

# Fotografija kaip kūrybos problema vėlyvojo sovietmečio Lietuvoje

*Ieva Mazūraitė-Novickienė*

Vilniaus dailės akademija, Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

El. paštas [ieva@ndg.lt](mailto:ieva@ndg.lt)

Straipsnyje analizuojamas 9-uoju dešimtmečiu vykęs lūžinis fotografijos kaip kūrybos priemonės kritinio pervertinimo momentas. Įvertinami socialiniai ir ekonominiai veiksniai, daugiausia susiję su Draugijos (LFMD) veikla, turėję įtakos naujai besiformuojančiam fotografų santykiui su jų kūrybos priemone. Taip pat gilinamasi į tuometes fotografų savišvietos galimybes. Aiškinamasi, kokias formas įgijo menininkų kūrybiniai samprotavimai apie fotografiją šiuo laikotarpiu, kaip atsispindi polemika su modernios fotografijos tradicija. Remiantis kūrinių analize, tyrime aptariami fotografų kelti probleminiai autorystės, referentiškumo tikrovės atžvilgiu ir fotografijos indeksiškumo klausimai.

RAKTAŽODŽIAI: fotografijos sampratos pokytis, kūrybinė problema, analoginė fotografija, moderni fotografija, mėgėjiška ir profesionali fotografija, autorefleksija, socialinė tinklaveika, kritiškumas, autorystė, vaizdo sandara

Pačioje 8-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje greta jau įsitvirtinusių fotografų vardų brendo jaunosios kartos menininkai, kuriuos to meto kritikai išsyk suskubo priskirti „maištininkų frontui“. Vizualiai išsiskirianti Algirdo Šeškaus, Alfonso Budvyčio ar Remigijaus Pačėsos ankstyvųjų darbų estetinė retorika neleido abejoti, kad jie demonstravo norą keisti vizualinės kalbos fotografijoje pusiausvyrą. Debiutuojantys fotografai ne tik kad netęsė fotografijos mokyklos kanono, bet ir atmetė vyraujančią meninio reportažo stilių kaip netinkamą kūrybinę priemonę. Devintajame dešimtmetyje išryškėjo kritinis santykis su vyresniosios kartos propaguojama fotografija, pasireiškęs nevienalytėmis, tačiau aiškiai į tam tikrą autorefleksiją nukreiptomis formomis. Vienai jų – fotografijai kaip kūrybos problemai – skiriamas šis straipsnis. Tyrimo tikslas – atskleisti kokiomis aplinkybėmis brendo kritinis fotografijos kaip kūrybinės priemonės apmąstymas ir pasitelkus kūrinių analizę parodyti, kaip šią dilemą sprendė Lietuvos fotografai praėjusio amžiaus 9-ajame dešimtmetyje.

Šio darbo išeities taškas yra nuostata, jog 9-ojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos sąjūdis turėtų būti sinchronizuojamas su Vakaruose vykusiu postmodernios fotografijos perversmu. Jis pasireiškė vėlyvajam modernizmui būdingo estetinio formalizmo kritika, sąsajomis su konceptualiu menu ir tapimu instrumentine menininko priemone, atsikratant savitikslių estetinės formos prievolių. JAV fotografijos meninė emancipacija sutapo ir ėjo kartu su konceptualizmo aušra 7-ajame dešimtmetyje, Vakarų Europoje dėl Antrojo pasaulinio karo kataklizmų sukulto

tradicijos pertrūkio ji skleidėsi dešimtmečiu vėliau<sup>1</sup>. Lietuvoje fotografijos savianalizė buvo užsiimta 9–10-uoju dešimtmečiais, tačiau, priešingai nei Vakaruose, ji pasireiškė ne atviromis diskusijomis, fotografijos teorizavimu, akademinio diskurso gimimu, o latentine forma. Dėl suvaržytos socialinės ir politinės aplinkos, nepalankios viešai diskusijai, ji juntama tik fotografų kūrinuose. Galbūt dėl šios priežasties naujuose Lietuvos fotografijos istorijos darbuose dažnai susikerta nuomonės dėl šio laikotarpio interpretacijų: 9-ojo dešimtmečio fotografijos sąjūdį jau spėta įvardyti kaip „nuobodulio“ ar „devizualizavimo“ judėjimą. Šiame tyrime siūloma remtis postmodernios fotografijos sampratos modeliu, kuriuo tikimasi ne tik papildyti ligšiolinius fotografijos istorijos tyrimus, bet ir polemizuoti su šio kultūrinio fenomeno, kaip lokalsios, uždaros sistemos, interpretacijomis. Siūlomo modelio vienu svarbiausiu skiriamuoju bruožu laikomi 9-ajame dešimtmetyje išryškėję fotografijos savirefleksijos procesai: fotografų samprotavimai apie jos ribas, požiūrio į egzaltuotą autorystės institutą kaita, skirties tarp mėgėjiško ir profesionalaus fotografavimo nykimas ir pan. Kitaip tariant, fotografija kaip kūrybos priemonė neteko neliečiamumo, nekvestionuojamos duotybės statuso, menininkams ji vėliau tapo tyrimo objektu ir kūrybinių iššūkių šaltiniu. Apmąstydami savo kūrybos priemonę kaip problemą, fotografai ugdė kritišką santykį su oficialiai palaikoma modernistine tradicija. Rusų menotyrininkė Margarita Tupytsin, nagrinėjusi 8-ojo dešimtmečio Maskvos konceptualistų judėjimą, pažymėjo, jog „8-ajame dešimtmetyje Maskvoje kilęs susidomėjimas „menu kaip idėja“ arba „menu kaip žinojimu“ vystėsi savarankiškai nuo Vakarų meno teorijos, bet lygiai taip pat yra susijęs su kritine meno funkcija. Tačiau Maskvoje konceptualaus meno pagrindas buvo ne kritikos uzurpavimas, o tai, jog ilgą laiką kritikos nebuvo visai.“<sup>2</sup> Lietuvoje kritinė žiūra į fotografiją brėžė ryškiausią takoskyrą tarp jaunų avangardiškai nusiteikusių menininkų ir vyresniųjų kolegų modernistų, kurie fotografiją beveik sakraliai garbino. Naujoviškus kūrybos procesus lydėjo nepasitenkinimas įsisenėjusiomis fotografijos dogmomis, o tai neišvengiamai stiprino ir kritišką santykį su sustabarėjusia, konservatyvia tradicija.

