lietuvių fotografo Jono Kalvelio gamtos snūduriuojančios žiemos miege akivaizdžiai savo miegančių objektų, t.y. medžių, šakų ar ražienų, kuria savitą muzikinį ritmą. Muzikos gyvenančios mirtyje ritmiką galime sulyginti su kompozitoriaus John Cage kūriniumi *4:33' tylos*. Grafinis fotografo stilius padeda iš visumos išskirti pagrindines daleles, tarytum vedančiuosius smuikus⁰⁴

fotografas objektą sukuria kaip meno kūrinį iš realybės ištraukdamas objektą ir jo erdvę, tačiau pats eksponavimo aktas panaikina kūrinio meniškumo bruožus⁰⁵

Pačioje magistro darbo dalyje tikriausiai reikėjo prabilti, jog fotografija yra muzikos ir iliuzijų junginys. Kai žiūrime nespalvotą filmą nepasigendame spalvų, kaip žiūrime į fotografiją, matydami objektus, ar sustabdytus veiksmus mes žinome koks garsas seka esantį – negirdimą garsą.

⁰³Ten pat.

⁰⁴ Daugiau apie Kalvelio Jono kūrybą skaitykite dalyje: II.21. *Peizažinė fotografija, kaip mirties interpretavimo būdas*

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 94.

⁰⁵ Trilupaitytė Skaidra *7 meno dienos* 1999, birželio 11 d., p 10.

Teiginys yra perfrazuotas, laikraštyje cituojamas Thom'o Bernhard'o romanas *Chimeros*. Romanas parašytas 1986 m.

II.9.

VAIZDO DEHUMANIZAVIMAS

Vaizdo destrukcijos žavesiui pasiduoda ne vienas fotomenininkas. Šiuo atveju destruktyvi fotografija priartėja prie abstrakčios tapybos, ar kokios kitos abstrakčios meno raiškos⁰¹. Destruktyvus dirbtinis vaizdas, ne retai yra dehumanizuotas⁰². Kartais destrukcija naudojama ir aktų kūrime. Čia aiškus kūno dalių fragmentavimas, netikėti rakursai, ar fotomontažas sukuriantis *frankenšteinišką* gyvį. Be to pats akto fotografavimas yra bandymas pasipriešinti irimui, noras likti balzamuotam tokiu būdu nėra įmanomas.

Fotografijos kritikoje gausu faktų kuriuose išryškinamas dehumanizuotos fotografijos faktas. Stebint klasikų fotografijas, kai kurios turi dehumanizuotumo požymių. Kad ir Eugene Atget kai kuriose fotografijose nėra jausmų žadinančios atmosferos⁰³. *Tai nėra apleisto pasaulio vaizdai, tačiau nuotraukose trūksta atmosferos; miestai čia tušti, kaip tuščias yra būstas, į kurį dar neįsiklausė gyventojai. Tai yra <...> fotografijos, pranašaujančios žmogaus susvetimėjimą su savo aplinka ir taip išvalančios regėjimo lauką politiškai išlavintai akiai, kuriai visokie intymumai tėra tik priemonė detalei ryškiau apšviesti*⁰⁴. E. Atget išplėšia išorę iš jausmų gniaužtų ir palieka kaip visiškai nepriklausomą jausmams, nepriklausomą žmogui kurio viena iš pagrindinių sudedamųjų dalių yra jausmai (26 iliustracija). Fotografijos darytos keliaujant po Paryžių turi konstruktyvizmo požymių. Jis manipuliuoja įtaigiais parduotuvių vitrinų, prekyviečių, fontanų ir metalinių iškabų fragmentais. Tokiu būdu transformuojami dauguma fotografuojamų objektų. Tai irgi yra būdas prikelti pasmerktuosius pražūčiai. Miškuose atgaivinamos statulos, kurios savo prigimtimi yra mirimo – amžinos stagnacijos įsikūnijimas. Tiesa E. Atget neturėtų būti tiesmukiškai suvokiamas kaip dehumanizuotos fotografijos kūrėjas. Be abejo šiuolaikinė dehumanizuota fotografija labai skiriasi nuo to meto fotografijos. Šiuolaikinės fotografijos kontekste E. Atget kūriniai vargu ar atrodo dehumanizuoti. Jie yra kultūros evoliucijos studija, ir to meto kontekste atrodo bent truputėlį turintys dehumanizuotumo bruožų⁰⁵.

⁰¹Omenyje turima mintyse vaizduojamąjį meną.

⁰²Dehumanizacija – Chose Orteg'o y Gaset'o teiginys panaudotas jo paties tekste *Meno Dehumanizavimas*, knygoje *Grožio kontūrai; iš XX amžiaus užsienio estetikos*. Vilnius: Mintis, 1980 m.

⁰³Jai lyginsime su iki šio menininko kurtomis fotografijomis.

⁰⁴Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996m., p. 136.

⁰⁵Apie E. Atget kaip kultūros evoliucijos tyrinėtoją bus prabilta kitame mokslinio darbo skyriuje – II.23. Etnografija

Šiuolaikinė fotografija ne tik braunasi į žmogaus erdvę ir jo kūno vidinę terpę bandant išiaiškinti ir apčiuopti dvasią, bet taip pat ir į erdves kuriose išgyvendintas žmogus o ką jau kalbėti apie sielą. Gilinamasi į anonimiškas, nužmogintas architektūros kompozicijas. Čia tikrovė nuoga asketiška, erdvinė net neliečiama. Jai svetimas jutimas ir lietimasis, ji stūkso kaip sfera išvalyta nuo žmonių. Kaip tik tokia yra šiuolaikinė architektūros fotografijas. Kartais atrodo, jog tokie tvariniai egzistuoja be niekieno prisilietimo. Tačiau jie atpažįstami mat atkartoja realybės formas. Kai bandome įvardinti tikrovę mes ieškome senų šablonų. Juos radę, jaučiamės saugesni, jais gėrimės ir manome jog esame visiškai teisūs... Tikrovė yra subjektyvus jausmas. Suvokti tikrovę reiškia ją interpretuoti. Fotoaparatas tai ir daro. Jis pateikia interpretaciją, o mes manome jog ši interpretacija yra tikra ir neginčijama. Architektūrinė fotografija atskleidžia blokų, formų, linijų susikirtimą, jų santykius. Kaip tik toks yra Algimantas Kezys⁰⁶ jis sąlyginai išgyvendina žmogų iš įprastos erdvės. Jis kuria o tiksliau konstatuoja situacijas kuriose atsiranda žmogus; konstatuoja architektūrinės erdves, kuriose ne retai žmogus atrodo lyg svetimkūnis drumsčiantis neginčijamai švarią, išgrynintą erdvę. Ši erdvė tampa ne tik nauja erdve bet ir didinga esybe. Kiekvienas individas tokioje erdvėje jaučiasi ne jaukiai; nerimas sąlygojamas gelžbetonių labirintų ir stiklo lakštų atspindžių. Visos

ir kultūrinė fotoantropologija arba būdas išsaugoti.

⁰⁶http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=313 (žiūrėta 2005 10 18).

Gimė 1928 10 28 Vištytyje, Vilkaviškio apskr. 1950 atvyko į JAV ir įstojo į Jėzuitų ordiną. 1961 buvo išventintas kunigu. varbiausi darbai, „Europa“ (1962–1963); „Niujorko pasaulinė mugė“ (1964); „Amerikos vakarai“ (1965); „Šiaurinė Filadelfija“ (1966); „Čikaga“ (1965–1982); „Montrealio Expo“ (1967–1970); „Niagaros kriokliai“ (1968–1972); „Bėgau nuo Jo dieną naktį...“ (1968); „Forma ir turinys“ (1966–1969); „Meksika“ (1968–1974); „Medžiai“ (1968–1988); „Kaimo fragmentai“ (1965–1979); „Tarp žmonių“ (1964–1984); „Lietuva“ (1983); „Gamta“ (1971–1984); „Pasaulinės mugės“ (1982–1986); „Paryžius“ (1984); „Izraelis“ (1986); „Miestų fragmentai“ (1981–1988); „Grįžtančių paukščių preliudijos“ (1995); „Cityscapes II“ (1996); „Moteris“ (1997); „Būties fragmentai“ (1998); „Lietuva 2000. Įvaizdžiai iš XX a.“ (1999). Personalinės parodos: „Vienas iš mūsų“, galerija Vartai, Vilnius, 1995; „Retrospektyvos“, Vilniaus fotografijos galerija, Vilnius, 1998; „Retrospektyvos“, Fotografijos muziejus, Šiauliai, 1995; „Būties fragmentai“, galerija Vartai, Vilnius, 1998; „Būties fragmentai“, Dailės galerija, Šiauliai, 1998; „Moterys“, Fotografijos galerija, Panevėžys, 1998; Fujifilm fotografijos galerija, Kaunas, 1999; „Kapinaitės“, Dailės galerija, Šiauliai, 2000; Fujifilm fotografijos galerija, Kaunas, 2001; „Angelų pasaulis“, Maironio lietuvių literatūros muziejus, Kaunas, 2001; „Architektūros fragmentai“, Rotušė, Vilnius, 2001.

Apdovanojimai: 1991 už fotografijos meną paskirta JAV LB Kultūros tarybos premija; 1992 – Lietuvos fotomenininkų sąjungos garbės narys; 1994 – Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) fotografo menininko (AFIAP) garbės vardas; 1999 apdovanotas Didžiojo Lietuvos kunigaikščio Gedimino V laipsnio ordinu. Leidiniai: Šventoji auka (1965); Photographs (1966); Portfolio '66 (1966); I Fled Him, Down the Days and Down the Nights (1970); Form and Content (1972, 1979); A Lithuanian Cemetery (1976); Chicago/ Kezys (1983, 1994); Lithuania-Through the Wall (1985); Nature (1986); Variations on a Theme: World's Fairs of the Eighties (1986); Faces of Two Worlds (1986); Cityscapes (1988); Doubleprints (1990); Caged-In (1992); Taisykime Viešpačiui kelius (1994); Retrospektyva (1995); Grįžtančių paukščių preliudijos (1995); Cityscapes II (1996); Moteris (1997); Būties fragmentai (1998); Lietuva 2000. Įvaizdžiai iš XX a. (1999).

Bibliografija: Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists and Innovators (Niujorkas, 1983);

Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien (Vilnius, 1997, 1999); Atsisveikinant su XX amžiumi (Vilnius, 2000);

Lietuvos fotografija iki XXI a. (Vilnius, 2002). (<http://www.kezys.com/>)

tokios erdvės kalba apie laiko nebuvimą, nuolatinį skaidrumą kaustantį judesius ir tylą kuri asociatyviai praneša jog čia yra nebuvimas, o individas yra neprašytas svečias. Tačiau tai A. Kezys kompozicijos ir mes tvirtai suvokiame, jog tokie statiniai yra tikri ir skirti žmonėms. Čia užfiksuotos akimirkos kuriomis apsilanko nebūtis ir išgyvendina individą kuriam priklauso buvimo reiškinys.

Autorių išgarsino formalistinės, nepriekaištingos nespaltvotos fotografinės kompozicijos. Čia svarbi šviesa sukurianti didingus ekspresyvius kontrastus. Tobulas vaizdas jaučiamas geometrinių formų ritmingumu, bei erdvių persiliejimais⁰⁷

Šie statiniai priklauso miestui, jie formuoja miesto veidą, juose žaidžia gretimų pastatų šešėliai ir miesto gyvenimą atspindinčios žmonių, mašinų figūros. Visa tai spindi pirmuose aukštuose. Kuo toliau nuo žemės, tuo labiau statinys praranda savo formą ir išsivaduoja iš laiko, tampa gryna nesuteršta dehumanizuota forma, nepriklausanti bet kokiam turėtojui išskyrus fotoobjektyvo savininkui. Čia forma yra mėgdžiojanti augalų ar gyvių linijas, ir čia nors trumpam užklydęs žmogus neišsigąsta mat atpažįsta simbolius su kuriais nuolat kontaktuoja.

Menininkui svarbiausias pirmasis įspūdis. *Pirmas įspūdis – pats stipriausias. O antrą kartą būdamas toje pačioje vietoje dažnai net fotoaparato neišsitraukiu,* - teigia fotomenininkas⁰⁸. Jis gaudo akimirkas ir jų modelius, dažniausiai pastatus, paverčia dehumanizuotomis formomis. Pats pastatas yra ne gyva struktūra, o jo fiksavimas yra negyvos struktūros konservavimas įtikinamai teigiantis jog šią struktūrą fotokadre keisti nebeįmanoma. Realybėje negyvą struktūrą galima užpildyti gyvomis arba negyvomis struktūromis. Pirmuoju teiginiu galima įrodyti, jog įvyksta gyvo ir negyvo sąjunga.

Jis Čikagos miesto metraštininkas⁰⁹, jaučiantis ir konstatuojantis pasikeitimus, kurie ilgai tampa nebeįmanomi. Jis žvelgia į pastatą lyg į savo vaiką... Jo jaučiama erdvė yra ramumos, tylos, tuštumos kurioje nėra skausmo, emocijų o tik šaltis ir jį konstatuojantis šalto oro srautas. Erdvė yra kontempliacijos vieta, kurios vertę nusako kuo didesnis žmogaus ne pastabumas. Čia jaučiamas nesibaigiančios baigtinumo procesas. Tai puikiai konstatuoja pats autorius, kuris niekad nesistengia įsiminti vietovės ir laiko todėl darbai yra anonimiški, o ir erdvės įpareigos tapti anonimiškomis.

Čia nesibaigia didybė, stiklo lakštai, granito masyvai. Tai yra šalta, gryna, amžina poezija. Tai kultūrinis paminklas. Šios ekspresyvios erdvės yra ne be vizualios, bet nesuvokiamo jutimo

⁰⁷ http://www.fnal.gov/pub/Art_Gallery/archive/Kezys/ (žiūrėta 2005 10 18).

⁰⁸ <http://www.alietuvis.com/232/kultura.html> (žiūrėta 2005 12 15).

⁰⁹ A. Kezys Čikagą pradėjo fotografuoti nuo atvykimo į ją.

erdvės. Jos yra Dieviškosios esybės didumas ir nesuvokiamumas, materialios egzistencijos ir Dievo nenutraukiamų ryšių pajautimas; jų kaip harmoningos visumos suvokimas¹⁰. Didybė kuriai svetima būtis ar mirtis. Čia yra vieta kurioje šios dvi skirtybės keičia viena kitą nesigrumdamos *dél vietos ant scenos*. Fotografijų išraiškingos formos ir yra jų turinys. Čia sureikšminama dokumentinė fotografija, tačiau ji persipina su meninės fotografijos suvokimu, todėl žiūrovas nebegali atsekti kur yra dokumentika, o kur inscenizacija. Jis lygiaverčiai ima žavėtis dehumanizuotos ir ne dehumanizuotos erdvės buvimu. Kita vertus neįmanoma suvokti, kur yra humanizuota erdvė neregint dehumanizuotos. A. Kezio fotografijose žmogus žino jog dehumanizuota erdvė yra sukurta žmogaus, todėl logiškai suvokiama, jog ši erdvė prieštarauja pati sau, mat tarnauja tam pačiam kūrėjui – žmogui. Tikriausiai laikas parodys jog fotografijos kalbančios apie dehumanizuotas erdves ilgainiui taps įprastos. Realybėje erdvės pakis, taigi dehumanizacijos suvokimas taip pat pakis. Fotografija liks čia, o eskizuojami tvariniai nyks. Fotografija bus ryšys tarp praeities ir irstančio laiko atkarpu. Fotografijos įgauna neapčiuopiamą ryšį su atgalinio laiko akimirkomis. Fotografijos yra beasmenis dviejų pasaulių, kaip nedalomos visumos, egzistavimo ženklas sukuriamas fotografuojant didelio miesto architektūrą. Ji yra gija jungianti seną ir naują laikus. Fotomenininkas yra erdvės cenzorius ir atsakomybę už cenzūros padarinius turi prisiimti pats. Nors iš esmės kiekvienas meno žmogus yra nepakaltinamas.

Algimantas Kezys yra panoramos žudytojas. Jo fotografijos yra himnas tobuloms formoms kurias užmiršta laikas, o pati užmarštis be abejo šiandieninę realybę ateities realybės perspektyvoje paverčia mirusia. Autorius žaidžia su realybės formomis atspindžiuose ir šešėliuose. Žmogaus būtis persmelkia šaltą, statišką būvį tik todėl, kad jis ieško atpažįstamų gamtos linijų ir dėmių¹¹ (27 Iliustracija).

XX a. 3- dešimtmečio piktorealistinė fotografija neturėjo santykių su mechanizuota Amerika. Menininkas neranda vietos šioje erdvėje ir nesiryžta jos poetizuoti ar kaip kitaip išreikšti. Laikui bėgant tokie iš dalies dehumanizuoti *fotodeliai* susilaukia teigiamo vertinimo. Tai rodo dehumanizuotos fotografijos apibrėžimo kitimą. Kas atrodo dehumanizuota laikui bėgant patiria triuškinančią konkurenciją naujų dehumanizuotų formų invazijos dėka.

XX a. 7–dešimtmečio Vokiečiai Bernhard ir HillBecher naikino nusistovėjusius skirtumus tarp meno ir fotografijos. Fotografuodami pramoninius statinius ir vadindami juos

¹⁰ T. Pabedinskas, <http://uvm.vdu.lt/Universitas%20Vytai%20Magni/2002%20m.%20Nr.6/00017D74-80000004/00E3761C-70E903AC> (žiūrėta 2005 9 17).

¹¹ http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2895&kas=straipsnis&st_id=65
Šileika Ričardas / Literatūra ir menas 2002-04-19 nr. 2895.

anoniminėmis skulptūromis ne tik naikino meno ir fotografijos skirtumus, bet ir kūrė dehumanizuotos fotografijos koncepciją. T.y. Fotografijose dominavo dehumanizuotos erdvės bei objektai. Vienintelė aliuzija į žmogų buvo tik anoniminės skulptūros pavadinimas. Mat skulptūra yra kažkieno kūrinys, tačiau iš to kažko skulptūra išplėsiama. Čia išplėsimą konstatuoja žodis *anoniminė* (28 iliustracija).

Utopija ir dehumanizacija abi žmonių kuriamos būsenos. Anot S. Žvirgždo fotografuoti Vilnių buvo utopiška, net nuo XIX a. Abdono Korzono, pirmojo fotografo kuris ėmėsi fotografuoti Vilnių (29 iliustracija).

Alfonsas Budvytis ieško kitokių, simetriškų žiūrėjimo taškų, kurie sąlyginai svyruoja tarp dehumanizacijos ir destrukcijos bruožų. Naudodamas įprastus žiūrėjimo taškus priartėja prie tradicijos. Jis gilinasi į miesto esmę. Sąmoningai atsisako žmogaus vaizde, tokiu būdu dehumanizuodamas reginį ir suasmenindamas savo paties atžvilgiu. Ne vengia monumentalumo ir didingumo. Priekiniame plane įtvirtina stambaus architektūrinio objekto fragmentą visiškai išgyvendindamas žmogų. Visos erdvės priklauso architektūrai. Maža to jos net apribojamos architektūrinių fragmentų (30 iliustracija).

II.10.

DESTRUKCIJOS GROŽIS

Tai ką kiti bando pavaizduoti teptuku, aš bandau fotoaparatu

Edward'as Hartwig'as

1915m. Paul Strand sukūrė abstrakčią fotografiją ir pavadino *Abstrakčios rutulių formos*⁰¹. 1917 m. stambiu planu fotografavo mašinas. Fragmentavo jų formas ir kūrė jau pažystamų objektų naują išvaizdą. XX a. 3 dešimtmetyje jo fragmentacija reiškėsi gamtos fotografavime – čia gamtos objektai yra stambiu planu⁰² (31 iliustracija).

Fotografija sugeba transformuoti ne tik formas bet ir prasmes. Apie transformaciją 1934 m. Walter Benjmin fašizmo studijų institute štai ką kalbėjo: *Fotoaparatas šiandien nebesugeba*

⁰¹ *Abstract Patterns Made by Bowls*

⁰² Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 96.

užfiksuoti nuomojamo namo ar šiukšlių krūvos netransformavęs. Ką jau kalbėti apie upės užtvanką ar elektros kabelių gamyklą: jų akivaizdoje fotografija gali tik pasakyti: „Kaip gražu“⁰³. Pasisakymas akivaizdžiai atskleidžia moralisto pozicijas – fotografija turi kalbėti tik tiesą. Skamba absurdiškai, kaip ir menas turi šlovinti socializmą. Pats fotografijos pavadinimas rodo jog ji yra realybės interpretacija, todėl destrukūrizacija yra pačios fotografijos prigimtis.

Reprodukcinė, mechaninė fototechnika yra destrukcijos varomasis variklis, ji neatsiejama kūrybos dalis tokiems menininkams kaip S. Levine, Cindy Sherman, B. Kruger. Jie savo kūryba tarytum kritikuoja modernistų sukurtą originalumo, autorystės, substancionalaus objekto, nepakartojamumo ir ilgalaikiškumo mitą⁰⁴

Grafas Benediktas – Henrikas Tiškevičius (1853 – 1935) 1897 m. Varšuvoje leisto žurnalo *Tygodnik iliustroway*⁰⁵ 1897 m. puslapiuose išspausdino dvi savo fotografija. Viena jų *Bereikė* skaitoma viena pirmųjų fotomontažų Lietuvių fotografų. Jau ir pats mitologinis siužetas rodo apie realių žmonių transformaciją. Čia individai integruojami į mitologinį būvį. Jų kūnas tai mitologijos iliustracija, nieko bendro neturintis su realiais kūnais. Taip kūnas nuromantinamas, nuasmeninamas, paverčiamas virš kūnišku. Tai mitologinė tema vaizduojanti gražiąją Ptolemėjaus III žmoną-karalienę Bereikę. Pagal mitą išlydėjusi vyrą į karą Sirijoje meldė kad grįžtų sveikas. Bereikė vardan šio tikslo nusikirpo garbanas ir paaukojo dievams. Kita fotografija yra *Pallas Athene* taip pat mitologinė tematika⁰⁶

⁰³Ten pat, p. 111.

⁰⁴Kinčėnaitis Virginijus, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.17.

⁰⁵*Iliustruotas savaitraštis*.

⁰⁶*Fotografijos paveldas ir dabartis. II*. Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 10.

Edward'as Hartwig'as⁰⁷ 1937 m. mokėsi Vienos grafikos instituto profesoriaus Rydolf'o Kopitz'o studijoje. Čia atrado daugybę galimybių savo kūryboje taikyti įvairias fotografijos technologijas. Tuometinės pasaulinės fotografijos tendencijos ir naujausios meno srovės įtakojo E. Hartwig'o kūrybą, skatino jį eksperimentuoti. Tai ir buvo pirmosios menininko fotodestrukcijos. Čia realaus pasaulio elementai, kasdieniai objektai paverčiami sąlyginėmis fantasmagorijomis. Vartodami tokias fotografijas sąmoningai suvokiame, jog tai yra realybės liekanos. Tik keli ne žymūs, tačiau žavingi ir jautriai sudoroti elementai veikia kaip nuoroda į esamą kasdienį, kurią autorius verčia jausti kitaip, net ekspresyviai.

Kitą vertus bet kokia vaizdo destrukcija falsifikuoja objektus kurie laikui bėgant tampa istoriniais. Vadinasi griauti dabartį, interpretuoti yra tapatu griauti ir savaip interpretuoti istoriją.

Po karo menininkas apsigyveno Varšuvoje ir atidarė foto ateljė. Daugiausiai fotografavo teatro įvykius. Tris dešimtmečius buvo teatro fotografas. Menininkas taip pat neapleido peizažo ir architektūrinės fotografijos.

Penkto dešimtmečio pabaigoje kūrėjas ieškojo naujų raiškos priemonių, formalių metodų. Eksperimentuodamas originaliai išnaudojo spalvų galimybes. Čia montažo pagalba objektai prarasdavo savo spalvinį pavidalą – iškeisdavo į kitą; apie jų egzistenciją ir tapatumą prabyla ne bent faktūros ir reljefinės formos.

⁰⁷ Šis tekstas parašytas 2005 m. dirbant Šiaulių *Aušros* muziejuje (Fotografijos muziejuje). Tai anotacija Edward'o Hartwig'o retrospektyvinei parodai (paroda atidaryta 2005 04 07).

Edward'as Hartwig'as 1909–2003 vienas žymiausių pasaulyje Lenkijos fotomenininkų. Gimė Maskvoje 1909 m. rugsėjo 6 d. Tėvas buvo foto salono savininkas, todėl mažasis Edward'as daug laiko praleisdavo foto studijoje. 1917 m. revoliucijos pradžioje šeima grįžo į Lenkiją ir apsigyveno Liubline. Čia E. Hartwig'o tėvas Liudvikas atidarė portretų ateljė. Sūnus nuo ankstyvos jaunystės domėjosi teatru ir daile, net norėjo būti tapybos mokytoju. 1933 m. Liubline įkūrė nuosavą meninės fotografijos studiją.

Tarp 1969 ir 1974 metų E. Hartwig'as įkūrė Lenkijos fotografijos almanachą.

E. Hartwig'as buvo Lenkijos fotografijos sąjungos narys bei ilgą laiką garbės narys, sąjungos viceprezidentas. Ne retai jo pavardė gretinama su lenkų meninės fotografijos mokykla. Jis priklausė ne vienai pasaulinei fotografų asociacijai, tokiai kaip d'Art Photographic. Tarptautiniuose konkursuose ir parodose ne tik dalyvaudavo, bet būdavo ir žiūri (komisijos) narys.

Menininkas apdovanotas olimpiniais medaliais už 1960 m. olimpinį žaidynių Romoje fotografijų ciklą. 1965 m. paskirta kultūros ir meno ministerijos premija. 1968 m. apdovanotas Bordeaux miesto medaliu, o 1987 m. Jan'o Bulhak'o medaliu.

E. Hartwig'as surengė kelias dešimtis individualių fotografijos parodų Lenkijoje ir užsienyje. Darbai eksponuoti garsiausiuose meno centruose - Žoržo Pompidu centre Paryžiuje, Tarptautiniame fotografijos centre Niujorke, Šiuolaikinio meno muziejuje Čikagoje, Neustadt galerijoje Vienoje, Whitechapel Art galerijoje Londone bei daugelyje kitų pasaulio galerijų ir muziejų.

Menininkas yra išleides daugybę albumų apie Liubliną, Varšuvą, Krokuvą atskleisdamas šių miestų grožį, bei savo patriotinius jausmus Lenkijai. Tai ženklas įrodantis jo priklausomybę šiems miestams ir miestų priklausomybę jam.

E. Hartwig'o fotografijų albumai: *Fotografika (Meninė fotografija)*, *Moja ziemia (Mano žemė)*, *Kulisy teatru (Teatro užkulisiai)*, *Tematy fotograficzne (Fotografiniai motyvai)*, *Wariacje fotograficzne (Fotografinės variacijos)*, *Wierzby (Gluosniai)*, *Polska Edwarda Hartwiga (Edvardo Hartwigo Lenkija)*, *Spotkanie z Chopinem (Susitikimas su Šopeniu)* bei daugelis kitų.

E. Hartwig'as mirė 2003 m. spalio 28 d.

Menininko fotografijų žanrų įvairovė labai plati: peizažas⁰⁸, psichologiniai portretai, režisūrinė fotografija, estetiškos itin išgrynintos formos. Toks įvairiapusiškumas, ir sugebėjimas varijuoti įvairiuose meninėse erdvėse E. Hartwig'ui leido pajusti ir išreikšti laiko tėkmę, jo reliatyvumą, pajusti savo ir gamtos metafizinį ryšį, įvilkti savo mastymą į originalią ekspresyvią ir jautrią komunikacinę plastiką. Kūriniuose atsispindi jo domėjimasis sociologine, sąmonės fragmentus fiksuojančia fotografija, kurios apraiškas puikiai pastebime ne tik spalvotuose bet ir juodai baltuose nuotraukose. Žmogaus ir gamtos fragmentacija sukuria kitokias nuotaikas nei pats kūrinio vartotojas yra iš tikro. E. Hartwig'o kūriniuose kyšo realybės formų nuolaužos. Be abejo kiekviena nuolauža kalba apie išgyvenimą, apie atmintį, apie atitinkamą asmenybės sąmonės fragmentą nematomomis gijom susaistytą su praeities patirtimi. Nuotraukose veikia kūrybos – dabarties jausmas ir praeities patirtis. Tačiau to nostalgija nepavadinsi, nors jos apraiškas taip pat galime pastebėti menininko fotografijose.

E. Hartwig'as Išbandė klasikinės poliarizacijos, koliažo technikas. Už portretus menininkas pelnė ne vieną premiją ir diplomą.

Foto koliažuose fotografinė plastika susilieja su kitomis vaizduojamosios dailės išraiškomis. Čia kartu yra ir grafinė ir tapybinė konstrukcija. E. Hartwig'as sugeba varijuoti įvairių kompozicijų rėmuose bei tradicinius komponavimus perteikti naujai. Tradicija tampa modernia. Jis atskleidžia destrukcijos dekoratyvumo grožį. Fotografija susilieja su dekoratyvine daile. Koliažas tampa grafikos prado atskleidimo priemonė, ir tiesiogiai atskleidžia žodžio fotografija sandarą (foto + grafika).

Teatro fotografijose menininkas stengėsi kuo aiškiau, nesureikšminant ar ką nors paneigiant, atskleisti esamą realybę. Kiekvienas fotografinis objektas turi turėti savo vietą, išlaikyti prasnę ir vertę. Jo peizažai ar foto koliažai taip pat neprasilenkia su realybe. Fotografinėmis vaizdų mutacijomis išreiškiami asmeniniai autoriaus jūtimai. Lyg dokumentalistas gebantis tobulai ir objektyviai pasinaudoti technika, E. Hartwig'as pasisavina regimas scenas ir reflektuoja sužadintus savo dvasios ir sąmonės impulsus koliažo, spalvinių eksperimentų išraiškos būdu. Destrukcija tampa gyvenimu ir priimtina, sava realybe. Iš to išplaukia, kad jo kūryba praeityje buvo ne tik iššūkis, bet ir ateities pranašystė. Jo kūryba tai daugybė skirtingų hartwigų, tarpusavyje susaistytų nematomomis nuorodomis į istorinius laiko tarpsnius (32 iliustracija).

⁰⁸ Apie menininko kuriamus peizažus plačiau dalyje II.20. Peizažinė fotografija, kaip mirties interpretavimo būdas.

Bet kokių atvejų didžiosios gamtos stichijos neišvengiamai yra siejamos su destrukcija. Jos ne tik perkonstruoja, bet ir neretai išardo esančius elementus. Taip vandens ar ugnies stichijos fotografavimas kuria destruktivų atvaizdą. Nors stichija nepavadinsi miesto gaisro, tačiau tai yra akivaizdi destrukcija. Telšiuose apsigyvenęs Chaimas Kaplanskis⁰⁹ fotografuoja vietines gatves ir pastatus. 1908m. menininkas nufotografavo gaisrą.

1938 m. Palangos gaisro metu Palangoje gyvenęs Ignas Stropus matydamas savo degantį namą ir visą miestą pasiūpęs fotoaparata ir daugybę fotoplokštelių ugnį fotografavo visą dieną¹⁰.

Menas yra ne hobi, bet daugiau negu profesija ir kitos fiziologinės funkcijos

M. Ivanauskas¹¹

Socialistinė kultūra demonstratyviai ir perdėtai mėgo tradicinį realizmą. Čia menininko maištas- avangardas *kūlė* nepakantumą¹². Tačiau Povilas Karpavičius buvo išimtis (33 iliustracija).

Vieno žymiausių Lietuvos eksperimentinės fotografijos kūrėjų Povilas Karpavičiaus taip pat savo kūrinių kūriniams pasižymi, kaip destrukcijų kūrėjas. Menininkas neįprastai, tačiau organiškai supina fantaziją ir realybę. Jo kūrybą galime apibūdinti kaip Lietuviškos fotografijos ankstyvąjį avangardą. Čia fotografinė plokštuma peržengia visus tuo metinius regimus laukus. Ji ištirpdo regimybes ir išivaizduojamo ribas. Vizualinė mintis tampa savistove, kurios ištaka slypi pačioje tikrovėje. Ji tarytum daiktas, tačiau niekad neturėjęs savo daiktiškumo bruožų sukaupia tikrovės patirtį ir ją paverčia ženklais¹³. Čia kiekvienas ženklas ne tik išlaiko realumo kontūrus, bet ir dehumanizuoja nepastovų reginį kuris yra tarsi archeologo konservuojamas ne stabilioje akimirkoje¹⁴. Ženkliai yra randami, mat jų prigimtis būti užsislaptinusiems. Jų hierarchija randasi ir skiriasi priklausomai nuo fiksuojamo objekto. P. Karpavičius griauna regimo vaizdo identitetą charakterizuojančių ženklų struktūrą ir jų tarpusavio sąsajas. Taip kuriama fiktyvi vaizdo

⁰⁹ (Manoma Telšiuose Chaimas Kaplanskis apsigyveno 1878, nes tuo metu išnyksta kito fotografo I. Romaškevičiaus pėdsakai.

¹⁰ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 108.

¹¹ Ivanausko M. teiginys panaudotas Povilo Karpavičiaus straipsnyje . *Žurnalas Mokslas ir Gyvenimas*, 1975, nr. 12, p. 45.

¹² Gaižutis Algirdas, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.18.

¹³ Šis teiginys kyla remiantis Martin Heidegger moksliniu traktatu *Meno kūrinio ištaka*. Šį teiginį gali iliustruoti tokia fotografija: *Siaubas* (fokalto technika, iliustracija).

¹⁴ Tokia fotografija galime laikyti *Uostas* (kombinuota nuotrauka). Originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje.

reprezentacinių ženklų sistema, kuri ne tik bando neturėti nieko bendro su realybe, bet ir neigti realybės tapatumo bruožus¹⁵.

Laiko atkarpos atžvilgiu susiduriame su keistu istorijos ir P. Karpavičiaus fotografijų santykiu. Neįtikėtina tampa tikrove. Praeitį aplenkia dabartį ir puikiai įrodo to meto avangardinės fotografijos pranašumą¹⁶. Kiekviena dokumentinė fotografija ne tik užbaigia esamo vaizdo egzistavimą, bet ir pratęsia. Šiuo atveju menininkas sukuria naują atvaizdą, praktiškai ne pavaldų vaizdai, arba sumaitotą vaizdo *kloną*. Kaip tik todėl atvaizdas yra vaizdo mutantas arba vaizdo reinkarnacija į naują tūrį – naują gyvenimą su nauja patirtimi. Taigi atvaizdas yra vaizdo destrukcija, kaip veidrodis iškraipantis reginį. Montažo, ar kitokiu būdu¹⁷ sukuriama nauja tarsi ne regėta vaizdo kopija, kurią galima suvokti kaip fikciją. Fotografijos prigimtis slepia savyje klastojimo ir simuliacijos poreikį¹⁸

Žvelgdami į dokumentinę fotografiją puikiai suvokiame kūrėjo žvilgsnio vadovaujamo proto bei širdies, kaip dirigento, buvimą. Kūrėjas išsijoja vaizdinį, atmeta ar prideda atitinkamas detales. Netikėtų rakursų pagalba kuria savitą vaizdo istoriją. Ši vaizdo istorija yra ne būvimas. Patys būvimo bruožai slypi atvaizde. Taigi pati fotografija yra fikcija formuojanti priešistorę ir istoriją, o vaizdas iš kurio kyla atvaizdas yra absoliučiai baigtinis – miręs¹⁹. Pati priešistorė yra tai, kas slypi tarp vaizdo ir atvaizdo²⁰, o nauja suformuota istorija, kaip ir buvimas randasi atvaizde. Tuo tarpu pats vaizdas, kurį ruošiasi fiksuoti menininkas yra fundamentinė istorija – priešistorės ir istorijos pagrindas²¹. Žvelgiant į P. Karpavičiaus fotografijas užčiuopti fundamentalią istoriją gana sunku, mat atvaizdas griauna istoriją, atsisako ir simuliuoja jos buvimą. Atvaizdas formuoja naujus žiūrovo ir meno kūrinio santykius²². Tiesa, portretai ar kai

¹⁵ Apie semiotiką ir fotografiją plačiau rašoma šioje dalyje: II.11. Būties ir baigties fotografijoje semiotika.

¹⁶ Ši teiginį puikiai iliustruoja fotonuotrauka *Trakų pilis* (S efektas). Originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje.

¹⁷ Pvz: soliarizacijos ar izohelijos būdu.

¹⁸ Simuliakra yra kopija savo egzistavimu neigianti originalo buvimą. Simuliacija yra simuliacijos atliekamas procesas. Terminą autorius Jan Boudrillard.

Teiginį iliustruojančios fotografijos yra šios: *Pirčiupio motina* (įmontuoti debesys), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *žemės ritmas* (fotomontažas), *Uoste* (kombinuota fotonuotrauka), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje.

¹⁹ Teiginį iliustruoja ši fotografija: *Draugai* (sudvejinta psiaudosoliarizacija).

²⁰ Priešistorę galime traktuoti kaip menininko skonio ir prioritetų apraišką, kaip rankų ir proto prisilietimą prie regimybės formuojant atvaizdą. ... *Vaizdas tai nufotografuoto daikto reginys, atvaizdas – jau nufotografuotas vaizdas.* (Auksės Montvilienės straipsnis *Geros knygos gera kalba*. Žurnalas *buitis*. 1981, nr. 7, p. 18).

²¹ Priešistorės ir istorijos formavimo ne reikėtų suvokti tiesmukai, mat priešistorė formuojama sąlyginai (jai tai yra dokumentika, tai formavimas minimalus). Tuo tarpu naujoji – fikcinė istorija puikiai pastebima režisūrinėje ar kitokioje eksperimentinėje fotografijoje.

²² Tiesa, visuomenei labai naujai ir keistai turėjo atrodyti pirmuose menininko žingsniuose suformuotos tokio tipo fotografijų parodos. Fundamentali istorijos analizei galime kaip iliustraciją pasitelkti šias fotografijas: *Kopos*

kurie urbanistiniai peizažai plokštumoje tik paviršutiniškai pakinta nuo regimybės atvaizdo. Priešistorė, slypinti tarp fundamentalios ir fiktyvios istorijos neišvengiamai jaučiama visuose fotografijose. Fiktyvi istorija neigianti arba bent jau bandanti neigti fundamentalios buvimą akivaizdi daugelyje fotografo nuotraukų. Ji yra tai, ką mes galime suvokti kaip poetiką ir tik tada pradėti kalbėti apie kūrinio atvirumą²³.

Menininko montažuose nereikalinga tampa reikalingu ir čia poetika formuojama atvaizdo performavimu ir jo detalių selekcijos būdu. Galima teigti, kad kūrinio atvirumu tampa paties fotografo minčių ir estetinio skonio afišavimas. Kartais poezijos objektu tampa industriniai fragmentai, nieko nekalbantys kasdieninio gyvenimo rakursai. Poetas atranda grožį niekyje ir patį niekį paverčia kažkuo ne niekišku. Tokią poeziją sąlyginai galima lyginti su literatūros poetu, klasiku Kaziu Binkiu²⁴.

Kai kuriose Povilo Karpavičiaus kūrinuose jaučiamos pop meno bruožų apraiškos. Cheminės spalvos, jų santykis su vaizduojamu objektu asociatyviai susilieja su šilkografine 7 dešimtmečio pop kūrėjų produkcija²⁵. Šešėlis konkuruoja su šviesa visiškai paneigdamas realybės dėsnius, o kartais, lyg diktatorius, dalinasi zonomis su tos pačios šviesos antplūdžiais.

Povilas Karpavičius subtiliai ir gana keistai jaučia aplinkos virpesius, kuriuos kruopščiai perfiltruoja per save ir išlaikydamas saugią distanciją tarp aplinkos, savo jausmų ir logikos, išreiškia savitą laiko reliatyvumo pajautimą, savo ir fiksuojamo objekto daiktiškumo bruožus bei

(dviejų ekstraktų izohelija), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Vėjas* (heteroreljefas), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje.

²³Umberto Eco knyga *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: *Tyto alba*, 2004.

Daugiau Umberto Eco teorijų panaudota šioje dalyje: II.11. Būties ir baigties fotografijoje semiotika.

²⁴Kazys Binkis (1893 11 14 – 1942 04 27) lietuvių poetas, dramaturgas. Buvo avangardistinės *Keturių vėjų* grupės iniciatorius ir vadovas. Futuristiškai dinamiška, veržli, maištinga, vitališka ir ekspresyvi poezija. Vyrauja plakatiška išraiška, autoironija, modernaus miesto leksika.

Lietuviška Tarybinė enciklopedija, II tomas. Vilnius: *Mokslas*, 1977, p. 147.

²⁵Pop menas (pop art – angliškai) XX a. 7 – 8 dešimtmečio meninis judėjimas sužydėjęs JAV. Jo metu meno kūrinio ir kūrėjo santykiai bei estetika grindžiama populiariąja kultūra ir masine gamyba. Vienas iš pop meno lyderių Andy Warhol (1928 – 1987) šilkografiją išpopuliarino ir pritaikė meninei erdvei

Šio teksto kontekste sakinio nederu suvokti tiesmukai, mat kai kuriuose kūrinuose spalvos, arba plokštumos kuria tam tikras asociacijas su Amerikos pop meno atitinkamų kūrinių stilistika.

Tokio meno rudimentai pastebimi šiuose Povilo Karpavičiaus kūrinuose: *Profilis* (rastrinė nuotrauka. Nors tai nėra spalvota fotografija, bet jos kompozicija ir linijų žaismas artimi pop meno šilkografiniams kūriniams); *Rožės* (heteroreljefas), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Šuolis* (montažas), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Žiema* (psiaudosoliarizacija), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Žvilgsnis* (izohelija. Nors moters veido atvaizdas nėra spalvotas, tačiau plokštumų ir formų grožis primena pop meno stereotipus), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Rusų meistrų kūrinys* (rastrinė nuotrauka), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Šešėlių žaismas* (rastrinė nuotrauka), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje.

Keistuose *cheminiuose* fotografijų konstrukcijose kartais šešėlis nebetenka tokios prasmės, kokią turi natūralistinėje fotografijoje (Terminas natūralistinė fotografija reiškia ne vien regimybės dokumentinį fiksavimą, bet ir inscenuotą klasikinę fotografiją. Natūralistinėmis galime laikyti šias fotografijas: *Portretas* (šviesių tonų technika), *Dama* (trijų ekstraktų nuotrauka, padaryta perzono būdu), *Žvilgsnis* (izohelija,) ir kt.

metafizinių ryši tarp laiko ir jo realybės, tarp daikto ir menininko subjektyvaus aplinkos, bei savęs, kaip individualybės jautimo. Ši fotografija yra ekspresyvi komunikacinė plastika, subtiliai perteikianti savitą pasaulio suvokimo konceptą. Objektų kaip daiktų transformacija rodo savitą energetinį gyvenimą, nupintą iš keistų spalvinių konstrukcijų. Taigi, spalva čia nebetenka savo puošybinės prasmės, ji yra fundamentali kompozicinė erdvės konstrukcija, kuri griaua ir kuria vidinių vienetų savitus tarpusavio santykius²⁶, ne visada filosofinius, kartais paviršutiniškus, o kartais itin dehumanizuotus, kur žmogus nebetenka jokio vaidmens, juolab įgimto. Individas pasiklysta, nes erdvė ne noriai nukreipia savo ženklus į realybės stereotipus teikiančius saugumo jausmą. Maža to, individas sąlyginai tampa weblog'u. Jis meniškai defragmentuojamas, įgauna vis kitokias struktūrines – spalvines formas²⁷.

Algimantas Kunčius (34 iliustracija) fotografuoja įvairius objektus. Jis su vienu prioritetu žvelgia į žmogų ir į miestą. Fotografuodamas Vilniaus sovietinės architektūros monstrus tikriausiai randa tam tikras destrukcijos apraiškas. Čia disharmonija yra pradžios ir pabaigos dalis, pradžios ir pabaigos tapatumas. Fotografas lyg disharmonijos poetas. Susvetimėjusi miesto aplinka yra žmogui laiko įbrukama savastis. *Aplinka pasiekia mūsų mentalitetą, dvasią, mąstymą. Daugelis skaudžių stiklo lakštų, verčiančių sielotis ir mąstyti – tai aštrios minties ir formos įstrižainės laiko tėkmėje ir aplinkoje*²⁸

Žymi fotografė moteris Diane Arbus (35 iliustracija) nusižudė 1971m. Po jos mirties darbai sulaukė didelio dėmesio. Šį faktą interpretuoja Susan Sontag taip: *Savižudybės faktas tarsi garantuoja, kad jos darbai yra nuoširdūs, o ne vojeristiniai, kupini užuojautos, o ne šalti. Jos savižudybė suteikia fotografijoms dar didesnės destruktyvios galios, tartum tuo būtų įrodyta, kad fotografijos kėlė pavojų jai pačiai*²⁹

²⁶ Fotografijos: *Gėlėls* (spalvotoji psiaudosoliarizacija); *Liejyklos veteranas* (polichromija); *Obuoliai* (polichromija), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Vilniaus gotika* (kombinuota nuotrauka), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje; *Mano miesto siluetai* (kombinuota nuotrauka), originalas saugomas Šiaulių *Aušros* muziejuje ir kt.

²⁷ Čia terminas weblog'as atlieka metaforos vaidmenį. Jis šiuolaikinis terminas. Negalima weblog'o suvokti lygiai taip, kaip internetinėje aplinkoje esančio vieneto defragmentacijos ar virtualių asmeninių dienoraščių nuolaužų, mat virtuali erdvė tuo metu dar nebuvo suvokiama. Menininko egzistavimo ir kūrimo metu virtualumo terminas galėjo būti suvokiamas tiesiog kaip novatoriškas, įdomus, gražus ir nieko nereiškiantis terminas.

Šį terminą dažnai cituoja lietuvių meno kritikas ir kultūrinių projektų kuratorius Raimundas Malašauskas; *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje* (sudarytojas Artūras tereškinas). Vilnius: *Baltos lankos*, 2002 (R. Malašausko tekstas: *Wilno mon amour (pornopilotas)*, p. 247).

²⁸ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 78.

²⁹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 46.

Destrukcija akivaizdi Man Ray³⁰ (36 iliustracija), Laszo Moholy – Nagy³¹ (37 iliustracija) Bragaglia³², John Heartfield, Aleksandr Rodčenko³³. Jie visi bandė priešintis paviršutiniškam fotografijos realistiškumui. Jie kūrė savotiškas siurrealistines interpretacijas. Kitą vertus, jau pats fotografijų žiūrėjimas yra gana siurrealistinis veiksmas³⁴. Jas žiūrėdami momentišškai dalyvaujame jų objektų tarpusavio sąveikoje.

Fotografija savo raidoje dekonstravo meniškuosius simbolius. Ji pateikė daug tikroviškai atrodančių realybės imitacijų. Šviesos pagalba imituojama bet kokia neva – realybė, taip pat ir bet kokia žmogaus idėja. Tai eidosų – regimybių galimybės. Fotografija virsta ne tik sąmonės metraštininke, bet ir jos destruktivių bruožų skleidimosi realybėje priemonė. Ne ypatinga gali būti paversta ypatingu. Kurdama naujus mitus, ji griaua archetipus. Jie tiesiog pakeičiami tikroviškais naujais vaizdiniais. Fotografija koreguoja ir modeliuoja ir skverbiasi į niekur nesančią esatį. Ji realizuoja dabarties idėjas kuriamas rytojui. Čia kuriamos prasmingo matymo ir suvokimo koncepcijos. Taigi fotografija yra galimybė regėjimo būdu pasiekti dekonstrukciją³⁵

Kalbant apie portretą, tai portretinė fotografija iš prigimties turi tam tikrą transformacijos galių. Čia gyvieji asmenys transformuojami į muliažus. Mirusieji tampa animuotomis fantominėmis konstrukcijomis – formomis³⁶.

II.11.

BŪGTIES IR BAIGTIES FOTOGRAFIJOJE SEMIOTIKA

Nuo pat atsiradimo fotografija buvo suvokiama kaip sėkmė, kaip sėkmingas naujas raštas ar kalba, tai rodo, net Fox Talbot 1844 – 1846 m. sukurtų fotografijų knygos pavadinimas *Gamtos pieštukas*⁰¹. Čia fotoaparatas lyg nauja rašto forma, lyg kalba pati išgyvenanti savo formavimąsi. F. Talbot'ui atrodė, kad *fotografija priklauso nuo asmens*, todėl jis *fiksavo*

³⁰Soliarizuotos fotografijos, rejografijos.

³¹Fonogramos.

³²Daugkartinės ekspozicijos studijos.

³³Fotomontažai.

³⁴Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 81.

³⁵Mažeikis Gintautas, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.24, 25.

³⁶Daugovišs Sergejs, ten pat, p.27.

⁰¹*The Pencil of Nature*.

natūralų atvaizdą⁰², atsirandantį tarpininkaujant tik pačiai šviesai, be jokios menininko pieštuko pagalbos⁰³.

Raštą kaip *tikros minties fotografija* 1920 m. esė apie Max'ą Ernest'ą apibūdino Anre Beton'as. Čia fotoaparatas yra aklas instrumentas sudavęs mirtiną smūgį senoms meno formų sistemoms⁰⁴. Fotografija tarsi moderni poezija, gal net techninė poezija. Jai poezija išsipareigoja konkretumui ir eilėraščio kalbos autonomijai, tuomet fotografijos mastymas yra susietas su vizualinės kalbos simboliais ir tapęs grynuoju matymu. Čia fotografija kaip reiškinys – signifikantas išsipareigojusi ir priklausoma nuo grynojo matymo – individualiai suvokiamo konteksto⁰⁵.

Fotografija yra priemonė visa ko sistemos egzistavimui įrodyti. Tai savo teiginiu pagrindžia Weston'as: *dailininkas visuomet bandė patobulinti gamtą pats išikišdamas, o fotografas įrodė, jog gamtoje esama begalės tobulų, kompozicijų, kad tvarka yra visur. Cartier Bresson* teigė: *fotografuoti – tai atrasti pasaulio struktūrą, mėgautis grynu formos malonumu, parodyti, kad visame šitame chaose yra tvarka*. Tačiau fotografija nerodo pasaulio tobulumo, nes tai būtų per daug sentimentalų ir neistoriška⁰⁶.

Meno kūrinys yra ne kas kita o realybės fikcija. Jai jis ne imituoja pačių realių objektų, bet atkartoja ir vizualiai realizuoja menininko vizijas tai taip pat yra ne kas kita o menininko realybės reprezentavimas fikcijos formoje. Pati imitacija savyje užgniaužusi laiko norą būti pranašesne už savo prototipą – savo šaknis.

Menininkas kurdamas niekada nesusimąsto ir nejaučia, jog jis įprasmina save savo paties asmeniškumą sutraukime į ženklą. Tiksliau jis įprasmina sutraukimo rezultate – savo būsenos simboliuje (meno kūrinyje). Kūrybinio proceso metu dažniausiai jaučia malonumą. Malonumas kur kas galingesnis už baigtą kūrinį. Kiekviena meno kūrinio detalė, jai tai tapyba tuomet potėpiai, savo prigimtinio pašaukimo dėka neša informacinę galią. Tam tikra detalė kalba apie laiką ir laiko nuotaiką.

⁰²Šiuo atveju atvaizdą reikėtų keisti į vaizdą; mat fiksuoti atvaizdą būtų tapatu perfotografuoti nuotrauką. Nors jeigu šiame teiginyje skirsime pozityvo ir negatyvo procesus, tai teiginys fiksuoti atvaizdą tinka.

⁰³Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 94.

⁰⁴Ten pat, p. 94.

⁰⁵Susan Sontag nekalba apie grynąjį matymą semiotiškai, tačiau šiuo atveju jos teiginys tinka semiotiniam analizavimui. Ji teigia: *Poezijos išsipareigojimas konkretumui ir eilėraščio kalbos autonomijai atitinka fotografijos išsipareigojimą grynajam matymui*.

Ten pat, p. 101.

⁰⁶Ten pat, p. 105.

Remiantis Umberto Eco galima pastebėti, kad fotografija turi konvencinių aspektų, tai ir negatyvų ryškinimas suteikiantis tam tikro konvencionalumo galimybę. O kiek fotografija panaši į savo objektą? O be to postmodernizme atsiradusi digitalizacija yra tam tikra kodavimo forma, suteikianti naujų reproduktivumo galimybių⁰⁷.

Menotyrininkas Virginijus Kinčianaitis fotografiją sugretindamas su ženklais, suvokdamas ją kaip ženklą ir ženklų sistemos dalį štai ką sako apie fotografijos ir semiotinės sistemos ryšį: *Ženklinė simuliacija sumaišo, bet kokius realaus ir įsivaizduojamo skirtumus. Prekės tampa ženklais, o ženklai prekėmis. Prekė ir ženklas pasidaro neatsiejami, jie jungiami į bendrą objektyvią vertės formą, kurioje mainomoji, vartotojiška ir ženklinė savybės tampa vieniu. Fotografinė pornografijos, reklamos, mados produkcija vienu metu yra ir prekė, ir ženklas, sąmonė ir pasąmonė, kultūra ir natūra, gyvenimas ir mirtis. Reklaminiame fototapete koncentruojasi išsigelbėjimo viltis ir pasmerkimas*⁰⁸.

Fotografija gali tapti mitu – bet kokiu sustingusiu kognityviniu vaizdiniu – kolektyviniu archetipu⁰⁹.

Fotografija atlieka antropomorfinio vizualinio antspaudo, fiksuojančio pervardinimo, semiozės, vertimo iš kalbos į kalbą vaidmenį. Čia įkūnijamas iliuzoriškumas. Esamybė ir nebuvimas sudaro taikią sąjungą¹⁰.

Remiantis penkiais tarpusavyje susijusiais sluoksniais – archajiniu, magiškuoju, mitiniu, mentaliniu ir integraliuoju bei siejant juos su žmonijos kultūrinės raidos pakopomis, galima tyrinėti, kokio tipo mentalitetas vyrauja skirtingų civilizacijų bei meninių epochų estetinėse teorijose. Šiuos sluoksnius puikiai jungia fotografija; juos absorbuoja bei išreiškia savo formose. Etnografinės ir kultūrinės antropologijos fotografija atstovauja archainį sluoksnį. Magiškuoju ne retai pasižymi foto montažai, abstrakti fotografija. Tačiau kartais magiškuoju spinduliuoja ir realistinės, keistos spalvinės išraiškos, keistos kompozicijos nuotraukos. Čia tikriausiai lemiamą vaidmenį vaidina rakursas. Kita vertus paprastumas kartais sukelia jausmus tapačius magiškuoju pajautimui. Mitu gali tapti ne tik pati fotografija, bet ir jos istorija linksniuojama įvairiuose tekstuose. Tobulas fotografijos interpretavimas, novatoriškas, įtaigus ir vertingas gali pasikėsinti į istoriją ir tapti visišku mitu. Čia iškyla mito pagarba. Kai kurios

⁰⁷Lechte John *Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų / Nuo struktūralizmo iki postmodernizmo*. Vilnius: Charibdė, 2001, p. 154.

