

# Fotografija: tarp teorijos ir praktikos

JEKATERINA LAVRINEC

Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Filosofijos ir politologijos katedra, Saulėtekio al. 11, LT-10223 Vilnius

El. paštas: Jekaterina.Lavrinc@hi.vgtu.lt

---

Aptariamos fotografijos (kaip savitos matymo praktikos) lauką struktūruojančios opozicijos: objektyvumas vs. subjektyvumas, meniškumas vs. dokumentiškumas. Formuluojami praktiniai klausimai, su kuriais šiandien susiduria humanitarinių ir socialinių mokslų atstovai, savo atliekamuose tyrimuose atsigrežiantys į fotografavimo praktiką. Apžvelgiant šiuolaikines fotografijos tendencijas, susijusias su foto-technologijų prieinamumu, nagrinėjama fotografijos kaip komunikacijos samprata, neutralizuojanti moderniam mąstymui būdingą subjekto–objekto priešpriešą.

**Raktažodžiai:** meninė ir dokumentinė fotografija, subjekto ir objekto opozicija, interaktyvumas

---

## ĮVADAS

XX a. antrojoje pusėje socialiniuose ir humanitariniuose moksluose susiklostė situacija, įgavusi „vizualinio posūkiu“ pavadinimą. Vizualumui, kaip įsivyravusiai patyrimo ir komunikacijos formai, reikėjo refleksijos, peržengiančios tradicinių vaizdo analizei skirtų diskursų ribas. Tad vizualumo studijų sklaida yra sietina su aiškių ribų tarp įvairių disciplinų tirpimu – ir kūrimusi interdisciplininių studijų laukų (tokių kaip kultūros studijos, medijų studijos ir t. t.).

Diskursą apie vizualumą tradiciškai steigė menotyra, bet dabar į diskusiją apie vizualines kultūros formas įsitraukė sociologai, komunikacijos teorijos atstovai, filologai, kultūrologai<sup>1</sup>, filosofai ir t. t. Apžvelgiant svarstomų klausimų ir analizuojamų temų įvairovę, galima išskirti pagrindines vizualinių studijų kryptis: 1) metodologinio vizualinių studijų pagrindo formulavimas (neišvengiamai išskylantis klausimas, turint omenyje sąveikaujančių disciplinų įvairovę); 2) konkrečių vizualinių tekstų analizė, reflektuojant jų santykį su konkrečiu istoriniu-kultūriniu kontekstu (taikomų analizės metodų spektras yra labai platus); 3) edukologinio pobūdžio diskusijos apie vizualinės medžiagos panaudojimą mokymosi procese (balanso tarp vizualinės ir tekstinės informacijos paieška).

Tačiau pati vizualumo refleksija buvo išprovokuota kasdienių praktikų, susijusių su vaizdo produkavimu ir interpretavimu. Vienas tokių praktikų pavyzdžių yra fotografavimas (arba fotografija – sąvoka, apimanti žymiai platesnę praktikų lauką nei tik fotografavimo

---

<sup>1</sup> Kultūrologijos nagrinėjamų klausimų gausa tik iš dalies atitinka kultūros studijų probleminį lauką. Tačiau, kaip pažymi Michailas Epšteinas, esminė kultūrologijos prielaida yra egzistavimas vieningos kultūros esmės, kuri leidžia nagrinėti kultūrinių reiškinių lauką kaip „integralinę nacionalinės, profesinės, rasinės, seksualinės kultūrų sistemą“ (Epstein 1995: 290). Nesunku pastebėti, kad dalyvaudami šiuolaikinėse diskusijose, kultūrologai palaipsniui gravituoja į kultūros studijas, kurios orientuojasi kultūrinių procesų heterogeniškumą.

akta). Paprastėjant fotografavimo technologijoms ir joms tampant vis labiau prieinamomis, fotografavimas virto populiaria praktika, formuojančia ir transformuojančia socialinę kultūrinę tikrovę. Nepaisant to, fotografija pasirodydavo nebent filosofinio mąstymo periferijoje – W. Benjamino, S. Sontag, R. Barthes'o dėka<sup>2</sup>.

Į plačios akademinės publikos akiratį fotografija patenka, aktualizavus *kasdienybę* kaip filosofinį konceptą<sup>3</sup>. Šis konceptas funduoja šiuolaikinį filosofinį mąstymą, skatindamas atsigręžti į kasdienių praktikų lauką. Taip pat jis skatina permąstyti paties filosofo situaciją kasdiniame pasaulyje. Man atrodo, kad *kasdienybei* virtus filosofinio mąstymo ašimi, prasidėjo pačių filosofų migracija tiek į kultūrų studijas (arba į kultūrinę antropologiją), tiek į vizualumo studijas. Ši migracija suponuoja ir paties filosofo vaidmens transformavimąsi. Neatsitiktinai daugelis šiuolaikinių autorių, dirbančių filosofijos srityje, pažymi atsiradimą naujo tipo mąstytojo, orientuoto į šiuolaikines kultūros formas, ir jų atžvilgiu adekvačios kalbos paieškas (pvz., žr. Савчук 2004).