### Institucinė fotografijos lauko priežiūra

Prieš imantis konkrečių fotografijos sampratos kismo pavyzdžių analizės, dera išsamiau aptarti socialinę aplinką, kurioje vyko aptariamos transformacijos ir kuri leido joms rasti. Sovietmečio fotografijos istorija neginčijamai susijusi su tuometinės Lietuvos fotomeno draugijos (LFMD, toliau – Draugija) veikla. Draugijos prižiūrime fotografinio gyvenimo aplinkoje vyko gana intensyvūs procesai. Kaip viename interviu pažymėjo Gintaras Zinkevičius, „apskritai, 1980–1983 metais

1 Gronert 2003: 86–96.

2 Tupytsin 1995: 330.

tuometinėje Draugijoje vyko pasiutiškai įdomūs ir dinamiški procesai, davę daug naudos Lietuvos fotografijai ateityje<sup>3</sup>. 8–9-ojo dešimtmečių sandūroje Draugijoje<sup>4</sup>, be tiesiogiai valdžiusio pirmininko, atsakingojo sekretoriaus ir meno tarybos narių, dar veikė metodinis kabinetas, biblioteka, leidybos ir parodų rengimo skyrius. Administracijos aparatas – Draugijoje dirbantys etatiniai darbuotojai – gerokai išsiplėtė. Kiekybiškai šią plėtrą plačiau nagrinėjęs Vytautas Michelkevičius pažymėjo, jog 1981–1985 m. ypač išaugo parodų rengimo skyriaus darbuotojų skaičius, todėl plėtėsi ir parodinė veikla<sup>5</sup>. 8–9-uju dešimtmečiais Draugijos veikla buvo nukreipta į fotografijos paslaugų teikimą sąjunginiu mastu: ji gana aktyviai vykdė valstybinius užsakymus įvairių sovietinių švenčių ir minėjimų proga, ir tai garantavo organizacijai milžiniškas pajamas. Fotomenininkų uolumą gerai iliustruoja Lietuvos KP Centro Komiteto Kultūros skyriaus vedėjo S. Renčio nuogaštavimai dėl padėties rengiantis jubiliejinėms dailės parodoms: „neatsiradus pakankamai brandžių dailės kūrinių, Pergalės 40-mečiui skirtoje parodoje, ekspozicijoje teko pasiremti fotomenininkų darbais“<sup>6</sup>. Gera organizacijos finansinė padėtis ir išplėtotą techninę infrastruktūrą leido ne tik remti narių kūrybą, bet ir užsiimti bendruomenės narių švietimu, kuris buvo vykdomas rengiant kasmetinius profesinius seminarus Nidoje, o svarbiausia – kaupiant specializuotą biblioteką. Aptariant socialinius fotografijos lauko ryšius, verta atkreipti dėmesį į Draugijos administracijoje vykusius kokybinius pokyčius, kurie turėjo įtakos ir kūrybos procesams. Apie 1980-uosius Draugijoje pradeda dirbti išsilavinusi, anglų kalbą mokanti Laima Skeivienė, Algimanto Kunčiaus kvietimu priimama literatūros studijas baigusi Milda Šeškuvienė, plačiu akiračiu žavėjęs vertėjas Rimas Skiauteris ir kiti<sup>7</sup>. Svarbu tai, jog naujieji darbuotojai nebuvo fotografai, jie turėjo platesnį išsilavinimą, gebėjo apmąstyti ir pasiūlyti naujų požiūrių ir vertinimų. Jų iniciatyvų dėka į Nidos seminarus pradėta kviestis ne tik fotografus, bet ir dailininkus, kritikus – Algimantą Švėgždą, Alfonsą Andriuškevičių, fotografą avangardistą iš Ukrainos Borisą Michailovą ir kitus. Pagaliau imtasi įgyvendinti jau kurį laiką siūlytą, tačiau vis nerealizuotą idėją rengti bendras fotografų ir dailininkų parodas.

3 Baranauskaitė 2008: 88.

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

5 Michelkevičius 2011: 153.

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

7 Retrospektyviai žvelgdamas A. Macijauskas Šeškuvieniui prisitarė: „jei nebūtum čia dirbusi, tai visiems šitiems „modernistams“ būtų toli iki narystės“ (iš pokalbio su Šeškuvieni, užrašyto 2015 05 14, I. Mazūraitės-Novickienės asmeninis archyvas).

Taigi 1983 m. Draugijos galerijoje vyko Šeškaus ir Raimondo Sližio paroda, kiek vėliau – Kunčiaus ir Švėgždos. Devintajame dešimtmetyje beveik kasmet buvo rengiamos jaunųjų fotografų parodos „Debiutas“, į kurias patekdavo perspektyviausi autoriai. Apskritai anuomet dalyvauti parodiniame gyvenime galėjo tik fotoklubų arba Draugijos narys, sovietinėje santvarkoje už neregistruotą organizuotą veiklą grėسė nemenki nemalonumai ir paprasčiausiai ji buvo draudžiama. Tad bet kurio fotografija užsiimančio menininko tikslas buvo tapti visateisiu Draugijos nariu. 1979–1989 m. į Draugiją įstoję Budvytis, Šeškus, Violeta Bubelytė, Vytautas Balčytis, Pačėsa, Zinkevičius, Remigijus Treigys, Gintautas Trimakas ir kt. Draugijoje veikė vadinamoji „jaunųjų sekcija“, kuriai ilgą laiką vadovavo Kunčius. Nors Draugija iš esmės atstovavo ir rėmė modernistinės fotografijos kryptį, organizacija globojo ir naujosios estetikos praktikus. Taigi bent jau kurį laiką šlietis prie institucijos turėjo motyvaciją ir jauni fotografai. Traukos centru tapusi organizacija viliojo ne tiek siūlomomis materialinėmis ir lobistinėmis galimybėmis, kiek kaip tam tikra bendraminčių susibūrimo ir net savišvietos vieta.

Draugija nuo pat įsteigimo kaupė plačią į sovietinę ir užsienio fotografijos literatūrą orientuotą biblioteką. Devintojo dešimtmečio pradžioje susiklostė unikali situacija, šią vietą pavertusi didžiuliu traukos tašku. 1981 m. išeivijos fotografui Jonui Dovydenai pirmą kartą apsilankius Lietuvoje, užsimezgė artimi ryšiai su Draugija. Jam viešint buvo nutarta, jog geriausia parama Lietuvos fotografams būtų papildyti Draugijos biblioteką aktualiais fotografijos leidiniais<sup>8</sup>. Profesionalus fotografas Dovydenas, amato mokėsis pas žymius JAV fotografus Harry Callahaną ir Aaroną Siskindą, išmanė fotografijos istoriją, domėjosi aktualiais reiškiniais. Jo dėka bibliotekos fondai pasipildė svarbiausių XX a. JAV fotografų albumais, parodų katalogais<sup>9</sup>. Buvo siunčiamos ne tik monografijos, bet ir apžvalginiai leidiniai apie šiuolaikinę JAV fotografiją, mados, reklamos fotografiją, *Aperture* žurnalo atskiri numeriai, pristatę naujausius fotografijos pasaulio reiškinis. Šie leidiniai populiarino amerikietišką dokumentalizmą, o Vakarų Europos fotografija reprezentuota fragmentiškiau ir daugiausia kaip „Magnum“ agentūros fotožurnalistikos kryptis. Kita vertus, didelę bibliotekos rinkinio dalį sudarė ir socialistinių šalių, tokių kaip Čekoslovakijos, Lenkijos, VDR, Vengrijos, Bulgarijos, fotografijos leidiniai. Tyrimo metu kalbinti fotografai patvirtino, jog, esant nuolatiniam informacijos trūkumui, turtingi bibliotekos fondai menininkams buvo svarbus įkvėpimo ir kūrybinio atsinaujinimo šaltinis.