⁰⁸Kinčianaitis Virginijus, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.16.

⁰⁹Mažeikis Gintautas, *Ten pat*, p.24.

¹⁰Daugovišs Sergejs, *Ten pat*, p.27.

klasikinės fotografijos tiek traukia akį ir tiek analizuojamos, jog mes kas kart jas atsimeiname vos tik išgirde žodį fotografija. Ši mitą be abejo gerbiame, kitaip kūrinys nebūtų apmastomas ir eksponuojamas įvairiuose knygose bei galerijose. Mentalinis sluoksnis yra susietas su konkretais menininko stiliumi. Taip pat tai gali būti kelių menininkų stilių panašumai ir priklausyti vienam mentaliniam sluoksniui. Konkreti mokykla yra konkretus mentalinis sluoksnis, savyje laikantis atskirus mentalitetus – atskirus menininkus. Integruotasis sluoksnis tikriausiai yra ne atsietas o susietas su kitais sluoksniais. Vargu ar yra fotografija kurioje reikštūsi vienas iš šių sluoksnių, kiekvienoje galime aptikti bent po kelius sluoksnius. Vadinasi kiekviena fotografija yra daugiasluoksnė. Todėl ir šios dvi kategorijos, baigtis ir būtis, ne tik egzistuoja kiekvienoje fotografijoje, bet ir konkuruoja tarpusavyje. Archetipiniam sluoksniui priklausančiose fotografijose gali dominuoti baigtis, bet ji gali ir konkuruoti su būtimi.

Pasaulis pilnas ženklų, o menas yra jų išsikūnijimas. Kiekvienas kūrinys slepia savyje kažkokias nuorodas į praeitį, į asmenis ar net į kultūrinę erdvę arba teoriją. Kadangi žmogus egzistuoja sau, ne kitiems, todėl jo kuriami ženklai visų pirma yra skirti jam. Jam svarbus jo pasaulio suvokimas, kitokiu atveju ženklo kūrimas neturi jokios prasmės. Prasmė yra ne vien sukuriama, kartais jos ištaka gali būti atsitiktinumas. Vienas iš įdomiausių ženklų yra fotografija, kuri ekspozicijos metu leidžia atsirasti daugeliui atsitiktinumų. Ji yra visos šiuolaikinės vizualinės kultūros pagrindas ir pretekstas atsirasti judėsiui (kinui). Ji yra vizualumo motina.

Meno kūrinį galime suvokti kaip ženklą arba kaip ženklą slepiantį savyje daug ženklų. Jis kaip žmogaus saviraiškos priemonė, ženklas – atskleidžiantis kūrėjo ypatybes. Taip pat jame yra užkoduoti kompoziciniai, spalviniai ir kitokie ženklai, ne specialiai užkoduoti arba susikūrę atsitiktinės kodacijos būdu. Juos randa meno kūrinio vartotojas. Ženklų kūrimas gali būti vienas iš žmogaus asmenybės fragmentacijos būdų. Vadinasi fotografuoti yra fragmentuoti ne tik realybę bet ir save. Fragmentacija yra destrukcija, viso ko perkūrimas – realybės perkonstravimas. Fragmentacija neišvengiamai siejama su baigtimi.

Pati asmenybės fragmentacija yra ne kas kita o žmogaus susvetimėjimas. Socialinėje aplinkoje su žmogaus fragmentacija mes susiduriame, kai matome moralinį ir amoralų jautrumų tarpusavio ne organišką jungimą. Jungimas nėra natūraliai sąlygojamas žmogaus laisvės jausmo. Todėl šiuolaikinė digitalizuota fotografija atskiria ir ardo žmogaus tapatybę. Bet nereikia tai suvokti kaip didžiulį trūkumą. Iš tikro tokia fragmentacija dalina naujas galimybes, naujas

patirtis, verčia naujai interpretuoti meninį produktą. Čia atsiranda nauja kategorija puikiai atskleidžianti fragmentacijos esmę: sintetinis daiktiškumas¹¹. Šis terminas puikiai atsiskleidžia Cindy Sherman kūrinuose. Čia iš atskirų plastikinių kūno dalių kuriamos erotinės kūniškos sistemos. Tokia kūrinio sistema ne tik ardo esatį bet ir absorbuoja - įvaizdina baigties kategoriją. Bet kokiu atveju baigtis visada būna pretekstas tęstinumui atsirasti. Fotografijos tęstinumas, suvokiamas kaip būtis, gali išsikūniti ne tik foto novelėse ar nuotraukų serijose, bet ir teoriniuose derbuose – interpretacijose, analizėse, apie konkrečią, šiuo atveju Cindy Sherman, fotografiją.

Kūryboje, kaip žmogaus fragmentaciją įkūnytą atskiruose jo paties asmenybės sukurtuose ženkluose – kūrinuose, pačią fragmentaciją galime suvokti organiškesnę ir tikresnę nei esant iš tikro. Kūrėjas padalina savo mastymą jausmų talpinimo į atskiras formas būdu. Jo kuriami ženklai visų pirma yra direktyvos į jį patį, į jo suvokimą, mastymą, vidinius išgyvenimus, jo asmeninį susikurtą iliuzionistinį pasaulį. Savo ženklais visų pirma ardo išorinę aplinką, o ne savo vidinę, todėl jo fragmentacija nėra žalinga sau pačiam, o ir aplinkos žalingumas gali reikštis tik agresyviai provokuojančiomis diskusijoms ir šokiruojančiomis meno formomis, kurios pajėgios ne tik fragmentuoti socialinę aplinką, bet ir defragmentuoti (perkurti). Tokie kūriniai gali būti suvokiami kaip adioforizaciniai¹². Adioforizacija yra fragmentacijos dalis, kuri gali būti suvokiama, kaip įgimta ir užsislėpusi asmenybės viduje; ji gali būti susaistyta su egoizmu. Adioforizacija yra galimybė laikinai pasitraukti iš savo tapatumo ir įgyti kitokius identiteto bruožus reikiamu momentu.

Tiesa egoizmas yra igimtas kiekvienam menininkui, Todėl adioforizacija nėra svetimkūnis. Adioforizacija yra pretekstas, yra kaitos varomasis variklis, yra iššūkis laikui, bei pretekstas menui kisti. Adioforizacija padeda atrasti naujas meno formas ir užmiršti tai kas buvo destruktivu. Novacijos šokiruojančias destrukcija sušvelnina – niautralizuoja ir pačios tampa nauju šoku. Destrukcija tampa sistemos dalimi. Kūrybiniai iššūkiai reikalingi, kad sistema taptų statiška ir apskrita¹³. Ji nebūtų nenuspėjama trajektorija. Kita vertus natūralu, jog sistema kartais tampa cirkulinė. Cirkuliškumas čia pasireiškia naujai atgaivintuose senuose siužetuose, ar archainėmis technologijomis atliktuose kūrinuose.

Apie adioforizaciją kalbant socialiniu aspektu menininkas nebėra menininkas jai jis laikinai iškeičia savo identiteto bruožus. Jis gali būti suvokiamas kaip veidmainis, todėl kyla

¹¹ Sintetinis daiktiškumas yra magistro darbo autoriaus logiškai sugalvotas terminas.

¹² Adioforon – nesvarbus. Šiuo atveju tai būtų kūriniai praradę jautrumą.

¹³ Statinės ir cirkulinės sistemos pavyzdys yra meninė sistema socialistinėse respublikose.

klausimas ar jo sukurti ženklai yra tikri ir verti kūrinio vartotojų interpretacijos. Jai Adioforizaciją ne metaforiškai suvokiame kaip jautrumo praradimą tokiu atveju kyla klausimas kam prarandamas meno kūrinio kūrėjo jautrumas? Visuomenei, socialiniai aplinkai? Sau prarandamas jautrumas yra kažkas panašaus į egoistiškumo išgyvendinimą. Vadinasi galima kurti pripažįstant savo kūrybą, kaip elementarų ženklą ignoruojantį patį kūrėją visuomenės atžvilgiu. Čia *kurti* kaip tik atstovauja būčiai, tačiau pati *ignoracija* atstovauja baigtį. Vadinasi menininko viduje – kaip esybėje kertasi ir būtis ir baigtis. Todėl elementaru, jog jo kūryba dažnai yra persunkta šių dviejų kategorijų konkuravimo. Tačiau šiuo atveju ženklas vis tiek lieka ištikimas pačiam kūrėjui, jis tik menininkui yra atsakingas ir pats menininkas tai žino. Menininkas žino jog jo fotografija yra jo paties išraiška. Jis atsakingas už savo išraišką, o išraiška pavaldi jo paties atsakomybės suvokimui. Bet jo kaip šokiruojančio meno kūrėjo pareiga yra įtikinamai sukurti iliuziją: kad ženklas visiškai paneigia jo vertybes ir įsitikinimus, kad pats kūrėjas yra priešiškas ne vien tik visuomenei bei ir sau pačiam. Bet kokių atveju provokacinio meno kūrėjas manipuliuoja visuomene ir jam tai pavyksta. Todėl natūralu, jog kūrinio vartotojas nemasto apie fotografiją, kaip talpinančią baigtį. Vartotojo smegenys sukuria reginio tęstinumą. Judesys tęsiasi žiūrovui vos pamačius judesio fragmentą. Kaip tik todėl baigtinis judesys fotografijoje yra įdomesnis ir tikresnis už judesį realybėje.

Aspektas – įtikinti, kad esi pats sau prieštaringas, kad esi ne toks koks esi – yra kur kas sudėtingesnis ir ne visada efektyviai pavykstantis.

Laikinas pasitraukimas iš asmenybės identiteto yra sentimentų ir proto atsiskyrimo išraiška. Tai yra momento sąlygojama reakcija. Skirtingos aplinkybės iššaukia skirtingus vertinimus ir reakcijas. Šiuo atveju kūrėjo sutvertos kompozicijos gali būti sąlygojamos atitinkamų momentų, bet klausimas ar jis gali pasitraukti iš paties savęs, išsižadėti savo kūrinio ir savo paties egzistencinių bruožų. Gal būt pasitraukimas gali būti tik įvaizdžio dėka, arba technikos įmantrumas ne tradicinių medžiagų naudojimas¹⁴.

Socialiniu aspektu fragmentacija yra visuomenės kritinė būklė. Bet niekaip kritine būkle nepavadinsime menininko asmenybės fragmentacijos. Krizė valstybėje yra socialinė realybė, kartais galinti ir neįtakoti menininko prioritetų, bet ir pakeisti jo kūrybinių sistemą. Tai socialinės improvizacijos visuomenės identiteto srityje. Menininkas išgyvena krizę tik tada kai neturi įkvėpimo arba išgyvena malonią kūrybinę kančią. Antro atvejo tapatinimas su krize skamba

¹⁴p.vz. fotografijų spausdinimas ant įvairių paviršių.

absurdiškai, todėl čia krizę geriau suvokti metaforiškai. Kūrybinė kančia – krizė yra besitęsianti baigtis vėliau išsivystanti į būtį.

Asmenybės įvaizdis socialinėje aplinkoje tampa simptomu prisidedančiu prie medijų formuojamo pseudo įvykio. Menininko įvaizdis yra kuriamas ne vien paties menininko bet ir visuomenės. Kitaip atrodantis menininkas, nei pati visuomenė įsivaizduoja, negali būti meno pasaulio dalimi. Jis kartais vertinamas pagal pačių vertintojų norus, maža to jis yra pastebimas tik įvertinus asmenybės išorėje pastebėjus atpažįstamus simbolius, atitinkančius vertinamos socialinės visuomenės kriterijus susikurtus pačios visuomenės vizijų pasaulyje. Kaip tik tokia vertinimo sistema menininką reprezentuoja kaip statišką ir baigtinį, o kur baigtis gebanti išsivystyti į būtį. Kaip tik tai ir būdinga kūriniui. Taigi čia atsiranda ir pseudo įvaizdžio galimybė. Menininkas turi turėti tam tikrą įvaizdį, kaip ir kiekvienas socialinis vienetas, kad būtų teisingas ženklas ir teisingai visuomenės atžvilgiu reprezentuotų savo ženklų sferą – meninę kūrybą. Vadinasi visi ženklai turi savo reprezentatyvius įvaizdžius, kurie reprezentuoja tam tikrą pseudo ženklų klasę, o ši visuomenės atžvilgiu suvokiama ne pseudaiškai. Jai visuomenė savo vienetus atpažįsta pagal juose aptinkamus savo pačios sukurtus simbolius, vadinasi šie simboliai yra, su didele paklaida žvelgiant iš tos klasės kuriems, priskiriami reprezentavimo simboliai. Todėl simbolis yra pseudo simbolis suformuotas pačios visuomenės, kuri puikiai savyje laiko, gamina, užmušinėja ir niveliuoja pseudo įvaizdžius ir simbolius. Visuomenės atžvilgiu psiaudo tampa net kūrinys. Kūriniui prikišamos tam tikros visuotinos taisyklės patį kūrinių paverčia pavaldžiu sistemai ir ne bent kokiu o visiškai baigtiniu, be dinamikos. Kūriniai nepavaldūs pseudo reiškiniu talpinami į posistemę, arba užsistemę, kuri visuomenės atžvilgiu neturi jokios sistemos; o iš tikro ir ten, bet kur kas lankstesnė, egzistuoja sistema. Joje ir būtis ir baigtis verčia sistemą būti dinamiška. Visur yra sistema, kad ir kaip ji chaotiškai atrodytų.

Pseudo įvykis yra tik pokalbis apie įvykį, kuris patį įvykį savaip patalpina socialinėje erdvėje ir leidžia jį, o ir tuo pačiu save patį reprodukuoti. Čia yra svarbu ar įvykis vertas dėmesio, o ne tai, kad ar įvykis yra iš tikro įvykis. Šio teiginio atžvilgiu galvodami apie meną ir meno kritiką pačią kritiką galime suskirstyti į dvi grupes: komercinė ir ne komercinė. Komercinė meno kritika ne retai yra pseudo kritika, kadangi ji vertindama meno kūrėjus ir jų kūrinius ieško ženklų kurie būtų pretekstas apie juos rašyti. Jei neįdomus meno kūrinio egzistavimo faktas jai jis nepajėgus meno kritikos pagalba sukelti sumaištis – pseudo sensacijos kultūros pasaulyje. Jie nėra pajėgūs užkerėti kritiko ir priversti intertekstualiai performuoti

kūrinių į pseudo kūrinių. Čia galime meno kūrinių suvokti kaip pseudo įvykio objektą. Čia pati kritika kaip pseudo intertekstualus įvykis, arba teorijos pagalba kuriamas įvykio išpūdis, kur meno kūrinys yra įgalus tik pastumėti teoretikus pseudo kritikos formavimui. Kita vertus komercinė kritika gali būti suskirstyta į pelningą ir madingą. Kur kas sunkiau nubrėžti ne psiaudo kūrinio ir ne psiaudo kritikos ribas, mat dauguma kritikų yra pajėgūs spekuliuoti teorijomis ir iš ne psiaudo kūrinio padaryti psiaudo. Kritikas kalbėti psiaudaliai ne visada renkasi psiaudo kūrinių. Todėl kritika gali suniveliuoti ir išgryninti, bei išgryninti ne ten kur reikia būtis ir baigtis kategorijas.

Socialinės aplinkos atžvilgiu pseudo įvykis yra save patį įgyvendinanti pranašystė. Jis save ne tik reprodukuoja, bet ir ištesia laike. Jo taša egzistuoja tiek kiek reikalauja aplinkybės. Jis yra simuliacinis procesas į kūrį reaguojame, bet savo paties reakcijos nepastebime ir ją suvokiame kaip organišką. Kalbant apie meną, tai kūrinys gali būti pranašystė. Jis gali pranašauti kitokią meno kryptį. Maža to jo *pranašystiškumas* gali būti suvokiamas kaip priežastis moksliniams darbams apie jį patį atsirasti. Pats meno kūrinys negali įgyvendinti savo pranašysčių be menininko pagalbos, beje jis pats negali būti kūriniu be pačio menininko. Pats meno kūrinys yra menininko ištaka, o menininkas yra kūrinio ištaka (Martin Heideger *Meno kūrinio ištaka*). Kūrinys yra menininko egzistavimo simbolis, kitokiu atveji, jai kūrinys kaip simbolis nereprezentuoja kūrėjo, tai kūrėjas nėra menininkas, o kūrinys nėra meno kūrinys. Šiaip sau kūrinys ne gali būti suvokiamas kaip kūrinys, jis tiesiog yra kaip objektas, o jo kūrėjas netraktuoja objekto sutvėrimo kaip kūrybos ir juo labiau kaip meninės. Jis tai suvokia kaip daugiau ar mažiau malonų arba ne malonų darbą. Toks pats suvokimas tvyro ir visoje socialinėje visuomenėje. Vadinasi tiek baigtis, tiek būtis gali kelti malonumą ir atvirkščiai.

Socialinėje aplinkoje medijos sukuria pseudo įvykius, o žmonės tuoj pat juos vartoja. Savo vartojimu jie skatina naujų pseudo įvykių kūrimą. Pseudo įvykis gali tęstis erdvėje ir laikė tol kol jis yra paklausus.

Kalbant apie asmenybės žinomumą visuomenės fragmentacijos būsenoje asmenybė turi būti ne žinomybė o įžymybė. Įžymybei yra svarbus garsumas kurį formuoja medijos. Ji turi būti ne asmuo, o šlovingumas sukurtas visuomenės. Visuomenė nekuria herojų, herojai iškyla aplinkybių sąlygojami. Jie užmirštami ir prisimenami. Šiuo atveju įžymybės yra sukuriamos ir galutinai užmiršamos. Meniniame pasaulyje kartais pasitaiko įžymių menininkų. Tai pseudo asmenys. Jie įtikinėja esą menininkais kol galiausiai patys užmiršta apie susikurtą asmeninį melą. Tikri menininkai – ne įžymybės, o menininkai iš prigimties yra herojai (herojiški

menininkai) Jie gali būti užmirštami, bet istorija ir archeologija, kartais juos gali atrasti ir pelnytai šlovinti. Herojai turi bendrinių interesų susietų su kūryba, tuo tarpu išmybės nieko bendro neturi su *pakankamai geru meno kūrinium*. Čia kūrėjas nėra *pakankamai geras menininkas*, todėl apie būties ir baigties kategorijų santykiavimą tokio menininko kūryboje nėra prasmės kalbėti. Mat toks kūrėjas yra stovintis vanduo.

Šiandieninės išmybės ne vien formuojamos medijų, jos taip pat gyvena medijose, kuriuose net fizinė mirtis nėra svarbi. Pačios medijos yra veidrodis, kuris atsižvelgia į visuomenės poreikius ir suteikia galimybę visuomenei akiai matyti save tokią kokią ji pageidauja. Šiuo atveju reklaminė fotografija yra galingas įkalnimo įrankis. Ji savyje ikalina asmenis kurie net nesuvokia kur yra jų egzistencija, ar jie yra dinamikos ar statikos dalis?

Išmybės turi būti tarpusavyje susietos, lydimos viena kitos, bei pilnos intrigu, intarpų. Čia intrigu ir intarpų vaidmenį puikiai atlieka fotografija, kinas ir televizija. Išmybės turi būti lydimos interviu, kad taptų viešo gyvenimo įsikūnijimu. Viešoji erdvė yra žmonių susitikimo vieta ir savo interesų, savo pateis viešo pateikimo arena. Fragmentacijos sąlygoja viešos asmenybės viešo pateikimo socialinėje erdvėje autentiškumo sugriuvimą. Šiuo atveju diktatūra kaip tik riboja viešumą. Meninė diktatūra ne leidžia menininkui būti atviru ir apie jo meno kūrinio atvirumą kalbėti sunku. Todėl diktatūra kaip tik ir legalizuoja, įbruka ir itvirtina pseudo įvykį. Menininko atvirumo paviršius yra padengtas metafora skirta ne kvailiams, o pastabiems ir aiškiai suvokiantiems meno kūrinis, jų organiškumo ir autentiškumo buvimą. Todėl čia, baigtyje ir egzistuoja būtis. Bet kokiu atveju visiškas savęs išviešinimas menininkui nėra naudingas. Tai gali sukelti laikiną populiarumą ar priešišumą, bet ar menininkas turi vaikytiis sensacijų? Jis kaip ženklų kūrėjas turi ženkluose talpinti daug prasmis ir pats kaip asmenybė išlikti metaforiškai patrauklus. Jai jis netenka mistikos, vadinasi jis netenka savęs. Kitaip nei bet kokia kita socialinė būtybė menininkui rūpi išlikti autentišku ir ne visiškai viešu. Jis turi turėti galimybę savo ženklus ir simbolius, bet kada paskleisti viešojoje erdvėje ir kelti šurmulius. Menas turi būti *šurmaliatyvus*¹⁵. Šiuo atveju ne vien diktatūra, bet ir Technokratija, bei biurokratija trukdo šurmaliatyvizmo egzistencijai. Technopolitinis menas neleidžia veikti autentiškiems meno ženklams. Ženklaai angažuojami arba suformuojami nauji pseudo ženklai. Beja technokratinis ir biurokratinis visuomenės vaidmenis gali puikiai interpretuoti menininkai ir menas.

¹⁵Asmeninis magistro darbo autoriaus terminas.

Visišškai kitokia erdvė arba pavadinkime kūrybinė technika, o gal meno kryptis yra weblogas leidžianti viešumui būti ir nebūti. Čia asmuo gali save kurti, perkurti ar bet kaip kitaip fragmentuoti. Moderniojo pasaulio prakeikimas tokioje interaktyvioje, virtualioje erdvėje yra liguistai patrauklus. Ženklų kūrėjas tuo pat metu tampa ir sukurtų ženklų manipulatoriumi ir manipuluojamuoju. Jsi žavisi simboliais, juos absorbuoja, maitinasi jais. Ženkilai sutinkami virtualioje erdvėje, nepriklausomi vizualūs arba tekstiniai, verčia tapti weblogu, virtualių ženklų alkoholiu. Įsitraukimas į skaitmeninę, virtualią erdvę priverčia savo kūną iškeisti į simbolinį apvalkalą bei leisti ženklus, juos jungti su kitais ir kitų sukurtais besiplaikstančiais ženklais. Internetinio dienoraščio kūrimas yra savęs pavertimas pačiu dienoraščiu – virtualių santykių, įspūdžių, ir potyrių apviniojimas aplink save. Asmenybė tampa nuotrupų rinkiniu – robotu iš atliekų. Argi tai neįdomi savikūryba? Argi taip negalima pasijusti Dievu ir pajusti begalinį savęs tęstinumą – būti? Tačiau čia būtis yra pavojinga, akimirksniu ji gali virsti į baigtį – savęs praradimo; savęs kaip kūrėjo, savęs kaip gyvenančio interneto fotografijoje, savęs kaip vizualinio produkto – realybės atvaizdo išnykimą.

Moderniajame pasaulyje egzistuoja neišvengiama žmogaus specializacija¹⁶. Gal todėl fragmentacija yra moderniojo pasaulio prakeikimas, ji įkūnija nežinomybę. Ji neleidžia žinoti kokią formą sukursime ateityje. Mes nežinome kokią meno kryptį suformuosime. Kūrėjas niekada negalėjo žinoti, nuspėti savo kūrybinio proceso baigties. Galinio rezultato – produkto forma nėra svarpi kūrybinio proceso pradžioje. Iliuzijos formuoja galutinį meno kūrinio grožį. Tuo menas ir yra tęstinis – nebaigtinis, nebaigtina būtis.

Iliustraciją pakeitė fotografiją, o fotografiją pakeitė kinas ir televizija. Tai meno raiškos kaita – vieno menininko fragmentacijos būdo keitimas kitu. Beje tokie technikų mainymaisi nesibaigia, kitaip baigtis būtų liūdnoka.

¹⁶Specializacija – žmogaus skaidymas į kompetencijas.

II.12.

INTERNETAS, BŪTIES IR BAIGTIES INTERAKTYVUMAS.

Fotografija įrodo įvykio prasmę. Prasmė tampa beprasmių aplinkybių įkaite interaktyvioje erdvėje. Lemiamas mygtuko nuspaudimo momentas kuriantis vaizdinės kalbos formas virtualume tampa pramoga – Savęs paauglio, savęs pornografinių scenų, savęs seksualiai patrauklaus fotografavimu. Nebelieka aišku, kiek dokumentaliai yra svarbi akimirkos medžioklė, kas intertekstualiai gretinama tarpusavyje? Čia tikriausiai prasmės viena kitos nedengia? Čia yra daugiau nuogumo nei akte. Tiesa čia nuogumas yra banalus, konceptualiai neišmąstytas. Tiksliau sakant konceptualumas ribotas. Mastymas reikalingas tik tam, kad atsiminti seksualumo ar kitokius visuomenei įbruktus stereotipus. Jų pagalba formuojama *pati geriausiai foto kompozicija*, kurios kokybės užtenka, kad būtų verta patalpinimo į virtualią pažinčių svetainę. Be abejo tokį vaizdą galima suvokti akimirksniu. Pakanka minimalių pastangų.

Visais laikais technika sąlygoja fotografijos raidą. Šiandieninė technika pati tampa fotografijos pranašu o nebe vien fotomenininkas, ji išgyvendina menininko regėjimą ir filosofinį mastymą. Tereikia fiksuoti ir tiek. Fotografija savo *megapikseliais* itin arti prieina prie fotografuojamo objekto, ji tiesiog įsibrauna į žmogaus erdvę panaikindama jo privatumo teisią ir tampa nusikalstamo šnipinėjimo įrankiu.

Technika pati diktuoja mirtį. Medicina gali ją stabdyti, įvairi techninė aparatūra leidžia mirčiai būti šalia mirštančiojo o ne tada kai mirštančiojo nebėra. Fotoaparatas įsibrauna į mirštančiųjų erdvę taip savotiškai demonstratyviai išreiškdamas sąlyginį nieko švento nebuvimą arba šventumo niveliavimą ir vertimu nesakraliu koncepciją.

Šiuolaikinė fotografija šakojasi į keletą dalių. Ji atstovauja senąją mokyklą, ji eksperimentinė ir skaitmeninė. Būtent šiuolaikinę postmodernistinę maišatį puikiai atspindi skaitmeninė fotografija. Ji ne tik užfiksuoja vaizdą kaip patirtį⁰¹, bet ir vaizdą kaip jausmą. Ji masiškoje ar didelėje fotografijoje įsibrauna iki mažiausio vieneto – pikselio. Tokiu būdu kokybė yra nebe kliūtis o privalumas. Kai kurie autoriai specialiai naudoja skaitmeninę techniką ir jos dėka pabrėžia grūdėtumą.

⁰¹Remiuosi Susan Sontag <...> *fotografijos yra užfiksuotos patirtys...*
Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 14.

Pats internetas prigrūstas fotografijų. Mūsų realioje aplinkoje, fotografija žūsta ir persikelia į virtualų pasaulį. Dauguma atsisako šviesai jautrių medžiagų, juostelės ryškinimo ir fotonuotraukų darymo rankiniu būdu, todėl jų fotonuotraukos egzistuoja tik skaitmeniniame pavidale ir ne dažnai perkeliama į apčiuopiamą fotopopieriaus formą. Tai normalu, kinta technika, kinta laikas ir samprata bei vertybių skalė; kinta ir fotografuojamas objektas bei fotografijos realizavimo, eksponavimo vieta.

Fotografas ne tik fotografuoja objektus pasmerkdamas juos mirčiai, bet ir fotografuoja mirstančius arba ką tik mirusius objektus. Šiuolaikinė pasaulėžiūra yra formuojama internetinio statiško fotografinio vaizdo. Fotografija tampa interaktyvi. Internetas paryškina visos realybės nevientisą suvokimą konvertuodamas į hipertekstualumą. Fotografija tampa pagrindiniais tinklais, tiltais ir saitais.

Galbūt skamba digifobiškai⁰², tačiau gamtos ir žmogaus santykių suskilimas atsispindi žmonių santykių lūžiuose, tai veda į žmogaus dvasinio pasaulio harmonijos irimą⁰³. Kaip tik dažnesnis žvilgsnis į pasaulį per skaitmeninius prietaisus žmogų veda į užmarštį. Pateikiama skaitmeninė iliuzija vis dažniau ir dažniau priimama realiau ne yra iš tikro. Vadinasi žmogus vis labiau prisijaukina mirtį ir tampa jos dalimi.

II.13.

KŪNIŠKUMAS

Šeimyninis fotoalbumas yra faktų rinkinys rodantis kūnų dėvėjimąsi, laiko kitimą, normų bei vertybių mutaciją. Mirusiųjų egzistencijos stoka sukianti nerimą ir gailėstį kiek sumažinama albume saugomų artimųjų atvaizdų. Fotografija yra būtis ir drauge nebūtis. Albumas rodo magiškai sentimentalų jausmą: *bandymą kontaktuoti ar pareikšti teisę į kitą realybę⁰¹*. Kūdikio kūnas yra greitas mutacijos pavyzdys. Jo formų kitimas yra ne kas kita o nuolatinis senėjimas –ėjimas į *pabaigą*. Žmogaus gimimas yra būdas pradėti mirti. Gimimo fotografijos asociatyviai panašios su mirimo fotografijomis. Abejuose estetizuojamas skausmas,

⁰²Digifobas – asmuo pasisakant prieš skaitmenines technologijas.

⁰³Neimanto Romualdo teiginys

Aleksandras Macijauskas, *Pėdos Krante*; fotografijos parodos katalogas. Vilnius, 1984.

⁰¹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 25.

tačiau čia medicina supriešinama. Gimime veikia galia ir nauda, mirime – beprasmė ir visiškai ne efektyvumas.

Fotoalbumas yra praėjusių mastymų ir akimirų, ties kuriomis ne retai nesusimąstome, rinkinys. Čia skirtingi žvilgsniai į pasaulį ir į laiką.

Rentgeno fotografija – kūno deformacijos pavyzdys. Medicina padeda regeneruoti kūną, taip pat laikinai atitolinti mirtį. Tačiau fotografui pačiu intymiausiu būdu visada įdomiausia stebėti kūno senėjimą. Čia aišku viena jog fotografijos yra mirties inventoriūs. Spustelėjimas pirštu akimirkai suteikia pomirtinės ironijos⁰².

Pats baigties taško suvokimas būdingas tik žmonėms. Gyvulio mirimas yra skausmo ir įrimo sintezė. Skerdyklos ar skerdziamojo fotografija rodo neorganinę baigtį kurios dėka gali būti kitų organinių būtybių tęstinumas. Kūno išdarinėjimas atveria visiškai kitokias estetines erdves, kurias fotografija įamžina, kaip be galo fotogeniškas, arba antifotogeniškas.

Po mirties kūno savininkas netenka savininko vaidmens, jo kūnas priklauso kitoms būtybėms. Mikro fotografijose moksliniams tikslams fotografuojami kūno viduje vykstantys procesai yra ne kas kita o kūnų – jų dalių absorbavimas ir konvertavimas į savas dalis. Absorbuojantiems suteikiami visiškai kitokie pavidalai. Kaip tik mikro fotografija yra nenutrūkstamos grandininės reakcijos, kartu vedančios į tolimą baigtį ir priešinimas tai baigčiai įamžinimo būdas. Šiose fotografijose svarbūs šviesuliai ir dėmės, kurios neišvengiamai asocijuojasi su aurosomine fotografija.

JAV fotografas Edward Weston‘as aktą pavertė respektabiliu fotografijos žanru. Jo idėjomis sekė Andre Kertesz, Bill Brandt⁰³ 1925 m. Westono fotografija *Neilo torsas* (fotografavo savo sūnų) dėl patrauklių kūno formų, drąsios kompozicijos, subtilaus apšvietimo fotografija atrodo nepaprastai graži, patraukli, maloni⁰⁴ (38 iliustracija).

1972 m. Richard Avedon (1947 – 1977 m.) sukūrė savo mirštančio tėvo fotografijas. Čia atskleidžiama tradicinė tapybos funkcija – pagražinti arba idealizuoti portretuojamąjį. Tačiau ši funkcija liko reklamoje ir madoje, nors R. Avedonas adaptavo ir štai tokiame dokumentiniame portrete⁰⁵ (39 iliustracija).

Diane Arbus sakė: *aš visada maniau, kad fotografavimas yra nešvankus dalykas, todėl jį*

⁰²Ten pat, p. 76.

⁰³Ten pat, p. 103.

⁰⁴Ten pat, p. 107.

⁰⁵Ten pat, p. 109.

ir pamėgau <...> ir kai pirmą kartą padariau nuotrauką jaučiausi tikra iškrypėle⁰⁶. Fotografija iškrypėliška tikriausiai tik tada, kai ieškoma ne švankių temų (40 iliustracija). To nepasakysi apie Natacha Merritt, kur fotoaparatas neišlaiko atstumo, o stengiasi prievartauti ir užvaldyti, o ką jau kalbėti apie ribų peržengimą, prasmių iškraipymą, ir bandymą metaforiškai pasikėsinti į kūne slypinčią gyvybę. Čia seksualumas ir agresija vienas kitą papildo. Žvilgsnis savyje slepia žiaurumą, o visos seksualinės fantazijos susijusios su fotoaparatu. Geismas neturi istorijos, mat čia istorija tęsiasi tol kol kūnas nuogas ir liečiasi su kitu kūnu. Tiesa geismas patiriamas visas ir tiesiogiai (41 iliustracija).

Natacha Merritt skandalinga Amerikiečių fotografė savo darbuose kūną bandanti paversti menu. Jos darbuose vyrauja ryškūs kūnai, neturintys jokio blizgesio ar šešėlio Ji įamžina savo partnerius arba save pačią. Pati autorė teigia : *Nuotraukos ir mano seksualiniai poreikiai sudaro visumą. Eidama į lovą pasiimu ir savo darbą.* Tokiu būdu Natacha savo gyvenimą paverčia scena. Ji detalizuoja ir įamžina kūniškus malonumus, kurie iš tikro vos tik gimdami yra pasmerkti mirčiai. Kūniškas malonumas visada baigiasi ten kur prasideda, o fotografija sugeba *ištraukti malonumą su šaknimis* iš laiko gniaužtų ir užfiksuoti. Taip pat tokios fotografijos užfiksuoja laikinas kūno pozas, bei nepaliojama kūno elastingumo nykimą. Fotografija paverčiama būdu pačiai save pažinti.

Autorė fotografuoja tik skaitmeniniu fotoaparatu, todėl jai nereikia fotografinių žinių, ji pasiduoda eksperimentavimui ir intymiausias detales įspraudžia į visapusišką informaciją. *Žvelgdama pro vaizdo ieškiklį matau realybę. Tai mano faktai*

Autorė studijavo teisę Paryžiuje. Metė mokslus ir ėmė eksperimentuoti su skaitmenine fotokamera. Grįžusi į San Francisco pateikė savo nuotraukas internetui ir sulaukė atsiliepimų iš garsaus erotinių nuotraukų autoriaus Eric Kroll.

Kiekvienas viešbučio kampelis kuriame tik gali vykti intymūs ritualai N. Merritt padeda inscenizuoti foto veiksmus. Jai svarbi realybė kurią suteikia atitinkamos interjero detalės. Jos yra viena jaudulio priežasčių. Jos dera prie fotografuojamo modelio. Fotografė įamžina malonumą ir jaudulį, ji kuria savo intymių akimirų ikonografiją neleisdama intymumui pasislėpti atmintyje, išnykti iš erdvės tvyrančios tarp interjero detalių. Čia fotoobjektyvo liepiama visam tam sudaryti vieningą visumą ir pasilikti kaip buvusio gyvenimo intymių akimirų dokumentu, kuris išviešina tai kas neturėtų o ir ne retai negali būti viešinama...

N. Merritt fotografuodama modelį ne tik pasiima juo kūno vaizdą bet ir su kūnu susijusią

⁰⁶Ten pat, p. 22.

istoriją. Ji klausinėja modelių, ištraukia iš jų gyvenimo informaciją. Savo patyrimus ir patirčių istoriją sulieja su partnerio istorija taip praplėsdama iki fotografinio vaizdo vidinį turinį. Čia fotografuoti reiškia ištvirkauti. Fotoaparatas kaip ištvirkavimo objektas – falas. Tai savotiškas ištvirkavimas prieš vaizdą. Čia kiekvienas žiūrovas gali save identifikuoti su eksponuojamais kūnais. Fotografija neleidžia žiūrovui atitolti nuo objekto ir tai yra akivaizdus agresyvumas publikos atžvilgiu⁰⁷. Čia atrandamas kitas pasaulis, kur fotografuojami kūnai atrodo kaip keistos masės.

Tarpukario Lietuvoje buvo pirmą kartą eksponuoti aktai, sukėlę šoką tuometinei visuomenei. Menišku labiausiai pasižymėjo H. Formano kūrinys – *Du kanjonai*⁰⁸. O jai tarpukario žmonėms N. Merritt eksponuotu savo aktus? Ar reakcija numanoma?

II.14.

KRIMINALAS

Kriminalu galime sąlyginai skaityti bandymą fotografuoti žalojamus ar sužalotus... Ne retai tokio tipo fotografijos pasitarnauja mokslui ar net teisėsaugai. Čia rasti estetinę vertę labai sunku, mat skausmo ar kančios konstatavimas nugali bet kokią mastymą apie estetiką. Smurtinės fotografijos iškelia klausimus, kas, kam kodėl? Tik atsiriboję nuo šių klausimų ir nuo faktų mes apie tokią fotografiją galime mąstyti, kaip apie meną. Be abejo esame toli nuo kruvinių istorinių įvykių ir prie jų prisiliesdami tik per video ar foto dokumentus neįsileidžiame šių problemų į savo asmeninį pasaulį. Juose matome grožį arba atvirkščiai. Fotografija gali ne tik poetizuotai konstatuoti mirtį, bet ir fiksuoti kaip natūralią ar sąlygojamą kažkieno kito. Karo ar medicinos fotografijos fiksuoja mirtį kaip problemą. Medicinos fotografija įrodo savo galią ir tuo pat savo bejėgiškumą. Jei matome nuotraukas kuriose užfiksuotas ligonio sveikimas, tai be abejo čia ji įrodo medicinos gerąją pusę. Ji yra mokslas padedantis atitolinti mirtį. Nors sergančio fiksavimas gali būti aiškinamas ne kaip kitaip o gyvenimo mirties glėbyje kondtatavimas. Čia viskas kartu pasireiškia: estetika ir antiestetika, žmogiškumas, mokslo galia, kančios naikinimas ir gyvenimo tęsimas, viltis.

⁰⁷Ten pat, p. 41.

⁰⁸Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 90.

Tačiau kaip aiškinti fotografiją kuri užfiksuoja amputaciją ar abortą. Amputacijos faktas gali būti suvokiamas dviprasmiškai. Leidžiama tęsti gyvenimą, atsisakant atitinkamos savo kūno dalies... Abortas neleidžia daryti pasirinkimo, pasirinkimas padarytas anksčiau nei suvoki apie savo mirtį.

Kalbant apie seksualinius iškrypėlius tokios mirties konstatavimas ne tik rodo mirusiojo išniekinimą bet ir mirties seksualinį išnaudojimą.

Žymaus žmogaus žmogžudystės ar savižudybės fotografija įgauna nebe šiaip dokumentikos reikšmę bet objekto kaip fakto pranešančio visuomenei apie įvykį reikšmę. Tai ne tik asmens baigties įrodymas bet ir istorijos baigties ar posūkio konstatavimas. Žmogžudystės fotografija niekad nesistengia pretenduoti į meną, o fotografas ne visada situaciją naudoja kaip saviraiškos būdą. Žmogžudystė kaip saviraiška gali būti tik inscenuotoje fotografijoje. Tačiau bet koks vaizdas ar netikėtas jo rakursas atveria savo estetinę magiją ir verčia žiūrovą ieškoti archetipų praeities fotografijose. Kriminalinė fotografija⁰¹ yra nusikaltimo sąlyginis tęstinumas, ji nusikaltimo medija⁰². Kriminalinių fotografijų archyvai yra kriminalinis selekcionavimas, mat pati fotografija gali būti laikoma turinčia seliaktyvias perregimybės⁰³. Pirmą kartą fotografijos pasitarnavimas policijai įrodo, kad fotografija yra tarsi pasas, o visa teisybė stoja fotografo pusėn. Po fotografavimo akto fotografas nebejučia jokių išipareigojimų fotografuojamiems žmonėms. Fotoaparatas panaikina moralines sienas ir socialines kliūtis⁰⁴. Galbūt todėl, kad fotografas ieško naujų patirčių, savo ruožtu ryžtasi rizikai – nusikaltimui, būtent todėl, jog taip bando kovoti prieš nuolat jį persekiojantį nuobodulį⁰⁵. Taigi nuobodulys gali skatinti formuoti vizualinį kriminalą.

Tačiau fotografija konstatuodama nusikaltimo faktą pati yra nusikaltėlė, nes jau kiekvienas fotoaparatas yra pilnas agresijos elementų⁰⁶. *Fotografavimas yra sublimuota, švelni žmogžudystė <...> Fotografiuoti, tai pajauti kito asmens (ar daikto) mirtingumą, pažeidžiamumą ar kintamumą*⁰⁷. Fotografas ir jo fotoaparatas įsibrauna į erdvę ir apiplėšia vaizdą. Bene labiausiai nusikalstama fotografija yra ta kuri įsibrauna į neleidžiamą individualią

⁰¹Pirmą kartą fotografijos panaudotos įtariamųjų įamžinimui Paryžiaus policijoje 1871m. birželį, medžiojant komunarus.

Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 15.

⁰²Čia remiamasi Marshal MacLuhan medijų teorija.

⁰³Ten pat, p. 16.

⁰⁴Ten pat, p. 48.

⁰⁵Ten pat, p. 49.

⁰⁶Ten pat, p. 17.

⁰⁷Ten pat, p. 24.

ar intymią asmeninę erdvę. Kita vertus kūnas taip pat yra uždara, ne plačiai akiai skirta vieta, fotografas išviešindamas nuogo kūno grožį, ne tik papildo akto žanrą bet ir *išplepa paslaptį* visuomenei, paversdama ją nebe asmenine, bet miruse paslaptimi. Kita vertus tokia fotografija sustingdo nuolatinį yrimą. O pats irstantis kūnas ilgainiui susigražina privatumą. Jis pasikeičia ir po daugelio atvejų tampa nebeatpažįstamas.

Fotografuojant kriminalinį įvykį⁰⁸ padaroma menka kriminalinė žala. Mirtis jau apsilankė, o fotografas spėjo užfiksuoti tik tai kas liko po mirties. Fotoaparatas savyje turi siurrealistinio žiaurumo, jis ne tik gali būti atlaidus bet ir išlaisvinti savo žiauriausias galias. Šis žiaurumas yra kito grožio atsiradimo priežastis. Tai akivaizdu 1916 m. Paul Strand darytose dviejose fotografijose mieste. Tai *Akla moteris* ir *Vyras*. Na o 1931 m. Helmar Lersk Vokietijoje išspausdino albumą *Kasdienybės veidai (kopfe des Altags)*. Tai charakterių studijos čia ne tik parodomos, bet ir išryškinamos odos pigmentinės dėmės, poros, raukšlės, randai. Modeliams už darbą buvo mokama. Tai darbo biržos parūpinti bedarbiai⁰⁹

Roman Vishianc ikikariniai Lenkijos žydų portretai jokių būdu neišpranašavo ateities. 1943 m. jo nufotografuotas žydų berniukas pakeltomis rankomis Varšuvos gete. Tokia nuotrauka negali būti apibūdinama kaip ne gražia, nors ji persmelkta siaubo ir kančios. *Estetizuojanti fotografijos prigimtis lemia, kad kančių teikianti terpė galų gale pati ją neutralizuoja*¹⁰.

XX a. 7 deš. pabaigoje W. Eugene Smith fotografavo Japonijoje Minamatoje – žvejų kaimelyje. Čia daugybė luošų ir sergančių žmonių, apsinuodijusių gyvsidabriu. Jo ant motinos kelių mirštančio paauglio fotografija yra *Pieta maro aukų pasaulio, kuris, anot Artaus, yra tikroji moderniosios dramaturgijos tema*¹¹ (42 iliustracija)

1967 m. Bolivijos spauda išspausdino fotografiją, kurioje betoniniame lovyje guli Che Guevar'os kūnas. Šalia stovi Valstybės pulkininkas ir JAV žvalgybos agentas, žurnalistai ir kareiviai. Ši fotografija turi potencialios tapti ne politiniu o kultūriniu atvaizdu, mat ji galbūt ne sąmoningai asocijuojasi su Mantegna paveikslu *Miręs Kristus* ir Rembrandto *Profesoriaus Tulpo anatomijos pamoka*¹²

⁰⁸Čia omenyje turimas ne paparaciškas fotosesijos aktas.

⁰⁹Ten pat, p. 109.

¹⁰Ten pat, p. 113, 136.

¹¹Ten pat, p. 109.

¹²Ten pat, p. 110, 111.

Fotografija lemia patirtis ir sukuria dalyvavimo įspūdį. Fotografavimo aktas yra įvykis laikui bėgant vis daugiau suteikiantis galimybių kištis, brautis ir ignoruoti aplinkinius įvykius. Kaip tik laikas ir sudaromas iš įvykių kurie yra įdomūs fotografui, ir kuriuos fotografas išplėšia iš realybės. O įvykio baigties akimirkoje nuotraukos jiems suteikia nemirtingos svarbos. Taip atvaizdas grasina pergyventi gyvuosius ir būti tikresniu už įvykusį įvykį. Kita vertus fotografavimas yra tylus būdas skatinti įvykius, bei nepastebimai atsiriboti nuo tų įvykių kurių pastebėti nenorima¹³.

XX a. Penktajame dešimtmetyje buvo itin populiarios bulvarinėje spaudoje pasirodančios Weegee kriminalinės fotografijos. Čia brutalus pateikimas konstruoja moralinį slėgimą, lydimą miestietiškos jausenos¹⁴ (43 iliustracija).

Jean Genet ant kalejimo kameros Nr. 426 užklįjavo iš laikraščių iškirptų 20 nusikaltėlių nuotraukas. Šie veidai reiškė šventąjį pabaigos ženklą įprasmintą pavadinime *Gėlių dievo motina*¹⁵ Jis rašė: *Jie stebi mano kasdienybę, kurią sudaro svajojimas, masturbacija ir rašymas, ir yra vienintelė šeima, jie vieninteliai bičiuliai* Periodinis fotografijų žiūrėjimas įerotina situaciją, nesvarbu ar tai avarijos fotografija, ar kančios, ar nuogo kūno. Tiesa įerotinimas vyksta ne sąmoningai. Banaliausias siužetas gali virsti nusikalteliška kūniško geismo emblema. Įtariamojo fotografija vagiui yra erotinis fetišas. Todėl fotografija pati kaip kriminalo įrankis gebanti būti nešvanki ir brutaliai įkalinanti tikrovę¹⁶.

Karas ne stebina fotografijose, tačiau katastrofos visada pritraukia žmones su fotoaparatais. Visuomenė gyvenanti saugiam mieste ir linkusi nepripažinti mirties ištroškusi pavoju, reflektuojančių reginių padedančių iš naujo patirtų savo saugumą. Dirgikliai užtikrina saugumo jausmo egzistavimą. Įvykiai paversti atvaizdais tampa neišvengiamais. Jie jau įvyko tačiau neliečia saugumo zonos ir reakcija ne adekvati įvykusiam įvykiui. Įvykis įpavidalintas pirmiausiai dalyvio, o po to atvaizdo autoriaus. Jis skatina stebėtojų pasyvumą¹⁷.

Lietuvoje 1862. gruodžio 11 d. vienas vyriškis paprašė fotografo V. Daumanto¹⁸ nufotografuoti ir padaryti 15 portretų jo giminaičio pašarvoto Šv. Onos bažnyčioje. Tačiau

¹³Ten pat, p. 20, 21.

¹⁴Ten pat, p. 52.

¹⁵*Notre Dame des Fleurs*.

¹⁶Ten pat, p. 161.

¹⁷Ten pat, p. 165, 166, 167.

¹⁸V. Daumantas gimė 1824, mirties data nežinoma.

fotografas nesutiko ir to ėmėsi Stanislovas Nikolay¹⁹. Fotografijai atlikti buvo naudojama šlapio kolodijaus technika. Pradžioje buvo fotografuojama bažnyčioje mirusiųjų parėmus į sieną, bet šis nugriūdavo. Po to jis buvo fotografuojamas pasodintas, tačiau viduje trūko šviesos ir fotografavimasis persikėlė į sodą. Po kelių dienų Vilniaus gubernatoriui buvo įteiktas raportas apie šį įvykį. Bylos tyrimas truko tris metus, jos dydis 300 puslapių, tačiau rezultato nebuvo. Manoma jog tuo metu buvo populiarūs sukilėlių vadų portretai kuriuos visi prijaučiantys sukilimui nešiodavosi su savimi. Fotografo S. Nikolay dirbtuvėse kratos metu buvo rasti Garibaldžio, Lenkijos karalių ir kitų žmonių portretai, taip pat demonstracijų Varšuvoje vaizdai, bei penkių žuvusiųjų demonstrantų fotografijos. Bylos tyrimas niekur nenuvedė, nes Lydraštyje pridėti dokumentai dingę, o kaltinamieji pabėgo: pats fotografas, leidimą fotografuoti išdavęs kunigas T. Rožbickis, zakristijonas A. Mickis. Buvo nustatyta, kad nufotografuotojo pavardė Michailas Vendzigolskis. Byla buvo nutraukta 1865 m. liepos 8d. Ant jos užrašyta: *palikti be pasekmių*, tik vėliau ties fotografo pavarde įrašyta: *ištremtas į Tomsko guberniją*²⁰.

1863 m. balandžio mėnesį policija ėmė daryti kratas amatininkų dirbtuvėse. Buvo pastebėta jog dauguma žmonių turi ne dideles visite card fotografijas, kuriose vaizduojami sukilimo autoritetai. Generolas M. Muravjovas būdamas Vilniuje liepė surašyti visas fotografų dirbtuves. Raporte buvo pažymėta: *Visose devyniose Vilniaus fotografijų dirbtuvėse rasta fotografijų įvairių asmenų, iš kurių aprangos galima spėti, kad jie susiję su buvusiais įvykiais arba su dabar vykstančiu maištu. (...) jos yra platinamos. (...) Tokių atvaizdų rasta Novinskio, Bonoldžio, Korzuno, Rozensono dirbtuvėse*. Taigi buvo uždrausta gaminti ir platinti politines fotografijas. O uždarytose dirbtuvėse rastos fotografijos, įsakymu pažymėta, jog nedelsiant turi būti sunaikintos. Kai po savo įsakymu generolas dėjo parašą A. Bonoldis buvo išprašytas už Rusijos imperijos ribų, A. Korzunas suimtas ir tardomas, E. Rozensonas pabėgęs į vakarus, o fotografas Novinskis ištremtas į tolimas gubernijas²¹

Pilies skersgatvyje buvusią Novinskio dirbtuvę pradėta sekti 1862 m. Nes tuo metu ypatingasis skyrius gavo pranešimą iš San Peterburgo, kad ten renkasi Moroslavskio šalininkai. Jie yra remiantys Varšuvos ir Vilniaus bruzdėjimų organizatorius²².

Italas Achilas Bololdis (1818 – 1871) apie 1860m. atidaręs savo fotografijos dirbtuvę buvo Lietuvos komiteto sukilimui rengti narys. Laimėjus sukilimą, jis turėjo tapti Vilniaus

¹⁹Stanislovas Nikolay gimė 1837, ištremtas 1865 ir tolimesnis likimas nežinomas.

²⁰Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 18, 19, 20.

²¹Ten pat, p. 19, 20.

²²Ten pat, p. 22.

gubernatoriumi. Fotografas dainuodamas sužinodavo priešų planus ir informuodavo saviškius. 1863 sausio 17 d. jo dirbtuvėje padaryta krata. Nieko įtartino neaptikta, tačiau jis išvarytas už Rusijos imperijos ribų. Fotografas įsikūrė Paryžiaus priemestije Lietuvoje palikęs žmoną ir dvi dukras²³.

Įtarus antipolitine veikla Arboną Korzoną policija pasiuntė provokatorių, pulko muzikantą A. Koteckį, kuris įgijęs pasitikėjimą buvo pakviestas stoti į sukilėlių gretas, apie tai A. Koteckis pranešė policijai. 1863m. balandžio mėn. kratos metu A. Korzono dirbtuvėje buvo rasta daugybė politinių, pavojingų fotografijų, o už fonui naudojamo audeklo rado septynis šautuvus su daugybe šovinių. Fotografas buvo suimtas ir tolesnis jo likimas nežinomas²⁴. Paviljonas užanspauduotas išbuvo metus, kol jo žmonai buvo suteiktas leidimas parduoti aparatus, įrangą ir paviljoną. Visą tai tikriausiai nupirko Ivanas Levickis nes jam 1864 m. buvo suteiktas leidimas pradėti fotografijos verslą Vilniuje.

Po įsakymo uždaryti ir užanspauduoti visas fotografų dirbtuves, buvo leista dirbti dviem fotografams Š. Privalskiui ir A. Sveikovskiui. Pastarasis buvo seniausias Vilniaus fotografas. Jis gavo didelę, baudą ir pažintis su aukštuomene neišgelbėjo, nes visos jo sąskaitos buvo rašomos vokiečių kalba²⁵

1864 m. valdžios patikrinime, tik vienas, Š. Privalskis, iš penkių fotografų išsisuko nuo baudos. Jo sąskaitos buvo rusų kalba. Ilgainiui fotografiją imta taikyti sekimo, teismo kriminalinių tyrimų tikslams. Tam ir tarnavo Š. Privalskio ir Ratkės dirbtuvės²⁶.

Lietuvoje pasilikusios Napoleono Bonaparto armijos kariškio Filipe'o de Fleury anūkas Stanislovas Fileri kūrė ne tik miestų fotografijas, žymių žmonių portretus, bet ir sukūrė vinjietę Kražių skerdynėms atminti. Jis taip pat fotografavo skerdynių dalyvius²⁷.

Kriminalinis faktas, ne visada fotografiją verčia tiesmukos iliustracijos kryptin. Pavyzdžiui Jokūbas Skrinska²⁸ važinėdamas po visą Lietuvą leido ir platino ne didelio formato gerai atliktus nuotraukų albumus. Žuvus Dariui ir Girėnui Kauno aeroklubas buvo pavedas A. Skrinskai gaminti jų portretus ir platinti²⁹

²³Ten pat, p. 22.

²⁴Ten pat, p. 22, 23.

²⁵Ten pat, p. 23.

²⁶Ten pat, p. 23.

²⁷Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 16.

²⁸Jokūbas Skrinska laisvas fotografas, verslininkas iš Prienų į Kauną gyventi atsikėlęs 1930m.

²⁹Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 71.

Kalbant apie spaudą ir fotografiją, pirmą kartą atgavus valstybės nepriklausomybę, vienas pirmųjų nevengęs publikuoti katastrofų fotografijas buvo *Lietuvos aidas*³⁰.