Taigi fotografija atsiduria filosofų dėmesio centre, transformuojantis pačiam filosofiniam (o plačiau – humanitariniam) mąstymui. Fotografijos prieinamumas (mūsų nuolatinis dalyvavimas fotografavimo, fotografavimosi, nuotraukų kaupimo, peržiūrėjimo, viešini mo ir komentavimo procese) neleidžia svarstyti fotografijos izoliuotai nuo mūsų kasdienio patyrimo, vienaip ar kitaip susijusio su fotografija.

#### FOTOGRAFIJA: TARP MENO KŪRINIO IR DOKUMENTO<sup>4</sup>

Daugelis tyrinėtojų pažymi, kad nuo pat savo atsiradimo fotografija buvo gretinama su daile (Sontag 2000; Edwards 2006; kt.). Fotografijos gretinimas su daile sufleruoja: a) foto grafo veiklos redukciją į fotoaparato mechanizmo aptarnavimą, b) fotografavimo redukciją į mygtuko paspaudimą, c) taip pat teigiama, kad gauta fotografija, nors ir atlieka mimetinę funkciją, nėra paliesta įkvėptumo: ji tėra mechaninio akto produktas. Šioje paradigmoje fotografija nebuvo suvokiama kaip savitas pasaulio matymo (ir mąstymo) būdas.

Kaip nurodo S. Edwardsas<sup>5</sup>, XIX a. antroje pusėje paplito karikatūros, vaizduojančios greta įkvėpto dailininko snaudžiantį fotografa, kuris perteikia savo darbą fotomechanizmui

<sup>2</sup> Konstatuojamą filosofų „drovumą“ fotografijos problematikos atžvilgiu iš dalies galima sieti su heideggerišku įtarumu moderniosios technikos, paverčiančios esinius objektais ir sustiprinančios priešstatą (*Gegen-Stand* (vok.): turima omenyje aktyvaus, technika besinaudojančio subjekto ir pasyvių objektų opozicija) atžvilgiu. Nors kaip savo interviu pažymi pats M. Heideggeris, tai klaidinga jo darbų interpretacija: pačiam mąstytojui rūpi „užklausti techniką“, bet ne smerkti ją (Хайдеггер 1991). Neatsitiktinai Heideggeris yra vienas iš „kanoninių“ besiformuojančių vizualumo studijų autorius (greta minėtų Benjamino, Sontag ir Barthes'o).

<sup>3</sup> Autorius, tiesiogiai inicijavęs kasdienybės koncepto tematizavimą, yra Michelis de Certeau.

<sup>4</sup> Apskritai, fotografijos (o plačiau – meninės) veiklos laukas kartografuojamas, pasitelkiant tam tikro laikmečio diktuojamas opozicijas. Pavyzdžiui, XX a. pirmojoje pusėje Walteris Benjaminas kaip esminę nurodo „estetinės kokybės“ ir „politinio adekvatumo“ opoziciją (Benjamin 1978), tuo tarpu Halas Fosteris kaip aktualią nurodo teorijos ir socialinio aktyvumo opoziciją (Foster 1996). Šiame straipsnyje nurodytos opozicijos (menas vs. dokumentas) nuo pat pradžios struktūravo diskursą apie fotografiją Europoje.

<sup>5</sup> Steve'as Edwardsas – meno istorikas, aktyviai plėtojantis fotografijos problematiką savo knygose. Anot jo ir kitų fotografijos istorikų, nepalankias sąlygas fotografijos kaip lygiavertės meno krypties pripažinimui sudarė nuo Renesanso laikų įsigalėjusi perskyra tarp „laisvuju“ ir „mechaninių“ menų (žr., pvz., Edwards 2006: 14).

(Edwards 2006: 12–13). Tariamasis fotografo pasyvumas buvo priešpastatomas dailininko aktyvumui – ir virto argumentu, kuriuo remiantis XIX a. buvo kvestionuojamas fotografijos kaip meno statusas.

Vėliau negatyvi nuostata fotografo pasyvumo atžvilgiu buvo plačiai naudojama populiariųjų fotoaparatus reklamose, suteikiant jai pozityvumo: „Jums nieko nereikia daryti – fotoaparatas viską padarys už jus“<sup>6</sup>. Nesunku pastebėti, kad pasukus skaitmeninės fotografijos link, imta romantizuoti darbą su ankstesniais (juostiniais) fotoaparato modeliais.