8 Iš pokalbio su Jonu Dovydena (I. Mazūraitės-Novickienės asmeninis archyvas).

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

Fotografų savišvietos pastangas rodo ir ta aplinkybė, jog Draugija savarankiškai vertė kai kurių leidinių tekstus (įvadą arba atskiras dalis) į lietuvių kalbą, tarp jų net ir kai kurią teorinę literatūrą. Pavyzdžiui, 1980-aisiais tarp fotografų buvo paplitęs amerikietės rašytojos, fotografijos teoretikės Susan Sontag rinktinės *Apie fotografiją* neoficialus vertimas, o su Marshallo McLuhano medijų teorija susipažinta iš jo publikuojamų tekstų Lenkijos periodikoje<sup>10</sup>. Netrukus į fotografų rankas pateko ir 9-ojo dešimtmečio antroje pusėje pasirodę Rolando Barthes'o tekstų vertimai į rusų kalbą<sup>11</sup>. Taigi fotografų aplinkoje susiklostė palanki edukacinė terpė su pažangiausia to meto literatūra. Jos netiesioginį poveikį rodo kintanti fotografijos samprata, o tiesioginį – jaunųjų kūryboje atsiradusios nuorodos į vakarietišką fotografiją. Tokių referencijų pavyzdžiu galėtų būti Budvyčio darbai, dedikuoti amerikiečių fotografui Ralphui Gibsonui: „Moteris“ (dedikacija R. Gibsonui, Vilnius, 1980), „Vyras“ (dedikacija R. Gibsonui, Vilnius, 1980), „Atminimui Ralfui Gibsonui“ (Vilnius, 1980).

Fotografijos lauko internacionalizaciją stiprino ir tuo metu Draugijos palaikomi labai intensyvūs tarptautiniai ryšiai. Vyko dažnos fotografų viešnagės socialistinio bloko šalyse, visų pirma VDR, Lenkijoje, Čekoslovakijoje ir kt., o retsykais ir Vakaruose. Lietuvoje taip pat lankėsi įtakingi užsienio svečiai. Pavyzdžiui, 1976 m. Draugijoje viešėjo Paryžiaus nacionalinės bibliotekos vyriausiasis fondų saugotojas Jeanas-Claude'as Lemagny, 1982 m. – įtakinga JAV fotografijos figūra – Tarptautinio fotografijos centro (*International Center of Photography* – ICP) vadovas Cornellis Capa, žymaus pokario fotografo, vieno iš „Magnum“ agentūros steigėjų Roberto Capa'os brolis. Ne sykį Draugijoje lankėsi Čekoslovakijoje leisto žurnalo *Revue Fotografie* redaktorė, parodų kuratorė Daniela Mrazkova. Kaip išskirtinį įvykį galima paminėti bendradarbiavimą su italų fotografu, kuratoriumi ir galerininku Lorenzu Merlo<sup>12</sup>. Iš Margaritos Matulytės publikuoto Draugijos ir šio galerininko susirašinėjimo aiškėja, kad reprezentacinė Lietuvos fotografų paroda 1979 m. buvo eksponuota Amsterdame<sup>13</sup>. 1980 m. pradžioje paroda perkelta į vieną svarbiausių Europoje tik fotografijai skirtą parodinę erdvę „Fotografų galeriją“ (*The Photographers' Gallery*) Londone<sup>14</sup>. Tad 8–9-uoju dešimtmečiais Draugijos įtaka fotografijos laukui buvo esminė – veikdama kaip profesionalus jungiantis agentas, kontrolės institutas, ji teikė tam tikras paslaugas: viešino kūrybą ne tik

<sup>10</sup> Valiulis 2009: 21.

<sup>11</sup> Iš pokalbio su Gintaru Zinkevičiumi (I. Mazūraitės-Novickienės asmeninis archyvas).

<sup>12</sup> Lorenzas Merlo 1974–1987 m. vadovavo „Canon“ fotografijos galerijai, parengė ne vieną fotografijos parodą; viena iš jų „Fantastinė Europos ir JAV fotografija“ („Fantastic Photography in Europe and USA“) rodyta ir Draugijos fotosalone.

<sup>13</sup> Matulytė 2011: 297.

<sup>14</sup> *The Photographers' Gallery* Londone – pirmoji Vakarų Europoje specializuota fotografijos galerija, atidaryta 1971 m. Jos archyve iki šiol saugomas įrašas apie čia veikusią lietuvių fotografų parodą. Prieiga per internetą: [http://thephotographersgallery.org.uk/images/20160512\\_ExhList\\_byDecade\\_5735eae1ac5cf.pdf](http://thephotographersgallery.org.uk/images/20160512_ExhList_byDecade_5735eae1ac5cf.pdf)

lokaliai, bet ir užsienyje, organizavo kultūrinį lavinimą ir profesinį švietimą, rėmė medžiagomis, technine baze ir pan.

Kalbant apie Draugijos vaidmenį, reikėtų išskirti dar vieną bruožą – jos aplinkoje užsimezgė daugelis fotografų pažinčių ir asmeninių draugysčių, kitaip tariant, joje būta ir tam tikro neoficialaus socialinio sambūvio, bendraminčių tinklo, buriamo domėjimosi fotografija. Intensyvus neformalus bendravimas, kurstomas visus vienijančio intereso, veikė kaip svarbus to meto pokyčius katalizavęs veiksnys. Jei 7-ajame dešimtmetyje diskusija apie tai, kas yra fotografija, buvo vieša ir oficiali, tai požiūrio transformacijos vyko tik privačiuose pokalbiuose, tarp artimiausių bendraminčių. Visuomenėje besimezgantiems pokyčiams analizuoti socialiniuose ir politikos moksluose naudojami socialinio tinklo (tinklaveikos) tyrimų įrankiai. Aiškinantis savanoriškas (neorganizuotas) draugystes ir susibūrimus, siekiama apčiuopti visuomenėje ar jos dalyje besiskleidžiančios „savaimios visuomenės“ procesus. „Savaimios visuomenės samprata apima visas savarankiškas socialinės saviorganizacijos formas, kylančias „iš apačios“, išreiškiančias troškimą ir gebančias suvaržymų ir apribojimų terpėje „gyventi savaip“, „pagal save“, „savitai“, o ne taip kaip reikalauja institucionalizuota ideologinė valstybės sistema.“<sup>15</sup> Fotografijos aplinkos tyrimuose socialinės tinklaveikos prieigos principai taikytini analizuojant tokias nesisteminio susibūrimo formas kaip draugų ratelis, nebūtinai ilgalaikis ar patvarus, bet aiškiai išreiškiantis *mes* ir *jie* skirties modelį<sup>16</sup>. Priklausyti bendraminčių ratui reiškia ne tik progą gerai praleisti laiką, bet ir įgyti tam tikrą statusą toje aplinkoje, susitapatinti su tam tikromis menininko laikysenos normomis. Priklausantieji grupei ne tik yra susiję asmeniniais ryšiais, bendrauja, laikosi panašios pasaulėžiūros, bet ir deklaruoja skirtingą pasaulėžiūrą nuo tų, kuriems kūryboje yra oponuojama. Tiriamuoju laikotarpiu išskirtini keli neformalaus bendrabūvio „mazgai“, kolegų ir bendraminčių ilgalaikis arba trumpalaikis bendravimas kaip savarankiškai (kiek tai įmanoma politinio režimo sąlygomis) veikianti idėjų ir koncepcijų sklaidos forma. Savotiškos traukos centru tapo Vito Luckaus aplinka, kuriai, be gausybės kolegų iš Rusijos ir kitų sovietinių respublikų, taip pat priklausė Šeškus ir Šeškuvienė. Be to, Šeškus kurį laiką artimai bendravo su kaimynystėje gyvenusiu Budvyčiu, kartu aktyviai bičiuliavosi su menininkais – Švėgžda, Sližiu, Algimantu Kuru, Česlovu Lukensku, kritiku Andriuškevičiumi, Skeiviene. Kiek vėliau Zinkevičiaus aplinkos dalimi tapo Budvytis, Pačėsa, Artūras Barysas (pravarde „Baras“), kritikė Gražina Kliaugienė, Trimako – Alvydas Lukys, Treigys. Svarbu tai, jog tapatinimasis su tam tikra grupe veikė ne tik kaip kalbų apie fotografiją, meną variklis, bet ir kaip keitimosi knygomis, muzikos įrašais ir kita informacija platforma. Bendri interesai, jungiantys vieno ar kito neformalaus rato narius, stipriai skirti tarp *savų* ir *svetimų*. *Svetimi* tiriamuoju atveju buvo tapatinami ne tik su