Biržų krašto fotografas Petras Ločeris³¹ 1910 m. dirbęs Rygoje prisimena kaip ir dėl ko buvo draudžiama fotografuoti: *Jai jau yra aparatas, manau, reikia dirbti. Kaip tyčia pažystamas draugas iš Lietuvos pakviečia atvažiuoti į Biržus, į atlaidus. Susidedu aparatą, vykstu. Atvykau. Atlaidai pačiame gražume. Išsitraukiau stovą dėstausi aparatą. Fotografuosiu. Dar nespėjau susitvarkyti, prieina stražnykas ir reikalauja leidimo „portografuoti“ ir asmeninio pasporto. Kadangi leidimo neturiu įsako eiti pas pristavą. Einu su visa savo manta O ten kaip tyčia, to pristavo nebuvo. Stražnykas, mane palikęs pristavoje, išėjo savo valdžios ieškoti. Aš supratau, kad geruoju tai nesibaigs, palikęs savo aparatą, moviau per langą ir paskubom grįžau į Rygą. Kadangi mano pasas buvo likęs po savaitės gaunu kvietimą į policiją. Ačiū Dievui čia apsiejo tik prigasdiniu, kad fotografuoti be leidimo negalima.*

Tais pačiais metais, Naujajame Radviliškyje fotografas bandė atidaryti savo fotoateljė, tačiau leidimo iš Kauno gubernijos negavo. Antrą kartą nusiuntęs visus dokumentus taip pat atsako negavo ir dėl to pats nuvyko į Kauną. Gubernatorius suteikė leidimą ir pasveikino pirmąjį Lietuvį fotografą Lietuvoje³².

Karo neramumų pabaigoje, vyko valdžių kaita, neišvengiamai, dauguma fotografų buvo kaltinami nusikaltimu – bendradarbiavimu su priešiška valdžia. Klaipėdos fotografas Martynas Kavolis³³ po antrojo pasaulinio karo, bijodamas tuometinės valdžios persekiojimų beveik visus tris dešimtmečius kauptus ir kurtus negatyvus suvertė į tvenkinį. Tačiau daug vėliau Vilniaus universiteto dėstytojas D. Kaunas mūrinio namo gale, tarp bulvių ir daržovių atrado vertingus kelis šimtus negatyvų sudėtų į krepšius ir dėžes³³.

1935 – 1936 m. valstiečių streiko Kybartuose dalyvius nufotografavo Ryžiškiuose dirbęs Jonas Jankauskas³⁴.

Telšiuose Žemaičių muziejuje *Alka* yra saugoma nežinomo autoriaus 17 stiklinių negatyvų, darytų 1941 m. Telšių kalėjime. Čia užfiksuoti trylika žmonių nužudytų Rainių miškelyje³⁵

³⁰ten pat, p. 82.

³¹Petras Ločeris gimė 1892 rugsėjo 12 d. Biržų apskrityje, Jasiškių kaime. Mirė 1973 lapkričio 24 d. Vilniuje.

³²Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: *Lietuvos fotomenininkų sąjunga* 2003, p. 27.

³³Martynas Kavolis gimė 1901 m. spalio 14 d. Klaipėdos apskrityje Dėglių kaime. Mirė 1978 m. gruodžio 16 d. palaidotas Vanaguose.

³³Ten pat, p. 38.

³⁴Karalienė Gabrielė, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m., p. 40.

II.15.

MEDICINA

Fotoaparatas kartu yra ir realybės priešnuodis ir liga⁰¹. Aborto fotografijos yra negimusio gyvenimo pabaigos konstatavimas. Jos konstatuoja nežmogišką elgesį, vertybių pamynimą ir požiūrį į gyvybę tapatų akmeniui. Žiūrint iš meninės pusės, jai tai būtų ne fotografija o tapyba, ar tai labiau šokiruotų? Suvokdami vaizdą kaip fotografiją neišvengiamai jį suvokiame kaip tikrą. Dokumentinėse fotografijose beveik niekas nieiško grožio, čia svarbiausios detalės įrodančios interpretacijai nepasiduodančią tiesą.

Matydami negyvą ir sudarkytą kūną jaučiamės nemaloniai. Apie tokį kūną nemaštome, kaip apie gražų, tokiam kūne nieškome formų ir spalvų tobulumo. Tokio kūno fotografai nevardinami menininkais nors jų parinktos kompozicijos labai svarbios emocinio krūvio sukūrimui.

Šiuo atveju aborto fotografija artima kriminalinei. Jos viešas demonstravimas demonstruoja nusikaltimo rezultatą, kaip iškrėpelišką grožį.

Hofart'o Berens'o pacientų plaučių rentgeno nuotraukos yra diagnostinė priemonė, o Hans Kastorp būnant Berenso tuberkuliozės sanatorijoje padarytos mylimos Klaudijos šonkaulių portretas yra rafinuota viršutinės kūno dalies kaulų susivijimas su mėsa. Tai brangus fotografo laimikis⁰².

XIX a. Aleksandras Strausas gyvenęs ir kūręs Vilniuje fotografavo ne vien portretus ar teatrą bet ir laidotuves⁰³, nuo 1870 m. Vilniaus medicinos draugijos narių gydomus ligonius. 1882m. už didelius nuopelnus draugijai fotografas buvo išrinktas jos nariu, bendradarbiu⁰⁴.

Gydytojus ir ligonius fotografavo Antanas Sutkus, Romualdas Požerskis, Algimantas Aleksandravičius, Eglė Mėlinauskienė. Algimantas Macijauskas fotografavo veterinarijos

³⁵Petrauskienė Marina, ten pat, p.60.

⁰¹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 176.

⁰²Ten pat, p. 162.

⁰³Metropolitо Josifo laidotuvės 1868 m.

⁰⁴Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 13.

klinikas.

Neabejotinas tokios fotografijos klasikas Petras Katauskas⁰⁵. Jo fotografijos pasižymi *reportažiniu atvirumu ir gerai sukaltu kadru*⁰⁶.

Autoriaus fotografijose, fiksuojamas transplantacija užsiimančių medikų darbas kupinas keistos nesteriliai sterilios aplinkos. Būtent ne sterilumo įspūdį suteikia fotoaparato judesys besikoncentruojantis ties žmogaus figūra. Erdvės kuriose vyksta organų gabenimas yra įprastos, su jomis susiduriama, kas dieną tai dar viena ne sterilumo įspūdžio priežastis. Tačiau sterilumas puikiai suvokiamas mūsų sąmonėje. Čia taip pat meninė priemonė yra transplantuojamo organo spalvos ir faktūros. Jo padėtis medikų rankose. Kūno vidaus spalvos tampa medicina reprezentuojančiu rekvizitu (44 iliustracija).

Aleksandro Macijausko⁰⁷ fotografijų kalba sugestyvi. Jo žmogiškumas išreiškiamas visiškai kitokiais sugestyviais simboliais. *Humanizmas mėsle ir kraujyje*⁰⁸. *Mokėjimas*

⁰⁵Dauguma fotografijos kritikų Petrą Katauską pažymi, kaip tokios fotografijos autoritetą ir pradininką.

Petras Kašauskas gimė 1952 01 05 Radiškėje, Šilalės raj. 1970–1974 studijavo Vilniaus universiteto Istorijos-filologijos fakultete. Nuo 1973 Lietuvos fotomenininkų sąjungos narys. 1977–1981 Lietuvos fotomenininkų sąjungos Vilniaus skyriaus atsakingasis sekretorius, nuo 1981 Vilniaus universiteto širdies chirurgijos klinikos inžinierius. Svarbiausi darbai: *Švenčių reportažai; Menevrai Nemunas* (1976); *Širdies persodinimas* (1981), *Plastinė operacija; Vilniaus kardiochirurgijos centras* (1981–); *Dirbtinė širdis*.

Personalinės parodos: *Dvidešimt vieneri metai su širdies chirurgais*, Vilniaus fotografijos galerija, Vilnius, 2002. Grupinės parodos: Fotografijos centras, Stokholmas, Švedija, 1985; Fotografijos muziejus, Helsinkis, Suomija, 1987; UNESCO būstinė, Paryžius, Prancūzija, 1987; A. Puškino rusų kalbos institutas, Maskva, Rusija, 1987; Žurnalistų sąjunga, Maskva, Rusija, 1987; Žurnalistų sąjungos centrinė parodų salė, Maskva, Rusija, 1987; General San Martin fotografijos galerija, Buenos Aires, Argentina, 1988; *Sąjūdis*, Det Norske Teateret, Deichmanske Bibliotek, Oslo, Norvegija, 1991; *Sausio įvykiai Vilniuje*, Meno parodų salė, Bratislava, Slovakija, 1991; Klub kultury filmowej, Zelona Gura, Lenkija, 1991; *Sausio įvykiai Vilniuje*, Čikaga, JAV, 1991; *Sausio įvykiai Vilniuje*, Politinių kalinių rūmai, Budapeštas, Vengrija, 1991; Fotografijos galerija, Lodzė, Lenkija, 1994; *IV pasaulio žemaičių menininkų paroda*, Žemaitijos dailės muziejus, Plungė, 2003.

Apdovanojimai: 1992 – Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) fotografo menininko (AFIAP), 1995 – nusipelnusio fotografo menininko (EFIAP) garbės vardas; 3 Grand Prix, 4 aukso, 6 sidabro, 1 bronzos medaliai ir per 50 kitų apdovanojimų.

Fotografijos kolekcijose: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, Vilnius; Lietuvos dailės muziejus, Vilnius; FIAP kolekcija, Lozana, Šveicarija

Bibliografija: Lietuvos fotografija (Vilnius, 1978, 1981, 1986, 1987); Fotojarbuch International (Leipcigas, 1982); Fotografija v strukture massovoj komunikacii (Vilnius, 1986); Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien (Vilnius, 1997, 1998, 1999, 2003); Lietuvos fotografija iki XXI a. (Vilnius, 2002)

Informacija iš http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=112 (žiūrėta 2005 04 17)

⁰⁶Valiulis Skirmantas Iš Eglės Mėlinauskienės knygos *Diagnozė*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2004 m., p. 76.

⁰⁷Aleksandras Macijauskas gimė 1938 05 16 Kaune. 1967–1973 dirbo fotožurnalistu. Nuo 1970 Lietuvos fotomenininkų sąjungos, o nuo 1971 Lietuvos žurnalistų sąjungos narys. Nuo 1978 Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyriaus pirmininkas.

Svarbiausi darbai: *Demonstracijos* (1965–1985); *Kaimo turguose* (1969–1987); *Veterinarijos klinikose* (1977–1994); *Atsisveikinimas* (1969); *Atmintis* (1980–); *Lietuviškos vestuvės* (1970–); *Išeinantys medžiai* (1984–); *Vasara* (1974–1984).

Personalinės parodos: M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas, 1968; Žurnalistų sąjungos centrinė parodų salė, Maskva, Rusija, 1969; Meno muziejus, Ružomberokas, Čekoslovakija, 1970; Nacionalinė biblioteka, Paryžius,

*koncentruoti materiją, išraiškingai sutelkti ją pirmame plane ir kartu transcenduoti vaizdą – viena nuostabiausių A. Macijausko stiliaus savybių ir pagrindinė jo darbų metaforiškumo prielaida*⁰⁹. Čia negrožis užmena būties mįslę ir verčia mastyti apie gyvenimą ir mirtį¹⁰.

Knygoje *Gyventi / To Live; 1972 - 1992*¹¹ fotografas pats pasakoja apie savo išgyvenimus veterinarijos klinikoje¹² (45 iliustracija). Jo tekstai ne tik papildo fotografijas, bet ir tampa jų dalis. Jo tekstai yra intertekstai, netekę savo tekstinės reikšmės. Be to nuotraukoms jie suteikia didesnę šurpo atspindį. Kaip pats menininkas teigia, *jo tikslas – perduoti gyvybės gelbėjimo dvasią <...>, o fotografija – kaip ją bekonstruoti ir kokius metodus jai betaikysi –*

Prancūzija, 1974; Tribina Mladih, Novy Sad, Jugoslavija, 1974; Fotografijos galerija, Varšuva, Lenkija, 1976; Reatu muziejus, Arlis, Prancūzija, 1977; Galerija Fils, Briuselis, Belgija, 1979; Prakapo galerija, Niujorkas, JAV, 1979; Kultūros namai, Kišiniovas, Moldavija, 1979; Kultūros rūmai, Burgasas, Bulgarija, 1980; SNO biblioteka, Niujorkas, JAV, 1980; Kino teatras Babylon, Berlynas, Vokietija, 1981; Fotografijos galerija, Bratislava, Čekoslovakija, 1982; Finfoto galerija Volokuva, Helsinkis, Suomija, 1984; Šato d'O municipalinė galerija, Tulūza, Prancūzija, 1986; Portfolio Gallery, Londonas, Anglija, 1991; Galerija Les Chiroux, Liege, Belgija, 1993; Vilniaus fotografijos galerija, Vilnius, 1993; „Atmintis“, Fujifilm fotografijos galerija, Kaunas, 1994; Lietuvių dailės muziejus, Čikaga, JAV, 1994; „Veterinarijos klinikose“, Kongresų ir kultūros rūmai, Le Mans, Prancūzija, 1994; Galerija Alte Schlosserei, Berlynas, Vokietija, 1995; Fotografijos muziejus, Šiauliai, ir t.t.

Apdovanojimai: 1976 – Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) fotografo menininko (AFIAP), 1994 – nusipelnusio fotografo menininko (EFIAP) garbės vardas; 1986 – nusipelnusio kultūros veikėjo garbės vardas; 1995 – Lietuvos nacionalinės premijos laureatas; 1997 – Lietuvos fotomenininkų sąjungos garbės narys. 1998 apdovanotas Didžiojo Lietuvos kunigaikščio Gedimino V laipsnio ordinu; 5 Grand Prix, 7 aukso, 5 sidabro, 5 bronzos medaliai ir per 70 kitų apdovanojimų.

Fotografijos kolekcijose: Fotografijos muziejus, Šiauliai, Lietuva; Moderniojo meno muziejus, San Francisko, JAV; Niumechiko universiteto meno muziejus, JAV; Fotografijos galerija Canon, Amsterdamas, Olandija; Nacionalinė biblioteka, Paryžius, Prancūzija; Reattu muziejus, Arlis, Prancūzija; Prancūzijos fotografijos muziejus, Paryžius; Meno istorijos muziejus, Friburgas, Šveicarija; Lietuvos fotomenininkų sąjunga, Vilnius; Tarptautinis fotografijos centras, Niujorkas, JAV; FIAP kolekcija, Lozana, Šveicarija; Lietuvos dailės muziejus, Vilnius.

Leidiniai: *My Lithuania*. – Londonas: *Thames and Hudson*, 1991; *Kaimo turgūs*. – Vilnius: *Mintis*, 1992; *Gyventi*. – Kaunas: *Kauno meno fondas*, 1997; *Aleksandras Macijauskas. Fotografijų rinktinė*. – Vilnius: *Vaga*, 2003; Aleksandras Macijauskas / Meninės fotografijos parodos katalogas. – Vilnius, 1971; Aleksandras Macijauskas / Fotografijos parodos katalogas. – Varšuva, 1976; Aleksandras Macijauskas / Fotografijos parodos katalogas. – Vilnius, 1977; Aleksandras Macijauskas. *Veterinarijos akademijos klinikose* / Fotografijos parodos katalogas. – Vilnius, 1979; Aleksandras Macijauskas / *Fotografie a karikatury*. – Brno, Čekoslovakija, ir t.t.

Bibliografija: *9 fotografav Litvy* (Kaunas, 1969); *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists and Innovators* (Niujorkas, 1983); *International Center of Photography. Encyclopedia of Photography* (Niujorkas, 1984); *Photography Year Book* (Londonas, 1972, 1978); *Fotojarbuch International* (Leipcigas, 1970/1971, 1973, 1976, 1978, 1980/1981, 1982); *Lietuvos fotografija* (Vilnius, 1969, 1971, 1974, 1978, 1981, 1986, 1987); *Fotografen aus der UdSSR* (Baden Badenas, 1982); *Fotografija dokument i obraz* (Maskva, 1983); *Očerki o litovskoj fotografii* (Vilnius, 1984); *Fotografija v strukture massovoj komunikacii* (Vilnius, 1986); *Tvorčeskaja fotografija* (Maskva, 1985); *Tarybų Lietuvos enciklopedija*, t. 2 (Vilnius, 1986); *Cvetenije zemli* (Maskva, 1987); *Mir fotografii* (Maskva, 1989); *Photographers Encyclopaedia International from 1839 to the Present* (Hermance, Šveicarija, 1985, 1997); ir t.t.

Informacija paimta iš http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=153 (žiūrėta 2005 04 17)

⁰⁸Viktor Diomin iš Nidos seminaro apie A. Macijausko *Veterinarijos klinikos* ciklą. 1978.

⁰⁹Skeivienė Laima *Literatūra ir menas*, 1988 05 21, Vilnius.

¹⁰Gaižutis Algirdas *Literatūra ir menas*, 1993 01 02, 1993 01 02, Vilnius.

¹¹Aleksandras Macijauskas *Gyventi / To Live; 1972 – 1992*. Kaunas: *Kauno meno fondas*, 1997.

¹²Ciklas *Veterinarijos klinika* sukurtas 1977-1994.

*išlieka savita mūsų būties faktūra. Fotoobjektyvas čia – svarbios ir reiklios autoriaus minties tęsinys*¹³. Jo reportažinės nuotraukos pulsuoja simbolių energijomis išlaikančiomis pusiausvyrą tarp dramatiškumo ir džiaugsmo euforijos – tai makabriškas festivalis žmogų nešantis per žiaurumo spektaklius ir gėrio oazes.

Tekste *Šauksmas pievoje* fotografas labai įdomiai analizuoja veterinarijos gydytojų atliekamą žirgo kastravimo operaciją. Jis padaro ironišką išvadą sukeliančią didesnę šurpą išpūdį: *...žmogus kastruoja gamtą*. A. Macijauskas yra dokumentalisto ir inscenizatoriaus kratinys¹⁴. *Veterinarijos klinikos* personažai užsiima kažkokia keista veikla – visapusišku draugavimu su mirtimi gyvūno ar gyvulio akivaizdoje. Autoriaus *priėjimas* prie fotografinės medžiagos yra tiesmukiškas, aštrus, be jokių dekoravimo elementų... Inszenizacija sužlugdyta, bent jau vizualiai. Ji reikalinga tik tiek, kiek gali padėti išryškinti kovą su mirtimi. Fotografas paprasčiausiai renkasi fotografavimo kampą, šviesos padėtį. Čia kūriniai turi du fundamentalius polių: siužetinį ir emocinį. Šie poliai nuolat tarpusavyje galinėjasi, tačiau savo vibracijomis nesunaikina įtaigumo ir tikroviškumo jausmo. Žiūrovas pasiduoda, jis tampa patiklus ir seka autoriaus vizualinį pasakojimą. Autorius iš tam tikros saugios substancijos žvelgia į vaizdą, jį vertina ir negaili ironijos, o ši yra vienas iš jo privalumo bruožų. Groteskiškai apmąstoma savo laikmečio žmogaus būtis. A. Macijauskas laisvai operuoja laiko ir erdvės kategorijomis, neprarasdamas meno vartotojų auditorijos. Taip pat subjektyviai interpretuoja informacinį turinį, suteikdamas savo apibendrinimams raiškaus meninio subtilumo¹⁵.

A. Macijauskas ne tik dokumentinėse, bet ir meninėse aktų fotografijose kviečia žiūrovą į groteskišką, ehibicionistinį festivalį¹⁶. Tiesa panašų festivalių, tik mažiau *pajacišką* rengia Romualdas Vikšraitis.

A. Macijausko kūryboje svarbūs netikėti rakursai. Ne retai sustingdytas judesys tampa pagrindine išpūdžio priežastimi. Tačiau visų įdomiausias akys. Kiekvieno gyvio ir kiekvieno žmogaus akys skleidžia itin stiprią emocinę galią.

Fotografas efektingai ir visapusiškai nagrinėja medikų kasdienybę ir nekasdienišką gyvūnus ištikusią realybės mutaciją. Tai yra savitas matymo ir mastymo būdas. Kovose už būvį

¹³Valiulis Skirmantas Lietuvos *TSR Fotografijos meno draugija / Aleksandras Macijauskas*; Meninės fotografijos parodos katalogas. Kaunas, 1971m.

¹⁴A. Macijausko aktai kitaip, nei ciklas *Veterinarijos klinika*, ar *Turgus*, pasižymi visiška inscenizacija.

¹⁵Ne pažodžiui remiuosi Skirmantu Valiuliu.

Valiulis Skirmantas Lietuvos *TSR Fotografijos meno draugija / Aleksandras Macijauskas*; Meninės fotografijos parodos katalogas. Kaunas, 1971m.

¹⁶Neimantas Romualdas *Pėdos Krante; Aleksandras Macijauskas*, fotografijos parodos katalogas, Vilnius 1984

atviriausia forma, be pagražinimų iš foto realybės verčiasi gyvenimas, persunktas autoriaus prigimties: eiti ir nespekuliuojant fiksuoti tai ką matai. Jis dažnai lydimas savo skepticizmo, nerimo ir choleriškumo. Fotografijose nevengiama fiziologijos, ji viena pagrindinių raiškos elementų. Fotografas sentimentalai neidealizuoja ir nenusisuka, nuo to kas verčia jausti diskomfortą. Diskomfortinis reginys tampa fotoobjektyvo auka, ir tik keistas rakursas persunkia jį. Diskomfortas išryškinamas šviesa; neestetinis diskomfortas paverčiamas estetiniu. Kita vertus juk ir pats gimimas nėra estetiškas reginys, tačiau tai jo nenuvertina ir nenuromantina, jis nėra neigiamai suvokiamas. Fotografinė situacija jaučiama instinktyviai, todėl į ją braunamasi spontaniškai. To pasekmėje jaučiamas fotografijų konceptualus patrauklumas. Erdvės plastika modeliuojama odos, kailių, kraujo faktūromis, bei atliekamu medikų ir gyvūnų judesiu kuriančių choleriškai ekscentrišką reginį.

Fotografas neišvengiamai formuoja naują realybės kokybę, paradoksaliai kalbančią apie būties formą ir turinį, kur iš po žiauraus, brutaliai išorinio kiaučio kaip būtinybės liejasi gyvenimo ir gyvybės lyrika besimaitinanti mirties ir meilės energijomis. Kaip tik meilė, gimimas ir mirtis sudaro vientisą gyvenimo materiją, kurią fotografas pateikia kaip prasmingą niūrų ir realų reportažą.

A Macijauskas kartu yra juokingas, ir tragiškas. *Kaip ir visi vaizduojamojo pasaulio keistuoliai tragikomikai - nuo J. Bescho iki F. Gojos, gal ir S. Dali. Macijausko groteskiškumas, net siurrealizmas - lyg natūralus tikrovės atspindėjimo ir pervaizdavimo rakursas*¹⁷. Fotografinis groteskas yra neįprastas požiūris į humaniškumą lydimas šiurkščios dramos elementų. Tai puikiai rodo fotografijos įgimtą polinkį į bjaurumą, banalybę bei nuobodulio estetiką.

Noras gyventi yra amžinas nesenstantis polėkis. Vizualinė kalba nuolat balansuoja ties vulgaraus natūralizmo riba, kuri skatina kūrėją gyventi nuolatinėje dinamikoje, provokuoti save ir aplinką, optikos pagalba kontaktuoti ir kurti konceptualias mintis. Kompoziciniai formos ir erdvės eksperimentai kūrėjui padeda išanalizuoti masių ir struktūrų santykius, bei jų efektyvumą. Optikos pagalba į vaizdą suvedamas visas patyrimas ir vidinis virpesys, kuris leidžia atpažinti fotografo stilistiką. Čia pasaulis priartinamas ir suaktyvinamas, išskiriami herojai, ligoniai ir gelbėtojai¹⁸.

Nefiksuojami gražūs objektai todėl, kad fotografijų filosofija pagrįsta konfliktu. Požiūris į objektą yra gyvenimo metafora. Mėšlas yra pagrindinė fotografijų metafora, kuri tampa

¹⁷Valiulis Skirmantas

Informacija iš: <http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 018)

¹⁸<http://www2.omnitel.net/vyzdys/macijauskas.html> žiūrėta 2005 04 17 (žiūrėta 2005 04 17)

priežastimi Rusų kritiko Viktor Diomin išsitarant teiginiui, jog *Klinikose matome tikrą mėšliną Macijauską*. Anot kritiko Skirmanto Valiulio *fotomenininkas parodo, kad žmoguja yra vietos viskam: nuo keiksmožodžio iki subtiliausios gaidos*¹⁹

Gyvūnų gydymas yra akivaizdus prasiskverbimas į gamtą. Gydymas netenka savo tabu bruožų gyvūnų atžvilgiu. Tai Lietuviškos avangardinės fotografijos atstovas, pasaulio virpesiams suteikiantis siurrealistinį braižą.

Lietuvos fotomenininkų sąjungos narė Eglė Mėlinauskienė Jautriai liečia vaizdą ir tarsi baltomis pirštinėmis bando jį sustabdyti bei išsaugoti jo autentiškumą. Jos fiksuoti onkologinėmis ligomis sergantys ir mirštantys žmonės galbūt nebūtų tiek svarbūs mums, gyvenantiems džiaugsme ir tik retkarčiais panirstantiems į artimo žmogaus gedulą, bei visada galvojantiems jog svetimos bėdos ne mūsų problema, jai ne kartais mūsų žmoniškumą tikrinantys reginiai. Matydami dar nesuvokiančius gyvenimo sudėtingumo vaikus atrandame savyje *išgyvendintą* gailestį ir bejėgiškumo jausmą kažkur *užstrigusį gerklėje* (46 iliustracija).

Čia vaikams fotografavimasis yra atrakcija. Vaikai atiduoda savo atvaizdus net neįvertindami mirties sudėtingumo. Fotoaparatas nusineša akimirką, tuo pačiu išplėsdamas *didelei nedidelę* trumpo gyvenimo akimirką. Fotografė nuolat regi akistatą su mirtimi. Ji bando ją prisijaukinti, tačiau laukinio žvėries neprisijaukinsi, kurio įkandimas ne tik mirtinas bet aplinkiniams paliekantis negyjančias ir galias žaizdas. E. Mėlinauskienė pripažįsta: *kiekvieną dieną kažką atrandu, O gal būsiu ir daug praradusi <...> Negaliu liūdėti visu pasaulio liūdesiu, bet negaliu ir džiaugtis, kai aplink tiek skurdo ir skausmo*²⁰. *Turtėju per kančią ir meilę, atmesdama intrigas ir pyktį, pavydą ir nuoskaudas, išgryninu jausmą iki skausmo ir perkeliu į fotografiją*²¹. Toks fotografavimas yra būdas mąstyti apie skausmą. Taip pat tai yra būdas mirusių arba konkretaus mirusio patirties interpretavimą sulieti su savo patirtimi. Tai meditacinė fotografijos galia visų pirma veikianti kūrėją ir be abejo vartotoją. Čia *tylus monoligas jaučiamas visomis kūno ląstelėmis*²². Be abejo tokios fotografijos iššaukia ir neigiamus atsiliepimus. Neišvengiamai gali išgirsti piktų kalbų smerkiančių tokį fotografavimą, kaip rimtą nusikaltimą. Be abejo autorę į tokių vaizdų *konservavimą* veda smalsumas. Ji kaip antropologė

¹⁹<http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

²⁰Eglė Mėlinauskienės *Diagnozė*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2004 m., p. 7.

²¹Ten pat, p. 36.

²²Ten pat, p. 9.

turi atsakyti sau, kas yra mirtis ir mirštantysis ir tik po to pateikti savo mirties interpretaciją žiūrovui. Prieš tai jį reikia suvokti kaip svarbų, tikrą ir teisingą. Kitaip tai būtų tiesiog neatsakingas fotografavimas, prilygstantis nusikaltimui kaip intymių ir be galo brangių akimirku vagystei.

Mirštančiųjų lytiškumo skirstymas neturi prasmės. Fotografė sąmoningai atsisako skirstymų. Čia svarbi žmogaus gyvybės vertė o ne jo padėtis (ligonio ar gydytojo). Autorė pasirenka analizuojančios pozicijas. Užgniauždama humaniškus jausmus demaskuoja savo žmogaus požymius susilieja su foto aparatu. Fotoobjektyvas lieka vieninteliu belyčiu saugumo garantu. Autoriaus tapatybė uždaroma fotoaparate taip pat save pasmerkiant galbūt iliuziškam belytiškumui ir tarytum aplinkinių nepastebimai vienuolės kančiai ir atgailai, sąlygojančiai reginio. Reginys yra *nepakartojamas atskiro žmogaus santykis su mirtimi ir gyvenimu*²³. Čia kančia suvokiama ne tiesmukiškai, ji švelni ir kažkokia buitiška.

E. Mėlinauskienė sąmoningai neieško vaizdų. Ji veržiasi į foto subjekto aplinką tiek kiek traukia nuoširdumas ir atvirumas. Savo fotografijose *nesiknaisioja smulkemones*. Mėgsta apibendrinimą kurį kuria šalta ir asketiška ligoninės aplinka. Nors kartais nevingiami atitinkami maži objektai kurie sutvirtina kompoziciją ir išlaisvina mintį, pakilėja į intertekstualumo erdves. Detalės išduoda žmonių jausmus. Kai kurios fotografijos fragmentuotos, o ir apskritai daugumoje fotografijų veikia veidai, rankos, kojos ir svetimkūniai. Kūno fragmentacija ir atskirų kūno dalių keitimas <...> *gali užsibaigti kada nors biologinio žmogaus pakaitalu – kyborgu*²⁴. Fotografijos pilnos keistos šviesos ir faktūrų kurių bruožų neįmanoma priskirti nei gyvenimui nei mirčiai. Ant žmogaus veido ar kitų kūno dalių kraujosruvų sukurtos faktūros, švarūs ar sutepti tvarsčiai veikia tarytum abstraktus, modernus paveikslas. Meno kūrinis tampa fotografuojamasis, o kai kurios abstrakčios fotografijų plokštumos modernistine grafika ar tapyba, tai *interfotografiškumo*²⁵ požymiai. Be abejo kiekviena fotografija turi savo interfotografiškus elementus, tiesiog reikia juos atrasti.

Kūrėją domina medikų ir ligonių santykiai. E. Mėlinauskienė stebi aplinką paprasto ne *medicininio žmogaus akimis, juntančio mirties baimę, tačiau nepasiruošusio ją sutikti*. Čia

²³Ten pat, p. 8.

²⁴Valiulis Skirmantas.

Ten pat, p. 76.

²⁵Magistro darbo autoriaus terminas reiškiantis jog fotogeniškumas nebetenka savo paskirties ir atstovauja visai kitą reikmenį.

gyvenimas turi būti ne šiaip sau prateistas, jis turi tapti nepriekaištingas²⁶. Eglės Mėlinauskienės ciklas *Diagnozė* yra neįprastai pulsuojanči mirties daina, kurianti keistą įtampą.

Žiūrovai stebi ne šiaip fotografijas o trapų moters akių sąlytį su vaizdu. Visi turi teisę į mirtingumą. Tačiau liga tą teisę padaro priverstine ir įrodo jog *žmogus nemoka būti mirtingas*²⁷. Žmogus negali priprasti prie mirties. Liga yra gyvenimo variacijos, kurios kartais tampa nepakeliamos. *Baimė <...> tampa didesnė už bet kokią fizinį skausmą.*

Eglės Mėlinauskienės knygas *Diagnozė* kupina emocionalių tekstinių pamastymų, bei intymių, tarsi išpažintis minčių. Jos tekstai papildo fotografijas ir sukuria vientisą intymų ligonio slydimo gyvenimu išpūdį. Ligonis patiria susiliejamą su ramia, tačiau neramiai bauginančia amžinybe.

Kino ir fotografijos kritikas Skirmantas Valiulis išskiria menininkės savitus bruožus. Anot jo tokia fotografija užsiimti ją priverstė aplinkybės. Ji nedaro komercijos, tokiu būdu ieško savęs ir analizuoja baimę. Be to pastarasis faktorius visada gretinamas su medicinos institucijomis ir jose atliekamu veiksmu. Taip pat kritikas pažymi jog gyvenime nėra *juodo dramatismo*, bet yra skaudi šviesa.

Būti įamžintam šiose fotografijose yra didelis ryžtas, savęs nugalėjimas. Sąlyginis atsiribojimo išsižadėjimas bei laikinas prisikėlimas naujam gyvenimui, kurį teikia fotografija.

Menininkės objektas, medicina ir jos veikla yra pasirinktas ne atsitiktinai. Autorė pati išgyveno krūties amputaciją, bei surado stiprybės savyje prabilti apie ligą ir jos apsėstą žmogų. Čia žmogus dar gyvas būdamas dirbtinai braukiamas iš gyvenimo; nors jokia fiziškai žalojanti nelaimė nėra gyvenimo pabaiga. Remiantis religija galime sakyti, jog gyvenimas turi tęstinumą – kitokią savo formą. Veidų slėpimas neturi prasmės²⁸.

Nors mirtį diagnozuoja pats gimimas, ir kiekvienas mirti turi vienišas, tačiau menininkė sąmoningai neigia šį faktą. Mirtis tampa fotoaparato ir mirštančiojo bendru vizualiniu sandėriu – reikalu. Tai vizualinė ekspedicija į asmeninį skausmą, kurio objektai ne tik miršta bet veikiami nesuvokimo. Čia vaikai sergantys onkologinėmis ligomis verčia šypsotis savo gyvenimo sunkumams. Tai vizualinis manifestas iškeliantis žmogaus humaniškumo aspektus ir pasipriešinimą ligai. Pokalbis ta pačia tema su sergančiais padeda ekspediciją padaryti

²⁶Ten pat, p. 9.

²⁷Ten pat, p. 34.

²⁸http://www.nedelsk.lt/index.php?show_content_id=637 (žiūrėta: 2005 05 17).

sėkminga²⁹. Ši kelionė yra jutiminis, pilnas keistos egzaltuotos šviesos ir jausmų blaškymasis tarp kančios, ligos, gyvenimo ir amžinybės.

Vaikų fotografijos žada įdomią ir natūralią patirtį vizualinės ekspedicijos dalyviams, mat dauguma vaikų nedramatizuoja savo ligos³⁰.

II.16.

MADOS FOTOGRAFIJOS IR MIRTIES SANTYKIS

Mados fotografija panaikina mirties jausmą. Joje niekad neegzistuoja mirštantysis ar mirimo procesas, liga ar kitokia fizinė bei psichinė negalė. Modelių padėčių ir žvilgsnių kanonai išgyvendina ir psichinės ligos išpūdį. Čia siautėja pilnavertė gyvybė. Grožis suvokiamas, kaip visiškas tobulumas... Mados fotografija yra tobulo, nemirtingo žmogaus iliuzija. Laikas čia neturi prasmės. Tai ne tas pats kas socialinė fotografija. Čia svarbiau už viską - kūnas ir jį dengianti pakuotė. Nėra replikuojama su socialine, realia aplinka. Čia nėra pasakojimo, problemos, veiksmo, sprendimo, ar kokios kitokios analizės. Čia svarbesnė akademinė forma, kuri neturi filosofinio turinio. Neegzistuoja akimirkos gaudymas. Akimirkos gaudymas yra vienas iš pagrindinių bruožų, kuris dažnai neleidžia susikaupti ties akademinė forma. Akademizmo terminą, naudoju daugiaprasmiškai. Turiu mintyse fotografiją puikiai atliktą tiek techniniu, tiek kompoziciniu atžvilgiu. Čia puikiai atskleidžiamas fotografuojamo objekto ar objektų grupės medžiagiškumas, kuris apskritai vaidina vieną pagrindinių vaidmenų tokio tipo fotografijoje.

Mados fotografija yra taikomoji, kaip ir reklamos fotografija. Kai kurie autoriai savo kūryboje balansuoja tarp mados ir meninės – socialinės fotografijos erdvių. Toks yra Giuseppe Pino⁰¹ (47 iliustracija). Panašiai balansuoja ir Arnold Newton (48 iliustracija). Taip pat ir Lietuvos Algimanto Aleksandravičiaus (49 iliustracija) kai kurių fotografijų forma per nelyg išpuoselėta, todėl ir imponuoja mados fotografijos estetikai. Tačiau Vaidotas Grigas akivaizdus mados estetas (50 iliustracija).

Ižymybių fotografiją sąlyginai galime sugretinti su mados. Vengrė fotografė Ghitto

²⁹<http://www.is.lt/santaka/jega/page2004/bn0520.php> (žiūrėta: 2005 05 17).

³⁰http://www.sam.lt/images/Dokumentai/sam_20040727.htm (žiūrėta: 2005 05 17).

⁰¹ *Giuseppe Pino; Igrandi Fotografi*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri 1982.

Careli Musolinio eros įžymybių fotografė viena iš ne daugialio tokių fotografų tačiau puikiai simbolizuojanti privilegijuoto fotografo statusą.

XIX a. 6 dešimtmetyje fotoaparatas pirmą kartą parodė, kad gali sukonstruoti laikinas madas ir ilgalaikę praminę. Tada buvo baiminamasi dėl fotografo originalumo galių. Tai buvo portreto laikai⁰².

II.17.

KARO DOKUMENTIKA

Karo dokumentikoje vojerizmas ir pavojus dera tarpusavyje. Čia karo fotografai yra ir fiksuotų vaizdų dalyviai. *Akivaizdu, kad gyvenimas yra melodrama, o joje veikiantis fotoaparatas ne kas kita o agresyvus ginklas. Kai armija pradeda artėti prie tavęs, pajunti tepribloškiantį jausmą, kad lengvai gali būti užmuštas*⁰¹ Susan Sontag karą sulygina su sena legenda apie menininką: <...>*kiekvienas asmuo išdrįšęs praleisti sezoną pragare, rizikuoja iš ten negrįžti, arba grįžti psichiškai sužalotas*⁰².

Karo fotografija gali padėti bent jau truputį nuslopinti, sumažinti moralinį pasišlykštėjimą. Čia veikia mazochisto skonėjimasis skausmu apie kurį štai ką sako Reich: *tai atsiranda ne iš skausmo pomėgio, bet viliantis patirti stiprų pojūtį, emociškai ir jusliškai atbukusieji renkasi skausmą tik todėl, kad ką nors jaustų*. <...> *Skausmo ieškoma ne tam, kad būtų stipriau jaučiama, bet, kad jaučiama būtų silpniau*⁰³. Čia reiškiasi priešiškus saugumui ir užtikrintumui. Fotografuojami reiškiniai tampa asmeniškėmis, slaptomis, šlykščiomis, pavojingai patraukliomis gyvenimo akimirkomis.

Karo dokumentikoje svarbu konstatuoti. Nepaisant to, kad visą kitą susikuria pati sąmonė, čia ne retai išskyla pamokslavimo problema.

Fotografija rodo ilgaamžį ir glaudų žmogaus ir karo ryšį. Ši neganda yra vienas iš žmogaus istoriją formuojančių faktorių. Fotografai fiksavo ne vien kautynes, jie taip pat įsipindavo į karių stovyklų ar bunkerių gyvenimus. Į barikadas jie žvelgė su meile lyg į genialų

⁰²Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 164.

⁰¹Diane Arbus teiginys.

Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 46.

⁰²Ten pat, p. 46.

⁰³Ten pat, p. 47.

fotografinį objektą, jiems rūpėjo karo veiksmai, tiek kiek svarbi buvo lavonų ritmika, ugnies kontrastai ir žaidimai su aplinka. Akį kerį medžiagų tarpusavio junginys. Fotografai maišydavosi tarp įvykių tarytum jie patys būtų šeiminkai. *Fotografai įsivaizdavo, kad jų auditorijai <...> bus įdomu, kaip kare viskas vyksta, kaip laidoja mirusius, kaip stato tiltus, kaip sutvirtina kovos pozicijas, kaip išdėsto patrankas <...> Amerikos pilietinį karą kariavo išradingi amatininkai, kartu jie buvo negailestingi griovėjai, brovėsi per miškus, plikai juos išdegindami*⁰⁴. Vėliau, o ir šiandien karo fotografijos yra individualių dramų mėgavimasi objektai. Čia didelę svarbą užima konkretus karys ar skausmo virkdama motina netekusi vaiko. Čia ritmika pasireiškia ne masės grožyje, bet ašarose, veido mimikose kaip neestetiskai estetiniame vaizde. Grožis slypi mūsų suvokime, mūsų jaudulyje, patirtame šoke. *Taikos laikais fotografams rūpėjo kompozicija, tačiau karas buvo patologija, toks metas, kai sutrūkinėja bet kokios įvykių sąsajos*⁰⁵.

Fotografai anksti pajuto faktų dokumentalizacijos poreikį ir sunkumą. Be abejo šis poreikis buvo sena ir ilgalaikė visuomenės konfliktų patirtis.

Degerotipo ir Kalotipo technikos buvo per daug sudėtingos. Ilga ekspozicija ir sudėtingas cheminis procesas ne leido operatyviai pasisavinti reginio. Fotografai ieškojo visuomeniniuose susirinkimuose egzistuojančių ramių pozų kurios nors kiek panašėtų į neramaus konflikto pradžią, lengvą sumaištį. Kai kurie fotografai bandė sukurti scenas paveikias emocijas. Karo fotografai stengėsi sudaryti realybės įvykius transformuodami į simbolius. Ieškojo realių, koncepciją atitinkančių epizodų arba režisuodavo patį įvykį.

Nadaras perskridęs ir fotografavęs Paryžių atliko žvalgybinės fotografijos manevrą, vėliau puikiai pasitarnausiantį karo fotografijoje⁰⁶. *Karinės žvalgybos nuotraukos padeda sunaikinti gyvybes, rentgeno nuotraukas – jas išsaugoti*. Bet koku atveju aišku viena, jog fotoaparatai yra valdžia; informacijos valdymo faktas; privatus valdymas. Fotografija geba objektyvizuoti ir suobjektyvizuoti. Vadinasi duoti reginį masėms ir valdyti pačias mases. Šios abi funkcijos verčia norėti vartoti ir valdyti daugiau⁰⁷.

Karo fotografija yra akivaizdi žurnalistikos forma. Fotografijos istorikas dr. Virgilijus Juodakis teigia jog pati foto žurnalistika dar gali būti skaidoma į dvidešimt žanrų⁰⁸.

⁰⁴Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996m. p. 54.

⁰⁵Ten pat, p. 50.

⁰⁶Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 173.

⁰⁷Ten pat, p. 174, 176.

⁰⁸Juodakis Virgilijus, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.19.

Meksikos ir Amerikos karas⁰⁹ padėjo iškilti spaudos fotografijai, kuri tuo metu dar buvo ne labai tobula. Dienraščiuose pasirodančios medžio graviūros ir vis populiarėjanti litografija stimulavo visuomenės domėjimąsi karu. Tačiau šie paveikslėliai nesugebėjo atskleisti karo autentiškumo kaip geba fotografija ir net degerotipai. Šios graviūros ir litografija stengėsi pakartoti vaizdo tikroviškumą regimą fotografijose. Tiesa šis karo vaizdavimas neišvengiamai paveikė spaudos fotografus, savo kompozicine ir plastine struktūra.

Daugybė fotografų palikusių to meto vizualinius dokumentus šiandien pelnytai skaitomi pirmaisiais karo fotografais. jie neryžtingai rodė karo pradžią. Svarbiausias scenos dirbtinai iškeliamos iš mūšio lauko. Neįtikėtinų rakursų pagalba Monumentaliai išryškinama visos kariuomenės masė. Kariuomenės fotografas įsiterpęs į karą ar kariuomenės stovyklas rodo ne tik tai kas vyksta bet ir kuria būsimų konfliktų iliuzijas kurias chronologiškai pagal istorinius įvykius susidėlioja fotografijų žiūrovai. Žudymas ir transportavimas nebuvo fotografuojamas todėl, kad fotografija gana jauna savo techninėmis galimybėmis: ilga ekspozicija, sudėtingas cheminis procesas.

Fotografai kūrė ir karo herojų portretus. Fotografijų toliuose matydavosi peizažai ir miestų panoramos. Vienas geriausių tokių reginių yra John Ellis Wool brigados generolo ir jo komandos Meksikos miesto gatvėje degerotipas. Kadangi degerotipo ekspozicija gana ilga, todėl komandai teko labai ligai pozuoti ir nejudėti. Būtent todėl šis degerotipas žavi savo sudėtinga ir gerai atlikta kompozicija. Tačiau kairė pusė truputėlį neryški, miglota – vaizdas ne statiškas. Tai galima suvokti kaip fotografijos trūkumą, bet iš šių dienų perspektyvos pastebime nuostabų, žavingą disonansą, kuris suteikia degerotipui įdomumo ir nepastovumo.

Vėliau sugalvota apie toli vykstančius konfliktus laikraščiuose tekstais aprašinėti fotografijų turinį. Taip buvo bandoma analizuoti jose užkuoduotą susipriešinimą. Panašiai buvo daroma ir Anglijoje. Ten aktualūs Krymo karo (1854 – 56) atvaizdai ne tik buvo viešai eksponuojami bet ir parduodami.

⁰⁹1836 m. amerikiečiai gyvenantys Texas'o provincijoje Mexic'oje paskelbė nepriklausomą šios srities respubliką. Atsiskyrimas buvo ilgalaikių dviejų nacijų nesutarimų, dėl žemės teisėtumo ir finansų. Finansai buvo prasti dėl 1830 m Meksikoje kilusių civilinių neramumų. Dalis Amerikos gyventojų susitarė pasisavinti Texas'ą iš JAV. Texas'as galutinai išsaugojo savo nepriklausomybę iki 1845 m. gruodžio 29 d. Tolimesni Amerikos ir Meksikos santykiai sunkėjo dėl akivaizdžių ir lemtingų Amerikos norų plėsti savo teritoriją Šiaurės Amerikos sąskaita. Buvo pasiglemžtos Meksikos, Kalifornijos ir Naujosios Meksikos žemės. Taip pat norėta Texas'ą prijungti prie JAV, kaip vieną iš valstijų, kuri taptų legaliu vergu ir ateityje būtų įmanoma nors šiek tiek kontroliuoti kitas Šiaurės Amerikos žemes. Po Meksikos kareivių susišaudymo 1846 m. JAV oficialiai Meksikai paskelbė karą, kuris baigėsi 1848 m. Guadalupe Hildalgo sutartimi. Ten buvo pažymėta, kad Meksika turi užleisti Arizona, California, Colorado, Nevada ir New Mexico žemes.

Per ir po Amerikos ir Meksikos karo atvaizduose dominavo patriotizmas. Viena populiariausių ranka spalvintų litografijų vaizdavo melodramatišką majoro Samuel Ringgold mirtį. Šis atvaizdas buvo sukurtas todėl, kad nebuvo jokių šio įvykio nuotraukų.

Ankstyvieji karo fotografai, vadovaudamiesi visų fotografų prigimtimi, ne manipuliavo nekaltais objektais. Atliekama amputacija ne mažiau intrigavo fotografus. Tokioje erdvėje kameros sukiniėjimas yra kameros kaip amputacinės mašinos alegorija. Manipuliuoti reiškia amputuoti – kastruoti. Toks yra keistas nežinomo Amerikos ir Meksikos karo fotografo degerotipas, datuojamas 1847 m. kuriame užfiksuota amputacija. Degerotipas sukurtas Meksikoje, dabar jis akivaizdžiai fiziškai nukentėjęs.

Mūšiui apimus, tikriausiai ir buvo atliekama ši fotografo fiksuojama amputacija. Tai rodo ne tik veiksmingą ir greitą karo chirurgo darbą, bet ir gebėjimą atskirti galūnes nuo kūno. Čia pozuoja seržantas kuris tikriausiai buvo operuotas gydytojo Pedro Van Lindenvisos¹⁰. Amputuota galūnė nufotografuota iš karto po procedūros, bet grupė sukviesta įsiamžinti vėliau. Be abejo šis degerotipas darytas trumpu taikos momentu. Fotografuojamųjų pozos atspindi klasikinės graviūros ar tapybos kompoziciją. Degerotipas sukelia tokius pat jausmus, kaip ir pirmoji anestetinė chirurginė operacija 1847m.

Dinamiškas, monumentalus ir gana emocionalus 1848 m. W.E.Kilburn degerotipas kuriame užfiksuotas didžiulis mitingas Keningtone¹¹. Šis kūrinys rodo, jog kartais istorinių fotografijų autoriai užmiršta ieškoti švarių erdvių ir įdomesnių statiškų veikėjų kurie geriau reprezentuotų įvykį. Jis nepaverčia vaizduojamos erdvės įdomesne nei yra iš tikro, ir nepriverčia žiūrovus domėtis reginiu¹².

Britų konfliktų Azijoje metu *John McCosh* (1805 – 0885) kartais vadinamas MacCosh buvo žymus Azijos konfliktų ir kultūros foto tyrinėtojas. Jis keliaudavo su karininkais į Indiją, kur atlikdavo chirurgo darbą, bet šalia to fiksuodavo aplinką. Kaip fotografas dalyvaudavo vietinių religinės sikistų mažumos ir britų kariuomenės konfliktuose (1848–1849). Taip pat kaip savo hoby atlikdavo kalotipus, kuriuose fiksavo ne vien kariuomenės gyvenimą bet ir vietinių kasdienybę akcentuodamas rasinius ir fizinius skirtumus. Antrajame Birmos akre (1852–1853), fotografas kūrė monumentalius miestų atvaizdus, kuriuose *vaidino* vietiniai birmiečiai ir atvykėliai britai¹³ (51 iliustracija).

¹⁰Van Lindenvisos Meksikos armijos gydytojų korpuso inspektoriaus.

¹¹Degerotipas saugomas Anglijos karalienės Elizabeth'os II archyve.

¹²Marien Warner Mary *Photography A Culture History*. Anglija. 2002, p. 46, 47, 48.

¹³Ten pat, p. 48, 49.

Krymo konfliktas šiauriniame Juodosios jūros pusiasalyje tikriausiai iššauktas dėl Europos įtakos Turku imperijai ir Rusijos priešpriešos D. Britanijai, Prancūzijai, Turkijai. Susidūrus su karu reikėjo bendradarbiauti planuojant veiksmų strategiją.

Londono *Times* laikraščio žurnalistas William Howard Russell (1820–1907) 1854 m. atskleidė neigiamą vadovavimą, britų tarpusavio nesantaiką kariuomenėje, maisto ir medikamentų stoką. To paties žurnalisto 1854 m. lapkričio 25 d. Skubiame pranešime pasakojama apie lietaus sukeltą smarkų potvynį, kurio metu kareiviams trūko vandeniui atsparių ir šiltų rūbų. Jis atskleidė sudėtingą realybę su kuria susiduria kovojantys už savo šalies interesus. Tokie W. H. Russell straipsniai iliustruoja jo paties interesus - žmonės turėtų girdėti apie tiesą su kuria susiduria jų tautiečiai. Politiniai piešinėliai iliustravo straipsnius, smerkė apgailėtiną karių situaciją. Fotografija galėjo tik parodyti ir apginti karikatūrų tiesą kuri kartais gali atrodyti abejotina. Karo ministerijos surengtos fotografų ekspedicijos puikiai rodo mūšio ir atokvėpio scenas kuriose nėra jokios romantikos. Pagrindiniai Krymo karo fotografai buvo Roger Fenton (1819–1869) ir James Robertson (1813–1888)¹⁴.

1853 m. *Roger Fenton* (1819–1869) gerai žinomas britų fotografas mėgėjas padėjos įsteigti fotografijos draugiją. Jis išmanė teisę, mokėsi tapybos Prancūzijoje, taip pat mokėsi fotografavimo, vaizdo įamžinimo vaškiniame popieriuje kurį išrado Gustave Le Gray.

1852 m. fotografas lankėsi Rusijoje, kur fotografavo istorinę Rusijos architektūrą, Dnepro upės, Kijeve tiltų konstrukcijas, Caro Nikolajaus I (1796–1855) architektūrinį palikimą. Tai buvo daroma dėl R. Fentono draugo ir fotografijos rėmėjo, britų inžinieriaus Charles Vignoles (179–1875).

1850 m. visuomenė susidūrė su dilema: kokios fotografijos galimybės karo atžvilgiu. Anglijos mieste Mančesteryje spaudos ir leidybos firma *Thomas Agnew & Sons* nusamdė R. Fenton'ą tografuoti Krymo karą. Sutartyje buvo pažymėta, kad visos spaudos teisės atitenka kompanijai¹⁵.

Jo Krymo karo fotografijas galima apibūdinti taip: mirties ir gyvenimo arba gyvenimo mirtyje analizė. Fotografą labiau nei mūšio vaizdai traukė karinio atokvėpio akimirkos. Jam svarbūs ir įdomūs karių pasilinksminimai kurių pasekmėje kaip ir mūšio lauke, po kovos palikta netvarka suromantinama ir fotografiškai poetizuojama.

¹⁴Ten pat, p. 86–87.

¹⁵Ten pat, p. 87.

Visą pabaigtą Krymo karo fotografijų ciklą R. Fenton eksponavo Londone 1856 m. *Thomas Agnew & Sons* išspausdino 160 iš daugiau nei 300 menininko fotografijų, kurias buvo galima įsigyti individualiai arba nusipirkti leidinį. 1856 m. aukcione R. Fenton pardavė skambėjo mažiau nei jo konkurento James Robertson.

Mirties šešėlių slėnis (The Valley of the Shadow of Death) (52 iliustracija) stiprus emocionalumas, kuriame akivaizdus dažnai pasitaikantis fotografo ne grėsme grindžiamas požiūris į fotografuojamą reginį. Mirties šešėlių slėniu pavadinta todėl, kad šioje vietovėje dauguma Britanijos karių pasitiko mirtį. Šio slėnio pavadinimas tapo žymus po 1854 m. spalio 25 d., kai rusų artilerija atakavo anglus, kurių komandoje kilo sąmyšis. Pasekmė – didžiulė žmonių netektis. Kai 1855 m. Londone *Fotografijos žurnale* buvo eksponuojama ši R. Fentono fotografija, po ja buvo parašyta jog čia išreikšta nepaprastai tikra pagarba kokios dar nebuvo išreiškę ankstesni fotografai. Čia nėra naudos iš praeities, čia yra jutiminė sudėtingos struktūros patirtis. Vadinasi jausmų materija iškelta į priekinį planą. Pabūklų kamuoliai išmėtyti pirmame plane nusidriekia į horizontą lyg tirpstantis ledynas, sudarydamas kiauro slėnio dugno, neturinčio baigtinės gilumos išpūdį. R. Fenton į slėnį buvo atvykęs tik po mėnesio nuo kruvinių įvykių, kai savo poemoje rašytojas Alfred Lord Tennyson buvo parašęs pirmuosius apmatius apie šią vietą. Kai fotografas išvyko iš Britanijos, jis jau žinojo mirties slėnio keliamus sentimentus savo tautai. Mūšis kuriame žuvo *Šviesos* brigada nebuvo kaltinimų priežastis. Ši fotografija iliustruoja ne vien patriotizmą ir atsidavimą savo valstybei, bet ir beprasmių pareigingumą, kurio beprasmiškumas išreiškiamas istorija – nereikšmingu ir nieko neišsprendžiančiu beprasmiu konfliktu.