Apskritai, vertinant tam tikrus fotografijos aspektus, svarbi temporalinė distancija: „Atrodo, kad estetinė distancija yra reikšmingas fotografijų žiūrėjimo aspektas – jei ne iš karto, tai tikrai praėjus tam tikram laikui. Laikas pakilėja daugumą nuotraukų, net ir pačių mėgėjiškiausių, ligi meno lygmens“ (Sontag 2000: 29). Kaip pavyzdį galime prisiminti, kokią transformaciją patyrė Eugèno Atget'o (1857–1927) fotografija: nors pats fotografas save laikė senojo Paryžiaus vaizdų archyvaru, šiandien jo nuotraukos virto meninės fotografijos klasika. Tuo tarpu jo nuotraukos buvo skirtos teatro dekoracijų kūrėjams, kalviams, iliustruotojams – tiems, kas sėmėsi įkvėpimo iš nostalgijos senajam Paryžiui. Kitaip tariant, Atget'o nuotraukos turėjo praktinę paskirtį, jos buvo modeliai, kuriais naudojosi kiti kūrėjai. Kaip nurodo Edwardsas, surrealistams nusprendus paskelbti Atget'o nuotraukas savo žurnale vienintelis jo komentaras buvo: „Tai tiesiog mano padaryti dokumentai“. Pridursime, kad E. Atget'as turėjo pasekėjų (pvz., Berenice Abbott), kurie sąmoningai mokėsi jo fotografinio žvilgsnio (pagal analogiją su tapymo maniera), kurį vėliau taikė fotografuodami jau kitus miestus (pvz., Niujorką).

\*\*\*

Požiūrį į fotografiją kaip dokumentą funduoja anksčiau minėtas tariamas fotografo „pasyvumas“, kuris virto XIX a. karikatūrų taikiniu. Šioje paradigmoje teigiama, kad kamera objektyviai ir nešališkai fiksuoja realius įvykius: „Fotografijos parūpina įrodymus. Tai, apie ką mes sužinome, bet kuo abejojame, atrodo įrodyta, kai mums parodoma nuotrauka“ (Sontag 2000: 15). Fotografijos istorikai nurodo, kad XIX a. pirmojoje pusėje, pristatant fotografiją kaip naujovišką fenomeną, buvo apeliuojama į galimybę naudoti fotografiją kaip pažinimo instrumentą, palengvinantį archeologų, natūralistų ir kitų specialistų darbą (pvz., Prancūzijos vidaus reikalų ministro prakalba, 1839 m.). Kitaip tariant, buvo pabrėžiama fotografijos „tiesos rodymo“ funkcija. Tuo būdu fotografijai atitekdavo mokslinių tyrimų iliustracijų vaidmuo (antrinis mokslinio teksto atžvilgiu) – fotografija nebuvo suvokiama kaip autonomiška pasaulio pažinimo forma.

Tad ir šioje paradigmoje fotografija ne iš karto virsta savarankišku analizės objektu. Nors fotografija buvo gana aktyviai naudojama kaip sociokultūrinės informacijos rinkimo instrumentas, ji buvo išsąmoninta kaip socialinės kultūrinės analizės objektas gan vėlai (Запорожец 2007; Милес 2007). Vizualinės sociologijos bei vizualinės antropologijos laukas ima formuotis, augant tyrinėtojų refleksyvumui jo naudojamos vizualinės medžiagos atžvilgiu.

Vienas refleksyvumą provokuojančių momentų yra „dokumentalumo“ problematizavimas, kurį įvardytume kaip „tiesos montažo“ problemą. Nors montažo sąvoką įprasta taikyti kalbant apie kiną, bet atsigręžus į nuotraukų archyvų ir šeimos albumų sudarymo tradiciją,

<sup>6</sup> Žr. Kodak reklamos istorija: <http://www.kodakgirl.com/> (2007)

matyti, kad fotonaratyvų kūrimas yra viena mūsų kasdienių praktikų. Mes laisvai operuojame skirtingu laiku ir skirtingose vietose įamžintais epizodais, išdėliodami juos savo nuožiūra – kitaip tariant, „paverčiame fotografiją priemone, kuria galima pasakyti viską, kurią galima panaudoti bet kuriam tikslui. Atvaizdai sujungia tai, kas tikrovėje yra atskira“ (Sontag 2000: 172–173). Fotodokumentas gali įgauti naujas reikšmes priklausomai nuo pasakojimo logikos; be to, jis gali būti įtraukiamas į priešingus pasakojimus: „Atvaizdai visuomet yra suderinami – net tuomet, kai jų vaizduojamos tikrovės yra nesuderinamos“ (ten pat: 172).

\*\*\*

Kai kurie tyrinėtojai nurodo, kad meniškios ir dokumentinės fotografijos priešprieša, kuri susiklostė XIX a. viduryje, yra sąlyginė: paminėtina daugybė atvejų, demonstruojančių išskirtų fotografijos tipų sąveiką. Pavyzdžiui, iš pradžių nusikaltėlių fotografijos nebuvo standartizuotos: kaliniai buvo fotografuojami įvairiose pozose nevienodu atstumu; tačiau palaipsniui pradėjo formuotis šio tipo fotografijos standartai – jau egzistuojančio buržuazų portretų pagrindu (Edwards 2006: 22–23). Turint omenyje, kad fotoportreto žanras pratęsia analogiško tapybos žanro tradicijas, portreto kanonų pavertimas nusikaltėlių išvaizdos dokumentavimo standartais yra vienas iš daugelio „meniškumo“ ir „dokumentalumo“ kriterijų persipynimo atvejų.