15 Ramonaitė, Kavaliauskaitė, Švedas 2011: 24.

16 Ivanauskas 2011: 104.



sovietinės sistemos reprezentantais – valdžios struktūromis, bet ir su vyresniaisiais kolegomis – fotografais modernistais.

## Raiškos priemonė kaip kūrybos problema

Apžvelgus išorines fotografijos lauką veikusias sąlygas ir aplinkybes, kyla klausimas, kaip buvo realizuotos intencijos keisti fotografijos kalbą praktikoje? Tai yra kokie fotografijose išryškėję bendri bruožai leidžia jas identifikuoti kaip pakitusią medijos sampratą? Šiame tyrime toliau bus nagrinėjamas vienas iš keleto bruožų, leidžiančių kalbėti apie sampratos kaitą, tai – fotografija kaip nauja meninė problema. Peržvelgus 9-ojo dešimtmečio vaizdų fondą, šio kūrybinio iššūkio manifestacijų galima aptikti Budvyčio, Šeškaus, Balčyčio fotografijose, kiek vėliau – Zinkevičiaus, Trimako darbuose. Visi jie yra jaunesnės kartos atstovai, tačiau fotografijos kaip kūrybinės problemos sampratai svarbūs ir vyresniojo kolegos Luckaus bandymai – ypač albumas *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986). Šios „menininko knygos“ (*artist's book*)<sup>17</sup>, įprastai vadinamos albumu, priešistorė prasidėjo dar 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kai fotografas rengė ankstesnius du albumus *Mimai. 1969–1971*. Tiesa, pirmosios dvi knygos į medijos sampratos pokyčių aprėptį nepatenka. Tačiau lyginant su to laikotarpio kontekstu, negalima nepastebėti autoriaus pasirinktos labai inovatyvios kūrybos raiškos formos – vienetinės knygos; dar labiau netikėta albumų turinio sandara – vizualaus naratyvo konstravimas, perpinant autorines fotografijas ir istorinius vaizdinius skolinius – multiplikuojamas reprodukcijas. Ankstyvuosiuose albumuose alegorinis pasakojimas dėliojamas integruojant nuotraukas iš ciklų „Mimai“ ir „Giminės“, istorines (XIX a. pabaigos – XX a. pradžios) fotografijas ir XVII a. flamandų tapybos darbų fragmentų reprodukcijas. Koliažo principo taikymas, kai sutelkiami skirtingo turinio vaizdai, o tarp jų mezgamos chronologiškai, topografiškai ar kaip kitaip nesusijusios jungtys, atliepia legendinius Aby Warburgo *Mnemosyne* atlasus, ankstyvasias rusų avangardo konstruktyvistų *dada* dėliones. Vis dėlto citatos ir nuorodos į dailės ir vaizdų istoriją pirmose knygose panaudotos ne dėl ekstravagantiško intelektualinio žaidimo, jos tęsė visai Luckaus kūrybai charakteringą temą – modernistinį sudramatintą kalbėjimą apie žmogaus dramą, jo nuopolius ir kulminacijas, mirties, gyvenimo ir meilės trikampį.

Žvelgiant fotografijos sampratos transformacijos aspektu, aktualiausias atrodo trečiasis albumas – *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986) (1 pav.). Jame atsiskayta

17 Menininko knyga – tai knygos formos meno kūrinys, išleidžiamas nedideliais tiražais arba vienetiniais egzemplioriais. Savo kilme menininko knyga sietina su avangardiniais XX a. pradžios Europos meno judėjimais – italų futurizmu, rusų konstruktyvizmu, siurrealizmu; menininko knygas kūrė ir *Fluxus* menininkai, o fotografijos ir konceptualaus meno istorijoje kertinėmis tapo Edo Ruscha pigios leidybos knygutės *Twentys six Gasoline Stations* (1966), *Every building on the Sunset Strip* (1967). Luckus buvo susipažinęs su rusų porevoliucine avangardo fotografija, futurizmu, siurrealizmo judėjimais. Apie tai daugiau rašoma L. Aninskio knygai (Л. Анинский, *Очерки о Литовской фотографии*) skirtuose fotografo komentaruose (Matulytė 2014: 61–62).



1 pav. Vitas Luckus. *Požiūris į senovinę fotografiją*. Albumas, 1986

autorinių nuotraukų, knyga sudaryta kompiliuojant tik rastas antikvarines fotografijas. Kaleidoskopine portretinių, dokumentinių, topografinių vaizdų dėlionė lapas po lapo apibendrintai pasakojama žmogaus būtis karo, mirties, geismo, džiaugsmo ar grėsmės akivaizdoje. Tokią Luckaus fragmentuoto pasakojimo struktūrą tyrėja Matulytė apibūdino kaip „surrealiai konstruojamą pranešimą“, kuriuo „apeliuodamas tarsi tik į fotografinę laikmeną, iš tikrųjų <...> paliečia gilius socialinius aspektus, kurie albume sugulė pateminiu sluoksniu“<sup>18</sup>. Šis albumas fotografijos sampratos kaitos požiūriu aktualus dar ir todėl, kad jame yra gana platus komentaras, atspindintis požiūrį į fotografiją. Tai neabejotinai unikalus šaltinis šio tyrimo kontekste, todėl tolesnėje analizėje dėmesį sutelksiu būtent į jį.