Nors Fenton'o laiškuose akivaizdus moralizavimo pagrindas ir daugybė kitų negerovių, kaip cholera, šiuo atžvilgiu Fotografo nuotraukos mažiau aiškios. Jis nebando tiesmukai imituoti ir atskleisti realybę. Jam ne mažiau svarbi metafora – *Mirties šešėlių slėnis* – kurios galia puikiai jaučiama fotografijoje. Jis nesistengia linksniuoti visų ištinkamų nesėkmių. Ne fotografuoja užpultų karių, žuvusiųjų mūšyje, arba ištroškusių ir negalinčių pasiekti stovyklos. Atrodo lyg praeities karo menininkams priklausytų kurti karo vadų atvaizdus, o R. Fenton fotografijos rodo ne pavojų, bet sudėtingą ir skaudžią ramybę kuri visuomenę verčia gerėtis reginiu tik tada kai ji toli nuo vaizduojamo reiškinių.

R. Fenton taktiškumo tikriausiai išmoko iš pirmosios žlugusios vyriausybės organizuotų apmokymų, kurių metu buvo finansuojama fotografų šventė. Čia buvo laikraščių išpūstas

domėjimasis neigiamais reiškiniais ir jų reflektavimas. Išpūstai buvo aprašomas karių badavimas ir sirgimas įvairiomis ligomis.

Kai R. Fenton pirmoje 1854 m. pusėje meilikaudamas karalienei Viktorijai (1819-1901) sukūrė panašaus emocinio krūvio monarchų foto atvaizdus, tuomet fotografavo karališkuosius vaikus ir suteikė jiems gojiško pasipūtimo.

1854 m. žiemos nepriteklius metu šėlo cholera, todėl fotografas Kryme apsilankė 1855 m. Tačiau kai kurios negandos dar buvo nesibaigusios, tačiau nebe tokio sudėtingos. Žinodamas, kad spaudos kompanijos prekiauja fotografijomis ir ruošia parodą, R. Fenton turėjo apsimesti, kad keletas žmonių domisi jo fotografijomis kuriose užfiksuota kančia ir skerdynės. Susidomėjusi spauda ir publika ne buvo patenkinti rododomis problemomis, tačiau kritikai R. Fenton nuotraukas liaupsino dėl akivaizdaus kokybiškumo, įtaigumo kuris pranašesnis už žodžius.

Amerikos pilietinis karas tai įgimtas besikuriančios nacijos ir kultūros konfliktas, tvirtai dedantis ateities pamatus. Karas yra ne vien būdas griauti, bet ir pradžia naujos statybos. *John Dreper* (1811 – 1882) *Amerikos fotografijos žurnalo* (*The American Journal of Photography*) leidėjas mastė apie žmones kurie pasilieka karo sukuryje, apie moteris kurios nepaisant negandų saugo savo šeimos židinių ir rūpinasi savo vaikais. Gal būt jis gali papasakoti daugiau už bet kokį fotografą fiksuojantį įvykius ar kare dalyvaujantį kareivį. Jis žavėjosi fotografais fronte ir gebėjimą jausti parako kvapą. Fotografai nemanė jog karas gali būti labai varginantis ir platus geografiniu atžvilgiu. Jie nemanė jog tai nėra taip herojiška kaip vaizduojama klasikiniuose dailės kūriniuose. Niekas nemanė, kad realybėje fotografų fiksuoti karo veiksmai gali būti labiau realūs ir kraupūs nei buvo galima matyti tapyboje. Tai lengvas, kartu ir stipriai žlugdantis neįtikėtinas momento sustabdymas kritiniu akimirksniu. Tai neįtikėtina, kadangi fotoaparatas buvo sudėtingas ir sunkus įrenginys. Plokštelės chemiškai apdorojamos vėliau, nes joms reikėjo tamsios patalpos. Seniau graveriams būdavo siunčiami eskizai pagal kuriuos turėjo būti atliekami kūriniai, tuo tarpu jau šiame kare buvo siunčiamos fotografijos, tokių reiškinų kokius matė mūšio lauko fotografai. Jie galėjo fotografuoti peizažus, karius, kariuomenės vadus prieš ir po karo.

Fotografams trūko kiekybės kurioje būtų galima rasti įvairius rakursus, kurie sukurtų dar išpūdingesnę ir neįtikėtinai plačiai metaforišką išpūdį. Iš daugybės tokių fotografijų išsikristalizuoja pačios netikėčiausios ir emocionali smogia kiekvienam žiūrovui ir stipriausiai

atskleidžia konkrečius įvykius ir simbolinius taškus. Fotografai atsakingai, švietimo tikslais rodo naujus ir aktualius reiškinius. Be abejo jie taip pat parodo savo meistriškumą

Mathew Brady (53 iliustracija) vienas iš labiausiai mėgusių fotografuoti Amerikoje iškilusius neramumus. Buvo vienas pagrindinių 1861- 1865m. pilietinio Amerikos karo dokumentalistų. Čia fotografija praneša apie kokią nors netikėtą nelaimės zoną. Ji *nepaveiks viešosios nuomonės, jei nebus tinkamo emocinio ir intelektualinio konteksto.*<...> *Sąžinę mobilizuojantys vaizdai visuomet susiję su konkrečia istorine situacija. Kuo jie bendresni, tuo mažiau tikėtina, kad bus paveikūs*¹⁶.

Kitas iškilus karo šios srities meistras Timothy O'Sullivan (54 iliustracija). Jo fotografijose užfiksuoti Gettysburgo kare žuvę vyrai. Karo fotografijos svarbumą vizualiniu, dokumentiniu ir netgi meniniu požiūriu liudija Timothy O'Sullivan ir George N. Barnards knyga *Sherman kompanijos fotografiniai vaizdai* 1866m. leidimas¹⁷.

Alexander Gardner (1821-1882) Brady padėjėjas atvykęs į karą 1863m.; 1866m. išleido garsią knygą *Fotografiniai karo eskizai (Photographic Sketchbook of the War)* Dokumentalistas rodo sąlyginai teigiamą griovimo prasmę...

James Robertson Felice Beato Redan, *Sevastopolio tvirtovė po rusų evakuacijos* 1855 rugsėjis ar spalį¹⁸.

Amerikos piliečiai taip pat išgyveno etninius konfliktus. Pirmasis konfliktas bandytas fiksuoti fotografiniu būdu buvo karas tarp Modoc genties ir Amerikos naujakurių Šiaurės California ir Oregon valstijų teritorijose. Šitos vietovės Amerikos kariuomenei buvo nepažįstamos, ir be abejo čia buvo pasitelkiami fotografai kuriems teko tai užfiksuoti, bei fotoobjektyvu gaudyti susirėmimus. Juos fiksavo fotografas Louis Heller (1839 – 1928), kaip manoma vokiečių kilmės. Jo Modoc kalinio portretas buvo panaudotas kaip Frank Leslie's 1873 m. liepos mėn. iliustruoto laikraščio viršelis. Tuo pat metu San Francisco fotografo Edward Muybridge California įvykių nuotraukos yra kaip sudėtingų aplinkybių ir konfliktų virtinė su kuria susiduria valstybės armija. Šios nuotraukos siunčiamos į Washington –į parlamentą kaip svarus dokumentas¹⁹.

Dorotheo Lange 1942 m. padarė Vakarų pakrantės japonų imigrantų, internuojamų

¹⁶Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 25.

¹⁷*Photographic Views of Sherman's Campaign.*

¹⁸Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996m. p. 50.

¹⁹Marien Warner Mary *Photography A Culture History*. Anglija. 2002, p. 129.

stovyklose fotografijas. Tai nusikaltimas, kurį vyriausybė padarė didelei Amerikos piliečių grupei²⁰. Fotografijos gali įtakoti visuotinį pritarimą, dėl dalyvavimo kare, tačiau negali sukurti moralinės pozicijos, kurią tik sustiprina arba padeda jai atsirasti.

Felix Green ir Marc Ribaud pargabenti į Ameriką foto vaizdai liudija apie vietnamiečių kančias Amerikos ir Vietnamo kare. Dauguma jų fotografuota kariniais tikslais²¹

Nors įvykis <...> suprantamas kaip tai, ką verta fotografuoti, ideologija (plačiausia prasme) vis dar nustato, kas yra įvykis. <...> Moralinio fotografijų poveikio galimybę lemia atitinkamos politinės sąmonės egzistavimas²² O pati fotografija negali būti etnis ar moralinis pažinimas²³

Pasaulyje vienas žymiausių karo dokumentikos autorių yra Robert Capa²⁴ (55 iliustracija). Jis bendravo su A. Kertesz'u, iš jo mokėsi, o vėliau kartu su H. Cartier-Bressonu ir kitais įkūrė garsiąją *Magnum* grupę. Fotografavo karščiausiuose pasaulio taškuose.) Menininkas išgarsėjo kaip karo fotografas: Ispanijos pilietinis karas, sąjungininkų išsilaipinimas Normandijoje, taip pat fotografavo Kinijoje, Sovietų Sąjungoje, Laose ir Vietname. Menininko kūryba yra karo baisumų iškėlimas, tarsi savotiškas ginklas prieš patį karą. Jis puikiai iliustruoja posakį: gindamasis nuo priešo naudokis jo ginklu. Tai karo ir taikos ribų tarpusavio pynimas; tuo pat metu ir atskyrimas. Karo fotografas neišvengiamai balansuoja dviejų ribinių reikšmių – mirties ir gyvenimo. Robert Capa yra sakęs, kad pasaulis svyruoja tarp geismo gyventi ir polinkio į savigriovą²⁵. Tai rodo jog dokumentinis objekto fiksavimas virsta labai asmenišku ir dvasingu fotografo veiksmu²⁶.

XX a. 4 dešimtmetyje prasidėjo pilietinis Ispanijos karas paskatinęs naujų humanistinių formų išraiškų atsiradimą fotomene. Tokių pirmųjų autorių buvo David Seymour²⁷ (56 iliustracija). Jam labiausiai rūpėjo žmonės esantys kare. Kiekvienas karys nesvarbu ar žygiuojantis ar besikaunantis, buvo žmogus vertas fotografo dėmesio. *Jis nepalieka jokio arba palieka tik labai mažą atstumą tarp savo vaizduojamųjų ir žiūrovo. Menininkas priartina mus*

²⁰Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 26.

²¹Ten pat, p. 27.

²²Ten pat, p. 27.

²³Ten pat, p. 31.

²⁴Robert Capa (1913–1954) tikroji pavardė Andre Friedman. Fotografas buvo vengrų tautybės. 1954 m. žuvo Šiaurės Vietname, traukdamasis kartu su prancūzais, sproguos minai. Fotografas paliko 70000 negatyvų.

²⁵*Septynios meno dienos*, 2004-07-30 nr. 625 p. 3.

²⁶*Septynios meno dienos*, 2004-07-23 nr. 624.

²⁷Tikrasis vardas David Szymin. 1911 m. gimė Varšuvoje. Baigė Leipcigo meno akademiją. Nuo 1931 m. gyveno Paryžiuje, o nuo 1933 m. dirbo samdomu fotografu. 1935 – 1936 m. fiksavo kairiųjų demonstracijas Paryžiuje, o 1936 m. fiksavo Ispanijos pilietinį karą. Žuvo 1956 m. Sucee.

*kiek įmanoma arčiau, ir mus apima išgąstis, perkreipęs lėktuvų antpuolio aukos veidą, mus pagauna kario, išeinančio į frontą, optimizmas*²⁸.

Aš labai vertinu spaudos fotografiją, tai neabejotinai yra fotografinių formų esmė. Fotožurnalizmas yra viena reikšmingiausių fotografijos rūšių jauniems žmonėms – jauniems menininkams.

Edward'as Hartwig'as

Marysia Zbąska, talentinga šiuolaikinė fotografė teigia: *būdamas žurnalistu visų pirma turi objektyviai stebėti daiktus ir parodyti realybę tokią kokia ji yra.* Būtent tai stengdamasis padaryti 1954 Indokinijoje nuo minos žuvo talentingas karo žurnalistas Robert Capa. Jis fiksavo Ispanijos karą, o 1938 m. Japonijos puolimus Kinijoje. Po antro pasaulinio karo rengė fotoreportažus apie Izraelio valstybės kūrimąsi.

Tiek R. Capa, tiek D. Seymour atskleidė naują karo fotografijos stilistiką. Jie pritraukė objektyvą prie reginio ir pateikė reginį taip, kaip nė vienam iki šiol fotografijos vartotojui nebuvo pateikta vartoti, o kūrėjui nebuvo pavykę tai padaryti – efektyviai manipuluoti fotografiniu objektu. Čia perteikiami įvairūs karo posūkiai: kovojantys, besiilsintys ir gelbstintys vienas kitą kariai. Čia neignoruojamas ir civilis žmogus, ne mažiau svarbi individuali žmogaus emocinė drama, nei visos masės nuotaika. R. Capa ir D. Seymour *sakralizuoja dabartį ir suteikia jai vertingumo, susiedami su praeitimi.* <...> *Seymour surado kitus tęstinumo simbolius, ypač pokario Europoje, fotografuodamas laiko patikrintas ceremonijas, kaip antai krikštą, komunią, žiūrėdamas į vaikus, žaidžiančius karą po senoviniais nugalėtojus ir belaisvius vaizduojančiais bareljefais*²⁹. Jų abiejų fotografijose kilnumas neatsiejamas nuo kančios. Visuomenė kenčianti ir kaip tik kančia ją daro herojiška.

Anglas Colinas Jacobsonas rašo, kad *fotožurnalistai turėtų jaustis esą autoriai ir suvokti, kad jų pasakojimas neišvengiamai reikš stiprią subjektyvią nuomonę*³⁰

Nuo 1938 m. žurnalo *Life* vienas žymiausių pokario fotografas *W. Eugene Smith* manipuluoja antikiniais įvaizdžiais karo siaubui išreikšti. 7 dešimtmetyje fotografas fiksavo Japonijos žvejų kaimelio Minamatos aukas apsinuodijusias gyvsidabriu. Čia vaizduojamos

²⁸Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996m. p.187.

²⁹Ten pat, p. 188.

³⁰*Septynios meno dienos*, 2004-07-16 nr. 623.

motinos su vaikais invalidais yra tarytum nuorodos į pietas. Tai kultūrinė – religinė interpretacija. Ši kančios ir kilnumo foto stilistika susiformavo XX a. 4 dešimtmetyje. Fotografas visą gyvenimą kontaktavo su mirštančiais, mirusiais, gedinčiais.

Karo fotografija yra įvykio fiksavimas, o pokario fotografija yra pasekmės veidrodis. Vienas žymiausių Europos pokario reportažinės fotografijos atstovų laikomas Henri Cartier–Bresson³¹. Menininkas išplečia skausmo ir kančios sampratą neidealizuodamas ir nepaversdamas žmones kaip tai daro R. Capa. Jam svarbi žmogaus veikla ir kančios pilnas susidūrimas su kasdieniais sunkumais. Jis improvizuotai pateikia gelbėjimo priemones, pavojingas situacijas.

1955 m. leidyklos *Editions Viriv* išleistoje trečiojoje H. C–Bresson knygoje pavadinimu *Europiečiai* pasakojama apie pokarinį gyvenimą Vokietijoje.

XX a. 7 dešimtmetyje Amerikos menininkai Leonard Freed, Bruce Davidson ir Philip Jones Griffiths Vietnamo karą vaizduoja lyrišką ir fantasmagorišką. Tai puikiai iliustruoja to laikmečio mastymą apie fotografiją. Čia fotografija yra svarbiausia reportažo priemonė. Akivaizdu kad fotografui svarbu būti reporteriu, kitaip jo darbas neturi prasmės.

1975 m. Cartier – Bresson ir Doisneau leidinyje *Kariuomenės kasdienybė* atskleidžiama Prancūzijos šauktinių kariuomenės paprasta, praktiškai *civilinė* kasdienybė. Fotografijos nuromantintos, netekusios paradiškumo. Šauktinai pavargę, ištroškę ir netvarkingi, jų žvilgsniai netekę šypsenų.

Kitas fotožurnalistas - Kurt Sauter, savo kūrybos specifiką puikiai iliustruoja šiuo teiginiu: *dalijimasis privilegijomis*³²

Žvelgiant į menininko karo fotografijas kyla klausimas kur yra privilegijos? Kas svarbiau: išsaugoti ar sunaikinimas. Bet koku atveju, bet kokios karo fotografijos yra geras meninis objektas. Menininkas turi daug gyvų nesužadintų scenų. Natūralios emocijos, bei griuvėsių faktūros ne tik sukuria neigiamas emocijas, ne tik atrodo įdomiai; padeda išryškinti

³¹Henri Cartier Bresson pradėjo fotografuoti 4 dešimtmetyje. Pradžioje akivaizdžiai stipri Andre Kertesz ir Brassai įtaka.

³²- tai yra grynai idealus etinis ryšys, nepriklausantis jokioms organizacijoms, politikoms ar religijoms. Jo pagrindinė idėja - nebiurokratiškas dalijimasis turimais privalumais, nelaukiant už tai jokio atlygio... Atsiradus būtinybei,— turi ir pats tai priimti... Neatsiribojantis, nesigiraužiantis ir nepriklausomas nuo svetimų požūrių. Vienintelė sąlyga - nėra griežtų sąlygų. Žmogaus širdžiai (laimei) reikalinga meilės, užuojautos ir nusižeminimo "kalba". Tik tada, kai nėra jokios prievartos, sužydi gėlė

<http://www.savb.lt/narcomans.html>; <http://tototof.privilegesharing.lv/> (žiūrėta 2005 08 19)

Garsaus šveicarų fotomenininko Kurt Sauter (slapyvardis TOTOTOF) kūryba prasidėjo nuo prabangių muzikinių renginių organizavimo. Šis darbas truko nuo 1991 iki 1995. PO 1996 m. kelionės po Indiją ėmė vertinti ne materialines o dvasines vertybes. Gyvena asketiškai ir dirba slaugytoju senelių namuose. Indijoje įsteigė mokyklą ir lauko virtuvę kurioje maitinami neturtingieji

žmogaus dramą. Karo fotografijoje yra labiau svarbu mokėti susidoroti su netikėtais rakursais, bei masinėmis scenomis. Svarbu, kad masinė scena neužgožtų atskiro žmogaus dramos, bet ją išryškintų. Bet kokių atveju karo samprata pasikeitė, fotografijose užfiksuoti karo epizodai taip pat yra kitokie nei seniau. Čia nėra svarbiausi bombų sukuriami vizualiniai efektai, taip pat nėra svarbus patriotizmas ir drąsa. Šalia karo vyksta gyvenimas ir nuolatinė įtampa. Pastarasis faktorius tampa įprastina kasdienybe. Autorius gilinasi į karą kuris paliečia individo šeimą ir išibrauna į širdį. Fizinis skausmas tampa dvasiniu, emociniu. Netektys yra skirtingos, bet tuo pat metu papildančios viena kitą. Namų netektis tik liečiasi su artimo žmogaus netektimi, kuri persmelkia visos nuotraukos atmosferą. Skausmas įgauna ne tik emocinę būklę, bet ir formą. Skausmas tampa ne tik gniuždančiu karu, bet ir ugdančiu žmogaus stiprybę. Stipriausias žmogus yra karo žmogus.

Šiuolaikinės medijos – televizija, kinas, internetas - adaptavo mus prie blogybių; karą sušvelnino. Bet koks karo vaizdas tampa įdomiu kino filmu, todėl ir mūsų gyvenimai ne retai liguistai suvokiami kaip kino filmai. Kaip tik dėl to liguisto suvokimo prarandamas atsakomybės jausmas. Manau jog šiuolaikinį medijų vartotoją fotografija mažiausiai emocionaliai įtakoja.

Karo fotografas yra mirties liudytojas. Jo fotoobjektyvas yra mediko instrumentas bandantis iškelti blogybes. Kriminaliniu požiūriu, karo fotografas daro nusikaltimą. Portretuodamas auką atima ir sustingdo paskutines jos gyvenimo emocijas. Jis yra ne šiaip fotografas, o besimėgaujantis manjakas. Jis kaip paparacis naudojasi ta erdve kurioje nėra už ką nenorėtų atsidurti, kaip veikėjas. Kitą vertus, tai nėra manjakiškas mėgavimasis. Tai mėgavimasis susipinantis su asmeniniais jausmais. Regimas vaizdas tampa patirtimi; fotografija - emocijų vibravimo fiksavimo instrumentas. Kad ir kiek šiuolaikinės medijos veikia žmogų ir jo suvokimą, tačiau suvokimas jog tai yra tikra ir vyksta šiandien ne tik verčia pasijusti nesaugiu, mat rytoj pats gali tapti panašios scenos veikėju, bet ir mąstyti, savaip jausti vaizdą, įsigilinti į jį apsigyventi jame ir patirti. Savęs išbandymas verčia ir priartėti prie pamišimo. Bet kokių atveju karo fotografijos pilnos sumaišyto nesibaigiančio neorganiško chaoso ir pamišimo jausmo.

Karo fotografija yra liudininkas, bet ne teisėjas. Tai puikiai rodo Jano Bulhako (57 iliustracija) Vilniaus miesto atvaizdai. Akivaizdžiai matome koks miestas prieš karą, ir ko jis neteko po karo. Miestas prieš antrą pasaulinį karą pulsuoja gyvybe. Jis kaimiškos dvasios išikūnijimas savyje laikantis ir saugantis taikius ir ramius, energija pulsuojančius miestiečius. 1944 m. liepos mėnesį miestą nuolat bombardavo sovietų aviacija. Dauguma gyventojų nakčiai

išeidavo iš miesto. Rytas dovanodavo chaotišką architektūrą, visiškai sugriauti pastatai ir nepraeinamos gatvės. Liepos 10 d. sudegė ir fotografo studija Ožeškienės g. 3³³. Čia pražuvo Vilniaus fotografų veiklos dokumentai, biblioteka, albumai su nuotraukomis, apie 30 000 negatyvų, fotolaboratorijos įranga, bei žymių pasaulio fotografų kūrinių kolekcija.

Kai 1944 m. liepos 13 d. sovietų armija išvadavo Vilnių netrukus fotografas su sūnumi valdžios užsakymu pradėjo fotografuoti miestą. Foto albumą kartu su vilniečio meno istoriko Mariano Moreliovskio raportu sovietai norėjo pateikti kaip kaltinimą naciams sugriovus Vilniaus miestą. Fotografijose užfiksuoti žydų geto griuvėsiai, susprogdintas žalasis tiltas bei sudegintos Basanavičiaus, Vokiečių, Didžiosios ir kitos gatvės. Miestas išmiręs, nors kai kuriuose gatvėse galime pastebėti vieną kitą praeivį. Autorius jau kitaip nei prieškarinėse fotografijose fiksuoja miestą. Jam nebe rūpi vaikai šviesa teikianti spindesį, jam rūpi dokumentinis objektyvumas ir šviežumas išlaisvinantis istoriją ir reginį, tiesą paverčiantis realybės ir blogio paliktu pėdsaku. Albume buvo 257 sugriauto miesto fotografijos. Jis perduotas okupacinei valdžiai, o kitą panašų rinkinį su savimi J. Bulhakas išsivežė į Lenkiją. 1995 m. šių fotografijų dalis oficialiai buvo eksponuojamos Krokuvoje. Ekspozicija parengta Fotografijos istorijos muziejaus. 1996 m. išleistas albumas. Vilniuje saugomas okupaciniai valdžiai perduotas albumas. Jis papildytas Lietuviška informacija, bei buvo naudojamas architektų. Jame apie J. Bulhako autorystę nėra užsimenama.

Bulhakas turėjo mokinę ir asistentę Sofiją Urbonavičiūtę – Subačiuvienę fiksavusią Vilniaus miestą karo metais³⁴.

Vabalninko fotografas Juozas Daubaras³⁵ Savo fotografo darbą tęsė ir karo metais. Jis nufotografavo Vokiečių štabo kariškius su pagalbininkais, bet negatyvą Vokiečiai paėmė. Karo metu fotografas buvo suimtas ir kalėjo Vokietijos konclageriuose. Po karo, grįžęs į Vabalninką, vėl ėmėsi savo amato. Apie 1970m. J. Daubaras metė savo amatą todėl, kad sovietų valdžia draudė privatų fotografavimą, nemokėjo pensijos, o už atliktą fotografo darbą buitiniame kombinate mokėjo menkai. Nepaisant to per visą savo gyvenimą jis sukūrė per 20 000 negatyvų³⁶.

Fotomėgėjas ir artileristas, karininkas Martynas Nastopka 1914 – 1918 m. Rytų Prūsijos,

³³ dabar savivaldybės aikštė.

³⁴ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 37, 38, 39.

³⁵ Juozas Daubaras laikomas vienas ryškiausių tarpukario fotografų gimęs 1895 m. gruodžio 15 d. Vabalninko valsčiaus Remeikių kaime, Mirė 1982 m. Vabalninke.

³⁶ Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003 m., p. 5,7.

Rytų Galicijos ir Lietuvos frontuose ne tik kariavo, bet ir fotografavo kareivius, beglobius, sužeistuosius ir mirusiuosius, valstiečius bei karo pabėgėlius³⁷.

Biržų krašto fotografas Petras Ločeris³⁸ 1916 m. dalyvavo karo veiksmuose prie Dvinsko. Sužeistas gydėsi Saratove, kur vėliau Sarato divizijoje tarnavo kaip karo fotografas. Čia jis turėjo savo fotolaboratoriją. Jam reikėjo iš lėktuvų fotografuoti įvairias vietas³⁹. Antrojo pasaulinio karo metais fotografas fotografavo karo belaisvius pasams. Jis buvo paskustas, todėl vokiečiai uždraudė fotografuoti. 1944 m. bombardavimo metu P. Ločerio namas ir jo fotografijos turtai sudegė. *Viskas supleškėjo iki pamatų – receptai, mašinos, knygos, rūbai, baldai, sąsiuviniai su eilėraščiais, nes rašiau dienoraštį eiliuota forma... Visą savo gyvenimą buvau atpasakojęs eilėmis...*⁴⁰

Tačiau istorijoje žinoma, jog kai kurie fotografai verbuojami kariškių net savo gyvenamojoje aplinkoje. Antrojo pasaulinio karo metais frontui einant netoli Veliunos gyventojai buvo evakuoti o fotografo Antano Mickaus⁴¹ šeima palikta fronto zonoje, nes rusams buvo reikalingas fotografas, kuriam už darbą daugiausia mokėjo maistu. *Lietuvos laisvės varpo* dalyviai rinkdavosi fotografo namuose, nes sūnus Kazys Vytautas buvo organizacijos narys. Todėl 1925 m. spalio 29 d. A. Mickus buvo susektas ir nuteistas 25 metams. Iš pradžių kalėjo Šilutėje, o po to Kurske iš kur po Stalino mirties buvo amnestuotas ir 1955 m. rugsėjo 15 d. grįžo į Veliuną⁴².

Sūnus Kazys Vytautas taip pat kalėjo Intos ir Moldovos lageriuose. Čia vienas kalinys turėjo fotoaparata. Dėl medžiagų trūkumo K. V. Mickus gavo sidabrinę monetą, azoto rūgšties ir kalio bromido. Iš šių medžiagų tamsoje pasigamino sidabro bromidą. Įjautrinus želatiną ant vatmano lapo pasigamino fotopopierių. Kur randasi K. V. Mickaus darytos fotografijos dabar nėra žinoma⁴³.

1931 m. padaręs pirmąją fotografiją Juozas Karazija⁴⁴ taip pat išgyveno karo sunkumus. Nepriklausomybės metais Kupiškyje buvo įsikūręs Karaliaus Mindaugo pulkas. Fotografas daug fotografavo moderniose to meto kareivinėse, užfiksavo ir karių pratybas ir poilsio

³⁷Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 115.

³⁸Petras Ločeris gimė 1892 rugsėjo 12 d. Biržų apskrityje, Jasiškių kaime. Mirė 1973 lapkričio 24 d. Vilniuje.

³⁹Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: *Lietuvos fotomenininkų sąjunga* 2003, p. 28.

⁴⁰Ten pat, p. 30, 31.

⁴¹Antanas Mickus gimė 1898 m. Seredžiaus valsčiuje, Akmeniškių kaime. Mirė 1973 m. Veliuonoje.

⁴²Ten pat, p. 66.

⁴³Ten pat, p. 66.

⁴⁴Juozas Karazija gimė 1906 m. sausio 17 d. Kupiškio valsčiuje, Paberžių kaime. Mirė 1987 m. sausio 23 d. Kupiškyje.

akimirkas⁴⁵.

Nuo 1940 m. sovietų okupacijos pradžios J. Karazija turėjo paklusti naujos valdžios reikalavimams. Jis fotografavo dvidešimt trečiųjų spalio revoliucijos minėjimo mitingą. Užėjus vokiečiams J. Karazija fotografavo kalinius, vedamus šaudyti karo belaisvius ir sovietinius aktyvistus. 1945 m. fotografuoja paminklą sovietiniams kariams Subačiuje, nacių sušaudytų komjaunuolių palaikų perlaidojimą⁴⁶.

1948 – 1955 m. su šeima gyveno Šeduvoje vengdamas tremties į Sibirą. Kupiškėje paliktas namas buvo konfiskuotas bolševikų. Čia buvo įrengtas slaptas kambarys su slaptu įėjimu bolševikų pakalikams. Fotolaboratorija ir joje palikti negatyvai buvo paversti tualetu. Kai fotografas grįžo į savo namus rado daugumą negatyvų sutręšusių⁴⁷.

1941 birželio 24 dieną bolševikai sušaudė 19 Kupiškio ir Pandėlio apylinkių gyventojų. O birželio 26 d. buvo nukankinti Panevėžio ligoninės gydytojai chirurgai: Juozas Žemgulis, Antanas Gudonis, Stasys Mačiulis ir medicinos sesuo Zanaida Kanis – Kanevičienė. Jonas Žitkus⁴⁸ užfiksavo aukas ir jų laidotuves, o fotografijos buvo publikuotos 1941 m. spaudoje. 1942 m. vokiečių surengtoje propagandinėje parodoje *Bolševikizmo žvėriškumas* buvo eksponuojamos tik šio fotografo nuotraukos. 1945 m. sovietai fotografa nuteisė kalėti 10 metų ir konfiskavo visą turtą. J. Žitkus penkis metus kalėjo Macikų kalėjime, Šilutės rajone, o kitus metus praleido Sibire ir iš kalėjimo grįžo 1955 m.. Žmona ilgus metus saugojusi negatyvus galiausiai bijodama tremties pažįstamo fotografo paprašė juos sunaikinti. 1957 m. J. Žitkui pirmajam Panevėžyje buvo suteikta pirmos klasės fotografo kategorija. 1996 m. Režisierius R. Šilinė remdamasis fotografo kūriniais ir liudininkais sukūrė dokumentinį filmą *Gelbėjo kitus, žuvo patys*⁴⁹.

1927 m. rugsėjo 9 d. Tauragėje vyko kairiųjų pučas vietinis fotografas Juozas Meškerys⁵⁰ slapta fotografavo visus įvykius. Vėliau, pučui nepavykus fotografo dirbtuvėse buvo daroma krata, bet nieko įtartino nerasta⁵¹.

1940 m. sovietams okupavus Lietuvą vietinių Šubertų namas buvo nacionalizuotas o rūsijoje buvo įrengtos kameros nuteistiesiems. Fotografui J. Meškereiui buvo pavesta fotografuoti

⁴⁵Ten pat, p. 94.

⁴⁶Ten pat, p. 95.

⁴⁷Ten pat, p. 95.

⁴⁸Jonas Žitkus gimė 1889 m. rugsėjo 25 d. Biržų apskrityje, Užušilių kaime. Mirė 1975 m. vasario 20 d. Panevėžyje)

⁴⁹Ten pat, p. 121.

⁵⁰Juozas Meškerys gimė 1900 m. lapkričio 17 d. Biržų rajone, Klausučių kaime. Mirė 1990 m. Tauragėje.

⁵¹Ten pat, p. 139.

suimtuosius⁵²

Sovietams okupavus Lietuvą Marijampolės fotografas Stasys Rūškys⁵³ buvo verbuojamas kurti propagandinę fotografiją, tačiau nuotraukos neišliko⁵⁴.

Antrojo pasaulinio karo metais okupantai sušaudė visus Marijampolės žydus. Valdžia išlikusių vietinio žydo fotoateljė ir visą turtą siūlė S. Rūškiui ir pradedančiajam fotografui J. Malažinskiui, tačiau abu atsisakė. Karo metu liko viena nesusprogdinta fotoateljė, tai Jakovo Friedbergo, mat artilerijos sviedinys pataikęs į pastatą ne sprogo⁵⁵. Lietuvos žydų muziejuje yra saugoma daug Vilniaus ir Kauno getų gyvenimo atvaizdų, bei žydus gelbėjusių asmenų portretų⁵⁶.

Klaipėdos krašto politinės permainos sukėlusios įvairius karinius vizitus ir paradas paliko ne mažai įvairių autorių negatyvų. 1920 – 1922 m. užfiksuoti šie įvykiai: Prancūzų komisaro Patinė sutikimas Klaipėdos geležinkelio stotyje, prancūzų prefektūros pastatas ir sargyba, karinis paradas miesto gatvėmis, kariniai manevrai Giruliuose, poilsavimas ir pramogos smiltynėje, bei prancūzų kareivių spektaklis kareivinėse. Taip pat užfiksuoti ir 1923 m. sukilimo fragmentai: Mažosios Lietuvos komiteto narių portretai, savanoriai, sukilėliai, sukilime žuvusių savanorių laidotuvės, bei Lietuvos vyriausybės įgaliojimo Antano Smetonos atvykimas. Kai 1939 m. Klaipėdos kraštas buvo atskirtas nuo Lietuvos ir prijungtas prie Vokietijos, tuo metu buvo užfiksuoti šie įvykiai: Hitlerio atvykimas į Klaipėdą, jo kalba Teatro aikštėje, nacių paradas miesto gatvėse⁵⁷.

Martynas Kavolis (1901 – 1978) Klaipėdos krašto istorijos liudytojas. Fiksavo kaizerio kareivius, kaimiečių šventes ir įvykius, darė nuotraukas įvedant Lietuviškus pasus, kūrė portretus šeimyniniams albumams ir atminimo dovanoms⁵⁸

Vienas Lietuviškiausių fotografų Vytautas Augustinas⁵⁹ 1940m. sovietų okupuotoje Lietuvoje fotografuoja *Tiesos* laikraščiui, tačiau neatlaikydamas temų diktato fotografas pereina į laikraštį *Liaudies ūkis*. Karo pradžioje, savo tėviškėje fotografas užfiksavo, kaip vietiniai žmonės neapkenčia sovietinės atributikos, degina vėliavas, penkiakampes žvaigždes, vadų portretus. Fotografijos istorikas Stanislovas Žvirgždas cituoja fotografo prisiminimus:

⁵²Ten pat, p. 140.

⁵³Stasys Rūškys gimė 1912 m. gegužės 15 d. Suvalkuose. Mirė 1991 m. Marijampolėje.

⁵⁴Ten pat, p. 104.

⁵⁵Ten pat, p. 104.

⁵⁶Bieliauskienė Roza, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.34.

⁵⁷Mečinskienė Regina, Ten pat. p.61, 62.

⁵⁸Kaunas Domas, Ten pat. p. 63.

⁵⁹Vytautas Augustinas gimė 1912 m. liepos 25 d. Aleliūnuose, Utenos apskrityje.

*Vokiečiams užėjus, žmonės nešė iš visur paveikslus su Leninu ar Stalinu ir degino. Vėliau, sugrįžus bolševikams rusai manęs visur ieškojo, sakė esant labai SSSR nusikaltusį. Gal būt V Augustino nepavyko susekti kadangi jis dirbo Broniaus Kviklio redaguojamame laikraštyje *Policija*, o gal tai tik geras atsitiktinumas.*

1944m. priartėjus frontui fotografas pasitraukė į vakarus. 1945 – 1949 m. gyveno Vokietijoje DP stovykloje. 1949 patraukė gyventi į JAV⁶⁰.

Karas ne vieną fotografą privertė palikti tėvynę. Tais pačiais metais, rudenį į Austriją pasitraukė ir kitas žymus Lietuvos fotografas Kazys Daugėla⁶¹. 1945 m. apsigyveno Vokietijoje Kemptino DP stovykloje. Čia mokytojavo lietuvių gimnazijoje, pats fotografavo ir mokė fotografijos meno, bei dėstė užsienio kalbas. Menininkas sukūrė daug fotografijų apie Lietuvių gyvenimą stovykloje. Atskleidžiama savanoriška tremtinių butis, rūpesčiai ir vargai. Fotografijos pulsuoja optimistiškumu ir savų tradicijų tęstinumu⁶².

Vilhelmas Janiselis⁶³ Lietuvoje beveik nefotografavo, nes buvo ištremtas į Krasnojarsko kraštą. Jis 1949 – 1958 m. rentgeno fotojuostoje užfiksavo Kaganovičiaus cholkozo gyvenomo akimirkas. Po Antrojo pasaulinio karo, 1949 m. V. Janiselis buvo apšauktas buože, nes steigiamajam kolchozui reikėjo pastatų, taip pat bolševikai netoli jo namų, miške rado perplėštą Stalino portretą. 1949 m. kovo 26 d. buvo areštuota žmona, vaikas ir pats V. Janiselis. Balandžio 15 d. visa šeima pasiekė Zimos miestelį šiaurėje iš kur už 30 km atsidūrė Kaganovičiaus kolchoze⁶⁴.

Kaip mėgėjas buvau nusivežęs fotoaparata, tai stengiausi užfiksuoti <...> savo ir kitų bendro likimo žmonių gyvenimo akimirkas. Taip pat nusifotografuodavo ir vietiniai kolchoznikai, nes čia fotografų nebuvo, o už tai iš jų gaudavome pieno litrą ar bulvių kibirą <...> (fotografuoti čia nedraudavo). Nuotraukoms padaryti sąlygos buvo nepalankios, nes cholkoze elektros nebuvo, reikėjo naudoti dienos šviesą arba prie žibalinės lempos. <...> Aparatą turėjau vokišką „Voigtlander“ – 3,5 plačiajuostį 6x9 cm. Filmą atsiųsdavo pažystamas fotografas J. Adamkevičius iš Lietuvos. Filmos būdavo plačios, jas tekdavo supjaustyti juostomis. Pasidariau iš lentos padėklą, sulig reikiamo filmos ilgio, liniuotę sulig filmos pločio ir patamsį pjaustydavau. Paskui suvyniodavau į jau naudotas kasetes. Tik tiek būdavo blogiau,

⁶⁰Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 42.

⁶¹Kazys Daugėla gimė 1912 m. vasario 23 d. Radviliškyje.

⁶²Ten pat, p. 50.

⁶³Vilhelmas Janiselis gimė 1913m. kovo 13 d. Dagilynės dvare stovėjusiame tarp Pasvalio ir Biržų.

⁶⁴Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003, p. 47.

kad nežinodavai, tu filmų jautrumo.

Didintuvą pasidariau iš seno „Fotokor“ 9x12 cm. Aparato su dvigubom dumplėm, panaudodamas dienos šviesą <...>, laboratoriją pasidariau užtamsinęs sandėliuko kampą, prie lango. Chemikalų <...> kai kada gaudavau nusipirkti rajono vaistinėje, kai ko atsiųsdavo iš Lietuvos⁶⁵.

Tarp daugybės nuotraukų randame visų 12 lietuvių šeimų atvežtų į Kolchozą fotografijų, taip pat kolchozo kontoros pilną vaizdą, malkų gaminimo taigoje procesą, sugriautą Ikonikų kaimo cerkvę, įvairius metų darbus, maudynes Zeimos upėje, sekminių šventimą 1949 m. ir kt.⁶⁶

Vėliau fotografas persikėlė į Zeimos miestelį, kur trūko darbininkų. Čia sąlygos buvo daug geresnės: elektra, foto medžiagos siunčiamos iš Krasnajarsko ir Novosibirsko, o ir pats fotografas susikonstravo didintuvą⁶⁷.

1950 – 1958 tarp daugybės fotografijų darytų Zeimos miestelyje susikuriame išsamų to meto vizualinį pasakojimą. Čia aptinkame it lietuvių laidotuves, gegužines pamaldas, statybas ir įvairius darbininkus atliekančius visokius darbus, kapinaites, mitingą prie rajono partijos būstinės, šventines eitynes ir kt. Tiesa jau 1955 m. V. Janiselis pradėjo kai kurias fotografijas spalvinti anilino dažais. 1958 m. Jis ir visa šeima grįžo į Lietuvą. O 1988 m. V. Janiselis visas nuotraukas suklijavo į albumą ir aprašė savo sibirietiško gyvenimo patirtį⁶⁸

II.18.

LIETUVOS IR PASAULIO FOTOGRAFIJOS MIRTIES DOKUMENTIKA IR REŽISŪRA

Žodyje dokumentika telpa ir dokumentinės fotonovelės, karo žurnalistika ar socialinė fotografija. Todėl šioje dalyje kalbama apie šias visas dokumentinės fotografijos rūšis, ryškiai neišskiriant, bet ir nesuplakant į vientisą ir niveliuotą dokumentikos termino prasbę.

Dokumentika kitaip nei inscenizacija kontaktuoja su mirtimi. Ji liečia mirties subjektą ir patį procesą. Proceso nepakreipia, nenukreipia ar kitaip ne transformuoja. Dokumentalistas tik

⁶⁵Ten pat, p. 48, 49.

⁶⁶Ten pat, p. 49.

⁶⁷Ten pat, p. 49.

⁶⁸Ten pat, p. 49.

suranda geriausiai jo idėją perteikiančią reiškinį, kampą, kuris reikalingas tam, kad kuo efektyvesnis ir tikresnis būtų šis vaizdas. Dokumentalistas neardo organikos kurios egzistavimas baigiasi ir tęsiasi jos dinaminiam irimo procese realybėje. Dokumentalistas yra gerą uoslę turintis *vampyras*. Jis ne reti veikiantis operatyviai, kaip gydytojas gelbėjantis žmogaus gyvybę. Tačiau čia jis gelbėja vaizdą nuo laikinumo. Dokumentalistas iš realybės, ar tariamai realios tikrovės išplėšia epizodą, užkonservuoja ir pateikia interpretuoti. Interpretatorius – žiūrovas išardo fotografinį atvaizdą, ir susikuria tariamai tikrą praeitos realybės išpūdį. Taip susikuriamas veiksmas, įvykis, besikeičiančios nuotaikos iliuzija.

Kartais dokumentikoje jaučiamas formalus požiūris. Dokumentalistas turi būti įsuktas į įvykį, į fiksuojamojo vaidmenį. Formalus fotografavimas, visiškai naikina dokumentikos bruožus, maža to jis žudo pačios dokumentikos esmę. Dokumentalistas yra nuolat veikiamas išorės, bei santykio su individualiu žmogumi. Jis turi derėtis su savo fotografuojamu modeliu dėl atvaizdo kokybės iki tol, kol derybos perauga į asmeninius santykius. Ši kaita ir yra fotografavimas.

Fotografuodamas mirštančiuosius arba mirusius fotografas ne tik išnaudoja situaciją bet nugali save, savo ribas. Prarandamas asmeniškumas. Mirtis tampa bendraautorė. Mirštančiojo asmeniniai jausmai vagiami fotomenininko, kuris tampa ne tik analizuojančiu mirtį, bet ir mirties fenomeno tęsėjas.

Dokumentalistas yra archeologiškas alkoholikas. Jam ne gana vaizdų, jis peržengia saugumo ribas vardas reginio pasisavinimo. Čia jis gali prisidengti išgyvenimu, kaip metafora.

XX a. fotografas Manuel Alvarez Bravo (58 iliustracija) gana surrealistiškai traktuodamas humanizmą pasakoja sudėtingas mirties istorijas. Vienoje 1934 m. garsiausioje savo fotografijoje užfiksavo gatvėje nužudytą darbininką. Jo nuotraukos melancholiškos. Tai rodo paroda *Žmogaus šeima* (JAV), kurioje eksponuota fotografija vaizduojančią akmenų kapą. Mirtis yra atsparos taškas, nuo kurio prasideda vitališkumo, gyvenimo pilnatvės, egzistencializmo interpretacijos. Menininkas jungia priešingus polius – gyvenimą ir mirtį, taip ieškodamas naujų santykių. Laikinumas vienas pagrindinių kūrybos impulsų, jis fragmentiškai kolekcionuoja praeinančių pro šalį atvaizdus.

Kūrėjas stebi būtį, fragmentuoja ją ir verčia sąsąmonę interpretuoti, surasti vertinimą. Čia sąsąmonė pati tampa M. A. Bravo manipuliavimo objektu. Jis išskleidžia užsidariusiuosius ir įspraudžia per daug atvirus į savo fragmentiškas, metaforiškai komunikuojančias su sąsąmone

fotografijas.

XXa. Aštuntajame dešimtmetyje buvo paplitęs laidotuvių fotografavimo žanras⁰¹. Vienas tokių atstovų yra Aleksandras Macijauskas. Kaip mini fotografijos istorikas Stanislovas Žvirgždas menininkas pradėjo fotografuoti 1964 m⁰². Jis sutelkia ir akcentuoja vaizdą, neįprastu komponavimu, aštriu kontrastingu skambėsiu, netradiciniu kadravimu. Plačiakampiu objektyvu autorius monumetalizuoja vaizdą, išpildo visą erdvę, deformuoja fotografuojamuosius. Čia slypintis judėjimas kyla iš gilumos į žiūrovą ir yra pagrindinė kadro dinamikos ašis⁰³. Čia liejasi subjektyvumas ir objektyvumas, suteikiantis darbams simbolinį kontekstą. Fotografuojamos laidotuvės yra ne, bet kas o ritulinę realybės mutaciją apdainuojantis reginys. Kaip tik toks reginių ciklas užkoduotas pavadinimu *Atmintis* (59 iliustracija). Jis pradėtas nuo 1969 m⁰⁴. Šio ciklo, kuriame išsiskleidžia visas autoriaus mįslingumas, Iššūkis buvo fotografo Antano Sutkaus mamos mirtis. Atsisveikinimą su motina fiksuoti buvo pakviestas A. Macijauskas. Nuo to ir prasidėjo atminties interpretavimas per mirties simboliu ir laidojimo ritualus. Tam netgi pasitarnavo sena Lietuvos religinė šventė, kurios šaknys siekia net paleolito pabaigą, tai mirusiųjų minėjimo apeigos – Vėlinės⁰⁵.

Menininkas per dvi dešimtis metų fotografuoja artimųjų laidotuves, laidotuvių procesijas, bei kapus. Tokiu būdu įteisinamas ir įprasminamas savęs kaip laikino gyventojų žemėje suvokimas. Jis sąmoningai monumentaliai gretina, komponuoja atskirus iš pirmo žvilgsnio nieko bendro neturinčius vaizdus. Vyrauja rūsti ir skaudi tik A. Macijauskui būdinga lyrika įsikūnijusi grotesko ir poetikos šviesoje. Šiurkštumas ir švelnumas ne ardo vienas kito bet jungiasi, tarytum jungtūsi mūsų ir mirusiųjų pasauliai.

Prieš pradėdamas fotografuoti ciklą *Atmintis* A. Macijauskas išbandė daugybę temų⁰⁶. Yra laikomas kontraversiškesniu Lietuvos fotografu. Kūrė ne tik reportažus, bet ir groteskas. Čia objektyvas braunasi į mirusiųjų fotografijas antkapiuose, taip atskleidžiamas ne tik tradicija, mirusiųjų portretus įamžinti akmenyje, bet ir bandydamas prasmę praplėsti to laiko simboliais. Kiekvieno laikmečio antkapinė fotografija savaip komunikuoja su žiūrovu, atskleidžia

⁰¹ Čia žodis *žanras* panaudotas perkeltine prasme.

⁰² Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 97.

⁰³ http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3022&kas=straipsnis&st_id=5646 (žiūrėta 2005 04 17).

⁰⁴ Tačiau spaudoje minima, kad ciklas pradėtas kurti nuo 1980 m.

⁰⁵ <http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

⁰⁶ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 97.

tuometinę, sovietinę, smetoninę ar nepriklausomos Lietuvos antkapinių paminklų portretų laikmetį. Taigi tai yra vienas iš būdų asociatyviai žmogaus sąmonėje prikelti negrižtamą laiką. Fotografijose taip pat vaizduojamos laidotuvių procesijos bei individualių personažų sielvartas. Fotografas pateikia išsamią krikščioniškų apeigų analizę ir interpretaciją. Atvaizduose pilna keisto amžinybės garso, kuris perskrodžia personažus savo rimtimi, širdies dūžiais ar kitokiomis nuotaikomis–metaforomis. Vėlinių fotografijos yra lyriškas sugrįžimas iš negrižtamybės⁰⁷

Edžio Jurčio⁰⁸ fotografijų cikle *Kūno kalba* (60 iliustracija) išnaudojami psichiškai nesveiki žmonės. Jų fiziologijos tampa kalba, kuri be abejo visiškai kitaip atrodo bet kokioje sveikųjų aplinkoje. Tiesa, galima manyti jog kitoniškumas yra sąlygojamas kiekiu. Mažumų kalba visada kitokia. Kita vertus žmogaus tokio koks jis yra vaizdavimas nėra manipulavimas kokį atlieka Romualdas Vikšraitis. Kurio inscenuotos scenos gali būti suvokiamos, kaip bandymas kompensuoti savo fizinį nepilnavertiškumą. Kitą vertus, kai kurie jo siužetai puikiai sutverti ir inscenizacija visiškai pasiteisina (61 iliustracija)⁰⁹.

Kalbėdamas apie kūrybą pats E. Jurčys teigia: *Laisviems menininkams reikia kovoti už būtį. Norėčiau, kad mano darbai turėtų savo prasmę, vertę ir būtų dalis geresnio rytojaus.*

E. Jurčio fotografijos yra pokalbis su žiūrovu. Vaizdinių paaiškinimas reikalingas tik tiek kiek reikalingas pavadinimas. Menininkas išryškina žmonių charakterius; jis charakterių kolekcionierius.

Kiekvienas sustingdytas judesys yra ne kas kita o nuoroda į atitinkamą situaciją atitinkamu metu. Čia apnuoginama tos situacijos jutiminė konstrukcija, kuri persiverčia iš fotografinės plokštumos į žiūrovo erdvę, tarsi šiuolaikinis šokis visiškai nepaisydamas scenos ir žiūrovų simbolinių ribų. Tai betarpiškas bendradarbiavimas su fotografuojamaisiais, be to juk pats foto aparatas yra ne kas kita o komunikacijos instrumentas.

Kuo ryškesnis menininko ir jo foto objekto erdvių suliejimas tuo įtaigesnė ir dokumentaliai tikroviškesnė yra fotografija. Kūrinio autentiškumas yra tapatus paties kūrinio

⁰⁷ *Literatūra ir menas* 2004-11-05 nr. 3022,

http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3022&kas=straipsnis&st_id=5646 (žiūrėta 2005 04 17).

⁰⁸ Edis Jurčys gimė Klaipėdoje. Fotografuoti pastūmėjo brolis Benediktas (dabar - vienuolių pranciškonų Provinciolas). Nuo septintos klasės lankė Jaunųjų technikų stoties fotografijos būrelį. Baigė Maskvos kinematografijos institutą. Į jį įstojo tik iš trečio karto.

Dirbdamas Ostankino televizijoje surengė pirmąsias fotografijos parodas. 1987m. Rusija ir JAV kūrė pirmą vaidybinį filmą. Edis susidraugavo su JAV operatore Catry Zheutin. Santykiai peraugo į rimtesnius ir menininkas nuo 1989m migravo į JAV, apsigyveno Santa Monikoje.

Pirmasis projektas Amerikoje buvo Los Andželo benamiai.

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=3&par_id=32 (žiūrėta 2005 10 22)

⁰⁹ Romualdas vikšraitis yra fiziškai neįgalus, gal dėl šios priežasties galime teigti, jog vizualinė plastika ne sąmoningai kyla iš jo paties nepilnavertiškumo.

objektų realybei. Fotografuojamasis (asocialus, benamis, sergantis, psichiškai ar fiziškai neįgalus) geras fotografo draugas. Jo problema tampa ne vien jo paties reikalas bet ir Edžio. Tokiu būdu vienišo žmogaus vienišumas išsklaidomas. Jis tęsiasi erdvėje ir laike, kol pasiekia žiūrovą, suardo jo nuostabaus gyvenimo iliuziją ir kaip be galinis impulsas smogia savo neįtikėtinos realybės sustingdytais epizodais, kol sugriaunami iki kontakto susikurti sapnai. Ribos kuriomis ribojame savo pasaulį nuo išorinio, nebetenka savo paskirties. Tokia ir yra dokumentikos prigimtis: rodyti tai kas nepastebima ar nenorima pastebėti.

Fotomenininkas - istorijų pasakotojas, o jo portretuojami - paprasti žmonės. Perfrazuojant rašytojos Jurga Ivanauskaitė teiginį, *jog kiekvieno paprasto žmogaus istorija yra verta romano*; ir galvojant apie fotografiją, galima pasakyti: kiekvieno paprasto žmogaus gyvenimo akimirkos yra vertos fotoaparato spragtelėjimo.

Čia juodai balta fotografija yra ne įmantrumo požymis. Tai autentiškos dokumentinės klasikos siekimas, interpretavimas. Juoda *spalva turi begales pustoniu, gilumą, grožį, daug mistikos*¹⁰

Pats autorius neneigia jog jo kūrybą įtakojo Lietuvos fotografijos mokykla; tai A. Sutkaus, R. Požerskio ir A. Macijausko fotografijos.

Fotografuodamas E. Jurčys kolekcionuoja ne tik objektus bet ir jų aplinką. Jam svarbu, kodėl, kas ir kur vyksta. Dokumentikoje Svarbu fiksuoti taip, kad vaizdas būtų artimas tau. Tik artimo vaizdo fiksavimas yra tikras dokumentikos išraiškos požymis. Edis filtruoja per save situaciją, išnagrinėja, sugeria gerąją ir blogąją puses. Pagrindinis fotografavimo proceso braižas prisijaukinti fotografuojamąjį ir tik po to konservuoti reginį fotoobjektyvu. Nužudytas vaizdas visada lieka, lyg miegančioji gražuolė¹¹, nusinešdamas su savimi pražūtin pasmerktos praeities istoriją apaugančia naujomis legendomis bei interpretacijomis.

Tiek foto dokumentika, tiek kino dokumentika ir net kai kurie geros konstrukcijos vaidybiniai filmai pasižymi objektyvumu, aiškumu, išgryninta švaria problematika, erdve. Kaip tik tai ir matome lietuvių fotomenininkų darbuose. Kurie yra ne kas kita o sustingdyti, nuostabūs elitinio kino epizodai fotografijoje ar stiprios fotografinės struktūros dokumentiniame kine.