Apskritai, fotografijai skirtose studijose santykis tarp „dokumentalumo“ ir „meniškumo“ vis dažniau apibūdinamas kaip komplikuotas. Analogiškų tendencijų aptinkama ir vizualinėje antropologijoje: svarstydami „etnografinio kino“ specifiką, antropologai įsitikina, kad riba, skirianti dokumentinę kiną nuo vaidybinio, yra efemerinė (Усманова 2007: 26). Tai reiškia, kad fotografijos kaip tikrovės reprezentacijos samprata palaipsniui nustoja vyrauti. Čia paminėtina ir „menininko kaip etnografo“ figūra, kurią pasitelkia H. Fosteris, atskleisdamas komplikuotus meniškumo ir dokumentalumo, estetikos ir etikos santykius<sup>7</sup>. Prisiminkime, kad šiomis dienomis antropologinė fotografija eksponuojama meno muziejuose, o kino teatruose demonstruojami „etnografiniai filmai“ dažnokai pasirodo esą vaidybiniai.

Taigi greta anksčiau minėtų paradigmų (fotografija kaip meno kūrinys vs. fotografija kaip dokumentas) formuojasi dar viena, kurioje fotografija (ir kiti vizualiniai tekstai) iš karto pasirodo kaip analizės objektas. Konstatuojant komplikuotą fotografijos santykį su tikrove, imama teigti, kad „fotografija ne tik reprodukuoja realybę, ji ją perdirba (kertinė šiuolaikinės visuomenės procedūra). Fotografiniais atvaizdais paversti daiktai ir įvykiai panaudojami kitur, jiems suteikiamos naujos prasmės, kurios peržengia grožio ir bjaurumo, tiesos ir netiesos, naudos ir nenaudingumo, gero ir blogo skonio skirtynes. Fotografija yra viena pagrindinių priemonių produkuoti visus šiuos skirtumus panaikinančią, daiktams ir situacijoms priskiriamą kokybę – „įdomumą““ (Sontag 2000: 172).

Įdomumo kriterijus numato orientaciją į žiūrovą – kuriam bus demonstruojami susidomėjimą keliantys epizodai (meninės fotografijos paradigmoje, paprastai, dėmesys nukreipiamas į fotografo ir fotografijos santykį, o kalbant apie fotografiją kaip dokumentą,

<sup>7</sup> Hal Foster – šiuolaikinio meno kritikas, Prinstono universiteto profesorius ir kelių postmoderniam menui skirtų knygų autorius. H. Fosterio formuluojama „menininko kaip etnografo“ koncepcija iš dalies remiasi W. Benjamino „autorius kaip gamintojo“ idėja, kurią jis plėtoja, reflektuodamas pasikeitusią socialinę kultūrinę situaciją.

pirmiausia akcentuojamas fotografijos ir fiksuojamos realybės santykis). O iš dabartinio žiūrovo, operuojančio „įdomumo“ kriterijumi, pozicijų perskyra tarp meninės ir dokumentinės nuotraukos atrodo nereikšminga.

Jau Roland'as Barthes'as, aptardamas fotografijos parodą „Foto-šokai“ (kurioje buvo eksponuojama nemažai ginkluotų konfliktų metu padarytų nuotraukų), pažymi, kad dokumentinė nuotrauka implikuoja fotografo intencionalumą. Nuotraukos, kuriose implikuotas paties fotografo intencionalumas, žiūrovo nesudomina: fotografui sąmoningai siekiant šokiruoti žiūrovą, sukuriamas „uždaras tekstas“, sustabdantis interpretacijų žaismą (Barth 1989). Techniškai nepriekaištingos nuotraukos su aiškiai išreikštu fotografo dokumentalistu sumanymu nesujaudina. Kaip alternatyvą nešokiruojantiems fotošokams R. Barthes'as iškelia savo *punctum* koncepciją, pabrėždamas netyčinį fotografijos pobūdį (Barthes 1997). Žiūrovą gali giliai sukresti tiek „meninė“, tiek „dokumentinė“ nuotrauka – jei tik joje liko įvykio pėdsakas, atsitiktinumas, kurio negalima užprogramuoti.

Suprantama, kad R. Barthes'as nužymi tik vieną iš galimų žiūrovo pozicijų: kitiems žiūrovams gali kelti nuostabą techniška makrofotografija, atidengianti kasdieniam suvokimui neprieinamus reiškinius. Nors ir kaip būtų apibrėžiamas „įdomumo“ turinys, jis lieka pagrindiniu žiūrovo orientyru, skatinančiu kai kuriuos fotografus ieškoti sėkmės formulės, išbandant naujas technines galimybes arba plėtojant egzotiškus siužetus.