Nors knygos dedikacijoje fotografas nurodė, kaip vertėtų suvokti leidinio turinį, tai – „kelionė po svetimus gyvenimus“, vis dėlto autoriaus tekstas, lydintis kūrinį, signalizuoja ir kitus kūrybinės minties posūkius. Konstruodamas pasakojimus iš senų antikvarinių nuotraukų, Luckus atranda, jog tai „prasmingiau nei darbas su savomis fotografijomis“<sup>19</sup>. Iš autoriaus svarstymų ryškėja, jog jam buvo labai svarbu surasti savo asmeninį santykį su „anoniminių“ vaizdų visuma.

„Visa galva pasinėręs į senovinę fotografiją, mačiau vis toki patį žmogų, beveik nepasikeitusį per visą tą laiką, kai fotografija apskritai egzistuoja. Nuotraukose

<sup>18</sup> Matulytė 2014: 24.

<sup>19</sup> Luckus 2014: 62.



visada mačiau save, savo draugus, tas pačias aistras, tą pačią meilę ir neapykantą. Senovinės fotografijos man primena vaikus iš prieglaudos: daugelis juos užjaučia, tačiau pasiimti pas save nesiryžta. Maketuodamas albumą „Požiūris į senovinę fotografiją“, jaučiau didžiulį pasitenkinimą. Tas darbas man atrodė reikšmingesnis už darbą su savo fotografijomis.“<sup>20</sup>

Darbuojantis su vaizdų archyvu, šalia pamėgtos gyvenimo dramos interpretacijos palaiptams ryškėjo klausimai, kuriuos neišvengiamai kėlė pati medžiaga – fotografija ir joje glūdinčios prieštaros. Neatsitiktinai knygos komentarai pradedami svarstymais apie fakto tiesą: „Fotografijoje visada glūdi tiesos akimirka ir ji gali bent iš dalies išreikšti fakto tiesą“ ir čia pat papildo: „fakto tiesa – ne vienintelė fotografijos ypatybė, fotografija gali ir meluoti“<sup>21</sup>. Užsimindamas apie ontologinį fotografijos tiesos klausimą, autorius jo neaštrina, tik konstatuoja, jog laiko patina teikia legitimumo vilties: „Man atrodė, kad senovinėse, laiko išbandytose nuotraukose yra daugiau tiesos negu maniškėse.“<sup>22</sup>

Kur kas daugiau apmąstymų fotografui sukėlė kitas klausimas – vaizdų supratimo, suvokimo nevienareikšmiškumas; svarstydamas apie senąsias fotografijas jis atranda, jog įprastas mąstymas (stereotipai) tam yra netinkamas, paviršutiniškas:

„Vienu metu senovinė fotografija man buvo kaip ikona. Moteris tose fotografijose man dažnai primindavo Leonardo da Vinci madonas. Tačiau tas fotografijas „perleidęs per jausmus“ supratau, kad joms netinka tie mąstymo stereotipai, į kuriuos kartais nesąmoningai kabinamės. Fotografijos – ne ikonos, o moterys jose – ne magdalenos ir ne marijos; tai begalinės, bekraštės jėgos, kurios nedera matuoti stereotipais, išraiška.“<sup>23</sup>

Svarbi Luckaus įžvalga, bylojanti apie jam beatsiveriantį vis sudėtingesnį darinį, tai suvokimas, kad nuotrauka – ne ikona. Fotografinio vaizdo ikoniškumas ilgą laiką vertintas kaip jo meniškumo kriterijus modernistinėje fotografijoje. JAV leidžiamo žurnalo *Aperture* 1989 m. rudens numeryje, skirtame „naujamajai sovietų fotografijai“, bandyta plačiau pristatyti vakariečiams atsiveriančią vis dar menkai pažįstamą sovietų fotovaizdų kultūrą. Žurnale publikuotame suomių tyrėjo Hannu Eerikaineno straipsnyje „Iš pogrindžio“ („Up from Underground“) autorius sovietinėje fotografijoje gajų ikoniškumą vertino kaip sistemos prižiūrimą vaizdų skaitymo (suvokimo) doktriną:

„Sovietų valdžios požiūryje į fotografiją vyrauja du truizmai: pirma – visa, kas nufotografuota, yra tiesa, ir visa tai, kas yra tiesa, gali ir turi būti nufotografuota; ir antra – fotografijos turi poveikį žiūrovui, jis yra tiesioginis ir nedviprasmiškas. Šie įsitikinimai kilę dar ankstyvaisiais sovietų valstybės metais. Dar Stalino režimo

20 Ten pat: 61.

21 Ten pat: 61.

22 Ten pat: 61.

23 Ten pat: 62–36.

laikais buvo suvokta dogmos galia, kurios nepažeidžiamumas buvo aršiai saugomas įstatymų ir draudimų, skirtų propagandai ir menui. Vėliau šios idėjos išsivystė į fotografijos ideologiją, kurią galima apibūdinti vaizdo visagalybės doktrina arba žodžiu *ikoniškumas*.<sup>24</sup>

Lyginant Luckaus ankstesnį kiek „sakralų“ požiūrį į vaizdą ir sovietinę „vaizdo visagalybės“ doktriną, matyti, kad juos jungia tiesmuko, vienareikšmio vaizdo suvokimas. Darbas su fotovaizdais pakeitė Luckaus požiūrį, jis kiek atsiplėšė nuo nekvestionuojamo ženkle / simbolio tradicijos, ir nors plačiau savo įžvalgų neplėtojo, aiškiai suvokė tokių stereotipų ribotumą.

Žvelgiant į visų keturių knygų evoliuciją, lūžiu buvo tai, jog albume *Požiūris į senovinę fotografiją* (1986) Luckus ne tik atsisakė savų fotografijų, pasinėrė į šimtus nuo jo laike nutolusių kitų fotografų darbų, bet ir „liovėsi paisyti vertinimo standartų, nusistovėjusių vardų ir įvykių hierarchijos, atsisakė bet kokios informacijos apie fotografiją“<sup>25</sup>. Šio žingsnio dėka fotografija jam atsivėrė kaip „bedugnio šulinio veidrodys“, leidžiantis išsilaisvinti iš varžančių stereotipų ir mąstyti netikėtomis formomis. Tačiau sykiu senųjų fotografijų anonimiškumas ir tai, jog jose vaizduojami pernelyg laike nutolę įvykiai, nepažįstamų žmonių veidai, tarsi apsaugojo nuo keblių klausimų, susijusių su autoryste. Nors fotografas pripažįsta, kad kitu atveju ta informacija jam būtų svarbi, šiuokart jis galįs jos atsisakyti<sup>26</sup>. Luckaus požiūris, išdėstytas trečiosios knygos pratarinėje, atskleidžia, jog pamažu ėmė griūti daugelis modernioje fotografijos sampratoje įtvirtintų dogmų: tiesos ir fotografijos sutapdinimas, vienareikšmis, tiesmukas (ikoniškas) vaizdo suvokimas ir net autoriaus kultas.