Grįžtant prie neįgaliųjų fotografavimo turiu paliesti ir mirties aspektą. E. Jurčys kaip ir A. Aleksandravičius ar V. Šonta įsibrauna į neįgaliųjų, pasmerktų būti niekam nereikalinga našta pasaulį. Neįgalūs tarytum išbraukiami iš visuomenės. Šalia jų nejaukiai jaučiamasi, net

¹⁰ Bernardinai, http://www.bernardinai.lt/index.php?exp=1&s_id=144&n_id=16192&lang=lt (žiūrėta 2005 02 07)

¹¹ Čia miegančioji gražuolė kaip išraiškina metafora; populiaru brolių Grimų pasaka *Septyni nykštukai ir miegančioji gražuolė*.

kartais išgyvenama nekontroliuojama baimė. Jų gyvenimas savotiška izoliacija tik modifikuota, ne tokia baisi kokia yra mirštančiojo, kai šalia esantys neiškalbūs, bandantys apsimesti jog tai ne mirtis o liga kuri greitai bus sudorota. Tokie fotografai įamžina tuos kurių atsisakoma. Neįgalieji lieka fotografijose kurios tampa vienintele atmintimi apie jų buvimą. Lietuviai fotografai kaip ir Diane Arbus suteikia gyvenimo džiaugsmo atrakciją – dokumentą. Tačiau kiek kitokie yra psichologiniai portretai kuriami Antano Sutkaus. *Čia juntamas minties judėjimas, gilus portretuojamojo vidaus pasaulio pažinimas*¹² (62 iliustracija).

Aleksandro Ostašenkovo fotografijas, ne visas galima laikyti grynai dokumentines. Tačiau kai kuriuose cikluose, kaip *Mane užauginusi moteris* visiškai nesvarbi forma, akademiniai sprendimai. Čia svarbus jausmas. Emocijos ima viršų, visiškai sunaikina siužetą palieka tik turinys.

Manau jog pats pagalvojimas apie mirtį, o ir pats vaizdinis pasakojimas mus nuteikia rimčiai ir melancholijai. Tokiai melancholijai kokia liejasi iš Aleksandro Ostašenkovo fotografijų (63 iliustracija). Ramuma ir nostalgija. Tarkovskiška¹³ gėsmė praėjusiam ir negrižtančiam laikui, nusinešusiam įvairialypes akimirkas, žmonių likimus, ir emocijas kurios kartais suvirpina atsitiktinio žiūrovo širdį...(64 iliustracija). *Mirties sode* lankosi vaizdų vartotojai, užmiršdami jog patys gyvena savuose ir vis kitokiuose mirties soduose – gyvenimuose¹⁴. Mirtis tampa išpuoselėtu poetiniu stebėjimo objektu. Ji yra vieta, kur susitikimas su amžinybės simboliais virsta metafizine poezija. Šviesa, šešėliai, atspindžiai transformuoja realybę, atskleidžia būties trapumą, praveria amžinybės uždangą¹⁵.

Mirties sodas prabyla į žmogaus dvasią. Atskleidžia žmogaus *gesimo ir susitaikymo* su neišvengiamu esybės mutavimu. Čia kertasi gyvenimas ir amžinybė. Paskutinė gyvenimo akimirka užklojama pirmąja amžinybės akimirka. Vienatvė, skurdas, liga, skausmas ir tylą vieninteliai palydovai į mirtį. Jie vieninteliai pozuojantys prieš objektyvą. Autorius išgrynina šių veiksmų egzistavimą iškelia virš jų pačių egzistavimo terpės – mirštančio objekto ir paverčia grynu, estetišku ir sakraliu mirties įsikūnijimu. Kaip teigia menininko kolegė – fotografė Regina Šulskytė, Aleksandro ciklas *Mane užauginusi Moteris* yra ne kas kita, o jo paties atsisveikinimas su gyvenimu. Iš tikro, išlydėdami mirusįjį į nežinę mes atsisakome iki tol buvusio gyvenimo.

¹²Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 65.

¹³Andrej Tarkovskij – žymus Rusų kino režisierius / 1932-1986

¹⁴<http://www.lzinios.lt/paper/20041209/0.html> (*Lietuvos žinios* 2004 12 09)

¹⁵<http://www.ve.lt/?rub=1065924817&data=2004-12-11> (*Vakarų ekspresas* 2004 12 11)

Aleksandras Ostašenkovas savirealizacijos būdu nusižemina, apsinuogina, vaizdas nebetenka manipuliuojamojo vaidmens ir virsta menininko emocijų ir mąstymo dalimi.

Fotografijų pavadinimai itin gerai išspręsti, tekstas susilieja su vaizdu... jis tampa intertekstu... turintis tik grafinę reikšmę, bet jokios įtakos vaizdui. Kalbant apie tekstą ir grįžtant prie Edžio Jurčio fotografijų ciklo *Kūno kalba*, čia taip pat pačios kalbos reiškinys nebe turi prasmės. Kalba suvokiama, kaip vizuali plastika, o šiuolaikinėje kultūroje, ji turi didesnę informacinę galią nei pats kalbos garsas ar tekstas. Pati dokumentika, vaizde aktualiai reflektuoja realybę... Tikra dokumentika¹⁶ nesišlaisto tekstu ir yra efektyvesnė už realistinę tapybą ar kitas vaizduojamasias meno šakas¹⁷.

Tikra socialinė dokumentika nieko negražina ir neidealizuoja. Jos kūrėjas reikiamu metu išreikia, o situacijos pasisavina atvaizdą autorystės perleisdamos kūrėjui.

Gal ir visiškai nėra teisinga Reginos Šulskytės kūrybą priskirti prie foto inscenizacijų¹⁸, tačiau didesnė jos kūrybos dalis pagrįsta režisūra (65 iliustracija).

Moteriškas, intymus ir švelnus pasaulio atskleidimas veikia kaip paslaptingas ir lyriškas. Laiko liečiami objektai, apnuoginti jausmai. Čia nesugrįžimo suvokimas verčia savotiškai prisiminti akimirkas nebegražinančias brangių žmonių. Rūbas tampa simboliu – būties reprezentantu. Menininkė fiksuoja buitiskus, kasdieniškus dalykus, paprastus žmones. Melancholiška lyrika verždamasi pro sepijos pustonius ir sugretintų objektų kompozicijas žiūrovus įsupa į ramų meditacinį būties prasmų ieškojimą, verčia klausytis vienvėsių poezijos.

Apie poetiką ir lyriką nagrinėdamas Romualdo Rakauskio¹⁹ fotografijų estetiką taip prabyla Stanislovas Žvirgždas: *...poetas, lyrikas, į gyvenimo tikrovę žvelgiantis tyromis vaiko akimis, pakylantis virš buities, kasdienybės, su švelnia melancholija kalbantis apie gamtos ir žmogaus gamtoje atgimimą, žiedlapių metais nulytą senatvės rimtį, nerūpestingą, žydėjimo šviesos pakylėtą jaunystę, tėviškės sodų žydėjimo džiaugsma*²⁰. Menininkui svarbus meniškas dvasinio pasaulio pajautimas, o ne optikos galimybės praplečiančios ar kaip nors kitaip iškraipiančios vaizdą, kurio pasėkoje atvaizdas nebėra adekvatus vaizdui. Poetika įkūnijama

¹⁶Čia omenyje turima fotografijos ir kino dokumentika.

¹⁷Čia nekalbama apie tarpdisciplininius menus.

¹⁸Omenyje turima fotografijų režisūra.

¹⁹ Romualdas Rakauskas sukūrė šiuos ciklus: *Švelnumas* (1967 – 1973), *Žydėjimas* (1974 – 1984), *Įkvėpimo žemė* (1983 – 1993). Jo sukurti fotoalbumai: *Vilniaus šiokiadieniai* (1965; parengta su Antanu Sutkumi), *Šalis ta Lietuva vadinasi* (1970, parengta su Antanu Sutkumi), *Žydėjimas* (1986); fotonovelių knyga *Vilties šviesa* (1983).

²⁰ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 58.

literatūriškose metaforose ir muzikalume. Čia pilna meilės ir švelnumo, kuris pasaulį nubuitina, sakralizuoja ir labiau sužmogina. Taip išskleidžiamas optimizmas bei švelni nostalgija bėgančiam laikui. Ciklo *Žydėjimas* (66 iliustracija) žanras daugialypis. Čia pilna peizažo, portretų, siužetinių portretų ir daugybė scenų peizažo fone. Metaforiškai ciklas gali būti gretinamas su teatru ar pagoniškomis apeigomis. Gaivališkos jėgos tvyro erdvėje ir atskleidžia visą gamtos galią ir grožį. Atskleistas didelis gamtos elementų aktyvumas, energijos protrūkio akimirkos konstruojančios žmogaus nuotaikas ir savyje absorbuojančios jo pėdsakus. Pėdsakus žmogaus einančio ar išėjusio... Domėjimasis žmogaus psichologija iškeičiamas į jo dvasinę būseną. Autorius domisi *žmogaus asmenybės bendrumu su kitais žmonėmis*. <...> *Žydėjimas – gamtos ir žmogaus atgimimo metas, be galo trumpas, tačiau menininko objektyvo sustabdytas ir mums parodytas, atgaivina mumyse nerūpestingos jaunystės prisiminimus, svajones ar vizijas ir tęsiasi sieloje ilgai, ilgai, gal visą gyvenimą...*²¹

Čia atmintis yra šviesos pavidalas. Ji nugrimzdusi užmarštyje, bet pavaldi menininko idėjai. Menininkas atgaivina atmintį, iškelia tai kas brangu, kas spindi *žydėjimo* šviesa. Čia akivaizdus jaučiame vaizdo kinematografiškume ir literatūros metaforiškume. Ciklas yra pasakojimas apie praėjusį laiką, yra santykio su žeme ir humaniškomis vertybėmis akcentas. Tai paslaptinių simbolių prasmės atskleidimas. *Tai senatvės sandoros knyga – korektiška, neužgaunanti, neižeidžianti*²²

Algimanto Aleksandravičiaus fotografijos yra išgrynintos ir švarios estetiškos realybės ir kasdienybės formos. Jo menininkų portretai lyg *miniatiūriniai vieno aktoriaus spektakliai*. Cikle *Re minor* iki pusės nuogas vyras prie baltu brūkšniu įstrižai perbrauktos sienos smuiko stryku groja – *pjausto savo kūną, o improvizuojamos mizanscenos paskiruose ciklo darbuose primena jo paties jau perbrauktą tragišką ar gal tragikomišką žmogaus – aktoriaus gyvenimą*. A. Aleksandravičiaus kūrybai apibūdinti puikiai tinka Diane Arbus teiginys: *Juo neįprastesnis esi, juo labiau išreiški tai, kas visiems bendra*²³ (67 iliustracija).

²¹Ten pat, p. 59.

²²Cituojuama Justino Marcinkevičiaus mintis.

Ten pat, p. 119.

²³Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 66.

II.19.

MIRTIES GENIJAI IR DEMONAI; MONOGRAFIJA APIE JOEL PETER WITKIN

Kada šis gendantis (kūnas) apsilvilks negendamybe ir šis marus (kūnas) apsilvilks nemarybe, tuomet išsipildys parašytas žodis: Pergalė sunaikino mirtį! Kurgi, mirtie, tavoji pergalė? Kurgi, mirtie, tavasis geluonis?! Mirties geluonis yra nuodėmė, o nuodėmės jėga – įstatymas. Bet dėkui Dievui, kuris duoda mums pergalę per mūsų Viešpatį Jėzų Kristų¹.

Joel-Peter Witkin (g.1939) Būdamas 6 metų tapo autoavarijos liudytoju, kurios metu mažai mergaitei buvo nukirsta galva. Ji riedėjo tol kol atsitrenkė į vaiko kojas. Ši patirtis galbūt turėjo įtakos tolimesniam berniuko suvokimui apie mirtį ir mirimą, gal tai buvo priežastis *klaikiai gyvenimo manijai vystyti*. Įvykio metu jis buvo per mažas, kad sugebėtų pasiruošti, priimti ir suvokti neįtikėtiną vaizdinį. Tai davė pagreitį keistų fotografijų kūrimui.

Įsivaizduokime bendradarbiavimo tarp Diane Arbus ir Federico Fellini vaisius. Galbūt jie atmestų nedidelį kraštutinumą. Įsivaizduokime jog Larry Flynt skelbėsi esantis prieblandos zonos gyventojas. Vaizdiniai yra tarsi skirtingi ir nesuderinami skeletai. Juos skiria dvi gumbuotos galvos, surakintos intymiu bučiniu; arba nutukusi moteris krūtine maitinanti ungurį². Štai toks ir yra Joel Peter Witkin (68 iliustracija).

Baisus ir kraupus mišinys iš praeities ir dabarties verčia svarstyti ne apie žmonių portretus, ar apie kažkokį naujumą. Gal tai pradžia kelianti naujas pasekmes³.

Kai J.P.Witkin buvo 16 metų, tada jam pavesta atlikti pirmąją fotografo užduotį – ant trikojo nufotografuoti vyrą neužaugą, kurį visi vadino viščiuko dama. Vėliau J. P. Witkin tarnavo armijoje. Vietnamo kare ir Europoje dirbo fotografu. Akivaizdu, kad jam nebuvo svetima ir baisi mirtis

1986, Naujosios Meksikos universitete (New Mexic) įgijo vaizduojamųjų menų (konkrečiai fotografijos) magistro laipsnį.

¹ Tim Gustafson *Gyvenk taip, lyg šiandien būtų paskutinė tavo diena.* (Magistro darbo autoriaus perfrazuotas tekstas)

² Germano Celant – [www. amazon.com](http://www.amazon.com)

³ The Bone House www. amazon.com

Jo kūriniai turi iškreipto sakralumo rudimentų. Tai reiškiasi koloritu ir figūrų komponavimu. Autorius sintetina pasaulį laiko ir erdvės atžvilgiu. Mirtis sklendo erdvėje, o patys kūnai įprasmina mirties būvį. Tai savotiška šiuolaikinė mirties ikonografija, mūsų sąmonę verčianti ieškoti archetipų ankstesnėse ikonografijose.

J. P. Witkin yra siurrealizmo estetikos tęsėjas. Tačiau čia siurelizmas labiau nei S. Dali⁴ ar J. Boscho⁵ kūrinuose įgauna šiurpesnį energetinį srautą. Gal todėl, kad fotografijos technika leidžia realiau įgyvendinti vizijas ir mintis. Renesanso dailininkas Hieronymus Bosch įsitraukia į mirties ir magijos, į realybės ir antirealybės, į mirtingumo ir ne mirtingumo interpretacijas. Jis vaizdavo pragarą su savo siaubu, skausmu ir neviltim. Jo darbuose sielų vyrauja sumaištys. Šis chaosas, ne kas kita, o kaip statybinė medžiaga reikalinga pragaro egzistavimui. Čia sąlyginai siela nuvertinama, ji netenka savo tapatumo, jos pavidalas kūno (tik klausimas ar realaus). Čia siela bejėgė ir negalinti ištrūkti.

Louis Bunuel filmo *Andalūzijos Šuo*⁶ žymusis akies obuolio pjovimo epizodas savo estetinė verte ir stilistika apeliuoja į lygiaverčią egzistenciją kartu su J. P. Witkin fotografijomis. Tiek šiame kino epizode, tiek fotografo darbuose be galo svarbi fiziologijos ir filosofijos sąsaja. Kūnas reprezentuoja mirtį, jo plastika kelia asociacijas. J.P.Witkin tęsia sudėtingą dialogą – iššūkį aplinkai per žmones kurie žaidžia visai kitokius socialinius žaidimus. Tie žaidimai iškreipti. Hermofroditiškų⁷, neužaugų, amputuotųjų, skerdenų, žmonių su neįprastais fiziniais gebėjimais pasirodymai kuria frankenšteinišką, fantasmagorišką cirką, kurio spektakliai bando atkartoti įprastus visuomenės socialinius bruožus. Tačiau čia išryškėja rafinuota parodija. Galbūt tokiu būdu fotografas atskleidžia visuomenės puvėsį lėtai bet Produktiviai apsorbuojantį ir naikinantį pagrindinius humanizmo principus. Be to matydami, keistus atskirų ir skirtingų gyvų būtybių kūno dalių junginius šių vaizdų prigimtį galime sieti su skulptūra. J.P. Witkins drąsiai ir

⁴ Salvador Dali (1904 – 1989) ispanų tapytojas, žymiausias siurrealistinės dailės atstovas.

⁵ Hieronimus Bosch (tikrasis vardas Jeroenas van Akenas) (1450 – 1516) Nyderlandų renesanso tapytojas. Kūrinuose vaizduojami keisti gyviai. Religinėse ir pasaulietinėse temose vyrauja sarkazmas ir fantasmagorijos. Žymiausi darbai: triptikas – pano *Linksmųjų sodas*, *Vestuvės Kanoje*, *Paskutinis teismas*, *Vainikavimas erškėčiais*, triptikas *Šieno vežimas*.

⁶ Luis Bunuel *Andalūzijos šuo* (*Un chien Andalou*), Prancūzija, 1928m. Louis Bunuel laikomas siurrealistinio kino pradininku. Šį filmą sukūrė talkinant Salvadorui Dali. Minimame filmo epizode vienu metu rodomi du įvykiai: skustuvu pjaunamas akies obuolys ir tuo pat metu debesys skrodžia mėnesieną. Paralelinis montažas sukelia neišdildomą įspūdį, dauguma pamatę pirmą kartą šį epizodą net aikteli.

⁷ Hermafroditas: žmogus arba gyvūnas, turintis vyriškosios ir moteriškosios lyties požymių. Hermafroditizmas: dvilytiškumas –vyriškosios ir moteriškosios lyties požymių būvimas game pačiame organizme

įtikinamai įgyvendina Dr. Frankenšteino⁸ koncepciją. Prikeldamas kūnus demaskuoja mirties veiksmus. Mirimo veiksmo liudininku tampa pats mirštantysis, arba tai kas bent jau iš jo liko. Ar iš tikro fotografijų modeliai suvokia jog prisikėlė paneigdami būties etapų kaitą ir tuos pokyčius ribojančią mirtį, galime tik numanyti? Ar tokie tvariniai gali turėti sąmonę? Pasaulis kuris veržiasi iš J.P. Witkin fotografijų erdvės pilnas savų taisyklių, kurios visiškai priešiškos realiojo pasaulio taisyklėms. O pati fotografijų erdvė tarsi pūslė pilna kažkokio gyvo skysčio, kurio pulsavimas diktuoja jame užstrigusių ar specialiai įgrūstų būtybių suvokimus. Čia neegzistuoja kolektyvinė sąmonė⁹, čia ji atimta, kaip ir atimtos kūno proporcijos ir formos. Tokia J.P. Witkin personažų būties baigtis ir atrodo, kad po šios būties nebėra daugiau jokios kitos būties. Čia yra baigties atmosfera kuri įkalina gyvenimą baigusio gyvio dvasią; o gal kūną? Tai mirties ir mirusiojo sąjunga. Tai skaistykla ar pragaras, o gal dangus? Atsakymą sužinasi tik pats sudaręs sąjungą su mirtimi...

Šių fotografijų sakralumas tikriausiai gali būti traktuojamas remiantis pastatymo metodais, koloritu, kai kuriais dekorais ar naudojama juvelyrika. Šie aspektai verčia atsekti sakralius archetipus. taigi čia veikia barokinis režisavimas ir apšvietimas. Jie sukuria rafinuotumą ir atstumiančią estetiką.

J.P. Witki mirtis šėlsta, ji nerami ir agresyvoka, reikalaujanti gerbti ją, pati negerbdama kitų. Tačiau ji nieko negali padaryti, nes autorius žaidžia su ja, jis valdo ją – nevaldomą *stichiją*. Jis lyg Dievas prikelia kūnus ir įvykdo paskutinįjį teismą iki tikrojo. Jis apgauna mirtį, o mirtis neturi kur dingti, ji privalo nusilenkti prieš Dievą. Todėl, kaip tik čia koncepciją ištinka metamorfozė, ji tampa ne be būties baigtis, bet baigties būtis. Gal būt tokios fotografijos gali gimdyti pomirtinio gyvenimo ar mirties baimę. Čia Fotografas kuria siaubo žanro fotografiją. Čia atsiranda dar vienas ženklas: siaubo filmų personažų prototipų katalogavimas.

Grižtant prie prototipų, galime racionaliai pamastyti apie praeities kūrėjus. J. Boscho darbai taip pat kėlė šurpą, baimę, o gal kam nors pasipiktinimą ir bjaurastį. Todėl šiuo aspektu J. P. Witkin nėra pirmas. Manau jog visais laikais kitoks realios ir būsimos būties traktavimas kelia šoką ir sumaištį. Taip pat tokie kūriniai verčia apauginti juos legendomis ir kurti kitokias

⁸ Dr. Frankenšteinas – tai romanas, kuriame pasakojama žymi siaubo istorija, kaip mokslininkas iš atskirų kūno dalių sukuria gyvus kūnus ir priverčia juos judėti; tačiau įvykiai pasisuka ne tikėta ir skaudžia linkme – tampa skaudžia patirtimi visuomenei.

⁹ Carl Gustav Jung Z. Freud mokinio psichologinė kolektyvinės sąmonės koncepcija.

interpretacijas. Ilgainiui kūrinys tampa ne tik siurrealistiniu¹⁰ bet ir mistiniu. Tik kokiai magijai – baltajai ar juodajai atstovauja šis fotografas.

Jo paveikslai groteskiškos¹¹ deformacijos kuriose pervertinamas nenormalus seksualumas. Čia brukami atsakymai į klausimą - kaip būtų įmanoma keisti pasaulį. Kaip tik gal dėl to fotografas pasaulio viduje atrado groteską, kurią galima naudoti prieš jį patį, paneigiant jo beprasmybes. Manau jog autorius kartais sąmoningai sumaišo vertybes, gerį ir blogį, taip savo kūrinuose reflektuodamas aplinkos problemišumą. Asambliaziškas vaizdas veikia prieš kamerą, todėl čia svarbus veiksmo įvykis. Žiūrovas ne tik mato paveikslo veiksmą, bet ir rezultatą kurį jis turi pats iškelti ir išsiaiškinti jo filosofiją. Ką veikia pagrindiniai personažai?

Klausimas: ar toli autorius atitrūko nuo sakralumo interpretavimo kanonų? Tikriausiai puikiai atsakytų šis klausimas: ar išdrįstų kas nors jį pakviesti į bažnyčią surengti savo autorinę parodą?

Kūnų metamorfoziškumo bruožai pačius kūnus verčia suvokti kaip meno kūrinius. Autorius kuria deformuotumo, nutukimo ir kitų nepageidaujamų savybių, turinčių destruktivumo bruožų enciklopediją. Šiuos bruožus iškelia, kaip pagrindinį grožio kriterijų. Taip pat išryškėja etiškumo stoka. Rodomas atsargus, jautrus modelio galių atskleidimas ir plėtojimas. Modeliai yra tylos kolaborantai įsitraukę į vaizdavimo procesą, kurį autorius mano režisuojantis, bet ne išnaudojantis.

Fetišas¹² ir bet kokie gyvi mitai ir tų mitų brutalumas bei žiaurumas, gali būti traktuojami kaip žeidžiantis elgesys. J.P. Witkin personažai žaisdami miršta amoralia mirtimi. Jų fizinis žavesys yra įkvėptas jutiminės priešpriešos normaliam padorumui ir krikščionybei.

Autorius jaučia potraukį modeliams su defektais. Jų pagalba gali kurti deformuotą realybę, kurioje siautėja negailestinga ir pašvinkusi mirtis. Čia labai svarbus seksualumo ir kūno žalojimo estetikos santykis. Šie du aspektai persipina ir veržiasi sadomazochistinės¹³, nekrofilinės¹⁴ ar zoofilinės¹⁵ meilės konceptais. Klausimas ar tai galima vadinti meile? Čia slepiamas, nuogas fotografinis abejojimas moralės kontekste: rankos ir kojos suspaustos

¹⁰ Susan Sontag savo knygoje išvelgia siurrealistinę fotografijos prigimtį. Todėl siurrealistinis meno judėjimas tik konstatuoja ir patvirtina siurrealistinę fotografijos prigimtį.

¹¹ Pranc. grotesque < lt. Grottesco – keistas įmantrus. Tai meninio vaizdavimo būdas, pagrįstas šurpiu, alogišku realybės fantastikos, išminties ir absurdo derinimu.

¹² Fetišas – (pranc. fetiche- amuletas, burtas, kerai) daiktas tikinčiųjų įsitikinimu turintis antgamtiskų, magiškų savybių; yra realus garbinimo objektas; aklo garbinimo objektas.

¹³ Sadomazochizmas – sadizmas – lytinis iškrypimas – lytinis pasitenkinimas.

¹⁴ Nekrofilija – (gr. nekros + filija) lytinis iškrypimas kuriam būdingas potraukis prie lavonų.

¹⁵ Zoofilija - lytinis iškrypimas, potraukis gyvūnams.

išeinamojoje angoje, komplikuoja sadomasochistinę situaciją; reiškiasi žmogaus keistumas klaikiame romantiškame apipavidalinime.

J. P. Witkin žavingumas išreiškiamas išsigimimu - milžiniški žmonės arba miniatiūriniai žmonės, hermofroditiški siamo dvyniai ir drambliažmogiai - turi smurtinių reakcijų, išskylančių iš kultūros istorijos klodų. Visa tai egzistuoja tarp racionalumo ir vulgarumo.

Alogiška teigti kad mirties prigimtis yra kelti pasibjaurėjimą, tačiau toks mirties vaizdavimas yra būdas pačiai mirčiai pasakyti ne.

1950m. Anglų sociologas Geoffrey Gorer tvirtino, kad mirtis ateina kartu su naująja pornografija išstumdamą iš visuomenės seksualinius tabu¹⁶. Kaip tik šios pornografijos pagalba J.P.Witkin kelia specialius *klausimus* kuriuose seksualiai išnaudojami parijų¹⁷ kūnai. Veikia keisti balaganai ir fiziologiniai stebuklai kokius tik galima būtų išgalvoti. Šiuose fotografiniuose vaizdiniuose autorius bando konceptualiai įgyvendinti nekrobiozę¹⁸, nekrofiliją ir nekrofobiją¹⁹.

Tokių fotografijų stebėtojų mintys nuklysta į tamsiosios karalystės koncepcijos apraiškų ieškojimą, juodosios magijos padarinių interpretavimą, ar menininko kūrybos pagrindinius bruožus vertinti, kaip beprotybę, šizofreniją ir liguistą meilę mirčiai.

Nežmogiškas neįsitraukimas sukelia baimes. Aš esu Saugus kol manęs nekamuoja mirties siautuly. Kol mano siela ir dvasia tęsiasi už kūno ribų ir nėra stabdoma atskirimo nuo kūno ir ribojimo į apibrėžtą erdvę, kol dvasia netampa vergu o jausmas kančia. Iškreipta vergystė ir vergystės malonumas. Vergai nėra patenkinti savo padėtimi, tačiau jie net nesipriešina, nesiverčia iš paveiklo savo skausmo emocijomis, jie tarsi apglėbti kitos realybės ir nepaleidžiami. Jie vergauja ilgai ir dėl to užmiršo laisvę, kurią duoda gyvųjų ir mirusiųjų gyvenimai. Jie tik egzistuoja ir tiki savo egzistavimo tiesa. Jie mirę ir nori būti mirusiais.

Mirtis šiuose fotografijose ieško prototipų. Kūnų išdėstymas, bei jų apranga ar aplinka, aksesuarai apeliuoja į realybę. Remiantis Jean Boudrillard²⁰ simuliakrų ir simuliacijos konceptu,

¹⁶ *Artforum* žurnalas 1993m – vasara;
/paroda MacGill galerijoje, New York.

¹⁷ Parijai - (Tamilų k. – paraijan) Indijoje viena žemiausių kastų, nuo kitų skyrėsi didesniu beteisiskumu ir paniekinimu; beteisiai, paniekinti ir engiami žmonės.

¹⁸ Nekrobiozė - (gr. nekros – miręs, numirėlis + biozė) lėta ląstelės arba audinio mirtis, pašalinus sukeliančią priežastį, ląstelė gali atsigauna.

Tačiau šio teksto – koncepcijos (J.P.Witkin fotografijų) atžvilgiu ląstelė ne tik atsigauna, bet ir mutuoja įgaudamos visiškai kitoki pavidalą.

¹⁹ Nekrofobija – (nekro + fobija) liguista lavonų baimė; liguista mirties baimė, kitaip tanatofobija.

²⁰ Jan Baudrillard - (g. 1929 / Prancūzija), vienas žymiausių postmodernizmo mąstytojų. Savo veikale *Simuliakrai ir simuliacija* nagrinėja vaizduotės ir tikrovės santykį. Simuliacija su modeliais generuoja tikrovę ir yra hiper tikrovė. Šiuolaikinis pasaulis, jo erdvė yra simuliacijos veikimo erdvė. Simuliakra neigia originalą ir iškelia save kaip realų ir tikrą būvį

mirtis šiuose fotografijose yra simuliakras simuliuojantis save pačią ir savo erdvę. Ji parodo vienintelį savo veidą – žiaurų naikinantį, beširdį atmesdama kitus, netgi taurius savo pavidalus, kuriuos matome kitų autorių darbuose, kad ir Andres Serrano morgo fotografijų cikle (69 iliustracija).

A. Serrano fotografijose vaizduojama siela daugeliu atvejų išlaiko savo ne ribotumą ir kilnumą, sielišką taurumą ir vertingumą, kad ir kur ji bebūtų. Taip yra ir su dvasia. J. P. Witkin ir A. Serrano (ir J. Bosch, jai jo kūrybą analizuosime neišskirdami, jo kūrinių kaip tapybos) kūriniai yra pragaro vaizdas pilnas neapčiuopiamos ir galingos pragaro jėgos. Tačiau ta jėga be abejo kiekvieno autoriaus interpretuojama, ne tolygiai. Kiti pasakytų, jog čia nėra realių modelių ir realaus skausmo. Tačiau, kur skausmo realumas, koks jis? Jis suvokiamas skirtingai. J. P. Witkin kūryboje jis įgauna tikrą realų vizualinį pavidalą.

Šiuolaikinė demokratija leidžia skausmą interpretuoti skirtingai, tačiau ji pati dažnai prieštarauja prieš tas interpretacijas, gal bijodama, jo realaus įgyvendinimo. Kai kuriems žmonėms toks skausmo interpretavimas nėra svetimas, nėra bausis, anaip tol net įdomus. Jie nemato, dėl ko reikėtų kelti interpretavimo problematiką ir konfliktiškumą? J. P. Witkin atveria dvi realybes kurios yra čia šalia, tik dauguma nelinkę matyti ir jausti, o linkę greitai užmiršti mirties, skausmo kančios realybę. Gal toks nematymas yra todėl jog bijome parodyti to kitiems, jog dažnai tvyro nesupratimas humaniškų vertybių išsižadėjimas. Ar dar, turi reikšmės ir vertės klausimas, kam vaizduoti tokią realybę, jai į tai puikiai atsako J. P. Witkin ir A. Serrano? Jie atsako negailestingai ir aiškiai, todėl mes bijome, jų stipraus ir griežto atsakymo.

Alogiškumas ir sąlygiškumas verčia mąstyti. Susidūrę su negrožiu, kurio objektu tampa mūsų atpažįstamos aplinkos dalys, mūsų ir gyvuliškų kūnų junginiai verčia stebėtis ir auginti tokius vaizdus ne tik filosofinėmis, religinėmis ar kitomis teorijomis, bet ir mitais bei realiomis pirmo įspūdžio emocijomis.

J. P. Witkin fotografijos yra ne tik iššūkis menui, bet ir fotografijos meno raidos negailestingas posūkis. Nors fotografas dažnai kritikuojamas dėl besaikiško istorinių ir mitologinių figūrų, simbolių bei siužetų skolinimosi tačiau tai yra varomieji bruožai atskleidžiantys potencialų šiurpą ir kančią konkretaus žmogaus padėtyje. Jis kuria vaizdus rodančius mūsų bejėgiškumą beprotybės veide, kuris yra ligos ir mirties geismas²¹.

Baudrillard Jean *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

²¹Christa Palmer <http://www.metroactive.com/papers/sfmetro/10.97/art1-97-10.html> (žiūrėta 2005 08 15)

Taigi, jo darbai yra ženklai į tikrą atpažįstamą realybę. Jie yra realių žymių darbų pastišai²², kaip *Leda ir gulbė*, ar *Harvest*, kurie papildo ir verčia kitaip suprasti renesansiškojo Giuseppe Archimboldo tapybą, kur žmogaus portretas komponuojamas vien iš vaisių ar kitų gyvų kūnų dalių. Taip pat panašumai jaučiami su Goya, Velasquez, Miro, Botticelli ir Picasso kūryba. Jų darbai yra kaip testamentas leidžiantis kurti savo naują istoriją. Istorija kuriama iš kultūrinių nuolaužų. Taigi čia prieiname dar vieną J.P. Witkins bruožą – tapybiškumą.

Filosofine prasme tapyba labiau tinka vaizduoti mirčiai, ji greičiau nyksta nei fotografija²³. Todėl tapyba įgyvendina mirties mirimo koncepciją. O fotografija stabdo mirimą, jį koncervuoja. Fotoobjektyvas yra mirties valdymo įrankis.

Praeities vaizduotės ir simbolių šėlsmo pagalba J. P. Witkin švenčia mūsų apibrėžtos istorijos kas kartą vis didesnę išsigimimą. Tai rodo, jog jis medicinos mokyklų, morgų, psichiškai nesveikų žmonių prieglaudų lankymą paverčiau ieškojimo bendradarbių būdu, kurie viso to pabaigoje prezentuotų autoriaus idėjas. Viso to rezultatas įgauna vaiduoklišku bruožų, tampa atviru juodu šleikštuliu, kuris įtikina jog grožis yra tai kas daug kam tabu.

Svarbi baimė, kuri verčia ieškoti ir interpretuoti jos sąlytį su mirtimi, matuoti supratimą apie seksualumą ir fizinį grožį. Dėl tokio vaizdavimo įgyjame didesnę supratimą apie žmonių toleranciją ir jų skirtumus, apie mirtį kaip baigties formą.

Vienoje iš savo autorinių parodų J. P. Witkin teigė, jog *pilnatvės objektas* (1997) yra moteris iš Prahos be rankų ir kojų, vos gimusi palikta motinos, gyvenant kambaryje su labai dideliu šunim. Witkin portrete ši moteris sėdi ant urnos, jos galva papuošta gelėmis, vaisiais ir perlais.

Karalienė (Female King, 1997) pozuoja ant 400 svarų sveriančio sosto. Ši 2 colių moteris pagal autoriaus aiškinimą, yra ne tik stipri, bet švelni ir pavojinga. Jis rodo, moteris norą valdyti didele jėga ir narsa²⁴.

Meksikos natiurmorte (*Still Life, Mexico, 1992*) ant išnirusios staltiesės iš tamsaus fono komponuojamas natiurmortas iš žuvies, vaisių, bandelių ir atskirtų žemiau kelių žmogaus kojų. Siaubinga, gyslota, mėsinga medžiaga veržiasi iš kojos angos, prapliupdama raudonais kraujo kūneliais. Taip sukuriama tariamai elegantiškas natiurmortas – techniškai įtikinamai atliktas ir tyčia nevaržomas jokiais nepadorumo kanonais. Gal tokiu įmantrumu norima pasakyti mirčiai

²²Pastišas - (pranc. pastiche – mišinys), kelių autorių kūrinys.

²³Pagrindinis mirties bruožas yra naikinti.

²⁴Christa Palmer <http://www.metroactive.com/papers/sfmetro/10.97/art1-97-10.html> (žiūrėta 2005 01 11).

taip? Gal bet koks medžiagos skaldymas ir jungimas į vieną gali tapti iškrypusio žmogaus šventės vaišių stalo puošmena?

Žmogus silkė sergantis AIDS pozuoja, kaip augmenijos dalis kartu su įsimylėjėliu ir motina (1992m.). Sukurta remiantis Rembranto portretu kuriame vaizduojama jo žmona, kaip flora. be abejonės šis darbas yra pasitraukimas iš reprezentacijos į ginčus – ar taip reikėtų vaizduoti mirštantį (sergantį mirtina liga)? Gal toks vaizdavimas silpnina AIDS efektyvumą? Gal sumažina ligos veikimo lauką? Gal tokios fotografijos iškeldamos ligos niokojamų kūnų vaizdus apskritai neigia pačios ligos buvimą? Tokia yra J.P.Witkin pozicija: pasakyti ligai ne, taupyti ir mylėti kūną kitaip nei kiti. Jo darbuose liga ir sveikata nebetenka savo pozicijų. Yrimas ir greita kūnų evoliucija yra sandėris su liga ir sveikata. Yrimas nėra beprasmė destrukcija, jis yra kurianti destrukcija.

Paskutinė tuštybės mugė yra visiškai mylėti arba visiškai nemylėti save. Tai atrodo žalingai ir atstumiančiai. Šie du kraštutiniai besąlygiškai charakterizuoja fotografo darbus. Gerti pūlius kartu su raupsuotaisiais yra bjaurasties sukėlimo būdas. Fotografas ne smalsuolis ir ne išnaudotojas, bet tas kuris sako visiems abejojančiams taip, jų abejones paversdamas realiu vaizdiniu. Tai rodo, kad gašlus įprotis nėra neišvengiamas, neigiamas bruožas. Ši visa foto kadru darna ir komponavimo, bei filosofavimo metodika rodo, gerokai reikšmingesnį ritualinį priėjimą ir gilinimąsi į laiką ir jį charakterizuojančius veiksmus, bei padarinius...

II.20.

PEIZAŽAS FOTOGRAFIJOJE, KAIP MIRTIES INTERPRETAVIMO BŪDAS

Peizažinė fotografija Europoje išpopuliarėjo XX a. Pradžioje. Tuo metu portretas, žanrinė fotografija ir reportažas jau turėjo tvirtas pozicijas⁰¹.

Peizažistų interpretacijos neišvengiamai susijusios su galingumo, didingumo ir Dieviškumo asociacijų kūrimu. Dieviškumo aspektu žvelgiant dideli peizažiniai objektai atskleidžia Dievo didybę, kūrėjo galią ir sąmoningo mirtininko bejėgiškumą uolienu, vandenu ar kitokių gamtos tvarinių atžvilgiu. Tai kelia ypatingą susidomėjimą. Louis Agassiz aiškina jog

⁰¹Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 56.

santykiai ir proporcijos egzistuoja visame gyvūnijos ir augalijos pasaulyje, turi intelektualinį bei idealų ryšį⁰².

Didingumo išpūdį siekė sušvelninti George Washington Wilson, Franc bedford, William England. Priekinį planą užpildydavo įvairiomis figūromis. Peizažas yra pastebėta iliuzija, o iliuzija niekada nebūna tikra, ji tik keista tikrovės konfigūracija, kuri realybėje pasitaiko retai. O fotografo darbas tą konfigūraciją, kaip patologiją ištraukti iš realybės koncentrato, primetant savo valią tolesniam atvaizdo egzistavimui. Ankstyvieji peizažų fotografai mėgo sisteminti fotografijas, perteikti nepriekaištingai tiksliai. *Jie mėgo laužytas erdvės properšas, kurios išryškina šešėlingas olas bliškių kalnų virtinių fone*⁰³. Peizažas turi aiškias vaizdavimo taisykles. Čia susipina natūralistinis ir dirbtinis peizažų pradai. Tokiu būdu jis įgauna ir konkretumo ir abstraktumo.

XX a. 5 – dešimtmetyje liūdno lyriškos muzikos peizažus kūrė Bill Brandt (70 iliustracija).

Renger - Patzsch nuasmenina gamtą. Ją paverčia dehumanizuota. Ji išmatuojama mechaniška struktūra. Menininko *pasaulis įstrigęs mirtinoje ledo, stovinčio vandens ir bluškaus dangaus ramybėje. Jis fiksuoja regimybę ir sukuria visišką ramybę. Veiksmo tarsi nėra, tačiau jis nuspėjamas visame kame...*⁰⁴(71 iliustracija).

Kito laikinumo fotografo iš Anglijos Raymond Moore kūrinuose peizažo elementų – vėjo, rūkų- pagalba kuria laiko interpretaciją. Įdomių rakursų pagalba, nesureikšmindamas savo įtakos fiksuojamam reiškiniui, jis fotografuoja gamtos patologijas kurios lig šiol nebuvo pastebėtos. Jos pasmerktos tos pačios akimirkos pražūčiai. Jo fiksuojami reiškiniai yra laikinos ir trapios metaforos (72 iliustracija).

Ansel Adams Westono mokinys fotografavo įdomius peizažus, suformavo reikšmingą Bauhauzo tradicijoms atstovaujantį fotografijų rinkinį. 1965 m. Andrea Feininger sukūrė fotografijų rinkinį *Gamtos anatomija*⁰⁵.

Taip pat metaforomis prabyla ir Lenkų fotografas Edward'as Hartwig'as (1909–2003). Šalia foto eksperimentų⁰⁶ ir intymių portretų jis taip pat kuria įprastinę fotografinę produkciją. Peizažiniuose darbuose akivaizdus gilus emocionalumas, ekspresija. Visa tai padeda ne atskirti o

⁰²Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1999, p.60.

⁰³Ten pat, p.60.

⁰⁴Ten pat, p.124.

⁰⁵Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 106.

⁰⁶Apie tai plačiau dalyje II.10. Destrukcijos grožis.

sujungti gamtą su žmogaus aplinkos daiktais, bei jo asmenišku vidiniu pasauliu. Taip jutimais menininkas savo darbuose transformuoja ne tik pasaulio suvokimą, bet ir paties meno kūrinio (šiuo atveju) fotografijos suvokimą. Peizažo transformacija tarsi parodo energetinį, dinamišką gamtos pulsavimą. Atskleidžiamas impresionistinis šviesos žavesys. Atveriamas neįtikėtinas pasaulis kuriame mirtis ignoruojama ir pavergiamą (73 iliustracija).

Peizažas fotografijoje, ne visada atlieka dekorą funkciją. Kartais jis ne tiesiogiai sprendžia socialines problemas ir priklauso socialinio peizažo kategorijai. Tai dokumentine maniera fotografuoti objektai. Tokios fotografijos ne tiesiogiai išreiškia autoriaus požiūrį, filosofiją. terminas pirmą kartą buvo panaudotas JAV fotografo Lee Friedlander, 1963m. – *Aš fotografuoju Amerikos socialinį peizažą ir jo sąlygas*. Čia jungiamos *statiško peizažo, bei kintančios, kompleksiškos visuomenės fiksavimo tradicijos*. Gerald John Davey teigia: *socialinis peizažas siekia atkreipti dėmesį į mūsų išgyvenamo pasaulio aspektus, kurie regis reikalauja visuotinės refleksijos ir kurie dažniausiai lieka nepastebimi kasdienybėje. Jis panaudoja simbolius, kuriais laisvai reprezentuoja mūsų pasaulį naujoje šviesoje*⁰⁷. Tokius peizažus kūrė: Gary Winogrand, Duane Michals.

1864 m. pabaigoje Albertas Sveikoskis gavo leidimą fotografuoti Vilniaus miestą ir apylinkes. Tai rodo, kad valdžia pasitikėjo šiuo fotografu, taip pat aiškiai matome, kad fotografija plėtė savo veiklą ir ėmė tarnauti, net miestų dokumentalizavimui bei architektūros fiksavimui. Tačiau šis fotografas ne buvo pirmasis fotografavęs lauke. Už jį anksčiau tai padarė Abdonas Korzunas. Jis buvo trečiasis pagal senumą Vilniaus fotografas, po degerotipininko A. Sveikovskio⁰⁸.

Kitas fotografas Juozapas Čechkavičius (1819 – 1888) taip pat sistemingai fotografavo Vilniaus miestą ir jo apylinkes. Jo sukauptas archyvas yra apie 200 fotografijų. 1881 m. jis sudarinėjo kolekcijas – albumus ir pardavinėjo. Jie buvo vadinami *Vilniaus vaizdų* albumais ir turėjo didžiulį pasisekimą. Rusijoje už juos parodose gaudavo medalius ir kitokius apdovanojimus. Fotografijoje užfiksuotas 1871, 1873, 1880 m. Vilnius⁰⁹ (74 iliustracija).

⁰⁷Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos XX a. Devintojo dešimtmečio fotografijoje* (daktaro disertacija), Vilnius, Vilniaus dailės akademija, 2005m, p. 11 - 11. Savo disertacijos 21 puslapyje menotyrininkė apie socialinio peizažo tyrinėjimus teigia: (...) *išsamių šio reiškinių studijų iki šiol nėra* (iki 2005 m., kai parašyta ši disertacija). *Įvairūs tyrinėtojai aptaria vieną ar kitą aspektą, bet ne visą raiškos būdų ir įvaizdžių inventorių kaip tam tikrą sistemą.*

⁰⁸Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 23, 24.

⁰⁹Ten pat, p. 32)

Kūrybingiausias menininko veiklos laikotarpis buvo 1871 – 1881. Jis fotografavo nuo 1869 iki 1870.

Vilnių taip pat fotografavo Stanislovas Fleri (1861 – 1915). Jis savo ateljė įsteigė 1885 m. Jo fotografijos įvairios. Čia ne tik miestas, bet ir krašto žmonės, turgavietės ir t.t.¹⁰. Jo 1904 m. darytos Arkikatedros ir Šv. Kazimero koplyčios interjero fotografijos buvo panaudotos V. Zavadskio albume *Vilniaus Katedra*. O, 1909m. pasirodė. S Fleri fotografijų albumas *Vilniaus ir jo apylinkių vaizdų albumas*. Prasidėjus karui, po fotografo mirties 1915m. buvo sunaikinti jo negatyvų rinkiniai. Tiesa fotografas pirmasis Lietuvoje pagamino cinkografines klišes¹¹.

Nuo 1912 iki 1944m. Vilnių fotografavo Janas Bulhakas¹². Fotografas sustabdė istoriją. Užfiksavo miesto audinio daleles kaip vienintele ir nepakartojamas būdingas tik tam laikmečiui ir tik jo akiai. Savo knygoje *Vilniaus peizažas* (1931 – 1936) J. Bulhakas rašė: *Miestai atskiria žemę nuo žmogaus akmeninėmis užtvaramis, suverčia bjaurių, atsitiktinių daiktų krūvas ir uždengia jomis vienintelę tikrą amžinybę žemėje – tolumą ir dangų. Ne veltui kažkas pasakė: „Dievas Sutvėrė kaimą – žmogus pastatė miestą“. Laimėi, Vilnius neužstojo įgimtų, svarbių savo egzistavimu dalykų perspektyvos ir yra verta dėmesio išimtis. Vilnius tik dedasi miestu, nesėkmingai stengiasi juo būti, nors, nepriklausomai nuo laiko tėkmės ir dvasios, visada pasilieka kaimu*¹³.

Dr. Virgilijus Juodakis teigia, jog menininką varžiusios paviljono sienos, todėl jis uždarą erdvę iškeitė į fotografavimą lauke. O polinkiui į meną didelę įtaką turėjo ilgametė draugystė su profesoriumi F. Ruščitsu¹⁴. Todėl jo kūrinuose nesunku aptikti profesoriaus įtakos, ir atvirkščiai, profesoriaus kūryboje gausu J. Bulhako peizažo motyvų¹⁵

J. Buhako kūriniai isimintini ir ne vien dėl įdomių kompozicijų o dėl puikiai įvaldytų gudrybių. Menininkas chemikalais, tušu, anglimi pašalindavo arba paryškindavo detales ir kontūrus. Tai akivaizdus bandymas fotografiją sujungti su piešiniu. J. Bulhakas teigė: *Vienintelis tabu yra pradinis kadro motyvas. Jis turi išlikti, bet apie jį daug ką galima ir būtina keisti,*

¹⁰tai turi ir vizualinės antropologijos bruožų.

Ten pat, p. 44.

¹¹Ten pat, p. 46.

¹²Janas Bulhakas gimė 1876 m. spalio 6 d. Ostašine, netoli Naugarduko. <...> *Mirė fotografinės kelionės metu Gižycke 1950 m. vasario 4 d. Palaidotas Varšuvoje, Povanzkovo kapinėse, vienintelis fotografas tarp garbės piliečių.*

Žvirgždą Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 25, 27.

¹³Ten pat, p. 27.

¹⁴Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 56.

¹⁵Ten pat, p. 63.

*pašalinti arba prirėikus paryškinti*¹⁶. Toks atvaizdo keitimas yra tapatus vaizdo identifikacijos perkonstravimas, vaizdo identitetas nėra tapatus atvaizdui. Taigi atvaizdas yra kuriamas negausios, bet rafinuotos destrukcijos.

Janas Bulhakas taip pat fotografavo iš lėktuvo, o per savo gyvenimą sudalyvavo 174 parodose.

Nepaisant to, kad iki J. Bulhako miesto peizažus fotografavo ir Juozapas Čechavičius, Stanislovas Fleri, tačiau J. Bulhakas laikomas tikros meninės peizažinės fotografijos pradininku Lietuvoje. Jo pavyzdžiu pasekė Palangoje įsikūręs Ignas Stropus¹⁷

Smėlynai ir jų tyła. Ramybė atsiduodanti mirties kvapu. Būtent taip galima apibūdinti Vaclovo Strauko fotografijas (75 iliustracija). Menininko kūryba susijusi su pamaro kraštu, Klaipėda ir krašto žmonėmis. Todėl pirmasis jo fotografijų ciklas ir vadinosi *Pamaro motyvai* 1972 m. V. Strauko kūrybai svarbus lyrinis pasaulio suvokimas. Jo cikle *Kopos* 1975 m. pastebimas net naivus aplinkos traktavimas persunktas įvairių sentimentų. Balta ir juoda spalvos sukuria lyriškos muzikos įspūdį. Šis ciklas gana lyriškas ir epiškas¹⁸. Monotoniškos smėlynų variacijos mirties įkūnijimo įspūdžiu pasižymi Neringos kopų nuotraukose. Natūrali gamta jam ne tik būdas išgauti plastinius efektus, bet ir pretekstas įamžinti nepakartojamą realybę, kuri yra pasmerkta mirti. Užfiksuotos formos miršta kas akimirka įsikūnydamos naujose struktūrose. Čia grožis slypi gamtos sukurtose skulptūriškose formose. Kopų fragmentai išskiria ir fotografa verčia atrasti vizualines fantasmagorijas. Menininko peizažai tarsi daina visą galinčiai ir žiauriai smėlio dykynei. Čia baimei nebelieka vietos, čia baimė įkūnijama prisijaukinant egzistencinę dramą ir įprasminant ją foto medžiagoje. Judėjimas įsikūnija materijoje. *Ir smėlis, ir žolė, ir krūmokšniai, ir tas miškas gilumoje – visa tai tvirtai sucementuota bendra kadro kompozicija*¹⁹. Čia statika ir dinamika tarpusavyje sudaro santaiką, jos abi nekonkuruoja, bet persilieja ir viena kitą papildo sąlyginai įkūnydamos didingą gamtos egzistencijos kuklumą.

Algimanto Kunčiaus fotografijos yra domėjimasis paprastumu, poezija paprastam reiškiniui, tvariniui ar įvykiu. Tai poezija kasdienybei ir jos nuoboduliui, kuri savo nuobodumu prabildama į žiūrovą pati save užmuša ne vien tik atvaizdo bet ir savo vaizdo įsikūnijime.

Audriaus Zavadsko kelių fotografijų ciklai kupini lyrinio egzistencijos suvokimo. Čia

¹⁶Ten pat, p. 56.

¹⁷Ten pat, p. 56.

¹⁸Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 62.

¹⁹Ten pat, p. 62.

pasaulis nepakartojamas, rafinuotas. Vaizdiniai lyg žodžiai kalbantys apie laikinumo dimensijas. Jis kaip ir V. Srauka taip pat fotografavo smėlynus. Bene žymiausias jo ciklas *Smėlis* kuriame sustabdomas laikas ir jo tvariniai užkonservuojami fotografijoje. Atvaizdas savyje laiko begaline statiką, išraiškingas formas sudarančias ritmo įspūdį. *Kopų geometrija, pėdsakų, skurdžios augalijos raštai – tai tarsi teatro uždanga, scenovaizdžio parafrazės*²⁰. Ne mažesne stagnacija ir nerimu pasižymi ir ledų fotografijos Ventėje (76 iliustracija).

Įdomus gamtos ir mirties santykis atskleidžiamas cikle *Žuvis*. Čia fotografuojamos į krantą jūros išmesto sudarkytos žuvų kūno dalys. Ne mažiau neigiamą žmogaus veiklą akcentuoja ciklas *Šakos vandenyje*. Liūdnas ir melancholiškas ciklas. Fotografiniai modeliai keistomis medžiagomis ir keistai sugulusios šakos. Kompozicija primena *senųjų geologinių epochų netektis, išmirusių priešistorinių gyvūnų suakmenėjusius kaulus*²¹. Apie žmogaus ir gamtos nesantaiką nešančią mirtį taip pat prabyla Aleksandras Macijauskas. Jis ragina ieškoti harmonijos, susilieji su gamta. Išeinantys mirę medžiai susisieja su naujausiu jo ciklu *Atmintis*. Tik mirusiems medžiams, deja, dar niekas nestato paminklų²².

Menininkas Jonas Kalvelis fotografuoja tik miškus ir smėlį. Fotografijose slypi kančia, viltis, laikinumas, ir amžinumas. Pats autorius teigia: *Gamta – savo pačios grožio kūrėja. Mano tikslas – tą grožį išvysti ir kitiems parodyti*²³ (77 iliustracija).

Vladas Vitkauskas, fotografuojantis nuo 1972 m. keliavo po aukščiausias pasaulio viršukalnes, kuriose pastatydavo Lietuvišką trispalvę. *Nepaprastai gražiai atrodė Lietuvos trispalvė, išsiskleidusi juodame dangaus fone aukščiau Himalajų gigantų. Tiesiog kūnu jaučiu, kaip ji siejo mane su Tėvyne, su žmonėmis, kurie man padėjo, meldėsi už mane ir laukė sugrįžtant*²⁴.

Lygiai tokią pačią aistrą turi ir kitas fotografas Romualdas Augūnas. Jo knygoje *Tas didelis – mažas pasaulis* puikuoja Pamyro, Tian Šanio ir Kaukazo kalnų atvaizdai. Menininkas dar 1975 m. surengė parodą *Kalnai ir žmonės*. Ten buvo eksponuojamos ir retos Lietuvoje spalvotos fotografijos.

Žvelgiant į padūmavusias, debesų klodais apmuturiuotas, melsvai žydra šviesa spindinčias, amžinojo šalčio sukaustytas, nepaliojamai vėtrų gairinamas viršūnes ir

²⁰Ten pat, p. 74.

²¹Ten pat, p. 75.

²²Ten pat, p. 97, 98.

²³Ten pat, p. 95.

²⁴V. Vitkausko mintys cituojamos S. Žvirgždo.
Ten pat, p. 106.

susimąstai: kas į tas atšiaurias vietas traukia žmogų? Ko jis ieško, kas akimirką rizikuodamas gyvybe²⁵? (78 iliustracija)

Fotografas ir kino operatorius Juozas Kazlauskas 1975 – 1988 m. dalyvavo istoriko ir jūreivio Dmitrijaus Kravčenkos ekspedicijose po Šiaurės jūras. Tai stulbinantys mirusios arkties vaizdai. Nusigauta net į Švento Juozapo žemę. Menininko sukurtos nuotraukų serijos yra šios: *Viljamo Barenco karavelės pėdsakais, Žuvusių poliarinių ekspedicijų pėdsakais, Prie Karos ir Laptevų jūros*. Vėliau šie ciklai buvo sujungti į vieną didžiulį ciklą – *Šiaurės kelias*. Fotografijose vyrauja baltos spalvos estetika savyje slepianti baimę. Vyrauja trys pirminiai elementai: oras, vanduo ir žemė. Elementų tąsa driekiasi iki pat horizonto – ledo laukais. Ne tyčia savo kelyje sutinkami ekspedicijose žuvusių atminimui statyti kryžiai.