\*\*\*

Perskyros tarp meniškumo ir dokumentalumo bei jos transformacijos apžvalga nužymi lauką, kuriame kristalizuojasi praktinė problema, su kuria šiomis dienomis susiduria tie humanitarinių ir socialinių mokslų atstovai, kurie pritraukia į savo studijas vis daugiau vizualinės medžiagos. Dirbant kultūrų studijų srityje, tenka ne tik naudotis jau sukurtais vaizdais, bet ir patiems imtis fotoaparato. Nuo šio momento atsiranda masė trikdančių navių klausimų: ką fotografuoti, kaip fotografuoti, kiek leistina „koreguoti“ fotografuojamą situaciją, turint omenyje tai, kad nuotraukos bus demonstruojamos plačiai (akademinei) publikai kaip atliekamų tyrimų adresatui. Kitaip tariant, iškyla praktinis klausimas apie estetinius dokumentikos kriterijus. Be to, galima konstatuoti stoką fotografavimo kano, kuris formuojasi kaip tik šiuo metu, humanitarinių ir socialinių mokslų atstovams balansuojant tarp teorijų ir fotografavimo praktikos<sup>8</sup>. Jei iki šiol filosofų (tokių, kaip Jeanas Baudrillardas) užsiėmimai fotografija buvo laikomi neakademiniu hobiu, kurio santykį su filosofo rašomais tekstais buvo sunku nustatyti, dabar vizualinės praktikos vis aktyviau veržiasi į akademinis diskursus.

## TARP SUBJEKTO IR OBJEKTO

Viename fotografijai skirtame esė S. Sontag pažymi: „Skirtumas tarp fotografo – individualaus stebėtojo ir fotografo – objektyvaus fiksuotojo mums atrodo fundamentalus; dažnai klaidingai manoma, kad šis skirtumas yra meninės ir dokumentinės fotografijos riboženklis“ (Sontag 2000: 173). Iš tiesų, minėtos fotografo laikysenos nurodo ne tiek į pačios fotografijos statusą („meninė“, „dokumentinė“), kiek į fotografo santykį su fotografuojama aplinka.

<sup>8</sup> Nepaisant to, kad pagal apibrėžimą globalioje fotokultūroje egzistuoja tam tikri žmonių ir įvykių vaizdavimo tipai (kurie nebūtinai yra reflektuojami, o laikui bėgant, keičiasi), akademinio žinojimo srityje jie dar nėra išgvildinti.

Dar XX a. pirmojoje pusėje fotografo pozicija tam tikra prasme buvo privilegijuota: fotoobjektyvo savininkas steigia kasdienybės stebėjimo poziciją, jo žvilgsniui atviri įvairiausios situacijos ir epizodai. Vien savo buvimu fotografas turi galią paversti atsitiktinius epizodus įvykiais. Jis turi galią juos įamžinti – tuo tarpu pats lieka už kadro. Nenuostabu, kad fotoobjektyvas laikomas valdžios metafora ir panoptikumo analogu. Pratešiant valdžios ir matančios, bet nematomos akies tematiką, pravartu prisiminti, jog fotografija beveik nuo pat atsiradimo buvo naudojama nusikaltėliams ir psichiniams ligoniams fiksuoti ir jau apie XIX a. vidurį išryškėjo šio tipo fotografijos standartai (kurie savo ruožtu disciplinavo žvilgsnį į izoliuotus kūnus). Tad fotografijos istorija yra dėkinga Michelio Foucault inicijuotai valdžios problematikai plėtoti.

Subjekto–objekto opozicijos, išsisknijusios moderniam mąstyme, įveikimas itin rūpi postkolonijinei antropologijai. Ir tam pasitelkiamos vizualinės priemonės, nors iš pradžių fotografija buvo vienkrypčio pažinimo instrumentu, kurio paskirtis buvo fiksuoti aborigenų kūnus. Ankstyvos aborigenų kūnų nuotraukos, padarytos specialiai įrengtose patalpose, steigdavo vizualinę distanciją su fotografuojamais objektais. Opozicija „europietis–kiti“ veikia ir nuotraukose, kur europiečiai antropologai pozuoja prieš kamerą aborigenų apsuptyje (šis siužetas iki šiol naudojamos reklamose). Subjekto–objekto opoziciją buvo siekiama įveikti, įteikiant foto- ir vaizdo kameras patiems aborigenamams (tam tikra prasme pasikeičiant su jais vaidmenimis). Vienas žinomiausių eksperimentų, sukėlusius karštą diskusiją tarp antropologų, yra dokumentinis filmas „Navajų akimis“ (1972)<sup>9</sup>.

Kitas momentas, iš dalies susijęs su subjekto–objekto opozicijos funkcionavimu, yra gana paplitusi nuostata fotografo veiklos atžvilgiu, kurią S. Sontag artikuliavo šitaip: „fotoaparatas yra šautuvo sublimacija, taip ir kieno nors fotografavimas yra sublimuota, švelni žmogžudystė, tinkanti liūdnam ir baugščiam mūsų amžiui“ (Sontag 2000: 23–24). Čia galime prisiminti žmonių nenorą fotografuotis, kuklumą fotoobjektyvo akivaizdoje ir t. t. Tačiau, gretindami fotografiją su medžiokle, galime pastebėti, kad egzistuoja tam tikras „susitarimas“ tarp fotografo ir „aukos“, kuri neretai pati geidžia fotografo dėmesio (Савчук 2005: 32).