Autorystė – viena kertinių modernios fotografijos atramų, kuria grindžiami aukšto meniškumo kriterijai, savito žvilgsnio į tikrovę nuostatos, autorinio (vadinasi, unikalaus) atspauda samprata. Todėl Luckaus užuomina, jog jis „liovėsi paisyti vertinimo standartų, nusistovėjusių vardų ir įvykių hierarchijos“, abejonės tokių autoritetų kaip Henrio Cartier-Bressono ar Brassai fotografijų „vaizdo modeliavimo stereotipais“<sup>27</sup> klibina pamatines vertybes, kuriomis rėmėsi ištisa fotografų karta. Žvelgiant į medijos sampratos pokyčių perspektyvą autorystės instituto aspektu, verta atkreipti dėmesį ir į ne vieną ginčą sukėlusį Vytauto V. Stanionio žingsnį paviešinti savo tėvo Alytaus fotografo Vytauto (vyr.) Stanionio (2 pav.) pokario metų kraštiečių fotografijas. 1946 m. V. Stanionis valdžios užsakymu fotografavo Seirijų miestelio žmones naujiems dokumentams. Taupant brangias fotografines medžiagas, asmenys fotografuoti poromis, vėliau atspausa ir padalyta nuotrauka (ne negatyvas) atliko dokumento verifikacijos funkciją. Lemiamu momentu šių vaizdų gyvavimo istorijoje tapo V. V. Stanionio sprendimas atspausdinti šias į atskiras

<sup>24</sup> Eerikainen 1989: 58.

<sup>25</sup> Luckus 2014: 66.

<sup>26</sup> Ten pat: 66.

<sup>27</sup> Ten pat: 66.



2 pav. Vytautas V. Stanionis ir Vytautas Stanionis (vyr.). „Nuotraukos dokumentams“, 1987

biškumo klausimas buvo nuolat aktualizuojamas svyruojant tarp dviejų nuomonių: aukštinamas pirminio istorinio dokumento meniškumas, pabrėžiant vyresniojo autoriaus sąmoningą arba nesąmoningą indėlį, arba vertinamas antrinis meninis gestas, teigiant, jog sūnus atliko daugiau nei laboranto vaidmenį<sup>28</sup>. Atkreiptinas dėmesys į problemos simptomiškumą – neapsisprendžiama, kam priskirti autorystę – tėvui ar sūnui. Tą pažymėjo ir 1993 m. estų kuratorius Peeteris Linnapas, rašydamas apie V. V. Stanionio projektą:

„Stanionis elgiasi priešingai nei įprasta. Jis nesisavina rastų negatyvų kaip savo (meninės) nuosavybės, išsaugo jų originalią autorystę. Pripažįsta tai Stanionis ar ne, laikydamas save tik laborantu, o gal slapta ir autoriumi, tačiau paso fotografijas pavertus meno objektu, kolaboracinė (dviguba) autorystė tampa neatsiejama šio žingsnio dalis.“<sup>29</sup>

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

Devintajame dešimtmetyje buvo sukurta daugiau darbų, kurie prieštaravo fotografijos funkcijų apibrėžimams ir bandė peržengti jų sąlygotus ribotumus. Toks

<sup>28</sup> Šio projekto vertintojų nuomonių įvairovė išsamiai aprašyta Ievos Meilutės-Svinkūnienės magistriniame darbe „Dokumento tapimas meno kūriniumi: nuo Vytauto Stanionio iki Vytauto V. Stanionio. Fotografinis projektas „Nuotraukos dokumentams“ (VDA, 2015); taip pat kataloge: *Vytautas V. Stanionis. „Nuotraukos dokumentams“*. Sud. G. Česonis, tekstų aut. I. Meilutė-Svinkūnienė. Kaunas: Kauno fotografijos galerija, 2013.

<sup>29</sup> Linnap 1993: 13.

portretines nuotraukas nepadalytas fotografijas ir perkelti į parodų erdves. Toks veiksmas tarsi panaikino pirminę disciplinuojančią vaizdų funkciją, bet sykiu leido išryškinti prievartinę jų kilmės istoriją. Per visą sudvigubintų portretų gyvavimą parodose nuo 1987-ųjų jie vertinti įvairiais aspektais – keistumo, istoriškumo, konceptualumo ir pan. tačiau bene dažniausia buvo svarstoma autorystės problema. Autorinio daugy-

vaizdo paskirties efemeriškumas yra susijęs ir su atidesniu žvilgsniu į pačią fotografavimo situaciją, fotografo vaidmeniu, ir etika vaizduojamos scenos atžvilgiu. Toliau panagrinėsime grupę vaizdų, kurių siužetas yra nuotraukos sukūrimo situacija arba interpretuojamas fotografavimo aktas. Budvyčio dviejų nuotraukų grupė „Kelininkai I–II“ (1984) (3 pav.) galėtų būti chrestomatinis tokio fotografavimo analizės pavyzdys. Šios nuotraukos, kaip ir daugelis Budvyčio darbų, žiūrint fotografijos sandaros aspektu, daugiasluoksnės – jose tarpsta keli meninės artikuliacijos lygmenys. Pirmiausia pastebimas jų atlikimo paprastumas – tai tiesmuko (*deadpan*) fotografijos stiliaus nuotraukos. Jose nėra jokio dirbtinai konstruojamo dramatismo ar sureikšminimo, tik dokumentui (pasui) būtinas fiksavimas. Tiesiai į kamerą žvelgiantys asmenys fotografuojami, tikėtina, dokumentams. Atvirame peizaže pakabintas audeklas atstoja improvizuotą fotostudiją. Gilinantis į nuotraukų turinį, iškyla kita aplinkybė – tai situacijos, kurioje atsидūrė šie asmenys, dviprasmiškumas. Nepaisant aiškaus dokumentalumo, fotografas demonstruoja, jog aplinkybės, kuriomis vyksta veiksmas, yra surežisuotos; žvelgiant iš vakarietiškoje paradigmoje įtvirtintos perspektyvos, Budvyčio gestas galėtų būti net performatyvus. Tai nėra kasdienės buities vaizdas, ši scena yra skirta išimtinai fotografavimo situacijai sukurti. Kadre ir portretuojama figūra, ir scenos kulisai – padėjėjai, laikantys tamsaus audinio foną. Budvytis parodo, jog ši aranžuotė tinkama bet kuriai fotografijos funkcijai atlikti – paso, kito dokumento ar meninei. Kaip nubrėžti tarp jų skiriamąją ribą, kada nuotrauka atitiks tam tikrai funkcijai keliamus reikalavimus? Atsakymų autorius nepateikė, o paskutiniuoju gestu viską dar labiau apsunkino. Trečiame etape, jau spausdindamas nuotraukas laboratorijoje, fotografas ėmė koreguoti vaizdą ne pagal kanono taisykles, o kaip tik priešingai joms. Vienos iš grupės nuotraukų tvarkinga kompozicija „sudarkoma“: kadras nukirptas ties apatine kraštine, veikėjams „nupjautos“ kojos, o jų menamą vietą užpildė vaizdinė tuštuma – užkadris. Paraštė



3 pav. Alfonsas Budvytis. „Kelininkai I–II“, 1984



nepaliekama kaip kompozicinė kadro riba, ji įgauna tęsinį, tampa prasmine kūrinio dalimi. Kompozicine schema Budvyčio ciklas „Kelininkai“ artimas V. Stanionio pokario paso nuotraukoms, bet tik tiek. Jauno fotografo intencijos jau nuo pat pradžių nukreiptos į nepažintas erdmes, atsiveriančias aižėjant fotografijos funkcijų monolitui. Trejopa vaizdo sandaros struktūra Budvytis elegantiškai dekonstruoja fotografijos istorijos suformuotą kanoną.