Aš stengiuosi priartėti prie idealios fotografijos, akcentuoju vieną ar kitą momentą, veidą, siužetą. Mano fotografijos – tai tarsi Šiaurės atodūsis. Švarumas, totalumas, kompozicinių priemonių taupumas. To bent siekiau²⁶.

Čia akivaizdūs tik šiauriai būdingi šviesos pliūpsniai. Šviesa tarytum nepriklauso aplinkai. Galbūt dėl tos keistos šviesos fotografas savyje randa nenumaldomą trauką šiaurei (79 iliustracija).

Virgilijus Šonta 1974 – 1978 m. fotografavo Lietuvos peizažus. Komponavime akivaizdus mistikos ir metaforos pradas. Peizažo tyla yra akivaizdi vaizdo mirtis, arba vaizdo reinkarnacija į atvaizdą. Kasdienio gyvenimo aplinka tampa fenomenali. Erdvė pilna keistų motyvų. *Šiaurės akmenų* serijoje peizažo dalimi tampa akmuo – nebylumo simbolis. Čia dekoratyvumas susipina su konceptuali mastymu. Akmuo tampa metafora, akivaizdi priešprieša gležnai augalijai ar gyvūnijai. Čia sklendo poetiška simbolika. Akmuo tampa simboliu, poezijos pamatu. Spalvinis akcentas ir dramatismas įgyvendinamas autoriaus akvarele spalvinamos detalės. Nuoširdi poetika slypi lyriškai tragiškame žaidime tarp akmenų (80 iliustracija).

²⁵Ten pat, p. 106.

²⁶Juozo Kazlauskio mintis cituojama S. Žvirgždo. Ten pat, p. 110.

II.21.

GATVĖS FOTOGRAFAVIMAS ARBA FOTOTURIZMAS – SAVĖS PABAIGA

Gatvių nuotraukos reprezentuoja jau savaimė egzistuojantį gatvės gyvenimą, nepriklausantį nuo menininko poreikių. Foto turistas nuo menininko skiriasi tuo, kad jis nelaukia, kada gatvė atsitiktinai taps kitokia, jis net nebando jos detalizuoti ar idealizuoti. Kiekvienoje nuotraukoje pirmame plane visada įmontuoja save ar savo artimuosius, taip pasakydamas ne tik, kad čia buvo, bet ir iš laiko išplėsdamas miesto audinį ir jį paversdamas laikina savo tapatybės dalimi.

XIX a. 6 – dešimtmetyje fotografai pirmą kartą išėina į savųjų miestų gatves⁰¹. Čia miestas ir jo struktūra tampa apibendrintu objektu⁰². Fotografas yra tarsi vienišas paklydėlis, tyrinėtojas, vojeristas. Čia miestas kaip geidulingų kraštutinių kraštovaizdis – vienas mirtingos akimirkos variantas.

XIX a. paskutiniajame dešimtmetyje Londono gatvės ir pajūris užfiksuotas Paul Martin fotografijose. San Franciskų kinų kvartalas įamžintas Arnold Genthe kūriniuose. Žlungančios Paryžiaus gatvės Atget kūriniuose (81 iliustracija). O miestas, kaip vienatvės ir sekso drama Weegee knygoje *Nuogas miestas*⁰³.

1877 – 1878 m. Britų keliautojas ir fotografas John Thomson sukūrė 36 fotografijų ciklą *Gatvės gyvenimas Londone*⁰⁴. Vėliau šis autorius, apie 1880 m. pradėjo fotografinio portreto madą namuose.

1893 m. vasario 22 d. Alfred Stieglitz tris valandas stovėjo pūgoje laukdamas tinkamo akimirksnio, kol padarė savo garsiąją fotografiją *Penktoji aveniu žiema*⁰⁵ (82 iliustracija).

Kyla klausimas, kas ir kodėl pradėjo fotografuoti miestą? Visų pirma tikriausiai fotografas tapo turistu, po to tarsi žmogus iš beždžionės išsivystė iki profesionalaus menininko dokumentalisto. Tačiau visuomenėje visada lieka rudimentų. Foto turizmas pramoga, o gal gyvenimo būdas? Bet koku atveju fotografuojantysis išreiškia savo egocentristinę prigimtį.

⁰¹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 62.

⁰²C.Negre, J.Thomson'as, F.Sutcliffe, Joseph'as ir Percy's Byron'as, http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2987&kas=straipsnis&st_id=4068, (žiūrėta 2005 06 05)

⁰³*Naked city, 1945 m.*

Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 63

⁰⁴*Street Life in London*

⁰⁵Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 96.

Kiek įmanoma, viską prie kuo liečiuosi pasisavinti ar bent jau palikti savo autorystės žymę. Todėl čia, fotografija, kaip antspaudas, kaip akimirkos parašas; bet priklausantis ne akimirkai, o tam kas su ja sąveikauja (priklauso foto turistui).

XIX a. pabaigoje Niujorko lūšnynų kvartalus (vienas tokių Malberi Bendas) fotografavo Riisas. Tai darydamas fotografas išplėšia, demaskuoja ir išsaugo – išventina gatvės objektus⁰⁶.

XX amžiuje menininkai ne tik foto turistai, jie ir savo aplinkos dokumentalistai. Jų gatvė, jų miestas yra jų tapatybės dalis. Kuriami išsamūs miesto nuotraukų ciklai⁰⁷.

Kiekvienas miestas turi savo charakterį. Gal būt aršiausiai ir įdomiausiai jį formuoja menininkai, kiekvieną dieną preparuodami struktūrą – sutraukdami į keistą rakursą, kuris ne retai būna žavingos kasdienybės išikūnijimas. Fotografija nuo pat savo atsiradimo bandė jungtis su vietine aplinka, dažniausiai miestu ir jo gatvėmis. Kaip tik dėl to jos prigimtis ir yra būti globalia ir nuolat *globalėti*. Istorija rodo, jog laikui bėgant fotografija gatvės priverčia tapti atviromis, kosmopolitiškomis išviešintomis. Gatvė tinkamiausia erdvė klestėjimui. Būtent gatvės fotografavimą galime vadinti gatvės menu – gatvės akcija.

Miesto kaita niekada nebuvo šaltu ir bejausmiu laiko antspaudu. Fotografijos apipinamos legendomis. Nors niekas nepozuoja, tačiau dažnas kūrinių reprodukovimas ir platinimas pačias fotografijas paverčia pozuojančiais objektais. Žavėdamiesi perteikiamu fotografijų siužetu išgyvename kūrinio turinį kurį ne retai siejame su pozavimu. Čia fotografija tampa nuolatinis judesys, spontaniškas menininko fotoaparato spragtelėjimas. Taigi meniniame gatvės atvaizde skleidžiasi dinamiškas turinys (čia pozavimas kaip metafora). Tačiau foto turisto, mėgėjo nuotraukos nusėdusios personaliniame albume lieka statiškos ir neatpažįstamos tarsi nykstančios asmenybės identiteto dalelės.

Spalva tokiose fotografijose asociatyviai prabyla apie *multikultūriškumą*. Čia neretai kertasi vieša intymi erdvė. Tai kasdienio gyvenimo persikūnijimas į atminties rievėlias, parafrazes. Gatvės, žmonių masės, individualizuotų veidų fragmentai, pastatų ir technikos fragmentai – tai tas pats, bet ir kintantis miesto ir foto turisto santykis⁰⁸.

Fotoaparatas, kiekvieną paverčia savo ir kito realybės objektų ir aplinkos turistu⁰⁹.

⁰⁶Ten pat, p. 72.

⁰⁷H.Cartier-Bressonas, E.Atget, W.Evansas,
http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2987&kas=straipsnis&st_id=4068, (žiūrėta 2005 06 05)

⁰⁸Ten pat.

⁰⁹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 65.

Apie Robert Frank fotografijas diktuojamas kelionių Amerikos keliais ir gatvėmis štai ką knygos *Amerikiečiai* įvade rašo Jack Kerouac: *Tą beprotišką jausmą Amerikoje, kai saulę kaitina gatves, kai iš muzikos automato ar iš netoliese vykstančių laidotuvių sklinda muzika, Robert Frank, gavęs Guggenheim stipendiją, užfiksavo šiuose nuostabiose fotografijose, padarytose sena dėvėta mašina apkeliavus beveik visas keturias dešimt aštuonias valstijas; jis fotografavo scenas, kuriose yra filmuose niekad nematytos gyvybės, paslapties, genialumo, liūdesio ir keisto šešėlio slaptumo.<...> Pamatęs šias nuotraukas, imi nebesuprasti, kas liūdiniau – muzikos automatas ar karstas*¹⁰.

Turinys kursto žiūrovo simpatijas, tai pastebime keistose Eugene Atget gatvių fotografijose. Gal būt kaip bendra nuotaika pilka, taip ir žiūrovų įspūdžiai melancholiški¹¹.

Janas Bulhakas apie misto fotografavimą *Vilniaus peizaže* štai ką rašo: *Miestai atskiria žemę nuo žmogaus akmenimis užtvaramis, suverčia bjaurių, atsitiktinių daiktų krūvas ir uždengia jomis vienintelę tikrą amžinybę žemėje – tolumą ir dangų. Neveltui kažkas pasakė: Dievas sutvėrė kaimą – žmogus pastatė miestą. Laimei Vilnius neužgožia įgimtų, svarbių savo egzistavimu dalykų perspektyvos ir yra verta dėmesio išimtis. Vilnius tik dedasi miestu, nesėkmingai stengiasi juo būti, nors, nepriklausomai nuo laiko tėkmės ir dvasios visada pasilieka kaimu*¹².

II.23.

ETNOGRAFIJA IR KULTŪRINĖ FOTOANTROPOLOGIJA ARBA BANDYMAS IŠSAUGOTI

*Ieškodami nuostabių vaizdų, fotografai išsiruošė į kultūrinius, klasinius, mokslinius safarius. Ši aktyvi, grobuoniška, vertinanti, laisva regėjimo atmaina bandė įvartyti pasaulį į spąstus...*⁰¹ Antropologijai svarbus dokumentinis autentiškumas. Kai pažintinė – autentiška ir, meninė struktūros susilieja fotografija tampa puikiu vizualinės antropologijos objektu⁰².

¹⁰Ten pat, p. 73.

¹¹Ten pat, p. 137.

¹²*Fotografijos paveldas ir dabartis. II.* Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 8.

⁰¹Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 95.

⁰²Nisteliėnė Apolonija, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.65.

Fotografai fotografuodami tai kas nyksta ne retai pagreitina patį išnykimą⁰³. Fotografija liečia kultūras. Ji ne tik analizuoja jas, bet ir rodo jų diferenciaciją. Ji sijoja įvykius, konstatuoja, aštrina, kartais gesina konfliktą. Galų gale kartais net vykdo vizualinį kultūrinį niveliavimą ar išskaidymą. Čia atskleidžiami atskirų tautų egzistavimo nusistovėję fundamentalūs klodai. *Tautos, amžiais gyvendamos etninėse žemėse, įgyja savitumo, kurį galima pažinti iš daugelio dalykų: papročių, tradicijų ir to, kaip žmonės linksminasi, kaip liūdi ar kaip elgiasi su kitais žmonėmis*⁰⁴. Fotografijos tikslas kur kas aukštesnis nei buitiškumo aspektas. Jos misija išsaugoti nykstančią praeitį⁰⁵.

Kultūrinės fotografijos autoriai pirmieji į savo kultūrą įneša kitos kultūros įvaizdžius... Kartais tai tampa kritiniais pretekstais savo kultūros aiškinimui ir analizavimui.

Laikas skatina realybės dūlėjimą, gimimą ir mirimą tuo pat metu. Tai rodo kultūros laikinumą. Fotografija atranda pasmerkta kultūros žūties akimirka ir išsaugo, tuo pat metu akimirksniu, išplėsdama reginį kuria ateities istorines interpretacijas – kultūros mitus, simuliakrus, fikcijas. Fotografijose yra svarbu, kas ir kada nufotografuota. Čia laiko ir kultūros atstumas padidina susidomėjimą⁰⁶.

XIX a. 6 dešimtmetyje buvo orientalistinės fotografijos klestėjimo metas. Maxime Du Camp ir Flaubert nuo 1849 iki 1951 m. keliavo po Vidurio Rytus ir felackų įžomybes – Abu Simbolio kolosą, Balbejko šventyklą ir t.t.⁰⁷

Jungtinėse Amerikos Valstijose Edward. S. Curtis 1896m. Pradėjo tyrinėti indėnų gyvenimą Šiaurės Amerikoje. 1907 m. Išleido pirmą iš 20 tomų knygą. Vėliau visi 20 tomų sudarė seriją *Šiaurės Amerikos indėnai*. Nuo 1896 iki 1930m. Menininkas tyrinėjo, fotografavo ir aprašinėjo apačių, džikarijų, navahų ir eskimų (Aliaskoje) gentis. Fotografas apgailestavo dėl neišvengiamo genčių nykimo, aiškino jog tokia gamtos valia: rūšis keičia rūšį. Jis taip pat išreiškė savo apgailestavimus ir dėl buivolų nykimo. Puikiai suvokė jog padėti niekuo negali, nes tokia gamtos kaita. Vadinasi žmonių klaidos sąlygoja ne tik žmonių rasių ar gyvūnų nykimą, bei ir augmenijos. Taip pat E. S. Curtis 1914 m. parašė knygą *Indėnų gyvenimas senovėje* (83 iliustracija).

⁰³Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 72.

⁰⁴Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 69.

⁰⁵Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 64.

⁰⁶Ten pat, p. 137.

⁰⁷Ten pat, p. 95.

E. S. Curtis ryžosi įamžinti tai kas nesustabdoma. Jam patrauklus vieno virtimas kitu. Čia svarbi rasių asimiliacija; jo paties manymu – *žemesnės rasės virtimas aukštesne*⁰⁸. Jis kaip antropologas tyrinėja indėnų ūkinę ir politinę veiklą, religiją ir meną. Jis norėjo atskleisti ir teigiamą indėnų charakterį: *nors visų pirma esu fotografas, aš žvelgiu ir maštau ne fotografiškai; todėl indėnų gyvenimo istorijos nedėstysiu mikroskopiškai smulkiai, ji veikiau bus pateikta kaip platus ir ryškiaspalvis paveikslas...*⁰⁹

Anglijoje 1897 m. Benjamin Stone įkūrė Nacionalinę fotografijos dokumentacijos draugiją – kurios tikslas įamžinti nykstančias kaimų ceremonijas ir šventes¹⁰.

Anglų fotografas Herbert G. Ponting buvo Scotto britiškos Antarkties ekspedicijos (1910 – 1913) oficialus fotografas. Čia rado civilizacijos nesubjaurotą kraštą įkūnijantį idealaus pasaulio suvokimą. H. G. Ponting galėjo manipuliuoti fotografiniais objektais ir erdve išreikšdamas tylą, sukurti subtilų amžinos dehumanizuotos erdvės išpūdį. Tai nesibaigiančios destrukcijos, begalinės mirties oazės atvaizdai įamžinti 1921m. išleistoje knygoje *Didieji Baltieji Pietūs*. Čia atskleidžiamas šykštus, abstraktus pasaulis, nekalbantis civilizacijos kalba, bet turtingas savo mirtingos erdvės gyliais. Tai asketizmo ir tyrumo įsikūnijimas (84 iliustracija).

1904 dirbo Japonijoje ir fotografavo komercinei firmai *Underwood and Underwood*. 1906m. Išleista jo pirmoji knyga *Japonijos studija*. H. G. Ponting taip pat, kaip ir E. S. Curtis ieškojo utopijos, kurios koncepciją puikiai iliustravo Japonija. Čia *kasdieninį gyvenimą valdo religija, kurioje gerbiamas menas, o meniškumas akivaizdžiausiai įsikūnija visame kame – drabužiuose, induose, net ryžių laukų formoje*¹¹.

Kultūrinės antropologijos bruožų galime išvelgti įvairių menininkų kūrinuose. II.9. dalyje Vaizdo dehumanizavimas buvo minima, jog Eugene Atget domina kultūros evoliucija. Paryžiaus gatvėse menininkas atranda primityviąją kalbos egzistenciją kuri persmelkia jo paties kūrybą ir visą asmenybę. Kalbos įsikūnijimai regimi dirbtuvių ir aikštelių fotografijose. Čia vaizduojami objektai kuriuose apdorojamos žaliavos miesto namų statybai ir jų apdailai. Menininko Paryžiaus vaizdų ciklas sąlyginai užsibaigia sąvartynuose, o tuo pat ir dirbtinai susikūrusiuose keistuose siauruose gatvelėse.

XX a.3 dešimtmetyje E. Atget užfiksuotų vaizdų jau nebėra. Apie tai jis rašo savo laiškuose Paul'ui Leon'ui: *tas pasaulis (kuris nyko) pasižymėjo neapsakomu išraiškingumu, tai*

⁰⁸Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla 1999, p.82.

⁰⁹Ten pat, p.82 – 83.

¹⁰Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos 2000, p. 64.

¹¹Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla 1999, p.86.

*buvo it veidas, ir puoselėtas, ir sykiu laiko suniokotas, paveldėtas iš daugelio jį jau turėjusių ir nutrynusių kartu*¹². E. Atget turėjo savo požiūrį, kuriuo jis stengėsi išvelgti ir apčiuopti neapčiuopiamą. Jo miestų panoramos sąlygojamos atsitiktinumų atskleidžia nesibaigiančias praeities istorijas. Tokiu būdu užmarštis tampa nebeįmanoma (85 iliustracija).

Kito menininko – Edward'o Weston'o kūrinuose atskleidžiamas civilizacijos potvynis. Čia Amerika nėra maloni šalis. Gamtos ir žmonių veiklos sąvartynai - medžių nuolaužos, dumblėtos upių seklumos, apleistos sodybos ar automobilių nuolaužos. Tai grėsminga destruktivi aplinka. Menininko kūryba dviprasmė. Jis mėgsta išbaigtumą ir tobulumą lygiai taip pat kaip ir destruktivumą ir pasibjaurėjimą. Jis kuria gyvenimo ir mirties poeziją, o metaforų ieško įvairiuose žmogaus ir gamtos elementuose. Menininkas rašė apie *puristinę fotografiją, kaip priemonę suvokti žmonijai ir gamtai*¹³ (86 iliustracija).

Diane Arbus kuria vizualinės antropologijos ekspediciją savo pačios aplinkoje. Čia ji atranda žmones kurie mažiausiai kam gali būti įdomūs. Ji kuria jų portretus, kaip viena labiausiai ironiškiausių to meto menininkų. Ieško prasmių neatsitiktiniuose deriniuose, o kontraversiškuose dalykuose. Akistatos pagalba, nejausdama užuojautos portretuojamiems įamžina tai kas daugumai atrodo nėra verta būti įamžintam. Ji fotografavo iš arti pozuojančius be jokių emocijų. Ji atranda ne charakteringas asmenybes, kurioms fotoaparato pagalba suteikiama galimybė susikurti individualybę charakterizuojantį turinį. Jos fotografijos yra buvusios Amerikos antologija, tiksliau Diana Arbus sukonstruotos Amerikos įvaizdį. 1971 m. nusižudydama menininkė tapo viena labiausiai analizuojamų Amerikos fotografų. Ji Amerikos fotografo įvaizdis¹⁴ (87 iliustracija).

Simpson Kalisher kaip ir Diane Arbus į kultūrinį paviršių iškelia metų metus kauptą griaunamą, subjektyvią masę. Jis parodijuoja ir rodo visuomenės susvetimėjimą tvyrantį Amerikos gatvėse.

Apie nenuilstamą fotografą keliautoją savo kūrinuose propaguojančio humanistines idėjas – Henri Carties Bresson galima daug kalbėti ne vien vizualinės antropologijos atžvilgiu. *Čia tikrovę interpretuojanti menininko individualybė lemia viską, egzotika neturi užgožti gilesnio požiūrio į fotografuojamuosius, bandymo pajusti, kuo gyvena, kas labiausiai rūpi tos šalies žmonėms.<...> H. C. Bresson'o humanistinė pozicija sudaro visų jo darbų esmę, išreiškia gan paprastą, bet labai svarbią mintį – visų tautų žmonės jaudina tos pačios problemas ir būtent*

¹²Ten pat, p. 141.

¹³Ten pat, p.149.

¹⁴Iki 1959 m. Diane Arbus fotografavo madas

*tu jie labai artimi vieni kitiems. Tai sudėtingi klausimai ir turbūt neišsprendžiami trumpalaikių kelionių metu.<...> Spontaniškame, kiek chaotiškame fiksavime dominuoja pamatymo nuostaba, momentais pavirstanti stipriu išgyvenimu*¹⁵ (88 iliustracija).

Susan Sontag fotografus skirsto pagal tipus: mokslininkai ir moralistai. *Mokslininkai inventorizuoja pasaulį; moralistai tiria sunkius atvejus*¹⁶.

1911 m. August Sander pradėtas projektas: fotografinis vokiečių katalogas, yra ne kas kita, o mokslinės fotografijos pavyzdys. Fotografo personažai reprezentuoja savo asmeninę, konkrečią socialinę realybę. 1934 m. fotografo neparduotos knygos buvo nacių konfiskuotos, negatyvai sunaikinti, o pats fotografas apkaltintas antivisuomenine veikla¹⁷. Socialiniai pavyzdžiai yra plačios sąmoningos sferos atstovai. Jo fotografijų personažai įvairūs: kai kurie nerūpestingi, naivūs, nerangūs ar rūstūs ir tikslūs. *Sanderis ne sąmoningai priderindavo savo stilių prie fotografuojamo žmogaus visuomeninės padėties*¹⁸. Jam visi objektai vienodi ir jis pats tai teigė sakydamas: *mano tikslas nėra kritikuoti ar apibūdinti šiuos žmones*¹⁹ (89 iliustracija).

Visų laikų vienas ambicingiausių projektų buvo Fermų apsaugos administracijos, vadovaujamos Roy Emerson 1935 m. projektas. Tai vaizdinė kaimiškų vietovių ir bendruomenių dokumentacija apimanti mažas pajamas gaunančių gyventojų grupę²⁰. Šis projektas valdžią informavo apie keliaujančius darbininkus ir skurstančius fermerius. Kitas ne mažiau reikšmingas socialinės antropologijos atvejis, tai XX a. pradžioje Lewis Hine dirbančių įvairius darbus vaikų dokumentiniai portretai. Fotografas buvo paskirtas etatiniu Nacionalinio, vaikų darbo komiteto fotografu. Jo darytos fotografijos privertė įstatymų leidėjus uždrausti vaikų jėgos naudojimą sunkiems darbams. Atskleistos socialinės blogybės rodo fotografų norą svetimą realybę paversti sava. *Geriausiu atveju fotografas galėjo sulyginti abi realybes – tai iliustruoja 1920-ųjų pokalbio su Hine pavadinimas: „Meniška traktuoti dabartį“*²¹ (90 iliustracija).

1968 nutiesus transkontinentinį geležinkelį prasidėjo Amerikos Vakarų fotografinė – antropologinė kolonizacija kuri skaudžiausiai atsiliepė indėnams. Nors juos jau nuo pilietinio karo fotografavo Vroman²² (91 iliustracija).

¹⁵Stanislovas Žvirgždas savo knygoje cituoja kažkokį kritiką, tačiau jo pavardės nenurodo.

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 82.

¹⁶Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 66.

¹⁷Ten pat, p. 67, 68.

¹⁸Ten pat, p. 68.

¹⁹Ten pat, p. 69.

²⁰Ten pat, p. 69.

²¹Ten pat, p. 71.

²²Ten pat, p. 71.

Folkloras gali pažadinti fotografo gyslelę. Latvis M. Bucler susižavėjęs folkloru panorį jį vizualiai įamžinti. Jis rinko dainas, propagavo archeologiją – dalyvavo 1869 m. Rygoje vykusiame 10 – amės visos Rusijos archeologų suvažiavime. Čia taip pat dalyvavo ir užsienio mokslininkai. Jį taip pat žavėjo etnografija.

1896 m. Latvijos pirmojoje etnografijos parodoje dominavo fotografija. 1925 m. M. Bucler išleido *Foto etnografijos vadovą*, kuriame jis rašo: *Juk gyvenime yra daug etnografinę vertę turinčių daiktų, darbo įrankių ir papročių, kurie palaipsniui pradingsta ir kuriuos taip svarbu užfiksuoti, kad ir fotografiniuose dokumentuose. Darbo įrankiai ir net patys amatai nyksta, o seni papročiai praeina, darydami mus lygiai tiek skurdesniais, kiek mes tarėmės tapę turtingesni <...> mano įsitikinimu, fotografija gali tarnauti ypač svarbiu etnografinio dokumentavimo ginklu, ir nepanaudoti jos visapusiškai mūsų sąlygomis – ne tik nedovanotinas aplaidumas, bet ir gana rimtas nusikaltimas... Originalumas – tai kiekvienos tautos turtas ir nepadarys mūsų turtingesniais tas, kas atims iš mūsų savitumą, todėl reikia skubėti dokumentuoti kiekvieną išskirtinę savybę, kad ji išliktų nors liudijimu apie mūsų tautos ypatingumą rinkinyje, jeigu jau nebegalima jos atgaivinti* Šiais žodžiais fotografas įprasmino fotografijos memorialinę funkciją, folklorizacijos galią. Čia socialinė ir asmeninė savivokos negali būti pilnavertės, jei nepripažįstama fotografija kaip atminties – prisiminimo objektyvizacija²³.

1985 m. pirmą kartą buvo pradėta fiksuoti Rygos rajonus: Čiekurkalis, vėliau Pardaugava, Maskvos priemiestis, Sarkandauguva bei miesto centras²⁴.

Lietuvoje taip pat fotografija pasitarnavo antropologijos ir etnografijos tikslams. Jau Stanislovas Fleri (1861 – 1915) noriai talkino istorikams. Jis fotografavo senienas ir archeologinius ardinius. Jo fotografijos pasitarnavo IX archeologų suvažiavimui – 1893 m. Vilnius rugpjūčio 11 – 14 d.²⁵

XX a. Pradžioje atgavus spaudą iš Gardino gubernijos Bielsko miestelio²⁶ į Vilnių gyventi atsikėlė fotografas Aleksandras Jurašaitis²⁷. Jis buvo tautinio atgimimo foto

²³Korsaks Peteris, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.66, 67.

²⁴Štamgute Inta, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.68.

²⁵Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 46.

²⁶Šiandien Bielsko – Polieskis, Lenkija.

metraštininkas, aktyviai įsitraukęs į tuometinę kultūrinę veiklą. Visa šeima du dešimtmečius aktyviai fotografavo kultūros veikėjus, draugijų veiklą, Didįjį Vilniaus seimą, parodas, nepriklausomybės akto signatarus, Lietuvos Valstybės tarybos narius. Šią jo veiklą galime apibūdinti ir sąlyginai apibrėžti kaip kultūrinę politikos antropologiją. Jog ši autorių galime priskirti prie foto antropologų taip pat rodo ir šis faktas: A. Jurašaitis buvo pirmasis Lietuvos fotografas fotografavęs laukinę gamtą ir žvėris Belovežo girioje. Jis taip pat buvo vienas iš kino pradininkų turėjęs daug filmografinių planų. Jis pirmasis skaidrių autorius Lietuvoje, bei panaudojęs foto montażą stumbrų fotografijose²⁸. Menininkas ne tik taikė įvairias fotografijos technikas ir išradinėjo neujus metodus, bet ir domėjosi fotografijos istorija bei teorija. Buvo 1907m. įkurtos mokslo draugijos nariu. 1910m. Visuotiniame draugijos susirinkime perskaitė pirmąjį referatą fotografijos tema *Fotografija*. Tekstas 1911m. atspausdintas žurnale *Švyturys*²⁹.

Lietuvos spaudoje, savo pranešime apie fotografiją, jis teigė: *Niekas negali prieštarauti, kad fotografijos pasiekimais naudojasi fotografai profesionalai savo asmeniškims reikalams, fotografai mėgėjai savo laikui praleisti, mokytis gamybos tyrinėtojai, astronomai, fizikai, chemikai, pagaliau fabrikantai, daktarai ir kiti – visi jie tapo fotografais siekdami žinomų savo siekių: daugelis iš jų mokslo dėlei. Daugelis svarbiausių paskutinių laikų išradimų padaryta ačiū vien fotografijos nusisekimui*³⁰.

Žurnale *Vairas*³¹ fotografijos taip pat atliko kultūrinės antropologijos vaidmenį. Čia fotografija buvo kalba perteikianti to meto ir praeities kultūrą. 1914 m. 10 – amė laikraščio numeryje buvo išspausdintas Prano Mašiotto kreipimasis: *Fotomėgėjai! Neduokite aparatams rudyti. Smarkiau suskubkite rinkti medžiagą mūsų kraštui iliustruoti. Atkreipkite savo dėmesį į dabartį ir, kiek galima, į praeities paminklus. Atsiraišykite, kas mūsų rinkinius sutvarkys, suvartos. Šį tą „Vairas“ reprodukuos*³².

1875 m. Benediktas Henrikas Tiškevičius³³ drauge su fotografu Bronislovu Jarovskiu lankėsi Alžyre ir fotografavo. Grafas antrą kartą išvyko į rytus. Fotografijos lyg eksponatai. Čia

²⁷ Aleksandras Jurašaitis gimė 1859 m. gruodžio 24 d. Žemaitijoje, Tryškių valsčiuje, Balsių kaime, didelėje neturtingo valstiečio šeimoje. Mirė 1915m. spalio 9 d. Palaidotas Rasos kapinėse Vilniuje, netoli M. K. Čiurlionio kapo.

²⁸ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 20; Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 46.

²⁹ Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 20.

³⁰ Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: Austėja 1996, p. 47.

³¹ Žurnalo redaktorius Antanas Smetona.

³² Ten pat, p. 74.

³³ Benediktas Henrikas Tiškevičius gimė 1852 m. gruodžio 11d. Nemėžyje ne toli Vilniaus. Mirė Mentone 1935m. gruodžio 13 d. palaidotas Nicoje.

fiksuojami Arabų tipai, bei Alžyro gyvenimo vaizdai. Tai Alžyro fotoreportažai. Fiksuojamos kapinės, karių stovyklos, žydų būstai, kabilų palapinės ir maurų haremai. Tų pačių metų rugsėjį grafas keliauja po tolimuosius rytus: Japoniją, Indiją, Kiniją. 1876m. su trisdešimt septyniais jachtos *Žemajtej* nariais keliauja aplink pasaulį. Vėliau 1877m. fotografijų rinkinį su Afrikos, Azijos ir Amerikos gyventojų portretais ir vietovių peizažais padovanojo carui Aleksandriui II. Nuo 1905m. sausio iki balandžio fotografas keliauja po Egiptą, Uganda, Belgų Kongą, Sudaną³⁴.

Mirus žmonai H. B. Tiškevičius išnuomojo dvarus Lietuvoje ir su vaikais išvyko gyventi į Paryžių. Tuo metu fotografas ne tik daug kūrė meninės fotografijos srityje, bet ir savo kūrinius eksponavo daugelyje Europos miestų³⁵.

Juozas Perkauskas (1896 – 1940), Žemaitijoje, Džiuginėnų dvaro savininkas apie 1928 m. ėmė fotografuoti gamtą, žemaičių tipus ir buitį³⁶.

1896 m. Peterburgo universiteto geografijos katedra paskelbė mokslinio darbo konkursą. Reikėjo pagerinti kurios nors tautinės grupės antropologinę charakteristiką. Tai patraukė universiteto auklėtinį Povilą Višinskį. Jis nutarė tyrinėti žemaičius, bei jų etnografiją. Mokslinis darbas vadinosi *Antropologinė žemaičių charakteristika*. 1869 m. keliaudamas po Žemaitiją padarė ne tik antropologinius matavimus ir aprašus, bet ir 170 fotografijų. P. Višinskio mokslinis darbas buvo baigtas 1898m. ir įvertintas pagyrimo raštu. Taigi P. Višinskis pirmasis Lietuvoje fotografiją pritaikė moksliniams antropologijos tyrimams³⁷.

Nuo 1864 m. iki 1903 m. Klaipėdos krašte, Rasytėje kopų apsaugos inspektoriumi dirbo Fransas Efa. Istorikai mano, kad jis pats fotografavo Kuršių Neriją. Specialiai pasirinko dokumentinį fotografavimą, padėčiai užfiksuoti. Šiuo metu Nidos muziejuje eksponuojamos reprodukcijos iš 1904 m. išleistos knygos (dabar knyga dingusi). Muziejuje taip pat gausu fotografijų ir reprodukcijų iš įvairių dauguma 1898 – 1899 m. ekspedicijų Kuršių nerijoje.

Tarpukario Lietuvoje apie antropologinę fotografijos galią taip prabilo profesorius S. Kolupaila: *Argi galima tikėtis, kad profesionalai atvaizduotų Lietuvą? Jie to grožio nepajus. Tik fotomėgėjas, keliaudamas po savo kraštą ir „medžiodamas“ jo paslėptą grožį, gali ir privalo atlikti tą svarbų ir garbingą uždavinį*³⁸.

³⁴Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 30.

³⁵*Fotografijos paveldas ir dabartis. II*. Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 10.

³⁶Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 104.

³⁷Ten pat, p. 113 – 115.

³⁸Ten pat, p. 155.

Profesorius I Končius teigia: *Mes Lietuvos fotomėgėjų sąjungos nariai, turime galingą ginklą – fotografiją, mes kaip vienas, užkirsime kelią mūsų senienoms dingti, mes išsaugosime etnografinius paminklus, mūsų surinktoji medžiaga tebūnie gausingiausiai ateičiai praeities šaltinis.*

Vabalninko fotografas Juozas Daubaras³⁹ beveik iki 1935 metų savo fotoaparatu fiksavo miestelio žmonių gyvenimą, prekeivius, kaimą, elgetas, vaikus, ūkininkus, namų šeimininkus, šventes, laidotuves, vaikų prieglaudą, laukų melioraciją ir kt.⁴⁰ (92 iliustracija). Apie jo fotografijų tikroviškumo žavesį štai ką teigia fotomenininkė Regina Šulskytė: <...> *nuotraukoje „Izabela Narkevičiūtė“ (1937) regime seną ir ramiai susimąsčiusią moterį, kuri iš laiko perspektyvos atrodo lyg koks simbolis. Čia net kiekviena portreto detalė – ranka su balta nosinaite, balto suolo horizontalės bei tamsoje nykstanti kolona – priklausydama viena nuo kitos, įgyja reikšmę ir mintį <...> Kasdienis momentas tampa istorija. O kiekviena nuotrauka kaip praeities atspindys leidžia pajusti gyvą to krašto gyvenimą <...> todėl fotografai supratę nepakartojamą fotografijos reikšmę, ėmėsi vaizdais įamžinti lietuviško kaimo, didmiesčių ir mažų miestelių gyvenimo epizodus, darbą, buitį*⁴¹.

Kasdienį gyvenimą taip pat fotografavo Jokūbas Skrinška⁴². Jis įamžino ir pirmo viešo Lietuviško vakaro 1905 m. Marijampolės dalyvius. Fotografijos apačioje įmontuotas užrašas su *Amerikos pirtyje* data ir choro atliktų dainų pavadinimais⁴³.

Kaip ir dauguma fotografų taip ir Biržų krašto fotografas Petras Ločeris⁴⁴ fotografavo savo aplinkos žmones. Vietiniai žmonės juokavo, kad kilus gaisrui fotografas su savo aparatūra atlėkė daug greičiau nei gaisrininkai⁴⁵.

Kraštotylinę fotografiją pirmasis propaguoti pradėjo Janas Bulhakas. Sąlyginai jo tradicijas perėmė Balys Buračas⁴⁶. Jis matė laiką kuriame XX a. skleidžiasi kosmopolitinės idėjos. Suvokė jog tradicijos griauamos ir devalvuojamos, jos mutuoja ir palaiapsniui įgauna naujų, modernių bruožų. Anot fotografijos istoriko S. Žvirgždo B. Buračas savo gyvenimą

³⁹Juozas Daubaras laikomas vienas ryškiausių tarpukario fotografų gimęs 1895 m. gruodžio 15 d. Vabalninko valsčiaus Remeikių kaime, Mirė 1982 m. Vabalninke.

⁴⁰Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: *Lietuvos fotomenininkų sąjunga* 2003 m., p. 8.

⁴¹Šulskytė Regina, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.52.

⁴²Jokūbas Skrinška gimė 1883 m. Shenandoah'e, JAV. Mirė 1963 m. kovo 3 d. Kaune.

⁴³Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: *Lietuvos fotomenininkų sąjunga* 2003, p. 58.

⁴⁴Petras Ločeris gimė 1892 rugsėjo 12 d. Biržų apskrityje, Jasiškių kaime. Mirė 1973 lapkričio 24 d. Vilniuje.

⁴⁵Ten pat, p. 28.

⁴⁶Balys Buračas gimė 1897 m. sausio 5 d. Radviliškio rajone, Sidarų kaime. 1921 m. baigė pradžios mokyklos mokytojų kursus Šiauliuose ir kurį laiką mokytojavo aplinkiniuose kaimuose. Nuo 1928 m. nebemokėjo, o užsiėmė tik kraštotyra. Mirė 1972 m. liepos 18 d., palaidotas Kaune.

paskyręs etnografinę fotografijai atliko darbą kurį fotografai turėjo atlikti jau XIX a. Jis užčiuopė tautos mentaliteto, būties, savimonės ir kitokias idėjas⁴⁷. Fotografavo kaimo žmonių darbus, liaudies meną, laidotuves ir gegužines, stalius ir dievdirbius ir kt.⁴⁸. Čia suprantame, jog fotografija įvaizdina tautos atmintį ir verčia geriau įvertinti esamą realybę, regimybę paverčiant svarių dokumentu ateičiai. Pats B. Buračas rašė, kaip nusigrėžė nuo pedagogikos ir ėmėsi fotografijos: *1928 m. liepos mėnesį Švietimo ministerijai išteikiau pareiškimą, prašydamas atleisti mane iš mokytojo pareigų, nes mokykloje laisvamaniškų pažiūrų mokytojui dirbti neįmanoma, o pakeisti savo pasaulėžvalgos negaliu. Po mėnesio mane atleido ir aš buvau labai patenkintas, nes manęs seniai laukė milžiniškas kraštotyros darbas visoje Lietuvoje. Visame krašte kaimus skirstė į vienkiemius. Perkeliant senovinius su vertinga liaudies ornamentika trobesius, naujoje vietoje jie prarasdavo savo etnografinę vertę, nes atstatydavo jau ne tokius. Todėl man rūpėjo viską, ką rasiu kaimuose dar nesugriauta, kuo skubiausiai nufotografuoti. Nieko nelaukdamas leidausi į kelionę⁴⁹. Per savo gyvenimą fotografas sukūrė 25000 vertingų kraštotyrynių fotografijų, kurių dauguma žuvo per Antrąjį pasaulinį karą⁵⁰. Išlikę yra per 8000 negatyvų. Sąlyginai jo kolekcija skirstoma į šias grupes: mažoji architektūra; įvairūs liaudies meno dirbiniai; liaudies papročiai, šokiai bei žaidimai; žmonės kūrę etnografines vertybes. Fotografas sukūrė 500 fotografijų tarsi vizualinių dokumentų rodančių margučių marginimo būdus. Taip pat įamžino žymias kiaušinių margintojas, žymiuosius XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios Dievdirbius. Apie liaudies menininkus ir meną fotografas taip pat užrašė popieriuje. Beje B. Buračas laikomas vienas pirmųjų žanrinės fotografijos kūrėjų⁵¹ (93 iliustracija).*

Anot fotografijos istorijos tyrinėtojo daktaro Virgilijaus Juodakio *B. Buračui etnografinė tema buvo pats fotografavimo objektas, jis pirmasis mūsų krašte fotoaparata padarė tikru kraštotyryninko darbo įrankiu⁵². Panašų darbą atliko ir Aantanas Varnas, jis kaip ir B. Buročas kaupė tam tikras etnografines žinias, kad galėtų tinkamai pasisavinti išsaugojimui objektą⁵³.*

Kruopščiai etnografinę fotografiją puoselėjo ir J. Petruelis, A. Poška. Jie užfiksavo daug sunykusių ar nykstančių medinės architektūros, bei gamtos ir istorinių paminklų⁵⁴.

⁴⁷Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 46 – 47.

⁴⁸Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 122.

⁴⁹Ten pat, p. 121.

⁵⁰Ten pat, p. 122.

⁵¹Tamošaitienė Datutė, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.55, 56.

⁵²Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija 1854 - 1940*. Vilnius: *Austėja* 1996, p. 122.

⁵³*Fotografijos paveldas ir dabartis. II*. Šiauliai: fotografijos muziejus, konferencijos medžiaga, 1995 m., p. 3.

⁵⁴Steponaitienė Jolita, Ten pat. p.27.

Kitas ne mažiau žymus ir įdomus kultūros tyrinėtojas per fotografiją buvo Jonas Dvariškis⁵⁵. Jo 1933 – 1940 m. užfiksuotose fotografijose matome nepriklausomos Lietuvos žmones, gamtą. Didžioji fotografijų dalis yra savotiška asmeninė patirtis. Tai giminių ir artimų pažystatų portretai, kariuomenės ir studentų gyvenimo vaizdai. Keliaudamas J. Dvariškis daug fotografavo, jo palikime kaimų ir miestelių bei etnografinio paveldo atvaizdai. Tačiau parašai, kur ir kada fotografuota nėra išlikę⁵⁶ (94 iliustracija).

Marijampolės atvaizdų kūrėjas Stasys Ruškys⁵⁷ užfiksavo daug senosios Marijampolės pastatų, gatvių ir tipažų⁵⁸. 1972 kartu su fotografijos klubo nariais A. Senkaičiu, Pžaronskiu surengė istorinės vertės turinčią fotografijų parodą *Kapsukas užvakar ir vakar*⁵⁹.

Dauguma kaimų ir mažų miestelių fotografų buvo tos pačios vietinės kultūros vizualizacijos kūrėjai. Juk dauguma vietinių asmenų eidavo fotografuotis pas fotografą į fotoateljė. Toks buvo ir Tadas Bajarūnas⁶⁰ 1920 m. apsigyvenęs Krekenavoje ir įkūręs savo fotoateljė⁶¹ (95 iliustracija).

Viešnių krašto kultūros fotografijų autorius Jonas Kinčinas⁶² po savo mirties palikęs apie 5000 stiklinių negatyvų datuojamų 1925 – 1940 m. Negatyvai buvo kruopščiai surašyti ir saugomi fotografo žmonos. Jis fiksavo studijoje ir išorėje: miestelio šventes ir laidotuves, saviveiklininkų būrelius, bei Vytauto Didžiojo paminklo statybos etapus., bažnyčios gaisrą ir žemės ūkio parodą, tilto per upę statybą. Jo fotografijų žanras platus mat jis buvo vienintelis Viešnių miestelio fotografas. Jis užfiksavo miestelyje gyvenančius skirtingų tautybių ir religijų žmones⁶³.

Tuo metu foto moelių komponavimas buvo naujoviškas. J. Kinčinui rūpėjo šviesa ir jos efektai. Naudojo įvairius fonus, net inscenizuodavo įvairias situacijas. Išnaudodavo ir natūralią iš vieno taško, pro langą krintančią šviesą, kuri išryškindavo tik fotografuojamo detales⁶⁴.

Ankstyvieji darbai labiau meniški ir atidžiau sukomponuoti, vėlyvieji labiau standartiniai, tarsi sukomerciškėję⁶⁵ (96 iliustracija).

⁵⁵Jonas Dvariškis gimė 1912 m. Pakruojyje. Mirė 1944 m.

⁵⁶Žvirgždas Stanislovas *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: *Lietuvos fotomenininkų sąjunga* 2003, p. 82.

⁵⁷Stasys Ruškys gimė 1912 m. gegužės 15 d. Suvalkuose. Mirė 1991 m. Marijampolėje.

⁵⁸Ten pat, p. 104.

⁵⁹Ten pat, p. 104.

⁶⁰Tadas Bajarūnas gimė 1890 m. spalio 28 d. Sidabrave, Navapolio dvare. Mirė 1945 m. kovo 13 d.

⁶¹Ten pat, p. 110, 111, 112.

⁶²Jonas Kinčinas gimė 1901 m. vasario 9 d. Viešniuose. Mirė 1966 m. vasario 28 d. Viešniuose.

⁶³Ten pat, p. 130, 131.

⁶⁴Ten pat, p. 131.

⁶⁵Ten pat, p. 131.

Tauragės miestelio įvykius dokumentalizavo Juozas Meškerys⁶⁶

Po antrojo pasaulinio karo Švenčionių apylinkių gyvenimą fotografavo vietinis fotografas Karolis Ulozas⁶⁷. Karo metais jo tėvų namuose prisiglaudęs vokiečių paštininkas jaunąjį Karolį išmokino fotografo amato. Fotografijos istorikas Stanislovas žvirgždas mano, kad pirmosios fotografijos darytos apie 1928 m. Gana antropologiškas ir tas faktas, kad fotografas nufotografavo visus Pečiurkų kaimo žmones. Tiesa jis nevengė ir keistos fotografavimo aplinkos, kad ir pavyzdžiui kapinės. Taip čia mažiau kildavo įtarimų Lenkų okupacinei valdžiai. Jis taip pat fotografavo Tverečiaus ir Mielagėnų kaimo šventes ir nelaimės⁶⁸ (97 iliustracija).

1944 m. Sofija Urbonavičiūtė – Subačiuvienė⁶⁹ fotografavo Vilnių; artėjant frontui pavasario ir vasaros pradžios miestas. Tai rodo, jog miestelėnai fotografavo namus kuriuose gyveno. S. U. Subačiuvienė taip pat, kaip ir jos mokytojas stengėsi nepamesti nė vieno reikšmingo objekto, įamžinti visą įmanomą grožį. Tuometiniai vermachto kariai savo objektyvus lepino sostinės bažnyčiomis ir nuostabiomis panoramomis. Karo metais Vilnius nebuvo labai sugriautas, nors karo fotografijose daug gaisraviečių. Patys didžiausi griovimai ir perstatinėjimai vyko po karo. Po fotografės S. U. Subačiuvienės mirties negatyvai atsidūrė sąšlavyne, kuriuos pastebėjo atsitiktiniai žmonės⁷⁰.

Balys Tarvydas (1897 – 1980) istorikas ir archeologas, ilgalaikis Šiaulių *Aušros* muziejaus darbuotojas fotografavo archeologinius kasinėjimus

Architektas Vytautas Nistelis (1922 – 1986) keliuose šimtuose negatyvų sukurtų 1950 – 1970 m. užfiksavo istorinius architektūros paminklus, tėviškės gamtą, portretus⁷¹.

Aleksandras Macijauskas keliaudamas ir fotografuodamas Lietuvos turgus⁷² užsiima vizualine kaimo turgų antropologija. Jis ieško ir randa keistų personažų su keistais savo parduodamais objektais. Jo turgus kartu brutalus, tiesmukiškas, archajiškas. Būtent toks kokio jau nebėra. Jo turgus tai requeam Lietuvos kaimo žmonėms kuriuos maitina žemė. Žvelgiant iš

⁶⁶Juozas Meškerys gimė 1900 m. lapkričio 17 d. Biržų rajone, Klausučių kaime. Mirė 1990 m. Tauragėje; Ten pat, p. 139.

⁶⁷Karolis Ulozas gimė 1909 m. Tverečiaus valsčiuje, Kukutėnų kaime. Mirė 1986m.

⁶⁸Ten pat, p. 146, 147.

⁶⁹Sofija Urbonavičiūtė – Subačiuvienė 1915 – 1980. Gimė mišrioje šeimoje. Mokėsi Stepono Batoro tapybos. Fotografijos mokėsi pas Jana Bulhaka, karo metais buvo jo asistentė. Paryžiuje studijavo animaciją, bet studijas nutraukė prasidėjus karui. Po karo dirbo pedagogo darbą, o už darbo metodiką ne kartą buvo priekaištauojama komunistų.

⁷⁰Morkus Pranas, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.36.

⁷¹Nistelienė Apolonija, *Fotografija, paveldas ir dabartis*, konferencija, Šiauliai, 1995 m. p.57.

⁷²Ciklo sukūrimo laikmetis: 1969-1987.

visos valstybės konteksto, šie žmonės arčiausiai žemės. Jie žengiantys iš fotografijų it tampantys deformuotais laiko objektais. Fotografos *optimizmo filosofija labiau siejasi su idealizuoto socializmo laikotarpiu, o ne su dabartiniais rūpesčiais*⁷³ Menininkas atskleidžia tikrą, tuometinį, autentišką savo požiūrį į tuometinius žmones, į sovietinės Lietuvos kaimą. Jo objektyvas krypsta į nepaprastus žmonių charakterius – aplinkinių nepastebimus. Fotografo mastymas platus ir gilus, tai puikiai įrodo jo kompozicijų variacijos. Visose jo fotografijose svarbūs vidiniai nematomi ryšiai. Siekdamas emocinio įtaigumo operuoja esamo laiko⁷⁴ ir erdvės kategorijomis. Jam svarbus natūros objektyvus perteikimas nors estetika jo fotografijose ir estetika realybėje iš pagrindo stipriai skiriasi⁷⁵ (98 iliustracija).

Tačiau egzotika tūno ne vien autorių gimtuosiuose kraštuose. Pvz. Romualda Augūna nuolat traukia tolimi kraštai. Jis lankosi Indijoje, Japonijoje, Filipinuose, Nepale, Vietname, Sirijoje, Maroke, Konge ir kituose kraštuose. Fotografas yra įkopęs į Tean Šanio, Pamyro ir kitas viršukalnes, kurių fotografijas eksponuodavo Lietuvos galerijose grįžęs po kelionės. Žymiausi autoriaus ciklai: *Indijos motyvai, Draugystės akimirkos Konge, Kalnai ir žmonės, Po Pietryčių Azijos šalis*. Fotografas kuria didelio ir mažo pasaulių asociacijas. Fiksuodamas tipiškus, ne inscenuotus veidus ar atsitiktines situacijas autorius ne vengia jas pateikti kaip metaforas. Taigi kiekviena R. Augūno fotografija turi tam tikrą filosofinę potekstę⁷⁶.

Kiekvienas individas yra nuogas. Dokumentinė fotografija padeda nuogumą išryškinti. Ji nuplėšia visas apsaugos kaukes ir vaizduoja *skaudžią, nepagražintą tikrovę. <...> giliai sujaudina, suvirpina mūsų sudiržusias, jau kito, veržlaus gyvenimo ritmu plakančias širdis ir priverčia susimąstyti: iš kur mes atėjome ir kur mūsų šaknys*⁷⁷. Tokie yra fotografai broliai Algimantas ir Mindaugas Černiauskai, fotografiją naudojantys kaip kaimo antropologinę tyrinėjimo priemonę. Čia kasdienybė pinasi su asmenine fotografų patirtimi. Jie fotografuoja savo pažystamus, draugus ir kaimynus (99 iliustracija)

Džiaugiuosi, kad šiandien nespalvota fotografija, nors ir gerokai nukraujavusi, vis dar tebegyvena, kad jos dar nenumarino jungtinės technologų pastangos...

Kęstutis Stoškus

⁷³J. Sasnaitytė <http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

⁷⁴Čia esamasis laikas yra fotografo laikas, arba laikas kertantis jo paties egzistencijos laiką.

⁷⁵Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 97.

⁷⁶Ten pat, p. 81 – 82.

⁷⁷Ten pat, p. 126.

Visiškai kitokia fotoantropologija užsiima Vytautas Balčytis (g. 1955m.). Jo fotografijos tai yra laiko ir juo apsupto objekto tyrinėjimai. Menininko kūrybos objektas yra urbanistinis peizažas. Čia nėra nieko ne reikalinga. Čia lyg Japoniškame haiku eilėraštyje, viskas persunkta prasme. Vyt. Balčytis renkasi ne fotogeniškus objektus ir jiems suteikia naują alsavimą. Miestų likučiai verti tyrinėjimo ir analizės atsargiai liečiami fotoobjektyvu. Jie tūno svetimose ir perdaug atvirose erdvėse.

Kad ir kokia būtų civilizacija ir jos istorija, ji tarsi Andrej Tarkovskio⁷⁸ kino filmų fragmentais atgyja prieš aklas mūsų akis: ji poetiškai skaidri, jos nostalgiskas jausmas reiškiasi keistomis formomis – tarsi žmogaus, niekada nemokėjusio mylėti. Ši forma nepakartojama kaip ir pats prabėgęs gyvenimas. Įgimtas daiktų nenoras veikti meistriškai tramdomas menininko žvilgsnio. Vyt. Balčytis įvaizdina atsibodusį objektą, apipina keista šviesa kurios pagalba kartais ištirpdo tapatumo bruožus, savo žalą kompensuodamas nauja konstrukcija ar konstrukcijų junginiu atvaizde. Čia realybė reikalinga tam, kad leistų prabilti atsitiktinėms ir paprastomis antrinės realybės nostalgijos formomis – nenagrinėtoms, tačiau būtinoms nagrinėti. Istorijos kūnas *randasi* grįžime į paprastumą. Čia nulupami visi estetiškai nuglaistyti urbanistinio objekto sluoksniai, o nuogumas padengiamas ramybės ir amžinos atminties aureole bei uždaromas foto antspaude. Laikinybė nebeegzistuoja, tačiau lieka efemeriškas praeities kultūros grožis konkuruojantis su dabartimi ir šiuolaikinio žmogaus pop kultūros naujų vėjų formuojama jausena.

Atvaizdas laiko savyje architektūros ir šviesos grožį. Šviesos sluoksnių mainymasis perteikia objekto ir jo kūrėjo nuotaikas. Fotografas yra nusisukęs nuo aplinkiniams svarbių objektų. Jam rūpi surasti svarbą ne svarbiame objekte, ištirti nesvarbumą ir pasidalinti jį su aplinkiniais.

menininkas yra ne šiame laike. Jo laikui priklauso atvirumas sąlygojamas žiūrėjimo į objektą su meile.

Fiksuojami savaime yrančių statinių ir daiktų gyvenimai. Jie yra tie kurie užmirštami, jie yra tie kurių nenorime atpažinti. Vyt. Balčytis tarsi antropologas bando atpažinti ir atskleisti vaizduojamo objekto turinį, kuris įgauna keistą sakralią formą. Kai kuriose fotografijose

⁷⁸ Andrej tarkovskij (1932 – 1986) vienas žymiausių rusų kino režisierių. Per gyvenimą sukūrė aštuonis filmus, visi pelnė tarptautinius apdovanojimus. Savo kūrinuose režisierius analizuoja žmonių tarpusavio santykius, į pirmą planą iškelia žmogų ir jo dvasines vertybes, egzistencines kančias. Žymiausi kūriniai: *Andrejus Rubliovas* (1969), *Veidrodis* (1975), *Stalkeris* (1979).

objektas dehumanizuotas ar įgavęs ne žymių destrukcijos bruožų, o kai kuriose pilnas savo vidinio alsavimo. Čia objektyvas yra prietaisas matuojantis pastatų energijos virpesius sąlygojamus gilaus kvėpavimo. Būtent čia – jautriame kvėpavime *randasi* kasdienio gyvenimo grožis jaudinantis ne tik akis bet ir sielą.