Atkreipkime dėmesį: šiuolaikinis fotopraktikų populiarumas sukuria situaciją, kuri iš principo skiriasi nuo XX a. pradžios, kai fotografo pozicija buvo išskirtinė. Dabar fotografas virsta tiesiog dar vienu fotoaparata turinčiu praeiviu. Teigčiau, kad ši situacija itin palanki fotografijai kaip komunikacijai (fotografijai kaip interakcijai) praktikuoti, peržengiant subjekto–objekto opoziciją.

## INTERAKTYVUMAS: FOTOGRAFIJA KAIP KOMUNIKACIJA

Interaktyvumas – sąvoka, tapusi itin populiaria prieš dešimtmetį. Ji apibūdina tokią teksto (plačiąja prasme) struktūrą, kuri numato aktyvų suvokėjo dalyvavimą interpretuojant ir kuriant prasmes. Interaktyvumo koncepcijos formavimasis yra neatsiejamas nuo poststruktūralistinės „autorius mirties“ ir „intertekstualumo“ koncepcijų, formuluojančių naujas tekstų funkcionavimo kultūroje sąlygas: 1) tekstas interpretuotinas nepriklausomai nuo pirminių jo autoriaus intencijų; 2) bet kuris tekstas yra platesnio tekstų tinklo dalis. Interaktyvumas kaip koncepcija virto universaliu kultūros tekstų organizavimo principu, taikomu literatūros, šiuolaikinio meno, teatro ir kitose srityse<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Daugiau apie šio eksperimento rezultatus (Adair, Worth 1975) arba <http://isc.temple.edu/TNE/PDFs/TNEAppendix.pdf> (2007).

<sup>10</sup> Detaliau apie interaktyvumą kaip teksto ir suvokimo organizavimo principą: Lavrinec 2002.

Bet apžvelgiant „interaktyvių“ tekstų formų mutacijas, galima įsitikinti, kad į pirmą planą vis dažniau iškeliami pačių suvokėjų sąveika. Tekstas yra tik tarpininkas, laukas aktyviems interpretatoriams susitikti. Po „autoriaus mirties“ paradigmos įsigalėjimo pasikeičia ir paties suvokėjo figūra: susiformuoja autoriaus-suvokėjo hibridas. Ši autoriaus-suvokėjo figūra yra itin svarbi šiuolaikinėje antropologijoje (bei kitose kasdienių praktikų lauką tyrinėjanciose disciplinose), mat ji ženklina paties antropologo (tyrinėtojo) poziciją. Šiai pozicijai būdinga: a) kritika privilegijuotos „žinojimo“ pozicijos atžvilgiu<sup>11</sup>; b) produktyvaus dialogo su Kitu sąlygų paieška<sup>12</sup>; c) tiesioginis dalyvavimas kasdienėse praktikose<sup>13</sup> (teorinio žinojimo ir praktikos perskyros įveikimas). Minėtų nuostatų pagrindu ir formuojasi naujas interaktyvumo tipas, akcentuojantis ne teksto ir suvokėjo, bet pačių suvokėjų tarpusavio sąveiką.

Besiformuojančio interaktyvumo tipo pavyzdys yra gatvės fotografijai skirti projektai, kurie iliustruoja ir antropologinių metodologinių principų transformavimąsi į bendras kasdienės nuostatas. Esminis principas, jungiantis gatvės fotografijos projektus, yra atsisakymas pretenzijos į išskirtinį (profesinį) žinojimą, iš kurio pozicijų komentuojamos ir vertinamos fotografijos ar tai, kas jose pavaizduota. Gatvės fotografijos projektus neretai inicijuoja neprofesionalai, nepretenduojantys į ekspertų pozicijas<sup>14</sup>. Pavyzdžiui, viena iš itin populiarių tokio pobūdžio projektų temų yra „gatvių mada“: fotografai mėgėjai fotografuoja jų nuožiūra stilingus praeivius, sutiktus gatvėje. Nuotrauka su minimaliomis nevalingų fotomodelių pastabomis apie savo stilių talpinama į interneto svetaines su komentavimo galimybėmis („blogus“).

Žiūrint iš šalies (teoretiko žvilgsniu), potencialių fotomodelių ir pačių nuotraukų atrankos kriterijai yra intriguojantis klausimas, tačiau pačių projektų rėmuose šie klausimai nėra svarstomi. Spontaniškai daromos fotografijos apeliuoja į kultūroje egzistuojančius vienkokių ar kitokių įvykių ir žmonių vaizdavimo tipus (fotografavimo kanonus) – nekalbant apie fotografo, užsiimančio gatvės stilių fotografija, asmenines preferencijas. Čia galima prisiminti ir žymių fotografų eksperimentus, atskleidžiančius, kad spontaniškai pozuojančių prieš fotokamerą modelių laikysenos yra lengvai tipologizuojamos, taip, kad tam tikro laikmečio kultūroje vyraujantys savęs pateikimo kamerai tipai yra lengvai identifikuojami (turint pakankamai fotomedžiagos).