Jei Budvytis rafinuotai diskutavo su profesionalios fotografijos tradicija, cirkuliuojančia meno pasaulio apyvarčioje, tai Šeškaus žvilgsnis buvo nukreiptas veikiau į marginalines šios medijos formas ir funkcijas, o diskusija su menine norma visada turėjo lengvo humoro prieskonį. Šeškus į fotografiją pateko atsitiktinai<sup>30</sup>. Ir nors buvo priimtas į bendruomenę, jis niekada neatsisakė privilegijos žvelgti į ją tarsi iš šono, nesėkė joje vyraujančia stilistika. Šis savotiškas žvilgsnis iš atokiau, nesilaikymas kūrybinių meninės fotografijos principų neabejotinai erzino vyresnius kolegas, pripažintus meistrus. Draugijos meno taryba, be kurios žinios nepraslydavo nė vienas darbas į parodas, ypač vertino techninį nuotraukų atlikimą, kompozicinę kadro darną, atspaudo techninę kokybę. Tad nenuostabu, kad Šeškaus sąmoninga antiformalistinė ir antiestetinė laikysena buvo sutikta kritiškai. Tačiau jei jo indėlių plečiant fotografijos sampratą matytume tik kaip pasirenkamą mėgėjišką fotografavimo būdą, labai apribotume šio autoriaus kūrybos suvokimą ir vertinimą. Svarstant fotografavimo aktą kaip meninę problemą, svarbi menininko, šališko stebėtojo, pozicija ir santykių su pačia medija. Pirmiausia tai atsisakymas sureikšminti fotografo vaidmenį, kitaip tariant, pro kameros iešiklį nebežvelgia ypatingų gebėjimų mistifikuotas autoriaus žvilgsnis. Autorius savęs nesureikšmina ir neteigia, jog geba pamatyti daugiau ir giliau nei visi kiti. Čia fotografas tėra tik laidininkas, kuris perteikia situaciją, leisdamas jai kalbėti pačiai. Šeškus vaizdžiai nusako fotografavimo metodą ir santykį su aplinka, kurią jis stebėjo:

„Jis išsirinkdavo vietą arba įsitaisydavo bet kur ir laukdavo vaidinimo, kuris prasidėdavo dar žmonėms nepasirodžius. Tai nebuvo teatras, todėl prastų vaidinimų nebūdavo. Nebūdavo pirmaeilį ar antraeilį vaidmenų, nebūdavo plojimų juokingiausiose vietose, tik visai tyliai spragsėdavo ant kelių pasidėta „Smena“, dažnai užmiršus persukti juostą, tik atidarant užraktą.“<sup>31</sup>

Vis dėlto nepaisant autoriaus santūrios pozicijos, abejingumo šiose fotografijose taip pat nėra. Jam rūpimų temų ratas platus, tačiau konkrečiau sustosiu prie kelių iš jų. Fotografijos meninio aktualizavimo aspektu mane domina dvi ankstyvojo kūrybos laikotarpio (Be pavadinimo, 1975 ir 1980) Šeškaus fotografijos (4, 5 pav.), kurių siužetas taip pat susijęs su fotografavimo situacija. Abiejuose kadruose tiesiogiai ir netiesiogiai komentuojamas fotografavimas kaip socialiai reikšmingas veiksmas. Pirmojoje vyriškis,

<sup>30</sup> Šeškus pradėjo fotografuoti, kai prirėkė kelių nuotraukų darbinantis televizijos operatoriumi Valstybiniame radijo ir televizijos komitete. Prieš tai mokėsi tapybos Vilniaus vaikų dailės mokykloje (dabar J. Vienožinskio dailės mokykla) ir A. Švėgždos studijoje (iš pokalbio su Šeškumi, 2015 06 20, I. Mazūraitės-Novickienės garso archyvas).

<sup>31</sup> Šeškus 2009: 13.



žiūrovui matomas tik iš nu-  
garos, fotografuoja miesto  
panoramos fone pozuojančią  
moterį. Užfiksuoto momento  
aplinkybes ir motyvus nusta-  
tyti nėra keblu – fotografuoja-  
ma šeimos albumui kelionių ir  
aplankytoms vietoms atminti.  
Antrojoje nuotraukoje mato-  
me į spalvotos fotografijos  
ateljė skubančius jaunavedžius,  
jų ryžtingos eisenos tikslas tas  
pats – fotografija atminimui,  
vėliau pateksianti į šeimos al-  
bumą. Jiems fotografija tapo  
priežastimi nors akimirką įsi-  
jausti į iliuzinę tikrovę, pasi-  
nerti į svajonę, kurią užfiksuos  
spalvotas fotoatvaizdas. Todėl  
visa, kas bus nufotografuota  
ateljė, negali būti kasdieniška,  
rutiniška ir neišskirtina, nes  
čia kuriami proginiai vaizdai.  
Vaizdai, gimstantys iš gei-  
džiamos iliuzijos, ar tai būtų  
ateljė, ar turistinės traukos  
taške, „priversti“ būti tobulos

formos, jų „būtis“ neišvengiama, jie atsiranda iš būtinybės būti nufotografuotiems.

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

„Diapazonas fotografuotinų vaizdų arba fotografijų, kurios turi būti padarytos, priešingai realybės universumui, kurį techninės kameros galimybės leidžia nufotografuoti objektyviai, yra nusakomas numanomų elgesio modelių. Juos galime suprasti per fotografinę praktiką ir jos produktus, nes jie objektyviai nusako tas reikšmes, kurias grupė priskiria fotografavimo aktui kaip ontologiniam objektui, kurį verta fotografuoti, užfiksuoti, išsaugoti, komunikuoti, pasidalyti ir žavėtis, pasirinkimui.“<sup>32</sup>



4 pav. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo, 1975



5 pav. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo, 1980

32 Bourdieu 1990: 6.

Taigi tiek pirmu, tiek antru atveju kalbama apie vaizdo pažadą būti gerovės liudininku, abipusio džiaugsmo įrodymu, kuriuo vėliau bus dalijamasi, žavimasi ir didžiuojamasi. Šis pažadas visada nukreiptas į ateitį, bet nebūtinai sutampa su dabartimi ar tikrosiomis aplinkybėmis. Nors realybė gali būti absoliučiai priešinga, nuotraukoje užfiksuota tik tai, ko geidžiama, nors tikėtina, kad svajonė niekada netaps tikrove. Šeškaus darbai kalba apie tai, jog fotografija verčia jos vartotojus įsijausti į geistiną vaidmenį tam, kad jame išliktų tik sunkiai apčiuopiama įsivaizduojamybė. Pastangos šioje situacijoje įterpti įsitikinimą, kad nuotrauka liudija – tai tikrai buvo, tampa beveik beprasmės.