Foto antspaudas yra laiko antspaudas. Jame slypi įrantys miestelių veidai. Priešingai nei realybėje jiems neleidžiama susidėvėti. Būtent 1988 – aisiais pradėtą miestelių seriją galime suvokti kaip konceptualią fotoantropologiją. Fotografija kaip antropologijos priemonė – prikelianti ir išlaikanti. Todėl, čia istorija nesensta, kiekviename atvaizde ji vis jaunėja. Fotografija verčia susimąstyti ar mes išlaikome tai ką turime ir ar atsimename praeitį? Istorija tampa pastebėta ir atverianti naujas jausmo ir interpretavimo perspektyvas (100 iliustracija).

II.23.

NEIGIAMŲ REIŠKINIŲ AKCENTAVIMAS

Jacob Riis⁰¹ pirmasis fotografijos istorijoje atskleidė socialinį žmogau žlugimą, kančią, priespaudą ir išnaudojimą. Jis XIX a. 10-ame dešimtmetyje fiksavo New York'o lūšnynus. Jis pirmasis ryžosi iškelti Amerikos socialines žaizdas⁰² (101 iliustracija). Iki šio menininko taip pat buvo bandyta fiksuoti socialines problemas. Tai darė *John Thomson* XIX a. 8 – ame dešimtmetyje fiksavęs Londono skurdžių kasdienybę. Šios fotografijos pakankamai švelnios nei Jacob Riis kuris tuo metu buvo pakankamai žiaurus dokumentalistas⁰³.

Greitas socialinių temų lygmens ir etiškumo keitimas fotografams leido greitai padaryti karjerą. Žymieji fotografai sugretindavo vargšų ir žvaigždžių įvaizdžius, o tai rodo jog profesionalioji fotografija buvo liberalaus klasinio turizmo atmaina. Fotografija draugia sukuria ir peržengia atstumus. Būtent tai ją daro siurrealistine; socialinis ir laiko atstumai sutapatinami, o skarmalais apvilktas žmogus ar pokylio dama yra tik lygiavertės kategorijos, nes rūbas išlieka rūbu, o kūnas kūnu ir tai nedaro fotografijos siurrealistiška⁰⁴.

⁰¹Jacob Riis imigrantas iš Danijos, nuo 1877m. Buvo New York miesto laikraščio Tribune reporteris. Taip pat dirbo *Associated Press* biure.

⁰²Sontag Susan teigia, jog socialinės fotografijos terminas yra vidurinėsios klasės pozicija.

⁰³Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos* 2000, p. 64.

⁰⁴Ten pat, p. 65.

Skurdo ir išnaudojimų problemų fiksavimo bumus prasidėjo Amerikoje įkūrus Fermų apsaugos asociaciją, kuri gynė fermerių interesus. Ši asociacija fotografijas publikavo savo bukletuose ir plakatuose, o 1937 m. Pradėjo leisti žurnalą Look.

1907 – 1918 metais J. Riis tradicijas tęsė Lewis Hine. Jis fiksavo vaikų išnaudojimą įvairiuose darbuose. Apie šią problemą taip pat prabyla jo fotografijos rodančios naujuosius imigrantus Eliso saloje. Vaikai noriai pozuoja, jie tampa savo gyvenimo istorijos ir savo padėties pasakotojais. Iš ties šis fotografo ciklas brėžia naują fotografijos stilistinę kryptį kuri susiformuos XX a. ketvirtajame dešimtmetyje. Tuo metu prie kiekvienos fotografijos bus rašomas atitinkamas paaiškinimas, aforizmas ar kitokia mintis. Vadinasi *Fotografai dokumentininkai išgelbėjo individualios būties idėją nuo užmaršties – ir apskritai, ir turint omeny statistiką. Sausose apžvalgose bei ataskaitose atsirado žmonių balsai bei kaimiška tarmė*⁰⁵. L. Hine dirbo ir po karo. Toliau fotografavo Eliso saloje, 1932m. Išleido knygą *Dirbantys žmonės*. Knygos paantraštė skambėjo taip: *Šiuolaikinių žmonių ir mašinų fotografinės studijos*. Menininkas performavo fotografijos meną pagal trečiojo dešimtmečio dizaine ir tapyboje vyravusį stilių nukreiptą į mechaninę estetiką. Gal ne visai tiesmukiškai, tačiau mechaninės estetikos apraiškų kūrėjo fotografijose daug.

1932m. Erskine Caldwell išleido knygą *Tabako kelias*, kurioje pavaizduoti nusigyvenę ir degradavę nuomininkai.

XX a. Ketvirtajame dešimtmetyje Dori Ulmann įamžino vargingą Apalačių genties būtį. Ji pirmoji pradeda pastoralinės fotografijos stilistikos etapą. Tokios fotografijos prabyla apie socialines sąlygas kurias reikia keisti. Tai konceptualiai perteikiama per socialinius pasirinktų personažų charakterius. Tiesa tai ne vien neigiamų aspektų atskleidimas, tai ir autentiškos būties, kuri bus mechanizavimo būdu naikinama, išsaugojimo būdas. Žemdirbių ar kitų profesijų atstovų skurdas kėlė ne vien socialines problemas, bet ir identiteto. Fotografai taip pat buvo gavę užduotį užfiksuoti ir nusigyvenusius žmones Pietuose.

1936 M. Prancūzijos gamyklose vykusiuose streikuose darbuotojai specialiai pozavo fotoreporteriams. Ilgainiui tai tapo madinga fotopoza, apie kuria 1937 m. Pavasarį žurnalas *Life* rašė kaip apie pozas išreiškiančias 1936 – 1937 m. dvasią.

XX a. 7 dešimtmetyje Amerikoje iškilusi fotografų karta akcentavo susvetimėjimą, pavojaus jausmus, baimę ir vienatvę. Tokie menininkai buvo: Bruce Davidson, Danny Lyon,

⁰⁵Ian Jeffrey *Fotografija / Trumpa istorija*, Vilnius: R. Paknio leidykla 1999, p.160.

Diane Arbus, Simpson Kalisher. Menininkai parodijuodami perkuria ankstesnio laikotarpio stereotipus, paneigia humanizmą ir tuo pat novatoriškai jį formuoja.

Bruce Davidson fotografuodamas neturtingus nuomininkus perteikia beemocinę žmonių būti. Gyvendami gatvėje jie prarado jausmus ir fotografijose atskleidė Amerikietiškos krizės pagrindinį turinį. 1969 m. B. Davidson bendradarbiaudamas su agentūra *Magnum* tokias fotografijas pateikė agentūros leidžiamai knygai *Amerika, išgyvenanti krizę*⁰⁶. Tai nepasitikėjimo Amerikos kultūra ir visuomenės regreso analizė.

1958 m. fotografijų ciklas *Neūžauga* vaizduoja visuomenės atstumtuosius. Ciklas *Rytų gatvė Nr. 100* yra dokumentinis žiaurumo tyrimas, visiškai atitinkantis laiko dvasią (102 iliustracija).

XX a. 7 dešimtmetis tai šurmuliavimo laikmetis, kuriame buvo svarbu fiksuoti socialines destruktijas, bei naujus revoliucinius sąjūdžius, atskleisti Vietnamo karo patirtį⁰⁷.

Niūresnį kontekstą Teksaso pataisos darbų kolonijoje randa Danny Lyon. Čia siautėja nuolatinė neviltis ir pavojus. Šios fotografijos išspausdintos knygoje *Pokalbiai su mirtimi*⁰⁸ (103 iliustracija).

Don McCullin (104 iliustracija) XX a. 8 dešimtmečio pradžioje sukurtos išsekusių Biafro gyventojų fotografijos yra paveikios, kaip ir Werner Bischof (105 iliustracija) Indijos bado aukų fotografijos.

XXa. 6 dešimtmečio pradžioje. 1973 m. Amerikos spaudoje pasirodė mirštančiųjų iš bado tuaregų šeimų Sacharoje fotografijos. Taigi fotografijos šokiruoja, kai rodo ką nors naujo. *Vienas dalykas – kentėti, kitas – gyventi su fotografiniais kančios atvaizdais, kurie ne būtinai sustiprina sąžinę ir sugebėjimą užjausti.<...> Daugelį kartų susidūrus su atvaizdais įvykis tampa ne toks realus.<...> Keliamas šokas pakartotinai susidėvi,<...> neišsaugo emocinio savo krūvio*⁰⁹.

1972 m. išleista Bob Adelman knyga *Namo* (Home), yra akivaizdus faktas, jog dokumentinė fotografija labiau linkusi domėtis nevykėliais. Ši knyga tai JAV neturtingiausios valstijos Alabamos portretas sukurtas per XX a. 5. septinto dešimtmečio metus. Čia pagrindiniais personažais tampa ne žvaigždės, bet visų užmiršti žmonės¹⁰. Tai rodo, jog

⁰⁶ *America in Crisis*

⁰⁷ Ten pat, p. 213.

⁰⁸ *Conversation with the Dead*, 1971 m.

⁰⁹ Sontag Susan *Apie fotografiją*, Vilnius: *Baltos lankos*, 2000, p. 28, 29.

¹⁰ Ten pat, p. 28, 78.

fotografas ir fotografijų vartotojas visada seka paskui šiukšles¹¹.

¹¹Ten pat, p. 84.

III. MAGISTRO DARBO IŠVADOS

Šiame magistro darbe dvi bendrinės skirtingos kategorijos, būtis ir baigtis, analizuotos plačiai. Bandyta, kiek imanoma plačiau išsiaiškinti šių dviejų kategorijų veikimo būdus ir tarpusavio santykius fotografijoje. Atskiros darbo dalys, tai lyg atskirų rūšių fotografijų tyrimai ir jose veikiančių elementų – būties ir baigties – ieškojimas. Nei būties, nei baigties čia nereikia suvokti tiesiogiai, tai ne vien egzistencialistinės, bet ir meninės – režisūrinės, mokslinės, dokumentinės fotografijos sudedamosios dalys. Be abejo konkreti fotografija iš pirmo žvilgsnio gali ir neturėti nei baigties, nei būties išpūdzio. Todėl galima teigti, jog šios dvi kategorijos yra sudedamosios visų fotografijų (visų žanrų ir formų) dalys. Be būties ir baigties savyje fotografija negali savęs aptikti kaip fotografijos.

Kaip žinia fotografijos teorija gana silpna. Omenyje turima, jog fotografijos filosofijos ir istorijos veikalų parašyta mažai. Vadinasi normalu, jog daugeliui ne tik mastytojų, ne tik meno teoretikų, bet ir eilinių fotografijų vartotojų kyla klausimas: ar tai yra menas?

Šiandien, šių klausimų pasitaiko mažiau. Daug kas priprato nuotraukas matyti eksponuojamas galerijose, muziejuose; priprato žavėtis ne pastebimai ir įtaigiai pagautais rakursais, įvairiomis net fantastinėmis formomis. Ginčytis dėl meno vietos visuomenėje, dėl konkrečios meno rūšies padėties visame meno kontekste yra teigiamas reiškinys. Media menus (fotografija, kinas, video, interaktyvieji menai) nuolat lydi ginčai. Tai rodo, jog fotografija jauna ir svarbi meno šaka. Tikriausiai jos jaunumas baigsis nusilpus įvairiems ginčams?

Pirmoji magistro darbo dalis vadinasi – ar fotografija yra menas? – būtent todėl, jog vos tik pradėdant kalbėti apie fotografiją iškyla daugybė prieštaravimų ir ne pagrįstų kaltinimų – jog mes, meno teoretikai, fotografiją norime legitimuoti visų menų hierarchijoje. Tačiau prieštaraujantys ne retai užmiršta, ir nepastebi jog fotografija jau senai legetimuota. Todėl šioje dalyje dar kartą atliktas teorinis tyrimas padedantis įteisinti fotografijos meniškumą. Todėl tvirtai glime atsakyti: FOTOGRAFIJA YRA MENAS ! Šiam tvirtam teiginiui pasakyti tarnauja kaip pagrindas dar kelios mokslinio darbo dalys, tai: II.2. Fotografijos kūrinio ištaka (Remiantis Martin'u Heideger'iu), II.3. Fotografijos priešistorė ir fotografijos istorijos raida; fantasmagorijos.

Kad fotografija tiesiogiai prabiltų apie tam tikras vertybines kategorijas, joje turi reikštis tam tikri objektai, kaip simboliai. Kiekvienoje fotografijoje pakliuvęs objektas tampa daiktu ir tokiu atveju nebe turi teisės save įvardinti kaip objektą. Vadinasi objektas yra ir tas kas realybėje gyva ir tas kas negyva. T. y. kiekvienas užfiksuotas objektas tampa objekto kopija (simuliakra) - daiktu, o visa reali erdvė kurioje tūno objektas yra pasmerkta sudūlėjimui, o fotografijoje ji tampa nebe vaizdu o atvaizdu. Čia išsiaiškinta, jog objektas yra realybėje egzistuojantis, nesvarbu gyvas ar ne gyvas vienetas, o daiktas yra egzistuojantis antrinėje simuliacinėje realybėje ir visiškai netekęs savo gyvumo ir gyvumą charakterizuojančių nepastovių, kintančių judesių. Čia kintamumas tampa nebegalimu, o viso vaizdo patalpinimas fotografijoje yra atvaizdas – daiktų daiktas.

Vadinasi fotografijai yra igimta visą gyvybę slypinčią akimirkoje konvertuoti į baigtinę kategoriją. Čia baigtis gali būti suvokiama kaip amžina baigtis, arba amžina būtis – tęstinė baigtis. Egzistenciją varantis pirmyn variklis susideda iš Religijos ir laiko. Šių dviejų elementų būtis priklauso nuo dviejų kategorijų – būties ir baigties – tarpusavio galinėjimosi. Jų tarp pusavo santykiavimo metu laikas gali virsti reliatyviu. Čia religija, taip pat savyje talpina tiesą.

Bet kokių atveju fotografija yra realybės iliuzija – realybės pabaiga ir simuliacijos pradžia – atvaizdo nemirštanti būtis. Vaizdo akimirka atskirta nuo viso vaizdo konteksto tampa atvaizdu, o šis realybės atžvilgiu mažiau ar daugiau yra destrukcijos įsikūnijimas. Pats destruktyvumas labiausiai reiškiasi internete, kuris sukurtas teksto ir fotografinio atvaizdo principu. Tiesa, internete yra visiška realybės simuliacija įtaigesnė už pačią realybę, todėl ir čia esanti fotografija ne sąmoningai suvokiama kaip tikresnė ir gerbtinesnė nei pati realybė yra iš tikro.

Mados fotografija, kad ir kiek bandytų išgyvendinti baigtį, tačiau jos prigimtis fotografinė, todėl ji būtį jungia su baigtimi. Tuo tarpu baigties tęstinė baigtis – kaip visiškas neginčytinas ir tvirtas taškas veikia karo, kriminalinėja, ar mirusiųjų fotografijose. Čia įvykis sustingsta, įsirėžia žmogaus sąmonėje kaip tiesa kuri ir lieka ilgalaikia tiesa. Ilgalaikė tiesa ir istorija tampa kultūrinė, etnografinė fotografija. Civilizacijos gyvumą charakterizuoja kelių klausimų buvimas, tai kas, kaip ir kaip bus; tuo tarpu civilizacijos baigtį charakterizuoja kada buvo ir kas? Šiuo atveju etnografinė ir kultūrinės antropologijos objektas – fotografija – atsako tik į klausimus – kada ir kaip kas buvo? Vadinasi šių tipų fotografijos yra baigtinumo įsikūnijimas, tačiau jos visada turi teisę savo baigtinumą paversti tąsa, jai tik kelia atitinkamas interpretacija.

Fotografija yra vizualinės kultūros pamatas, leidusi atsirasti fotografijų judėjimui – kinui. Fotografija pakeitė žmonių gyvenimo taisykles. Dabar manoma, kad jas keičia kinas, televizija ir internetas, tačiau neapsigaukime. Taisykles keičia fotografija, nes ji tiek kino, televizijos ir interneto pagrindas – ji vizualinės kultūros motina. Todėl būties ir baigties kategorijų analizavimą, interpretavimą yra tikslinga sieti su fotografija. Tik gerai pažinę fotografiją galime suvokti ir kitas vizualinės kultūros formas.

IV. PRIEDAI

IV.1.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Knygos

Aleksandras Macijauskas *Gyventi / To Live; 1972 – 1992*. Kaunas: *Kauno meno fondas*, 1997.

Andriuškevičius Alfonsas *Lietuvių dailė 1975 – 1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.

Aninskij Lev, *Бунт как подтверждения, миф фотографии*, Москва: *Планета*, 1989.

Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai. Vilnius, 2004.

Baudrillard Jean *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

Cage John *Tyla*. Vilnius: Pasviręs Pasaulis, 2003.

Eco Umberto *Atviras kūrinys / forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: *Tyto alba*, 2004.

Edis Jurčys *Gijos; knyga 01*. Klaipėda: *Sapnų sala*. 2004 m.

Eglė Mėlinauskienė *Diagnozė*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2004 m.

Fotografija, paveldas ir dabartis, konferencija, Šiauliai, 1995 m.

Gaižutis Algirdas *ESTETIKA tarp tobulumo ir mirties*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.

Giuseppe Pino; *I grandi Fotografi*. Milano: *Gruppo Editoriale Fabbri* 1982.

Grožio kontūrai; iš XX amžiaus užsienio estetikos. Vilnius: Mintis, 1980 m.

Hanz – Michael koetzle *Photo icons; The Story Behind the pictures*. Koln: *Taschen*, 2005.

Heideger Martin *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: *Baltos lankos*, 2000.

Jeffrey Ian *Fotografija Trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996.

Juodakis Virgilijus *Lietuvos fotografijos istorija*, konferencija, Šiauliai, 1996 m.

Lechte John *Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų / Nuo struktūralizmo iki postmodernizmo*. Vilnius: *Charibdė*, 2001.

Lietuviška Tarybinė enciklopedija, II tomas. Vilnius: *Mokslas*, 1977.

Marien Warner Mary *Photography A Culture History*. Anglija. 2002.

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

Michel Frizot *The New History of Photography*. Koln: *Konemann*, 1998.

Mitchell William J. *E – topija*, Vilnius: *pasviręs pasaulis*, 2002.

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

Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje (sudarytojas Artūras Tereškinas). Vilnius: *Baltos lankos*, 2002.

Žvirgždas Stanislovas Mūsų miestelių fotografai. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga 2003 m.

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų 12. sąjunga, 1999.

Straipsniai periodinėje spaudoje

AHA (žurnalas). Nr.7 '97, liepa.

Artforum žurnalas 1993m – vasara.

Buitis (žurnalas). 1981, nr. 7.

Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien (almanachas). Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2001

Literatūra ir menas 2002-04-19 nr. 2895, Vilnius.

Literatūra ir menas 2004-06-25 nr. 3007. Vilnius.

Literatūra ir menas 2004-11-05 nr. 3022, Vilnius.

Literatūra ir menas, 1988 05 21, Vilnius.

Literatūra ir menas, 1993 01 02, 1993 01 02, Vilnius.

Literatūra ir menas, 2003 -06-13 Nr. 2954, Vilnius.

Mokslas ir Gyvenimas, 1975, nr. 12, Vilnius.

Septynio meno dienos 1999, birželio 11 d., Vilnius.

Septyniomenu dienos. 1998 rugpjūčio 7d., Vilnius.

Septynios meno dienos 2003-09-05 nr. 579, Vilnius.

Septynios meno dienos, 2003-01-03 nr. 549, Vilnius.

Septynios meno dienos, 2004-07-16 nr. 623, Vilnius.

Šiaurės Atėnai 2004-10-02 nr. 719, Vilnius.

Moksliniai darbai

Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos XX a. Devintojo dešimtmečio fotografijoje* (daktaro disertacija), Vilnius, Vilniaus dailės akademija, 2005m.

Produ katalogai ir recenzijos

Aleksandras Macijauskas, *Pėdos Krante*; fotografijos parodos katalogas. Vilnius, 1984
Lietuvos *TSR Fotografijos meno draugija / Aleksandras Macijauskas*; Meninės fotografijos parodos katalogas. Kaunas, 1971m.

Internetas

Bernardinai, http://www.bernardinai.lt/index.php?exp=1&s_id=144&n_id=16192&lang=lt (žiūrėta 2005 02 07).

Sasnaitytė J. <http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

<http://www.medicine.lt/asmenybes/straipsnis.asp?StraipsnioID=2474> (žiūrėta 2004 12 15).

<http://www.medicine.lt/asmenybes/straipsnis.asp?StraipsnioID=2474> (žiūrėta 2004 10 15).

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=313 (žiūrėta 2005 10 18).

http://www.fnal.gov/pub/Art_Gallery/archive/Kezys/ (žiūrėta 2005 10 18).

<http://uvm.vdu.lt/Universitas%20Vytauti%20Magni/2002%20m.%20Nr.6/00017D74-80000004/00E3761C-70E903AC> (žiūrėta 2005 9 17).

http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2895&kas=straipsnis&st_id=65 (žiūrėta 2005 8 19).

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=153 (žiūrėta 2005 04 17).

http://www.nedelsk.lt/index.php?show_content_id=637 (žiūrėta: 2005 05 17).

<http://www.is.lt/santaka/jega/page2004/bn0520.php> (žiūrėta: 2005 05 17).

http://www.sam.lt/images/Dokumentai/sam_20040727.htm (žiūrėta: 2005 05 17).

<http://www.savb.lt/narcomans.html>; <http://tototof.privilegesharing.lv/> (žiūrėta 2005 08 19).

http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3022&kas=straipsnis&st_id=5646 (žiūrėta 2005 04 17).

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=3&par_id=32 (žiūrėta 2005 10 22).

<http://www.lzinios.lt/paper/20041209/0.html> (*Lietuvos žinios* 2004 12 09).

<http://www.metroactive.com/papers/sfmetro/10.97/art1-97-10.html> (žiūrėta 2005 08 15).

<http://www.metroactive.com/papers/sfmetro/10.97/art1-97-10.html> (žiūrėta 2005 01 11).

http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2987&kas=straipsnis&st_id=4068, (žiūrėta 2005 06 05)

[http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.peryer.co.nz/steichen.jpg&imgrefurl=http://www.peryer.co.nz/index%252015%2520july%25202003.htm&h=382&w=300&sz=54&tbnid=5R1-](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.peryer.co.nz/steichen.jpg&imgrefurl=http://www.peryer.co.nz/index%252015%2520july%25202003.htm&h=382&w=300&sz=54&tbnid=5R1-4NqK3c0J:&tbnh=119&tbnw=93&hl=lt&start=139&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BSteichen%2B%26start%3D120%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN)

[4NqK3c0J:&tbnh=119&tbnw=93&hl=lt&start=139&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BSteichen%2B%26start%3D120%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN](http://www.peryer.co.nz/index%252015%2520july%25202003.htm&h=382&w=300&sz=54&tbnid=5R1-4NqK3c0J:&tbnh=119&tbnw=93&hl=lt&start=139&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BSteichen%2B%26start%3D120%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN) (žiūrėta 2005 10 10).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://foto.hut.fi/opetus/300/luennot/3/camera_obscura_principle.gif&imgrefurl=http://foto.hut.fi/opetus/300/luennot/3/3_print.htm&h=425&w=593&sz=12&tbnid=CaCQLPFSqugJ:&tbnh=95&tbnw=133&hl=lt&start=42&prev=/images%3Fq%3DCamera%2BObscura%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 11 03).

http://www.artlex.com/ArtLex/p/images/photo_niepce.lg.jpg (žiūrėta 2005 12 29).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.vintageworks.net/VintageWorks_Images/Full/2390Disderi.JPG&imgrefurl=http://www.vintageworks.net/search/detail.php/256/Disderi,%2BAndre%2BAdolphe-Eugene/0/2390/1&h=377&w=500&sz=40&tbnid=bWSKEPIY3sIJ:&tbnh=95&tbnw=127&hl=lt&start=4&prev=/images%3Fq%3DAndre%2BAdolphe%2BEugene%2BDisderi%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 12 18).

[http://www.uni-](http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/kino/schwaben/augenblick/pix/laterna10.JPG)

[oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/kino/schwaben/augenblick/pix/laterna10.JPG](http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/kino/schwaben/augenblick/pix/laterna10.JPG) (žiūrėta 2005 06 11).

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.abelmartin.com/LG/capa&imgrefurl=http://www.abelmartin.com/LG/capa.html&h=813&w=1134&sz=197&tbnid=MgkEofm9ROYJ:&tbnh=107&tbnw=150&hl=lt&start=5&prev=/images%3Fq%3DRobert%2BCapa%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D> (žiūrėta 2005 07 10).

[http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_1108_126895t_Alfred-Stieglitz.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/artist/16130/alfred-stieglitz.html&h=185&w=145&sz=6&tbnid=FkMWQz-](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_1108_126895t_Alfred-Stieglitz.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/artist/16130/alfred-stieglitz.html&h=185&w=145&sz=6&tbnid=FkMWQz-3csUJ:&tbnh=96&tbnw=75&hl=lt&start=45&prev=/images%3Fq%3DAlfred%2BStieglitz%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN)

[3csUJ:&tbnh=96&tbnw=75&hl=lt&start=45&prev=/images%3Fq%3DAlfred%2BStieglitz%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_1108_126895t_Alfred-Stieglitz.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/artist/16130/alfred-stieglitz.html&h=185&w=145&sz=6&tbnid=FkMWQz-3csUJ:&tbnh=96&tbnw=75&hl=lt&start=45&prev=/images%3Fq%3DAlfred%2BStieglitz%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN) (žiūrėta 2005 06 15).

http://www.fotocultura.com/noticias/imagenes/Stieglitz_mncars01.jpg (žiūrėta 2005 06 15).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php3%3Fid%3D424%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php3%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Den%26cat_id%3D4%26offset%3D80&h=115&w=120&sz=4&tbnid=q7zVOq3TWZAJ:&tbnh=79&tbnw=83&hl=lt&start=22&prev=/images%3Fq%3DAIlgimantas%2BKun%25C4%258Dius%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 06 11).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php3%3Fid%3D1671%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php3%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Dlt%26cat_id%3D12%26offset%3D360&h=81&w=119&sz=3&tbnid=_SCwhCrG4-EJ:&tbnh=56&tbnw=83&hl=lt&start=82&prev=/images%3Fq%3DRomualdas%2BPo%25C5%25BEerskis%26start%3D80%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 06 11).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php3%3Fid%3D175%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php3%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Den%26cat_id%3D6%26offset%3D40&h=120&w=118&sz=5&tbnid=Ke3UaI079t8J:&tbnh=83&tbnw=81&hl=lt&start=11&prev=/images%3Fq%3DAIlgimantas%2BKun%25C4%258Dius%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 07 10).

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=237 (žiūrėta 2005 05 06)

http://images.search.yahoo.com/search/images/view?back=http%3A%2F%2Fimages.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3DJames%2BCraig%2BAnnan%26ei%3DUTF-8%26fl%3D0%26qp_p%3Djames%2Bcraig%2Bannan%26imgsz%3Dall%26fr%3DFP-tab-img-t%26b%3D21&w=351&h=262&imgurl=www.nmpft.org.uk%2Fexhibitions%2Fmatteroffocus_images%2Fmountains.jpg&rurl=http%3A%2F%2Fwww.nmpft.org.uk%2Fexhibitions%2Fmatteroffocus.asp&size=8.3kB&name=mountains.jpg&p=James+Craig+Annan&type=jpeg&no=29&t=31&ei=UTF-8 (žiūrėta 2005 05 06)

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.budvytis.lt/images/main.jpg&imgrefurl=http://www.budvytis.lt/&h=500&w=692&sz=45&tbnid=rMoYFYxjQawJ:&tbnh=98&tbnw=137&hl=lt&start=1&prev=/images%3Fq%3DAIlfonsas%2BBudvytis%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG> (žiūrėta 2005 07 11).

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.lietuvospilys.lt/images/zygimantu/zygimantu017.jpg&imgrefurl=http://www.lietuvospilys.lt/data/zygimantu.htm&h=256&w=438&sz=32&tb>

nid=7Qg4Qgctb9gJ:&tbnh=71&tbnw=123&hl=lt&start=1&prev=/images%3Fq%3DAbdon%2BKorzon%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D (žiūrėta 2005 07 11).

<http://www.galerie-photo.com/images/xx687-paul-strand-1916.jpg> (žiūrėta 2005 07 11).

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.galeriaff.infocentrum.com/foto/hartwig/hartwig1.jpg&imgrefurl=http://www.galeriaff.infocentrum.com/nowe/hartwig.html&h=448&w=665&sz=66&tbnid=55Q8X->

[X_5mUJ:&tbnh=91&tbnw=136&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BHartwig%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.galeriaff.infocentrum.com/nowe/hartwig.html&h=448&w=665&sz=66&tbnid=55Q8X-X_5mUJ:&tbnh=91&tbnw=136&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BHartwig%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN) (žiūrėta 2005 07 11).

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=140&foto_id=408 (žiūrėta 2005 07 11).

[http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/uploads/Arbus2002_125-](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/uploads/Arbus2002_125-thumb.jpg&imgrefurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/arbust_diane.php&h=431&w=432&sz=27&tbnid=hylmKxneVvwJ:&tbnh=122&tbnw=123&hl=lt&start=28&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN)

[thumb.jpg&imgrefurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/arbust_diane.php&h=431&w=432&sz=27&tbnid=hylmKxneVvwJ:&tbnh=122&tbnw=123&hl=lt&start=28&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN](http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/arbust_diane.php&h=431&w=432&sz=27&tbnid=hylmKxneVvwJ:&tbnh=122&tbnw=123&hl=lt&start=28&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN) (žiūrėta 2005 03 11).

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/ArbusD/ArbusDJPGs/DArbus2D.jpg&imgrefurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/ArbusD/ArbusDFile/ArbusDPics/DArbus2.html&h=360&w=369&sz=23&tbnid=_PGi4YRsFyAJ:&tbnh=115&tbnw=118&hl=lt&start=58&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 03 11).

<http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta: 2005 04 18).

<http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

<http://www.patogupirkti.lt/BooksExtracts/5-415-01680-5.htm> (žiūrėta 2005 04 18).

Germano Celant – [www. amazon.com](http://www.amazon.com) (žiūrėta 2004 11 11).

The Bone House [www. amazon.com](http://www.amazon.com) (žiūrėta 2004 11 11).

Vakarų ekspresas, <http://www.ve.lt/?rub=1065924817&data=2004-12-11> (žiūrėta 2004 12 11).

<http://www2.omnitel.net/vyzdys/macijauskas.html> žiūrėta 2005 04 17 (žiūrėta 2005 04 17).

<http://www.photographymuseum.com/spiritinl.html> (žiūrėta 2005 07 01).

<http://www.afterimagegallery.com/Pepperl.jpg> (žiūrėta 2005 07 01).

<http://www.kezys.com/> (žiūrėta 2005 10 18).

<http://www.alietuvis.com/232/kultura.html> (žiūrėta 2005 12 15).

IV.2.

ILIUSTRACIJOS IR REPRODUKCIJOS

Iliustracijų sąrašas

01. Edward Steichen 1920 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.peryer.co.nz/steichen.jpg&imgrefurl=http://www.peryer.co.nz/index%252015%2520july%25202003.htm&h=382&w=300&sz=54&tbnid=5R1-4NqK3c0J:&tbnh=119&tbnw=93&hl=lt&start=139&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BSteichen%2B%26start%3D120%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN> (žiūrėta 2005 10 10).

02. Camera obscura.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://foto.hut.fi/opetus/300/luennot/3/camera_obscura_principle.gif&imgrefurl=http://foto.hut.fi/opetus/300/luennot/3/3_print.htm&h=425&w=593&sz=12&tbnid=CaCQLPFSqugJ:&tbnh=95&tbnw=133&hl=lt&start=42&prev=/images%3Fq%3DCamera%2BObscura%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 11 03).

04. Joseph Nicephore Niepce po keturių metų bandymo sidabro chloride įmirkytame popieriuje gavo vaizdo matomo pro laboratorijos langą negatyvą, kurį dalinai sugebėjo užfiksuoti azoto rūgštimi.

Reprodukcija iš

http://www.artlex.com/ArtLex/p/images/photo_niepce.lg.jpg (žiūrėta 2005 12 29).

06. Louis Jacques Mande Daguerre *Boulevard du Temple vaizdas* 1839 m.

Reprodukcija iš:

Mary Warner marien *Photography A Cultural History*. Londonas: laurence King Publishing, 2002 m, p. 30.

07. Fox Talbot *Atviros durys*, 1844 Kalotipija.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.vintageworks.net/VintageWorks_Images/Full/2390Disderi.JPG&imgrefurl=http://www.vintageworks.net/search/detail.php/256/Disderi,%2BAndre%2BAdolphe-Eugene/0/2390/1&h=377&w=500&sz=40&tbnid=bWSKEPIY3sIJ:&tbnh=95&tbnw=127&hl=lt&start=4&prev=/images%3Fq%3DAndre%2BAdolphe%2BEugene%2BDisderi%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 12 18).

08. Andre Adolphe Eugene Dinderi *Mergaitė*.

Reprodukcija iš:

Mary Warner marien *Photography A Cultural History*. Londonas: laurence King Publishing, 2002 m, p. 25.

09. George Phillips Bond ir John Adams Whipple *Mėnulis*, 1851 m. (degerotipas).

Reprodukcija iš:

Mary Warner marien *Photography A Cultural History*. Londonas: laurence King Publishing, 2002 m, p. 25.

10. Laterna Magica; stebuklingas žibintas, XVII a.

Reprodukcija iš:

<http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/kino/schwaben/augenblick/pix/laterna10.JPG> (žiūrėta 2005 06 11).

11. Moteris su gėlėmis ir dvasia, apie 1875 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.photographymuseum.com/spiritinl.html> (žiūrėta 2005 06 19).

12. 1929 – 1930 m. Edward Weston fotografuoti pipirai.

Reprodukcija iš:

<http://www.afterimagegallery.com/Pepperl.jpg> (žiūrėta 2005 05 17).

13. Andres Serrano *Kristus šlapime (Piss Christ)*, 1987 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.abelmartin.com/LG/capa&imgrefurl=http://www.abelmartin.com/LG/capa.html&h=813&w=1134&sz=197&tbnid=MgkEofm9ROYJ:&tbnh=107&tbnw=150&hl=lt&start=5&prev=/images%3Fq%3DRobert%2BCapa%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D> (žiūrėta 2005 06 19).

14. Robert Capa, Madridas 1936 m. lapkritis – gruodis.

15. Alfred Stieglitz *Ekvivalentai*, 1926.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_1108_126895t_Alfred-Stieglitz.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/artist/16130/alfred-stieglitz.html&h=185&w=145&sz=6&tbnid=FkMWQz-3csUJ:&tbnh=96&tbnw=75&hl=lt&start=45&prev=/images%3Fq%3DAlfred%2BStieglitz%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 10 11)

16. Alfred Stieglitz *Dangaus giesmė*, 1942m.

Reprodukcija iš:

http://www.fotocultura.com/noticias/imagenes/Stieglitz_mncars01.jpg (žiūrėta 2006 01 05)

17. Algimantas Kunčius *Debesys*, Palanga 1995 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php%3Fid%3D424%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Den%26cat_id%3D4%26offset%3D80&h=115&w=120&sz=4&tbnid=q7zVOq3TWZ4J:&tbnh=79&tbnw=83&hl=lt&start=22&prev=/images%3Fq%3DAlgimantas%2BKun%25C4%258Dius%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2002 08 09).

18. Romualdas Požerskis *Vidurdienis*.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php3%3Fid%3D1671%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php3%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Dlt%26cat_id%3D12%26offset%3D360&h=81&w=119&sz=3&tbnid=_SCwhCrG4-EJ:&tbnh=56&tbnw=83&hl=lt&start=82&prev=/images%3Fq%3DRomualdas%2BPo%25C5%25BEerskis%26start%3D80%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 08 09).

19. Algimantas Kunčius iš ciklo *Sekmadieniai*.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.photography.lt/get_file.php3%3Fid%3D175%26dir%3Dgalerija_s&imgrefurl=http://www.photography.lt/index.php3%3Fmenu_id%3D1%26lang%3Den%26cat_id%3D6%26offset%3D40&h=120&w=118&sz=5&tbnid=Ke3UaI079t8J:&tbnh=83&tbnw=81&hl=lt&start=11&prev=/images%3Fq%3DAlgimantas%2BKun%25C4%258Dius%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 05 18).

20. Antanas Sutkus be pavadinimo, Kaunas 1962

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=237 (žiūrėta 2005 05 06).

21. Virgilijus Šonta iš ciklo *Mokykla - mano namai*. 1980-1983 m.

Reprodukcijos iš:

Septynios meno dienos, 2003-01-03 nr. 549.

22. Vytas Luckus *Tbilisyje*, 1981 m.

Reprodukcija iš:

Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien (almanachas). Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2001, p. 7.

23. Vytautas Augustinas *Suvalkietės* 1936 m.

Reprodukcija iš:

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999, p. 40.

24. James Craig Annan *Juodieji kalnai*, 1904 m.

Reprodukcija iš:

http://images.search.yahoo.com/search/images/view?back=http%3A%2F%2Fimages.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3DJames%2BCraig%2BAnnan%26ei%3DUTF-8%26fl%3D0%26qp_p%3Djames%2Bcraig%2Bannan%26imgsz%3Dall%26fr%3DFP-tab-img-t%26b%3D21&w=351&h=262&imgurl=www.nmpft.org.uk%2Fexhibitions%2Fmatteroffocus_images%2Fmountains.jpg&rurl=http%3A%2F%2Fwww.nmpft.org.uk%2Fexhibitions%2Fmatteroffocus.asp&size=8.3kB&name=mountains.jpg&p=James+Craig+Annan&type=jpeg&no=29&tt=31&ei=UTF-8 (žiūrėta 2005 05 06).

26. Eugene Atget, *Liancourt viešbutis des Bons – Enfants gatvėje*, 1907 m.

Reprodukcija iš:

http://images.search.yahoo.com/search/images/view?back=http%3A%2F%2Fimages.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3DEugene%2BATget%26ei%3DUTF-8%26fl%3D0%26qp_p%3Deugene%2Batget%26imgsz%3Dall%26fr%3DFP-tab-img-t%26b%3D121&w=333&h=432&imgurl=www.laurencemillergallery.com%2Fimages%2Fatget_hidden12.jpg&rurl=http%3A%2F%2Fwww.laurencemillergallery.com%2Fatget_hidden.htm&size=29.1kB&name=atget_hidden12.jpg&p=Eugene+Atget&type=jpeg&no=135&tt=1,830&ei=UTF-8 (žiūrėta 2005 05 06).

27. Algimantas Kezys.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www-visualmedia.fnal.gov/VMS_Site/gallery/stillphotos/Artgallery/AKezys/18.jpg&imgrefurl=http://www.fnal.gov/pub/Art_Gallery/archive/Kezys/&h=720&w=477&sz=321&tbnid=SCCsAJBPgpkJ:&tbnh=139&tbnw=92&hl=lt&start=11&prev=/images%3Fq%3DAlgimantas%2BKezys%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 05 06).

28. Bernhard ir Hilla Becher gamykla luxembourg'e 1969 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.designboom.com/history/becher/5.jpg&imgrefurl=http://www.designboom.com/history/becher.html&h=348&w=264&sz=30&tbnid=IJfLKFLEcrkJ:&tbnh=116&tbnw=88&hl=lt&start=21&prev=/images%3Fq%3DHilla%2BBecher%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN> (žiūrėta 2005 07 11).

29. Abdono Korzono *Vilniaus panorama nuo Pilies kalno*, 1860 m.

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.lietuvospilys.lt/images/zygimantu/zygimantu017.jpg&imgrefurl=http://www.lietuvospilys.lt/data/zygimantu.htm&h=256&w=438&sz=32&tbnid=7Qg4Qgctb9gJ:&tbnh=71&tbnw=123&hl=lt&start=1&prev=/images%3Fq%3DAbdon%2BKorzon%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D> (žiūrėta 2005 07 11).

30. Alfonsas Budvytis

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.budvytis.lt/images/main.jpg&imgrefurl=http://www.budvytis.lt/&h=500&w=692&sz=45&tbnid=rMoYFYxjQawJ:&tbnh=98&tbnw=137&hl=lt&start=1&prev=/images%3Fq%3DAlfonsas%2BBudvytis%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG> (žiūrėta 2005 07 11).

31. Paul Strand abstrakti kompozicija, 1915m.

Reprodukcija iš:

<http://www.galerie-photo.com/images/xx687-paul-strand-1916.jpg> (žiūrėta 2005 07 11).

32. Edward Hartwig

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.galeriaff.infocentrum.com/foto/hartwig/hartwig1.jpg&imgrefurl=http://www.galeriaff.infocentrum.com/nowe/hartwig.html&h=448&w=665&sz=66&tbnid=55Q8X-X_5mUJ:&tbnh=91&tbnw=136&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BHartwig%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 07 11).

34. Algimantas Kunčius *Reminiscencijos*, 1975 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=140&foto_id=408 (žiūrėta 2005 07 11).

35. Diane Arbus *Moteris su paukščio kauke*, 1967 m

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/uploads/Arbus2002_125-thumb.jpg&imgrefurl=http://www.mocp.org/collections/permanent/arbust_diane.php&h=431&w=432&sz=27&tbnid=hylmKxneVvwJ:&tbnh=122&tbnw=123&hl=lt&start=28&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 03 11).

36. Man Ray *Rajografas* 1922 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.acsu.buffalo.edu/~jcont/~/jcont/~/jcont/Images/ManRay_NewYork.jpg&imgrefurl=http://www.acsu.buffalo.edu/~jcont/New_York_Dada.html&h=371&w=312&sz=19&tbnid=FViJUpCZYd4J:&tbnh=118&tbnw=99&hl=lt&start=17&prev=/images%3Fq%3DMan%2BRay%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 03 11).

37. Laszo Moholy – Nagy *Fonograma* 1923 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.centroarte.com/images/nagy/Nagyfotogramma.jpg> (žiūrėta 2005 03 11).

38. Edward Weston *Neilo torsas* 1925m.

Reprodukcija iš:

http://www.zona10.com.mx/autores/Edward_Weston/images/weston_torso_of_neil_jpg_jpg.jpg (žiūrėta 2005 03 11).

40. Diane Arbus *Pensininkas vyras ir jo žmona rytą nudistų stovykloje*, 1963 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/ArbusD/ArbusDJPEGs/DArbus2D.jpg&imgrefurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/ArbusD/ArbusDFile/ArbusDPics/DArbus2.html&h=360&w=369&sz=23&tbnid=_PGi4YRsFyAJ:&tbnh=115&tbnw=118&hl=lt&start=58&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BArbus%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 03 11).

41. Natacha Merritt *Skaitmeniniai dienoraščiai*.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.newemotion.it/img/articoli/hot/immagini/hot_b25_1.jpg&imgrefurl=http://newemotion.it/gallery.php%3FArtTID%3Dh-25%26img%3D4&h=290&w=200&sz=14&tbnid=Hxknfizo5X8J:&tbnh=110&tbnw=75&hl=lt&start=19&prev=/images%3Fq%3DNatacha%2BMerritt%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 03 11).

42. W. Eugene Smith *Tomoko vonioje*, 1972

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.afterimagegallery.com/collectsmithtomoko.jpg&imgrefurl=http://www.afterimagegallery.com/smithprints.htm&h=343&w=510&sz=34&tbnid=bCl3dMuBBV0J:&tbnh=86&tbnw=128&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DW.%2BEugene%2BSmith%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG> (žiūrėta 2005 03 11).

43. Weegee *Žmogžudystė*, 1939 rugsėjo 22.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.cosmopolis.ch/Weegee3.jpg&imgrefurl=http://www.cosmopolis.ch/english/cosmozero/weegee.htm&h=672&w=516&sz=13&tbnid=7toV1tUrJeMJ:&tbnh=136&tbnw=104&hl=lt&start=14&prev=/images%3Fq%3DWeegee%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG> (žiūrėta 2005 06 18).

44. Petras Kašauskas *Vilniaus organų transplantacijos centras*, 1998 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://fototapeta.art.pl/IMG/lt3/litwa-19.jpg&imgrefurl=http://fototapeta.art.pl/2001/fotlit3.php&h=373&w=504&sz=29&tbnid=Lo-_2g5KX_EJ:&tbnh=94&tbnw=128&hl=lt&start=1&prev=/images%3Fq%3DPetras%2BKatauskas%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 06 18).

45. Aleksandras Macijauskas *kauno Veterinarijos klinikos*, 1978 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=153&foto_id=681 (žiūrėta 2005 06 18).

46. Eglė Mėlinauskienė iš ciklo *Diagnozė: CA in situ*, 2003 – 2004 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=298&foto_id=1013 (žiūrėta 2005 06 18).

47. Giuseppe Miles davis, 1982

Reprodukcija iš:

<http://www2.comune.roma.it/museodiroma.trastevere/eventi/immagini/Jazz%20my%20love%20MILES%20DAVIS%20NY%201982.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

48. Helmut Newton *Vogue*

Reprodukcija iš:

Hanz – Michael koetzle *Photo icons; The Story Behind the pictures*. Koln: Taschen, 2005, p. 295.

49. Algimantas Aleksandravičius *Saksofonininkas Petras Vyšniauskas*, 2003 m. / *Muzikantas Večiaslav Ganelin*, 2003 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=293&foto_id=164 (žiūrėta 2005 01 01).

50. Vaidotas Grigas *Moters grožis*

Reprodukcija iš:

http://www.burghausen.de/kultur/IMAGES/MUSEUM/litauen/vaidotas_2.jpg (žiūrėta 2005 01 01).

51. John McCosh *Birmos mergaitė*, 1852 /3 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.andaman.org/book/reprints/falconer/repfal-pla03.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

52. Roger Fenton *Mirties šešėlių slėnis* 1855 m.

Reprodukcija iš:

Marien Warner Mary *Photography A Culture History*. Anglija. 2002, p. 88.

53. Mathew Brady, *Pilietinis Amerikos karas*, XIX a. 7 deš.

Reprodukcija iš:

<http://www.edwardsamuels.com/illustratedstory/chapter%206/Brady.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

54. Timothy O'Sullivan *Amerikos pilietinis karas*, 1862 m..

Reprodukcija iš:

<http://www.wildwestweb.net/cwp/cwp10a.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

55. Robert Capa *Vokietija*, 1945 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.simons-rock.edu/~dand/Photo%20Slide%20Review/images/12.Capa-Germ.jpg>
(žiūrėta 2005 01 01).

56. David Seymour *Vyro rauda laidotuvių metu*, Izraelis – Jeruzalė 1953 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.artgallery.umd.edu/chim/images/mourning.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

57. Janas Bulhakas *Vilnius prieš karą*.

Reprodukcija iš:

<http://fototapeta.art.pl/2002/i/nst/zpaf4.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

58. Manuel Alvarez Bravo *Žmogžudystė*, 1934 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.arte-mexico.com/juanmartin/alvarezbravo/43.jpg> (žiūrėta 2005 01 01).

59. A.Macijauskas *Atmintis*, 85, 1995 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=153&foto_id=700 (žiūrėta 2005 11 10).

60. Edis Jurčys iš ciklo *Kūno kalba* 1992 – 1998 m.

Reprodukcijos iš:

Edis Jurčys *Gijos; knyga 01*. Klaipėda: *Sapnų sala*. 2004 m.

61. Romualdas Vikšraitis *pavargusio kaimo grimasos*, 1976 – 2001 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=276&foto_id=1338
(žiūrėta 2005 11 10).

62. Antanas Sutkus *Draugas*, 1966 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=237&foto_id=518 (žiūrėta 2005 11 10).

63. Aleksandras Ostašenkovas *Rytoj mirė žmona*, 1976 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=181&foto_id=1057
(žiūrėta 2005 11 10).

64. Andrej Tarkovskij *Stalkeris*, 1979 m.

Reprodukcija iš:

http://www.bergen-filmklubb.no/images/Stalker_stort.jpg

(žiūrėta 2005 11 10).

65. Regina Šulskutė Interpretacijos, 1997

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=246&foto_id=1323

(žiūrėta 2005 11 12).

66. Romualdas Rakauskas *Žydėjimas*, 1974 – 1984 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=204&foto_id=87 (žiūrėta 2005 11 12).

67. Algimantas Aleksandravičius *Atlaidai*, 2003 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=293&foto_id=166 (žiūrėta 2005 11 12).

68. Joel Peter Witkin *Leda, Los Angeles*, 1986 m.

Reprodukcija iš:

Hanz – Michael koetzle *Photo icons; The Story Behind the pictures*. Koln: Taschen, 2005, p. 328.

69. Andres Serrano *Pneumonijos infekcija*.

Reprodukcija iš:

http://muse.jhu.edu/cgi-bin/access.cgi?uri=/journals/elh/v071/thumb/71.2rambuss_fig09t.gif

(žiūrėta 2005 11 12).

70. Bill Brandt *Barbary pilis*, 1945 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.leegallery.com/images/BrandtW2234.jpg&imgrefurl=http://www.leegallery.com/brandt1.html&h=273&w=230&sz=14&tbnid=W4kb->

vbPD7cJ:&tbnh=108&tbnw=90&hl=lt&start=54&prev=/images%3Fq%3DBill%2BBrandt%2B%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN (žiūrėta 2005 11 12).

71. Albert Renger - Patzsch *Miškas lapkriti*, 1934 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.elangelcaido.org/fotografos/renger/arenger6.jpg&imgrefurl=http://www.elangelcaido.org/fotografos/renger/renger06.html&h=286&w=400&sz=29&tbnid=_aQ070eeEigJ:&tbnh=85&tbnw=120&hl=lt&start=17&prev=/images%3Fq%3DRenger%2B%2B-%2BPatzsch%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 11 12).

73. EdwardHartwig *Lenkijos peizažas*.

Reprodukcija iš:

http://www.fotopolis.pl/obrazki/hartwig_wierzbyt.jpg (žiūrėta 2005 11 12).

75. Vaclovas Strauka, *peizažas*.

Reprodukcija iš:

<http://www.geocities.com/siliconvalley/garage/8625/sestas.html> (žiūrėta 2005 11 12).

74. Juozapas Čechavičius *Kairysis Neries krantas. Fotografuota nuo dešiniojo Neries kranto*, 1870 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.lietuvospilys.lt/images/tiltas/014.jpg> (žiūrėta 2005 11 12).

77. Jonas Kalvelis *Ažuolas 2*, 1969 m.

Reprodukcija iš:

Žvirgždas Stanislovas *Susipynusios vieno medžio šakos*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų 12. sąjunga, 1999, p. 92.

78. Romualdas Augūnas *Žalgirio viršūnės ketera*.

Reprodukcija iš:

Lietuvos fotografija. Vilnius: Mintis, 1986 m.

79. Juozas Kazlauskas peizažas *Nugriuvęs kryžius Vaigачo saloje*, 1987 m.

Reprodukcija iš:

Literatūra ir menas, 2003 -06-13 Nr. 2954, p. 1.

80. Virgilijus Šonta *Kompozicija su kubu. Iš serijos Daiktai ir formos*.

Reprodukcija iš:

Lietuvos fotografija. Vilnius: Mintis, 1986 m.

81. Eugene Atget *Boulevard Montparnasse namas*, 1925 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.art.usf.edu/marcus/atget2a.jpg&imgrefurl=http://www.art.usf.edu/marcus/atgetpix1a.html&h=427&w=592&sz=59&tbnid=MSZISA927U4J:&tbnh=95&tbnw=133&hl=lt&start=12&prev=/images%3Fq%3DEugene%2BAtget%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG> (žiūrėta 2005 11 17).

82. Alfred Stieglitz *Penktoji aveniu žiema* 1893 m. vasario 22 d.

Reprodukcija iš:

http://www.stillwaterpalladium.com/images/stieglitz_winter_on_fifth_avenue258.jpg (žiūrėta 2005 11 17).

83. Edward. S. Curtis *Oazė blogio šalyje*, 1905 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.zannettacci.com/artistes/Curtis/Oasis.jpg> (žiūrėta 2005 11 17).

84. Herbert G. Ponting 1910 – 1913 m.

Reprodukcija iš:

http://www.show.me.uk/dbimages/chunked_image/2005_0854.JPG (žiūrėta 2005 11 17).

85. E. Atget peizažas

Reprodukcija iš:

<http://www.tohgoku.or.jp/~syugen/e.atget-03-2.jpg> (žiūrėta 2005 11 17).

86. Edward Weston *Sudaužyta mašina*, 1939 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.edward-weston.com/images/Edward_Weston_Original/Point_Lobos_PL41-L-4.jpg&imgrefurl=http://www.edward-weston.com/edward_weston_original_4.htm&h=313&w=400&sz=167&tbnid=NrX5RGjCKpgJ:&tbnh=93&tbnw=120&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DEdward%2BWeston%2B1%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 11 17).

87. Diane Arbus 1970 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.kuconnection.org/2004feb/images/abus.jpg&imgrefurl=http://www.kuconnection.org/2004feb/people_3.asp&h=320&w=320&sz=27&tbnid=XSD5qcEzyT4J:&tbnh=113&tbnw=113&hl=lt&start=15&prev=/images%3Fq%3DDiane%2BARbus%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 11 17).

88. Henri Cartier Bresson.

Reprodukcija iš:

<http://www.luminous-landscape.com/images-10/girls-cb.jpg> (žiūrėta 2005 11 17).

89. August Sander 1928 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.new-york-art.com/August-Sander-3.jpg> (žiūrėta 2005 11 17).

90. Lewis Hine *Spąstų berniukas*, 1908 m.

Reprodukcija iš:

http://www.thecollectedimage.com/American/Hine_Trapper_Boy.JPG (žiūrėta 2005 11 17).

91. Vroman *Antropologiniai indėnų portretai*.

Reprodukcija iš:

<http://www.jornada.unam.mx/2001/06/18/Images/vroman.0.jpg> (žiūrėta 2005 11 17).

92. Juozas Daubaras *Reklama*, Vabalninkas. 1925–1935.

Reprodukcija iš:

Literatūra ir menas 2004-06-25 nr. 3007. Vilnius, p. 5.

93. Balys Buračas

Reprodukcija iš:

<http://www.press.lt/illustration/sk/2005/01/0119-6-5.jpg> (žiūrėta 2005 12 14).

94. Jonas Dvariškis *be pavadinimo*, 1933 – 1940 m.

Reprodukcija iš:

Šiaurės Atėnai 2004-10-02 nr. 719, Vilnius, p. 13.