Esminis mėgėjiškų gatvės fotoprojektų skirtumas nuo madai skirtų leidinių yra tas, kad fotoprojektų autoriai sąmoningai atsisako eksperto pozicijos: jie nesiima patys komentuoti ir vertinti fotomodelius bei nemoka skaitytojų, kaip reikia rengtis. Jie yra praeiviai tarp

<sup>11</sup> Čia itin aiški Michelio Foucault bei neomarksistų įtaka.

<sup>12</sup> Nesuklysiu teigdamą, kad tai pagrindinis postkolonijinės antropologijos tikslas. Žvelgiant iš akademinės filosofijos perspektyvos, aptinkami aiškūs dialogo filosofijos motyvai.

<sup>13</sup> Tema nuosekliai plėtojama Pierre'o Bourdieu bei kitų sociologų.

<sup>14</sup> Vienas tokių gatvės fotografijos projektų pavyzdžių yra Laimikis (<http://laimikis.lt>), kuris remiasi šiais principais: 1) tavo miesto žmonės yra nemažiau egzotiški nei Irano dervišai, Londono pankai ar būrys Las Vegaso Elvių; 2) kiekvienas iš jų turi savo istoriją ir gali papasakoti apie save žymiai daugiau, nei koks nors ekspertas iš šalies; 3) fotografavimas yra vienas iš būdų padaryti komplimentą pastebėtam praeiviui, šiek tiek sumažinant mūsų miestuose įprastą distanciją. Šį projektą sudaro keli lygmenys: 1) fotografija, kaip komunikacija, plėtojama miesto gatvėse, 2) svetainėje („bloge“) skelbiamos nuotraukos, 3) galimybė gauti reakcijas iš pačių fotomodelių (paprastai reakcijos palankios). Šio projekto autoriams rūpi pirmiausia pirmoji ir trečioji pakopa, nors kartu suvokiama, kad antroji, „medžiaginė“, pakopa yra būtina – juk interakcija plėtojama aplink nuotrauką.

praeivių, išeinantys į miestą pasižvalgyti į kitus (ir parodyti save). Jų laikysena miesto atžvilgiu labai primena *flâneur* (bastūną), apie kurį rašė Charles'is Baudelaire'as ir Walteris Benjaminas. Tai neaiškios profesijos miestelėnas, promenadų mėgėjas ir miesto žinovas. Jis refleksyvus miesto gyvenimo dalyvis, kuris nesinaudoja refleksija kaip instrumentu, o praktikuoja jam malonumą teikiančią „dalyvaujantį stebėjimą“. Bėlika paminėti, kad *flâneur* figūra yra itin svarbi besiformuojančioms miesto studijoms, mat ji nužymi miesto tyrinėtojo poziciją miesto atžvilgiu. Įteikę šiam bastūnui fotoaparata, gausime tipišką gatvės fotografijos atstovą.

Nepretenzingas besibastančio miesto gatvėmis fotografo mėgėjo žvilgsnis netikėtai pasirodė patrauklus stambioms mados leidiniams, kurie vis dažniau atsigręžia į gatvių stilių ir palaiptui perima fotografo mėgėjo žvilgsnį. Praeivio žvilgsnio apčiuopiama gatvės stilių įvairovė įkvepia griežtų kanonų (fotografavimo, komentavimo) rėmuose esančius profesionalus.

Pristatytas fenomenas mums įdomus pirmiausia dėl ekspertų (pretenduojančių į išskirtinį žinojimą) ir mėgėjų transmutacijos bei dėl fotografo ir fotografuojamojo santykio transformacijos. Aprašant pastarąjį, raktažodis yra „interakcija“: fotografavimo aktas yra ne galios santykių steigimas, bet aktyvi sąveika, transformuojanti į santykį įtrauktų dalyvių (fotografo-fotografuojamojo) pozicijas. Šis sąveikos tipas itin aktualus šiuolaikinei antropologijai, kuri ieško alternatyvų ankstesniam antropologo ir čiabuvio santykiui, kuris buvo paremtas aktyvaus subjekto ir pasyvaus objekto opozicija. Įdomu, kad šis santykis kristalizuojasi būtent vizualumo lauke: fotoaparatas šiuo atveju praverčia kaip santykių su Kitu transformavimosi katalizatorius.

Kaip pastebi S. Sontag: „Mokydamas mus naujo vizualinio kodo, fotografijos keičia mūsų supratimą apie tai, į ką žiūrėti verta ir ką stebėti turime teisę. Jos yra matymo gramatika ir dar svarbu – jo etika“ (Sontag 2000: 13). Ši tezė yra artima Emmanuelio Levino nuostatai, kad etika prasideda nuo žvilgsnio į kitą. Tik šiuo atveju žvilgsnio situacijoje dalyvauja pagal apibrėžimą „objektyvuojanti“ fotokamera. Į Kitą ne tik žiūrima – Kitas fotografuojamas. Tačiau fotografuodamas sutinki būti nufotografuotas. Kitas gali perimti bendro vizualinio lauko steigimo iniciatyvą – ištraukdamas fotoaparata (mano asmeninėje miestelėnų fotografavimo praktikoje neretai pasitaiko, kad fotografuojamasis pats ištraukia fotoaparata ir ima fotografuoti savo fotografa). Paradoksalu, kad šis dinamiškas dialogo santykis atskleidžia srityje, kuri neretai apibūdinama kaip modernio nuostatų triumfo arena, kurioje viešpatauja valdžios santykis.

## IŠVADOS

Fotografijos istorija gali būti suprasta dvejopai: viena vertus, tai technologinių pokyčių ir fotografinių žanrų formavimosi istorija kita vertus – tai naujojo tipo matymo ir mąstymo istorija. Siekiant struktūruoti fotografijos, kaip kasdienės praktikos lauka, galima išskirti šias opozicijas: meniškumas vs. dokumentalumas, subjektyvumas vs. objektyvumas. Jos ne tik padeda susiorientuoti plačiame fotografijos žanrų ir praktikų lauke, bet ir iškelti praktinį klausimą apie dokumentalumo ir estetinio kriterijaus suderinamumą, jį patalpinant į fotografijos istorijos konteksta.

Praktiniai klausimai formuluojami, aktualizuojant permainas humanitariniuose bei socialiniuose moksluose („vizualinis posūkis“), ir artikuluojant problemas, su kuriomis susiduria humanitarinių ar socialinių mokslų atstovas, pradėjęs taikyti fotografija kaip pažinimo instrumentą. Pagrindinis keblumas yra tai, kad įvykus „vizualiniam posūkiui“ ir



humanitarinių bei socialinių mokslų atstovams imant vis plačiau naudoti (ir kurti) vizualinę medžiagą, pasirodo, kad nėra jokių metodinių bei metodologinių nurodymų, į kuriuos būtų galima orientuotis.

Atvejo analizei pateikiamas gatvės fotografijos fenomenas, demonstruojantis, kaip gali būti pašalinta objekto ir subjekto perskyra, ją transformuojant į interaktyvumo sampratą – kuri formuoja fotografavimo kaip komunikacijos koncepciją.

Gauta 2007 08 02  
Priimta 2007 08 20

## Literatūra

1. Benjamin, W. 2005 (1936). „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, in *Nušvitimai*. ALK / Vaga.
2. Benjamin, W. 1978 (1934). „The Author as Producer“, in *Reflections*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
3. Certeau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life* (trans. Steven Rendall), University of California Press, Berkeley.
4. Edwards, S. 2006. *Photography: a Very Short Introduction*. Oxford.
5. Epstein, M. 1995. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst: The University of Massachusetts Press.
6. Foster, H. 1996. „The Artist as Ethnographer“, in *The Return of the Real (the Avant-Garde at the End of the Century)*. MIT Press.
7. Lavrinec, J. 2002. „Interaktyvumas: santykių su tekstu modelis“, *Problemos* 62.
8. Sontag, S. 2000. *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos.
9. Барт, П. 1997. *Camera lucida*. Москва: Ad Marginem.
10. Барт, П. 1989. „Фото-шоки“, in *Избранные работы. Семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс.
11. Запорожец, О. 2007. „Визуальная социология: контуры подхода“, in *ИНТЕР. Интеракция. Интервью. Интерпретация*.
12. Милес, Л. 2007. „Фотография в социологических дисциплинах“, in *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*. Саратов: Научная книга.
13. Савчук, В. В. 2004. „Дело культурала“, in *Балтийские философские чтения*. Из-во Санкт-Петербургского университета.
14. Савчук, В. В. 2005. *Философия фотографии*. Из-во Санкт-Петербургского университета.
15. Хайдеггер, М. „Интервью в журнале „Экспресс““, *Логос* 1: 47–59.

## Interneto resursai

1. Kodak reklamos istorija: <http://www.kodakgirl.com/> (2007)
2. Laimikis (gatvės fotografijos projektas): <http://laimikis.lt> (2007)
3. Adair, J.; Worth, S. 1975. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. London, Bloomington: Indiana University Press: <http://isc.temple.edu/TNE/Contents.htm> (2007)

JEKATERINA LAVRINEC

## Photography: theory and practice

### *Summary*

The oppositions crucial for the structural understanding of the field of photography are examined: objectivity vs. subjectivity, artwork vs. document. Photography is defined as a field of the practice of seeing and thinking. Investigating the tendencies of contemporary photography, it is argued that the popularity and availability of photo-cameras transforms the very field of photography. As a case, street photography and the phenomenon of street style blogs are examined.

**Key words:** artwork vs. document, object–subject opposition, interaction