95. Tadas Bajorūnas *laidotuvės* 1920 – 1930 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://muziejai.mch.mii.lt/Panevezys/Panevezimages/Velkyknacio_budetojai_prie_Kristaus_karsto_m.jpg&imgrefurl=http://muziejai.mch.mii.lt/Panevezys/T_Bajarunas.en_b.htm&h=98&w=170&sz=6&tbnid=6Gs_w9O8wVcJ:&tbnh=54&tbnw=94&hl=lt&start=19&prev=/images%3Fq%3DTadas%2BBajar%25C5%25ABnas%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 12 14).

96. Jonas Kinčinas *laidotuvės*, tarpukaris.

Reprodukcija iš:

Šiaulių *Aušros* muziejaus.

97. Karolis Ulonas *Velykų sūpuoklės*, 1929 m.

Reprodukcija iš:

Septynios meno dienos 2003-09-05 nr. 579, Vilnius, p. 3.

98. Aleksandras Macijauskas *Lietuvos turguose*, 38. Šiauliai, 1974 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=153&foto_id=641 (žiūrėta 2005 12 14).

99. Algimantas ir Mindaugas Černiauskai *Laidotuvės*, 1984 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=40&foto_id=82 (žiūrėta 2005 12 19).

100. Vytautas Balčytis *Vilnius*, 1987 m.

Reprodukcija iš:

http://www.photography.lt/index.php3?lang=lt&menu_id=2&aut_id=19&foto_id=151 (žiūrėta 2005 12 19).

101. Jacob Riis *Apyvendinti už penkis centus, Bayard gatvė*, 1889 m.

Reprodukcija iš:

<http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/images/riis4.gif&imgrefurl=http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/question3.html&h=404&w=500&sz=224&tbnid=FAiUDcridaoJ:&tbnh=102&tbnw=127&hl=lt&start=2&prev=/images%3Fq%3DJacob%2BRiis%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DN> (žiūrėta 2005 12 19).

102 . Bruce Davidson *New York šimtoji rytų gatvė*, 1966 – 1968 m.

Reprodukcija iš:

http://images.google.lt/imgres?imgurl=http://www.masters-of-fine-art-photography.com/artphotogallery/database/davidson02.jpg&imgrefurl=http://www.masters-of-fine-art-photography.com/artphotogallery/photographers/bruce_davidson_02.html&h=383&w=383&sz=14&tbnid=MTXCVr_YedEJ:&tbnh=119&tbnw=119&hl=lt&start=17&prev=/images%3Fq%3DBruce%2BDavidson%2B%26svnum%3D10%26hl%3Dlt%26lr%3D%26sa%3DG (žiūrėta 2005 12 20).

103. Danny Lyon *Linija*, 1941 m.

Reprodukcija iš:

<http://www.afterimagegallery.com/dllyonl.jpg> (žiūrėta 2005 12 20).

104. Don McCullin *Sužalotas gyvenimas XX a.* 8

Reprodukcija iš:

http://news.bbc.co.uk/1/1/shared/spl/hi/picture_gallery/04/health_0life_interrupted0_by_don_mccullin/img/2.jpg (žiūrėta 2005 12 20).

105. Werner Bischof *Indijos bado aukų fotografijos*, XX a. 5 deš.

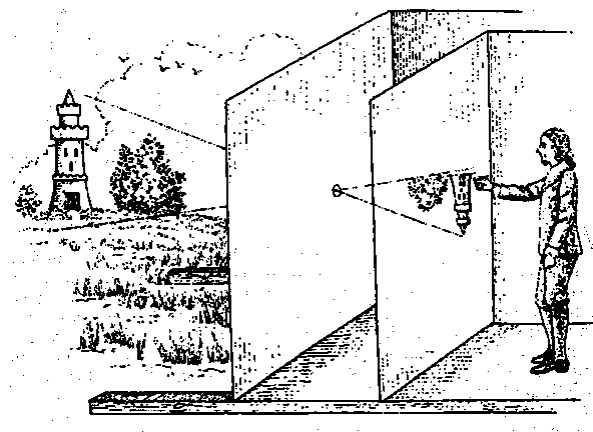
Reprodukcija iš:

<http://www.burburinho.com/img/nn030201b.jpg> (žiūrėta 2005 12 20).

Iliustracijos



01. Edward Steichen 1920 m.



02. Camera obscura.



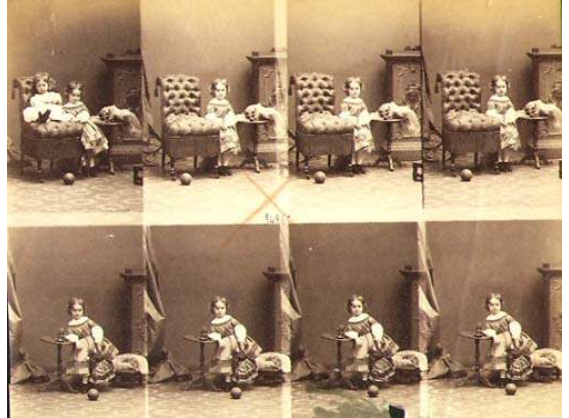
04. Joseph Nicéphore Niépce po keturių metų bandymo sidabro chloride įmirkytame popieriuje gavo vaizdo matomo pro laboratorijos langą negatyvą, kurį dalinai sugebėjo užfiksuoti azoto rūgštimi.



06. Louis Jacques Mande Daguerre *Boulevard du Temple* vaizdas 1839 m.



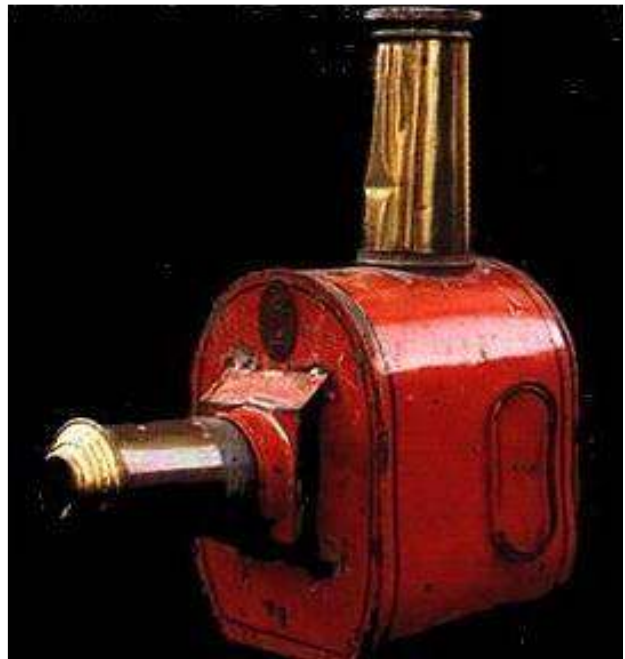
07. Fox Talbot *Atviros durys*, 1844
Kalotipija.



08. Andre Adolphe Eugene Dindéri *Mergaitė*.



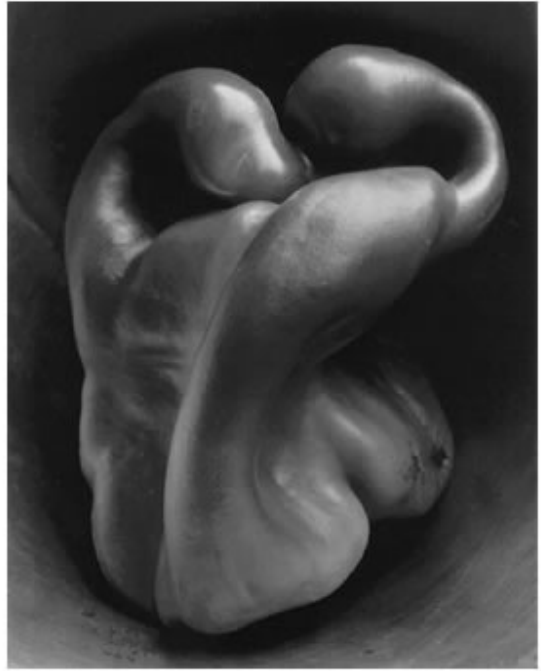
09. George Phillips Bond ir John Adams Whipple
Mėnulis, 1851 m. (degerotipas).



10. Laterna Magica; stebuklingas žibintas, XVIIa.



11. Moteris su gėlėmis ir dvasia, apie 1875 m.



12. 1929 – 1930 m. Edward Weston fotografuoti pipirai.



13. Andres Serrano *Kristus šlapime (Piss Christ)*, 1987 m.



14. Robert Capa, Madridas 1936 m. lapkritis – gruodis.



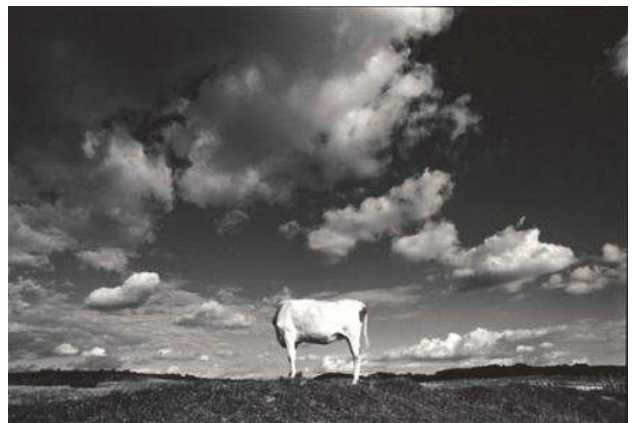
15. Alfred Stieglitz *Ekvivalentai*, 1926



16. Alfred Stieglitz *Dangaus giesmė*, 1942m.



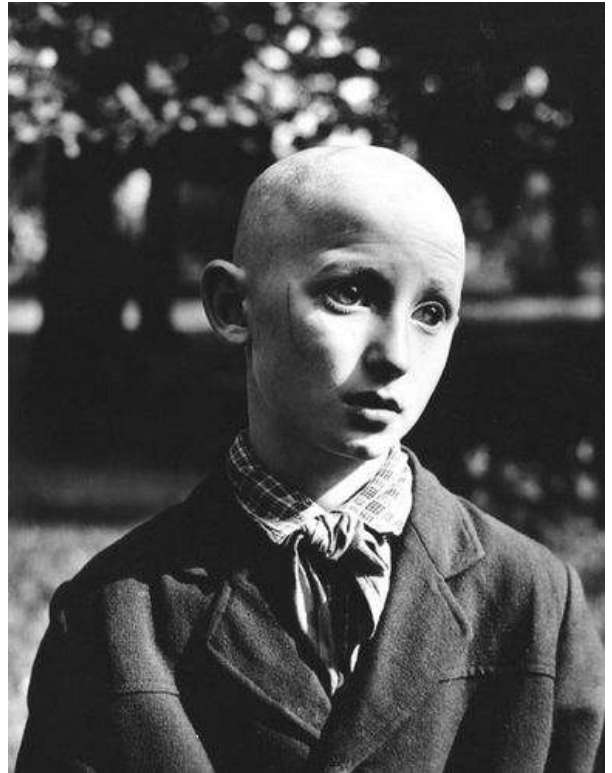
17. Algimantas Kunčius *Debesys*, Palanga 1995 m.



18. Romualdas Požerskis *Vidurdienis*



19. Algimantas Kunčius iš ciklo *sekmadieniai*.



20. Antanas Sutkus be pavadinimo, Kaunas 1962



21. Virgilijus Šonta iš ciklo *Mokykla - mano namai*. 1980-1983 m.



22. Vytas Luckus *Tbilisyje*, 1981 m.



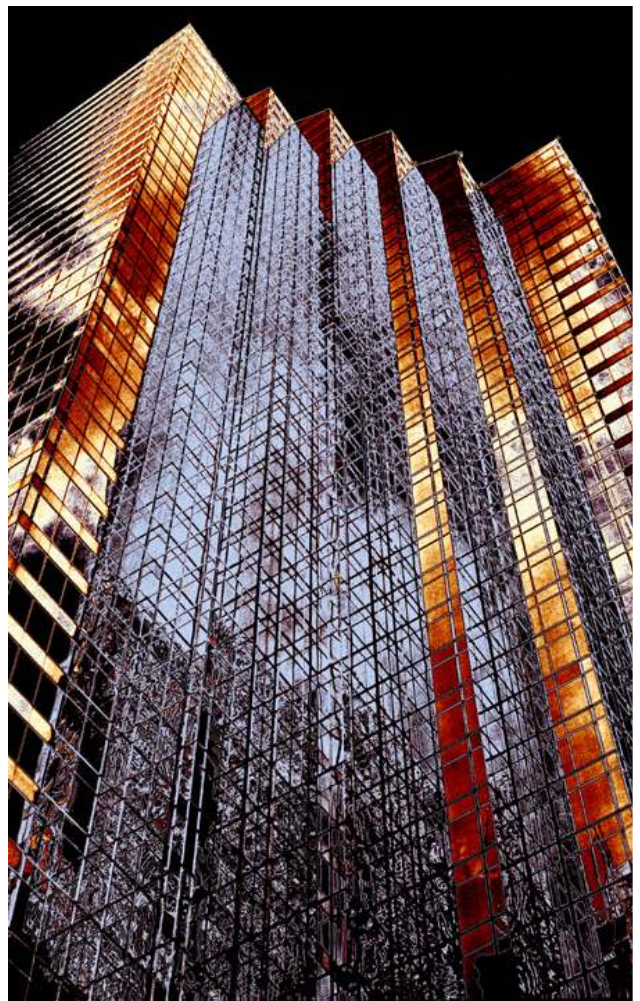
23. Vytautas Augustinas Suvalkietis 1936 m.



24. James Craig Annan *Juodieji kalnai*, 1904



26. Eugene Atget, *Liancourt viešbutis des Bons – Enfants gatvėje*, 1907 m.



27. Algimantas Kezys



28. Bernhard ir Hilla Becher gamykla luxembourg'e 1969



29. Abdono Korzono *Vilniaus panorama nuo Pilies kalno*, 1860 m.



30. Alfonsas Budvytis



31. Paul Strand abstrakti kompozicija, 1915m.



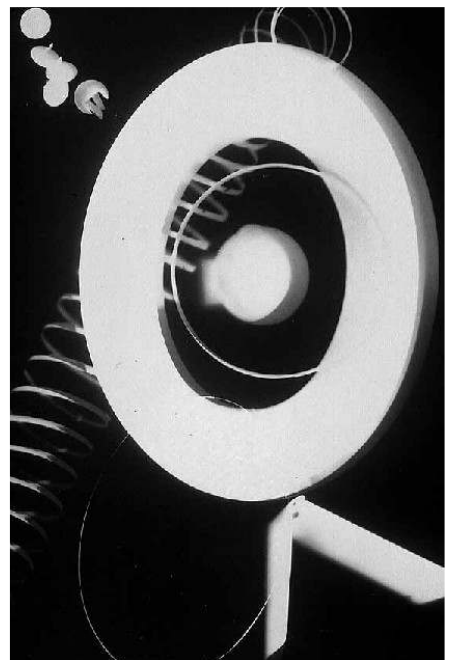
32. Edward Hartwig



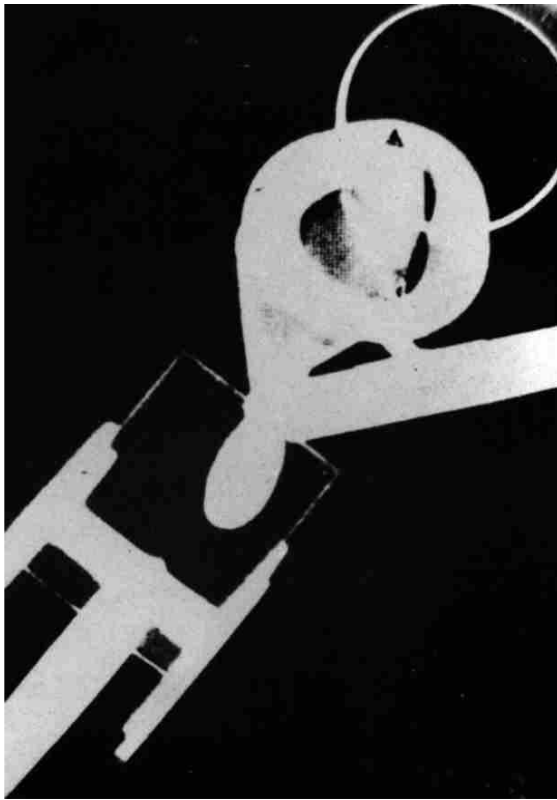
34. Algimantas Kunčius *Reminiscencijos*, 1975 m.



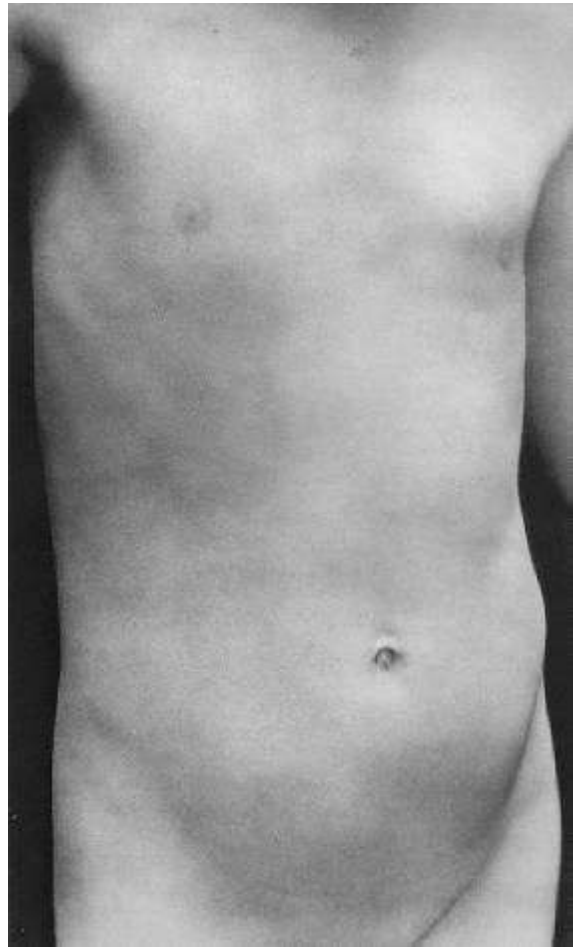
35. Diane Arbus *Moteris su paukščio kauke*, 1967 m.



36. Man Ray *Rajografas* 1922 m.



37. Laszo Moholy – Nagy *Fonograma* 1923 m.



38. Edward Weston *Neilo torsas* 1925m.



39. Richard Avedon *Mirštančio tėvo portretas* (kūniškumas).



40. Diane Arbus *Pensininkas vyras ir jo žmona rytą nudistų stovykloje*, 1963 m.



41. Natacha Merritt *Skaitmeniniai dienoraščiai*



42. W. Eugene Smith *Tomoko vonioje*, 1972



43. Weegee *Žmogžudystė*, 1939 rugsėjo 22.



44. Petras Kašauskas *Vilniaus organų transplantacijos centras*, 1998 m.



45. Aleksandras Macijauskas *kauno Veterinarijos klinikos*, 1978 m.



46. Eglė Mėlinauskienė iš ciklo *Diagnozė: CA in situ*, 2003 – 2004 m.



47. Giuseppe Miles Davis, 1982



48. Helmut Newton *Vogue*



49. Algimantas Aleksandravičius *Saksofonininkas*
Petras Vyšniauskas, 2003 m. / *Muzikantas*
Večiaslav Ganelin, 2003 m.



50. Vaidotas Grigas *Moters grožis*



51. John McCosh *Birmos mergaitė*, 1852 /3 m.



52. Roger Fenton *Mirties šešėlių slėnis* 1855 m.



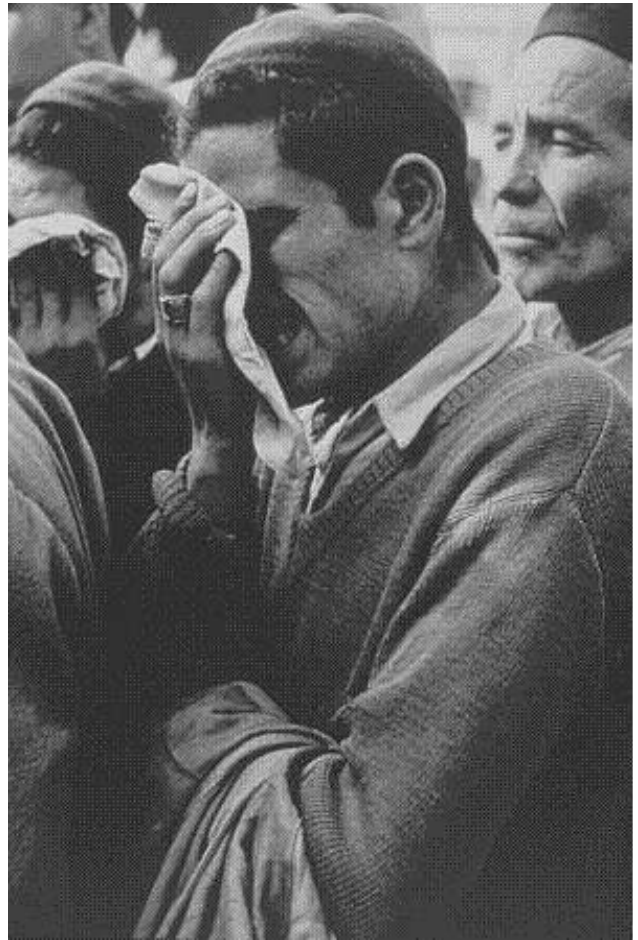
53. Mathew Brady, *Pilietinis Amerikos karas*, XIX a. 7 deš.



54. Timothy O'Sullivan *Amerikos pilietinis karas*, 1862 m.



55. Robert Capa *Vokietija*, 1945 m.



56. David Seymour *Vyro rauda laidotuvių metu*, Izraelis – Jeruzalė 1953 m.



57. Janas Bulhakas *Vilnius prieš karą*



58. Manuel Alvarez Bravo *Žmogžudystė*, 1934 m.



59. A.Macijauskas *Atmintis*, 85, 1995 m.



60. Edis Jurčys iš ciklo *Kūno kalba* 1992 – 1998 m.



61. Romualdas Vikšraitis *pavargusio kaimo grimasos*, 1976 – 2001 m.



62. Antanas Sutkus *Draugas*, 1966 m.



63. Aleksandras Ostaėenkovas *Rytoj mirė žmona*, 1976 m.



64. Andrej Tarkovskij *Stalkeris*, 1979 m.



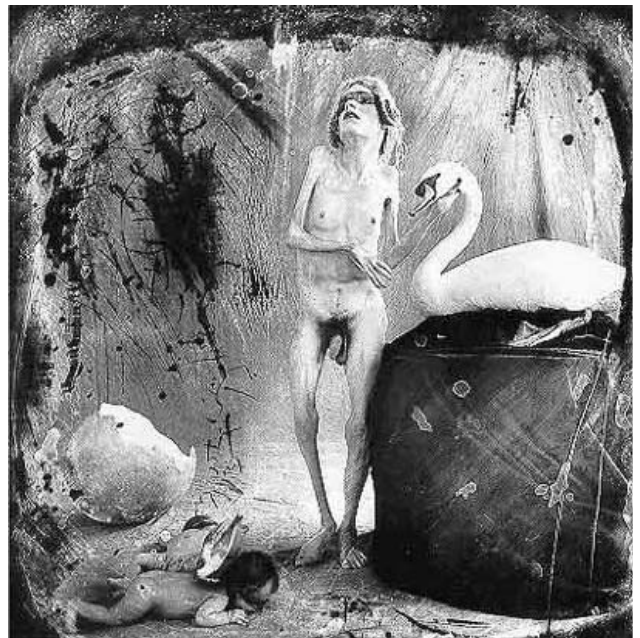
65. Regina Šulskutė *Interpretacijos*, 1997



66. Romualdas Rakauskas *Žydėjimas*, 1974 – 1984 m.



67. Algimantas Aleksandravičius *Atlaidai*, 2003 m.



68. Joel Peter Witkin *Leda*, Los Angeles, 1986 m.



69. Andres Serrano *Pneumonijos infekcija.*



70. Bill Brandt *Barbary pilis, 1945 m.*



71. Albert Renger - Patzsch *Miškas lapkriti, 1934m.*



73. EdwardHartwig *Lenkijos peizažas.*



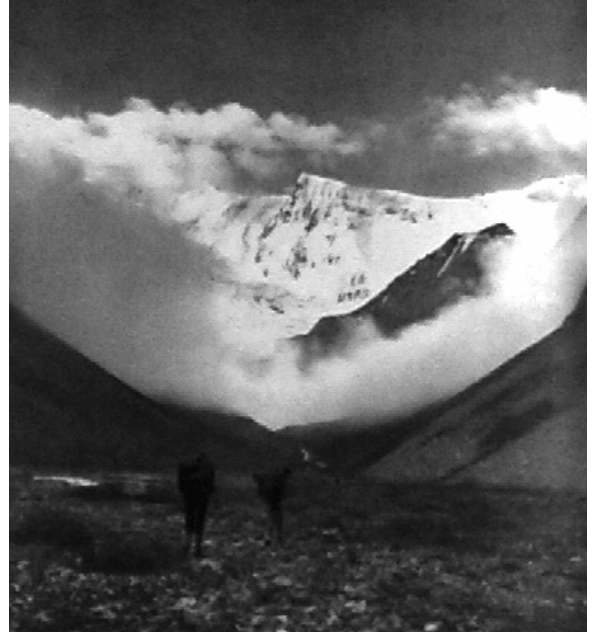
74. Juozapas Čechavičius *Kairysis Neries krantas. Fotografuota nuo dešiniojo Neries kranto, 1870 m.*



75. Vaclovas Strauka, *peizažas.*



77. Jonas Kalvelis *Ažuolas 2*, 1969 m.



78. Romualdas Augūnas *Žalgirio viršūnės ketera*.



79. Juozas Kazlauskas peizažas *Nugriuvęs kryžius Vaigačo saloje*, 1987



80. Virgilijus Šonta *Kompozicija su kubu. Iš serijos Daiktai ir formos*



81. Eugene Atget *Boulevard Montparnasse namas*, 1925 m.



82. Alfred Stieglitz *Penktoji aveniu žiema* 1893 m. vasario 22 d.



83. Edward. S. Curtis *Oazė blogio šalyje*, 1905 m.



84. Herbert G. Ponting 1910 – 1913 m.



85. E. Atget peizažas



86. Edward Weston *Sudaužyta mašina*, 1939 m.



87. Diane Arbus 1970 m.



88. Henri Cartier Bresson.



89. August Sander 1928



90. Lewis Hine *Berņiukas ņachtoje*, 1908 m.



91. Vroman *Antropologiniai indėnu portretai*



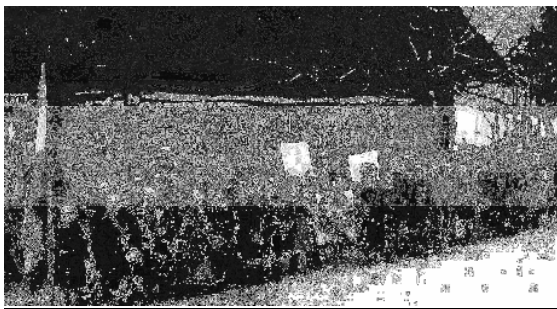
92. Juozas Daubaras *Reklama*, Vabalninkas. 1925–1935.



93. Balys Buračas



94. Jonas Dvareškis *be pavadinimo*, 1933 – 1940 m.



95. Tadas Bajarūnas *laidotuvės* 1920 – 1930 m.



96. Jonas Kinčinas *laidotuvės*, tarpukaris.



97. Karolis Ulonas *Velykų sūpuoklės*, 1929 m.



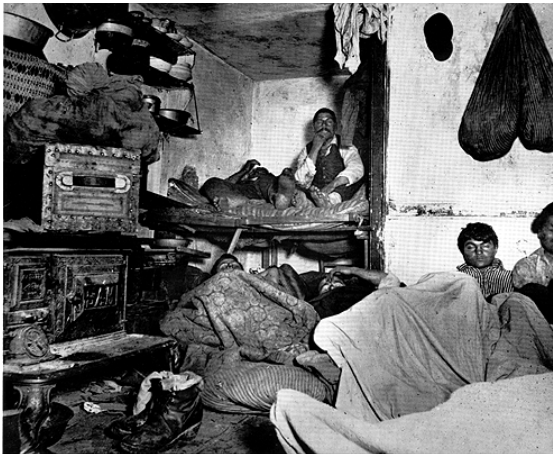
98. Aleksandras Macijauskas *Lietuvos turguose*, 38. Šiauliai, 1974 m.



99. Algimantas ir Mindaugas Černiauskai *Laidotuvės*, 1984 m.



100. Vytautas Balčytis *Vilnius*, 1987 m.



101. Jacob Riis *Apgyvendinti už penkis centus, Bayard gatvė*, 1889 m.



102. Bruce Davidson *New York šimtoji rytų gatvė*, 1966 – 1968 m.



103. Danny Lyon *Linija*, 1941 m.



104. Don McCullin *Sužalotas gyvenimas XX a. 8*



105. Werner Bischof *Indijos bado aukų* fotografijos, XX a. 5 deš.

IV.2.

PUBLIKACIJOS IR RECENZIJOS SUSIJUSIOS SU FOTOGRAFIJA, AUDIOVIZUALINIU MENU IR MAGISTRO DARBO TEMA

2005 12 16

Laikraštis *Literatūra ir menas* (Nr. 3075), straipsnis *Nuo 160 iki 120 Hz. Dažnio / Nuo 95 iki 120 dpi. Arba kelios mintys apie ekrane rodančius žmėžulius.*

2005

Anotacija Pauliaus Zabielos fotografijų parodai. Šiaulių universiteto Dailės galerija.
Laikraštis *Parkas* (Nr. 31), straipsnis *Šeteniai, Czeslawas miloszas ir hipiai, arba lietus keturiasdešimt penkių laipsnių kampu.*

2005

Vytauto Balčyčio parodos autorinės anotacija, bei recenzavimas parodos atidarymo metu;
Šiaulių *Aušros* muziejus – *Fotografijos muziejus.*

2005

Anotaciją apie Šiaulių miesto fotografų parodą *Šiauliai – metai Europoje.* Šiaulių *Aušros* muziejus – *Fotografijos muziejus* (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu
Anotacija katalogui apie Šiaulių miesto fotografų parodą *Šiauliai – metai Europoje.* Šiaulių *Aušros* muziejus – *Fotografijos muziejus.*

2005 04

Laikraštis *Parkas* (Nr. 27), straipsnis *Kai nuspaudi Enter ir klavišas užstringa... gal nuspausti Delete? Apie trečią tarptautinį multimedijos meno festivalį Enter.*

Anotacija apie Edward'o Hartwig'o fotografijas. Šiaulių *Aušros* muziejus – *Fotografijos* muziejus (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu

2005 04 01

Anotacija apie *Pauliaus Arlausko* fotografijas. Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus (paroda).

2005 03 04

Anotacija apie fotografo Edžio Jurčio kūrybą. Šiaulių *Aušros* muziejus – fotografijos muziejus (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu

2004 06

Laikraštis *Parkas*, straipsnis *Video menas arba kino meno anomalija*.

IV.3

MAGISTRO DARBO AUTORIAUS CURRICULUM VITAE

Curriculum Vitae

Biografija

Pagrindinė informacija

Vardas pavardė	Remigijus Venckus
Gimimo data	1981 10 22
Asmens kodas	
Adresas	Vandentiekio 9 , Šiauliai ; Lietuva
Telefonas	8 41 - 427422
Mobilus telefonas	+370 676 33048

Išsilavinimas

Nuo 2004	Magistro studijos Šiaulių universitete. Meno istorijos specialybė.
2003 02 07 – 2003 07 01	Grafinio dizaino, fotografijos ir video meno studijos aukštojoje Portugalijos menų ir dizaino mokykloje <i>ESAD (escola superior de artes e design)</i> Porto mieste.
2001 – 2004	Studijos Šiaulių universitete. Įgyta dailininko – grafiko

2000	specialybę. Vidurinis išsilavinimas įgytas Ventos vidurinėje mokykloje, Akmenės rajone.
kvalifikacijos	
kėlimas	
2005 05 20	Kultūros darbuotojo kvalifikacijos kėlimas Lietuvos kultūros darbuotojų tobulinimo centre.
stipendijos	
2004 12 23	2005 m. paskirta Šiaulių miesto savivaldybės jaunojo menininko ir kultūros kūrėjo stipendija.
Darbas	
Nuo 2005 10	VšĮ „Media cultura“ direktorius
Nuo 2005 09 01	Šiaulių universiteto Menų fakulteto Audiovizualinio meno katedros dėstytojas (asistentas)
Nuo 2005 02 – 2005 08	Šiaulių <i>Aušros</i> Muziejaus – Fotografijos muziejaus parodų kuratorius, menotyrininkas.
2004 10 – 2005 07	Vilniaus dailės akademija, Telšių dailės fakultetas, dizaino katedra – dėstytojas (grafinis dizainas, audiovizualinio meno pagrindai, fotografija, audiovizualinė kultūra).
2004 10 – 2005 02	Interneto svetainių dizaineris individualioje Algirdo Norgilo įmonėje <i>Nida</i> .
2003 10 – 2003 12	Rašomas scenarijus ir režisuojamas dokumentinis filmas apie Pakruojo miškų urėdiją.
2003 06	<i>CDrom'</i> firmos (Portugalija) 2004 m. žiemos kolekcijos reklamos modelis. Išleistas katalogas.
2002 09 – 2003 01	Invalidų draugija <i>Viltis</i> (Šiauliai). Dailės studijos vadovas.
2004 08	Akmenės rajono Ventos pensionatas. Pedagogas
2003 08	
2002 08	

2001 07 – 09

2000 07 – 2000 08 Akmenės rajono Ventos seniūnija.

Skaityti kursai

(paskaitos)

aukštosiose

mokyklose

2005 09 01 – 2005 12 30 Audiovizualinio meno pagrindai, video menas (Šiaulių universitetas Menų fakultetas Audiovizualinio meno katedra).

2004 10 – 2005 07 Grafinis dizainas, video menas, audiovizualinė kultūra (Vilniaus dailės akademija, Telšių dailės fakultetas, dizaino).

Filmografija

2005 Video projekcija Žanetos Jasaitytės rūbų kolekcijai *Kažkaip kitaip* – 7:05 min.

2005 *Casting* (bendras video filmas kartu su Šiaulių universiteto menų fakulteto audiovizualinio meno specialybės studentais) – 4:05 min.

2005 *Genetic Art* – 3:17 min.

2005 *Šatėnių rekolekcijos* – 9:25 min.

2005 *Utopija realybėje*(remia Šiaulių miesto savivaldybė kultūros skyrius)

2005 *Rytojus prasideda vakar* (copyright – *Baltic Link Trust*)

2005 *Kažkoks keistas kelio motyvas* – 5:18 min.

2005 *Sekmadienio novelė* – 2:43 min.

2005 *Rinkinio dvasia* – 15:05 min.

2005 Reklama: *Žagarės vyšnių festivalis* – 0:29 min.

2005 *Du keisti aukojimai* – 6:19 min.

2004 *Garsioji tylą*

2004 *Virtualūs kūnai, realūs malonumai*

2004 *Dėkui*

2004 *Edminrika*

2004	<i>Karščio muziejus</i>
2004	<i>Šventųjų pavasaris</i>
2004	<i>Fluxinė menotyra</i>
2004	<i>Šiurpas</i>
2004	<i>Kelionė nešildomu traukiniu</i>
2004	<i>Medicinos grožis</i>
2004	Reklama: Vilniaus dailės akademijos Telšių dailės fakultetas
2003	<i>Žaisti Froidą</i>
2003	Reklama: Porto 2003 m. dienos
2003	<i>Paskutinio Kristaus paskutinė vakarienė</i>
2003	<i>Puodelis</i>
2003	<i>Bejausmė</i>
2002	<i>Poetas ir jo avangardas arba egzistencializmas</i>
2002	<i>Lietus arba pašnekėsiai su Bjork</i>
2002	<i>Kai prasideda lietus dykumoje</i>

Autorinės parodos

ir projektai

2005 12 20	Šiaulių dailės galerija. Video filmo <i>Utopija realybėje</i> pristatymas
2004 03 19	Autorinė audiovizualinių filmų retrospektyva. Konferencija apie kiną, video meną ir internetą. Konferencijoje dalyvavo: Asta Jūrevičiūtė, Salomėja Jastrumskytė, Simonas Lindešis, Ričardas Pocius. Kuratorius: Remigijus Venckus. Telšių parodų salė.
2004 03 04	Autorinė paroda <i>4 (keturi)</i> , Šiaulių universiteto Dailės galerijoje.
2002	Autorinė koliažų paroda <i>Netikros monotipijos</i> Šiaulių universiteto dailės galerija.
2001	Autorinė grafikos darbų paroda Šiaulių universitete Menų fakultete
2000	Akmenės rajono Ventos seniūnijoje.
2000	Akmenės rajono Ventos viešojoje bibliotekoje.
1999	Akmenės rajono Ventos vidurinėje mokykloje.
1996	Akmenės rajono Ventos vidurinėje mokykloje.

**Grupinės vietinės
ir respublikinės
parodos ir
projektai**

- 2004 09 11 Jaunųjų fotomenininkų paroda – konkursas *Posūkis*.
- 2004 01 13 Salomėjos Jastrumskytės autorinis vakaras *Gaisrai pagal panašumą* Sukūriau Intro ir muziką. Taip pat video filmą *Karščio muziejus*, Salomėjos Jastrumskytės poezijos motyvais.
- 2003 12 17 Salomėjos Jastrumskytės autorinė konceptualiosios fotografijos paroda *Cistersu Cisternos*. Parodos atidarymui sukūriau muziką (Šiaulių universiteto dailės galerija).
- 2003 12 13 Projekte *Literatūrinė sostinės žiema* (Vilnius) rodžiau tris savo audiovizualinius filmus.
- 2003 12 10 Salomėjos Jastrumskytės autorinis vakaras *Medicinos grožis*. Sukūriau muziką ir video projekciją performansui, taip pat video filmą *medicinos grožis* (Šiaulių universiteto dailės galerija).
- 2003 10 10 Sukūriau instaliaciją *Nusikaltimo vieta vandens vagystė arba garavimas* parmanentinės meninės akcijos metu *Miesto užtvindymas* (Telšiai).
- 2003 09 12 Šiaulių dienos *Play* festivalis – jaunųjų Šiaulių menininkų paroda Šiaulių dailės galerijoje. Pristačiau savo animacinį filmą *Žaisti Froidą* ir instaliacijų ciklą – *Žaisti FLUXUS*.
- 2002 Tapybos paroda (*RV kvadratu*) (Ramunės Virbickaitės ir Remigijaus Venckaus). Šiaulių apskrities Povilo Višinskio viešoji biblioteka.

**Grupinės
tarptautinės
parodos ir
projektai ir
konkursai**

- 2005 12 03 X Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalis *Virus* (Šiauliai);
programoje *Virus mada* sukūriau video projekciją skirtą Žanetos
Jasaitytės rūbų pristatymui.
- 2005 11 19 X Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalis *Virus* (Šiauliai);
programoje *Virus media* kartu su Virgiu Malčiumi, Simu Gineika
sukūriau ir pristačiau video filmą *Casting*
- 2005 11 12 X Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalis *Virus* (Šiauliai);
programoje *Virus poezija* Salomėjos Jastrumskytės poetiniame
performance pristačiau video projekciją *Sandėlio vieta*.
- 2005 Tarptautinis kino festivalis *Next festival* (Vilnius).
- 2004 11 19 Tarptautinio šiuolaikinio meno festivalyje *Virus, Virus theatre*
programoje, *Teatro fabriko* spektakliui *Garsioji tylą* sukūriau
video projekciją.
- 2004 05 07 Multimedijos meno festivalis *Enter*. Šiaulių dailės galerija.
- 2003 11 29 Aštuntasis šiuolaikinio meno festivalis – *Virus*. Pristačiau savo
video filmą *Kelionė neapšildomu traukiniu* bei ištrauką iš video
filmo *Zombių žemė*.(Šiaulių dailės galerija).
- 2003 09 18 – 2 1 Tarptautinis animacinių filmų festivalis *Tindirindis*. Festivalis
vyko *Forum Cinema Akropolis* konocentre, bei *Skalvijos* kino
centre.
- 2003 06 Portugalijoje – Porto mieste kartu su Aurelija Žalalyte ir Žaneta
Jasaityte surengiau piešinių paroda.
- 2002 11 30 *Viruso* festivalio *Media laboratorijoje* (Šiaulių universiteto menų
fakulteto studentų audiovizualinio meno peržiūroje) pristačiau
savo video kūrinius – filmus: *Poetas ir jo avangardas arba
abstraktus eilėraštis, Paskutinio Kristaus paskutinė vakarienė,
Puodelis, Lietus arba pašnekesiai su Bjork*.
- 2002 11 Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalis *Virus* (Šiaulių dailės
galerija). Sukūriau muziką Salomėjos Jastrumskytės performansui
Ozyris.
- 2002 Dalyvavau tarptautinėje parodoje *Modernaus kūno antropologija*.
Buvo rodytas filmas *Mano fizinė būtis arba pašnekesiai apie*

modernų kūną.

- 2002 Tarptautinis ekslibrisų konkursas *Ex. Libris. Šiaulių Juliaus Janonio gimnazijai – 150 m.*
- 2001 Dalyvavau Piešinių ir grafikos beanalėje Taipėjuje (Taivanas).
- 2000 Tarptautinio moksleivių meninės kūrybos projekto *Gamtos pasaka – gimtinei* laureatas.
- 1996 Trečiojo tarptautinio vaikų plakatų konkurso *Gamtos pasaka – tyras vanduo* (diplomas).

Respublikiniai ir vietiniai konkursai

- 2005 05 19 *2005 m. literatūrinis pavasaris* (Vilnius), už video instaliacijas tapau laureatu.
- 2004 05 04 *Fotomaratonas*, Šiaulių universiteto Dailės galerijoje. Sukūriau video meno filmą.
- 2003 12 20 Retrospektyvinis 2000 – 2003 mėgėjiško kino festivalis (Šiauliai). Diplomas už filmą *Žaisti Froidą*.
- 2002 12 Respublikinis jaunųjų fotografų konkursas *Šventumo tiražas*. pristačiau savo koncepciją: *Šventumas ir tiražas*, taip pat buvo eksponuojamos ir mano konceptualių fotografijų ciklai – *Dauno tiražas*, *Septinto dešimtmečio nekaltumas*, *Laukiančios* (laureato Diplomas – antra vieta).
- 2002 Respublikinis mėgėjiškų filmų festivalis . Už filmą *Poetas ir jo avangardas arba abstraktus eilėraštis* apdovanotas laureato diplomu.
- 2002 Respublikinis šeimyninių filmų festivalis; už filmą *Kai prasideda lietus dykumoje* gavau diplomą
- 2001 Respublikinio Jaunųjų fotomenininkų parodos - konkurso *Posūkis* laureatas (diplomas).
- 2001 Aukštųjų mokyklų studentų plakatų paroda – konkursas *Raudonasis kryžius - pagalbos ir žmogiškumo simbolis*
- 2000 Atstovavau Akmenės rajoną respublikinėje dailės olimpiadoje

- Jaunujų dailininkų pavasarinė akademija* Birštone.
- 2000 Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo dešimtmečiui skirto vaikų piešinių konkurso *Aš ir mano Lietuva* laureatas.
- 2000 Šiaulių apskrities konkurso *Lietuvos laisvės kovų ir kančių keliais* laureatas.
- 2000 Akmenės rajono piešinių konkurso *Lietuvos laisvės kovų ir kančių istorija* laureatas.
- 1999 Kūriau (dalyvavau konkurse) Ventos miesto (Akmenės rajonas) herbą.
- 1999 Respublikinio piešinių konkurso *Gyvenkime sveikoje aplinkoje* (3 premija).
- 1998 Respublikinio piešinių ir rašinių konkurso *vaikai apie AIDS* (diplomas).

**Kuruoti renginiai,
parodos ir
projektai**

- 2005 09 09 Respublikinis kino ir video meno konkursas *Interpretuoti kiną*. Renginys vyko Šiaulių *Aušros* muziejuje – Fotografijos muziejuje.
- 2005 04 14 Trečiojo tarptautinio multimedijos meno festivalio *Enter Multimedijos laboratorijos* kuratorius. Renginys vyko Šiaulių *Aušros* muziejuje – Fotografijos muziejuje.
- 2005 03 29 Šiaulių Simono Daukanto vidurinės mokyklos *Video eksperimentų peržiūra* Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus.
- 2003 11 29 Aštuntasis šiuolaikinio meno festivalis – *Virus*. Buvau *Multimedijos laboratorijos* kuratorius. Sukūriau koncepciją *Ič – srač – mylėkimės kartu* audio – video transformingui (Šiaulių dailės galerija).
- 2002 11 30 Kuravau *Viruso* festivalio *Media laboratoriją* (Šiaulių universiteto menų fakulteto studentų audiovizualinio meno peržiūra). Šioje programoje pristačiau savo video kūrinis –

filmus: *Poetas ir jo avangardas arba abstraktus eilėraštis, Paskutinio Kristaus paskutinė vakarienė, Puodelis, Lietus arba pašnekesiai su Bjork.*

Publikacijos

bibliografija

- 2005 12 16 Laikraštis *Literatūra ir menas* (Nr. 3075), straipsnis *Nuo 160 iki 120 Hz. Dažnio / Nuo 95 iki 120 dpi. Arba kelios mintys apie ekrane rodančius žmėžulius.*
- 2005 08 Laikraštis *Parkas* (Nr. 31), straipsnis *Šeteniai, Czeslawas miloszas ir hipiai, arba lietus keturiasdešimt penkių laipsnių kampu.*
- 2005 04 Laikraštis *Parkas* (Nr. 27), straipsnis *Kai nuspaudi Enter ir klavišas užstringa... gal nuspausti Delete? Apie trečią tarptautinį multimedijos meno festivalį Enter.*
- 2004 12 Laikraštis *Parkas* (Nr. 23), trys fotografijos ir eilėraštis *Pamokslas Kalėdų rytą*
- 2004 12 03 Laikraštis *Splius*, fotografija.
- 2004 09 Laikraštis *Parkas* (Nr. 20), fotografija *TV reklama* ir esė *informacinė panorama* fragmentas.
- 2004 09 11 Šiaulių fotografų kūrybos leidinys *Šešiolika*, fotografija *Teta*.
- 2004 07 Laikraštis *Parkas* (Nr. 18), straipsnis *Thomas Mannas – Nida – Talpos.*
- 2004 06 Laikraštis *Parkas*, straipsnis *Video menas arba kino meno anomalija.*
- 2004 05 Laikraštis *Parkas*, fotografijos iš ciklo *Iš šventųjų gyvenimo*
- 2004 04 29 Išspausdinti du eilėraščiai ir ištrauka iš Prozos kūrinio *sualgyk smėlio pyragaitį* knygoje *Mūzynos*. Išleido Šiaulių universiteto leidykla. Šiaulių *Laiptų* galerijoje vyko šios knygos pristatymas.
- 2002 Laikraštyje *Šiaurės Atėnai* išspausdinta esė *Nedrašu.*
- 2000 03 Žurnalas *Lux*, eilėraštis be pavadinimo.

Publikacijos apie

Remigijų Venckų

bibliografija

- 2005 09 10 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Parodoje – senasis kinas ir fotografija*.
- 2005 05 16 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Vakaras ir naktis Frenkelio rūmuose*.
- 2005 04 21 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Savivaldybės stipendininkai nesulaukė pažadėtų sumų*.
- 2004 12 24 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Paskirtos metų premijos ir stipendijos*.
- 2004 06 21 Laikraštis *Šiaulių naujienos*, straipsnis *Šiaulių universitetas (fotografijos)*.
- 2004 03 06 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Paroda su Fluxus priemaišomis*.
- 2003 12 01 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Viruso užkratas paliko Šiaulius*
- 2003 11 Laikraštis *Parkas*, reklama *VIII Šiuolaikinio meno festivalis Virus*.
- 2003 11 28 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Podiumas vilioja ne pinigais*.
- 2003 11 22 Laikraščio *Šiaulių kraštas* priedas *Adomo šonkaulis*, straipsnis *Fabrikanto rūmuose – seksuali mozaika (fotografija)*.
- 2003 11 12 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Šiaurės šalių bibliotekų savaitė*.
- 2001 02 13 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Meilė gali atskleisti net paslėptus talentus*.
- 2000 Nr. 7 / 9 Žurnalas *Moksleivis*, straipsnis *Iš literatūros...*
- 2000 08 22 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Simbolių, linijų kalba*.
- 2000 08 22 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Jaunuolio kūrybos renginys*.
- 2000 08 08 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Autorinė paroda*.
- 2000 06 07 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Laikytas vienintelis privalomas egzaminas*.
- 2000 06 06 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Pripieštų sąsiuvinų variacijos*.
- 2000 05 25 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Menas*.

- 2000 05 25 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Abituriento kūrybos paroda*.
- 2000 03 21 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Dailės olimpiada*.
- 2000 03 18 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Konkurso laureatas*.
- 1999 07 15 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Neužmirštamą stovyklą plenero dienos*.
- 1998 12 8 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Nauja dailės galerija*.
- 1998 05 06 Laikraštis *Šiaulių kraštas*, straipsnis *Vaikų piešinių parodoje*.
- 1998 05 12 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Plakatai žemės dienai*.
- 1998 04 26 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Dailininkas pradeda nuo taško, literatas juo užbaigia...*
- 1996 01 31 Laikraštis *Vienybė*, straipsnis *Geriausi skaitovai*.

Anotacijos ir recenzijos

- 2005 Recenzavimas fotografijų parodos atidarymo metu. Šiaulių universiteto Dailės galerija.
- 2005 Anotacija Pauliaus Zabelos fotografijų parodai. Šiaulių universiteto Dailės galerija.
- 2005 Anotacija apie Žanetos Jasaitytės tapybos parodai. Šiaulių universiteto Dailės galerija.
- 2005 Vytauto balčyčio parodos autorinės anotacija, bei recenzavimas parodos atidarymo metu; Šiaulių *Aušros* muziejus – *Fotografijos muziejus*.
- 2005 05 Recenzavau Vytauto Tamošiūno tapybos parodą atidarymo metu. Telšiai *Telšių parodų salė*.
- 2005 06 07 VDA Telšių dailės fakultete recenzavau Dovydo Urbono baigiamąjį juvelyrikos bakalauro darbą.
- 2005 05 03 Anotaciją apie Šiaulių miesto fotografų parodą *Šiauliai – metai Europoje*. Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu
- 2005 05 Anotacija apie Vilmos Busilaitės floristiką (paroda *Coco style*). Šiaulių universiteto Dailės galerija (paroda).

- 2005 04 07 Anotacija apie Edward'o Hartwig'o fotografijas. Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu
- 2005 04 01 Anotacija apie *Pauliaus Arlausko* fotografijas. Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus (paroda).
- 2005 03 04 Anotacija apie fotografo Edžio Jurčio kūrybą. Šiaulių *Aušros* muziejus – fotografijos muziejus (paroda). Taip pat recenzavimas parodos atidarymo metu

**Katalogų
anotacijos**

Anotaciją apie Šiaulių miesto fotografų parodą *Šiauliai – metai Europoje*. Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus.

**Mokslinės
konferencijos ir
seminarai.
Dalyvavimas ir
kuravimas.**

- 2005 11 30 X Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalis *Virus* (Šiauliai). Programoje *Virus pasaka* (mokslinė konferencija) *(Post)modernėjanti pasaka: vaizduotės mutacijos* pristačiau pranešimą *Videopasakos*
- 2005 11 Bergsono konferencija Vilnius. Salomėjos Jastrumskytės pranešimo metu pristačiau savo video filmą *Genetic Art*
- 2003 11 22-23 Estetikos konferencijoje (Vilnius) pristatytas Audio vizualinis filmas pagal Salomėjos Jastrumskytės mokslinį darbą *Medicinos grožis*.
- 2003 05 *ESAD (escola superior de artes e design)* mokykloje (Portugalija Porto miestas), surengiau seminarą apie Francis Bacono tapybą: *Balansavimas tarp religijos ir šizofrenijos*.

Poezijos ir esė

renginiai,

konkursai

- 2003 11 10 Šiaulių apskrities Povilo Višinskio viešoji biblioteka *Šiaurės bibliotekų savaitė*. Skaičiau savo sukurtą esė: *Akys*.
- 2002 10 25 Bendras Renatos Bilbokaitės (fortepijonas), Remigijaus Venckaus (proza – esė), Ričardo Pociaus (poezija), Salomėjos Jastrumskytės (poezija) projektas *Vakaras*. Šiaulių universiteto dailės galerija.
- 2001 Pristačiau savo rašto kūrybą (esė) bendrame Lauros Samulionytės ir Remigijaus Venckaus projekte *Vakaras* (Rengėjai : Psichologinis, Kūrybinis jaunimo centras; Projektas *Talentų vakarai PKJC*).
- 2001 Esė konkursas *Šiaurės šalys mano akimis* (rengėjai : Šiaurės Ministrų Tarybos informacijos biuras.)
- 1999 Šiaulių apskrities meninio skaitymo konkurso *Poezija - Dievo aukščiausio kvėpimas* (Maironis) laureatas
- 1999 Akmenės rajono Ventos vidurinės mokyklos meninio skaitymo konkurso laureatas (1 vieta).
- 1998 Akmenės rajono meninio skaitymo konkurso laureatas (2 vieta).
- 1998 Akmenės rajono Ventos vidurinės meninio skaitymo konkurso laureatas (1 vieta).
- 1996 Akmenės rajono meninio skaitymo konkurse laureatas (1 vieta).
- 1996 Akmenės rajono Ventos vidurinės meninio skaitymo konkurso laureatas (1 vieta).

Visuomeninė ir

kitokia veikla

- 2005 09 Šiaulių *Aušros* muziejus – Fotografijos muziejus kino ir video meno konkurso *interpretuoti kiną* darbų atrankos laureatų išrinkimo komisijos narys.
- 2005 05 03 Šiaulių *Aušros* muziejaus – Fotografijos muziejaus parodos konkurso *Šiauliai – metai Europoje* darbų atrankos komisijos narys

- 2005 04 19 Šiaulių apskrities Povilo Višinskio viešosios bibliotekos atvirukų konkurso *Įsimintinas Anderseno pasakų veikėjas* vertinimo komisijos narys
- 2005 04 14 Trečiojo tarptautinio multimedijos meno festivalio *Enter* vertinimo komisijos narys.
- 2005 04 14 Trečiojo tarptautinio multimedijos meno festivalio *Enter* organizacinio komiteto narys.
- 2005 Šiaulių universiteto Menų fakulteto piešimo katedros grafikos bakalauro studijų kokybės priežiūros grupės narys.
- 2004 Respublikinio moksleivių fotografijos konkurso *Langas* vertinimo komisijos narys.
- 2003 11 19 Sukūriau firminį stilių Renatos Bilbokaitės autoriniam koncertui *Patekančiai saulei* (Šiaulių dailės galerija).
- 2003 10 10 IV – oje žemaičių dailės parodoje vykusio forumo vedėjas.
- 2003 11 15 Modesto Navicko rūbų kolekcijos *Vintera* pristatymo modelis.