Kaip regėti iš aptartų atvejų, permąstydami medijų fotografai savo darbuose formavo ne tik naują plastinę kalbą, artėjo prie fotografijos kaip idėjos (koncepcijos) modelio, bet ir kėlė kritiškus, nepatogius jos atžvilgiu klausimus. Abejojo jos galia paliudyti ar patvirtinti faktą, tapti tariamai objektyviu įrankiu, metaforiškai perteikiančiu menamą tiesą. Tačiau menininkai nesustojo ties šių atradimų riba, jie žengė toliau, gilindamiesi į pačios medijos genezę, analoginio atvaizdo kaip atspaudu (indekso) prigimtį. Kūrinių, narstančių fotografijos anatomiją, nebuvo daug, tačiau sukurtieji buvo išties svarūs. Bene svarbiausią tarp jų – Budvyčio keturių fotografijų seriją „Išeinu I–IV“ (1981) (6 pav.) verta paanalizuoti atidžiau, nes ankstesnės šio kūrinio aiškinimo versijos, kurios rėmėsi jo mistifikavimu, kaip matysime vėliau, buvo akivaizdžiai nepakankamos. Taigi keturių vaizdų sekoje matome nufotografuotą tą patį sėdintį vyrą pusiau svaigulio, pusiau miego būsenos. Kiekvienas iš vaizdų fiksuoja nedidelį poslinkį ir judesį, matome, jog vyro figūra svyra, arba, kitaip tariant, matyti, jog vieną kadrą nuo kito skyrė tam tikras laiko tarpas. Tačiau kartu veiksmas vos pastebimas, jo tenka ieškoti, o tai savotiškai ištesia žiūros momentą. Neatsiejama kūrinio dalimi tampa laiko trukmė: ji dvejoja – ta, kuri užfiksuota tarp kelių kadrų, ir ta, kuri ištesia kūrinio patyrimą. Taigi šios fotografijos sykiu yra tarsi sulėtintas filmas, nes norėdamas suvokti šį darbą žiūrovas priverstas sekti kadrų slinktį. Nors Budvyčiui laiko kategorija svarbi, ji nėra esminė kūrinio sandaros detalė. Antrasis dėmuo jame – tai pats analoginis atspaudas. Šiandien, fotografijai įžengus į skaitmeninę virtualybę, skirtis tarp šių dviejų fotografijos formų, arba, anot Vilémo Flusserio, juodųjų dėžių, yra esminė. Devintajame dešimtmetyje ši problema technologiniu požiūriu neegzistavo, tačiau fotografijos kaip tiesioginio šviesos nuo realybės paviršiaus atspindžio ir atspaudu indeksiškumo problemos buvo svarstomos ir diskutuojamos. Taigi Budvytis radikaliai eksperimentuoja spausdindamas nuotrauką ir šį eksperimentą paversdamas sudėtine ir prasmine kūrinio dalimi. Fotografinis vaizdas, tradiciškai sureikšmintas ir vertintas kaip galutinis viso proceso tikslas, čia patyrė fizinį sunaikinimą. Seka veda link fotografinio vaizdo sunykimu, kurio kulminacija tampa momentas, kai analoginiame atspaudu centrinę nykstančią figūrą galiausiai pakeičia autoriaus piršto atspaudas. Lieka atviras klausimas, ar André Bazino fotografijos indeksiškumo, tai yra fotografijos kaip piršto atspaudu, koncepcija, tarpusi to meto kino ir fotografijos kritikų aplinkoje, galėjo paveikti Budvyčio sprendimus? Fotografo eksperimentas su fotografijos spausdinimo procesu ne tiek siejasi su indekso problema,



6 pav. Alfonsas Budvytis. „Išeinu I–IV“, 1981

kiek siekia apčiuopti fotografijos ribas, kurias peržengus ji pati save sunaikina. Jei sektume vokiečių dailės istoriko ir teoretiko Hanso Beltingo pasiūlytomis vaizdo, medijos ir kūno apibrėžtimis, šiame Budvyčio darbe galėtume išskirti du lygiagrečius, tarpusavyje konkuruojančius naratyvinius sluoksnius – vaizdą ir mediją. Anot Beltingo, siekiant suprasti vaizdą plačiausiame jo reikšmių ir funkcijų diapazone, jis tampa prieinamas tik įvertinus kitus, neikoninius, veiksnius, tokius kaip medija ir kūnas, suvokiant juos bendriausia prasme. „Medija suprantama tradicine tarpininko – vaizdų nešėjo – prasme, o kūnas reiškia arba veikiantį, arba suvokiantį kūną, nuo kurio vaizdai priklauso ne mažiau nei nuo atitinkamos medijos.“<sup>33</sup> Taigi, šiuo atveju galima teigti, kad fotografijų turinio lygmuo (t. y. vaizdai) vystosi lygiagrečiai medijos lygmeniui.

<sup>33</sup> Belting, H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*. 2005. 31: 302–319. Cituota iš: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*. Sud. G. Mickūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012: 99, 100.

Trijose nuotraukose iš keturių matomas už stalo sėdintis snaudulio ar transo apimtas vyras, kurio vaizdas sulig paveikslu vis labiau nyksta. Pirmasis sekos kadras fiksuoja vyro būseną – grimzdimą į nebūtį, o štai paskutinis – jau ir paties kadro mirtį, turinio nebuvimą. Prisimindami kiek anksčiau šiame tekste nagrinėtą Budvyčio fotografiją „Kelininkai II“ (1984), matome, jog vaizdinė tuštuma, kaip meninis gestas, fotografą domina neatsitiktinai. Vis dėlto šioje sekoje tuštuma užpildoma, bet ne negatyvo vaizdu, o autoriaus piršto atspaudu. Sekant medijos kismo liniją, pirmieji trys kadrai rodo, jog Budvyčiui įdomu išmėginti analoginio fotografijos atspaudu kaip medijos (atvaizdo nešėjo) kritines ribas. Jis juodai baltą sidabro atspaudą priverčia parausti, jautrų paviršių brauko šurkščiu šepėčiu ir pan. Taip, kaip turinio lygmeniu į nebūtį grimzta vyro figūra, taip medija (vaizdo kūnas) palaiapsnui kinta, sykiu neigdama pati save, kol paskutiniame lakšte fotografijos nebelieka, ją pakeičia vaizdas, gimęs iš tiesioginio sąlyčio su Beltingo įvardytu „veikiančiu arba suvokiančiu“ kūnu, šiuo atveju – autoriaus pirštu. Anot Beltingo, „vizualinės medijos varžosi su savo perduodamais vaizdais. Jos linksta slėptis arba veržiasi į pirmą planą. Kuo daugiau kreipiame dėmesio į mediją, tuo sunkiau jai sekasi paslėpti savo strategijas. Referentiška vizualinė medija atsigręžia prieš savo perduodamą vaizdą – ji vagia mūsų dėmesį.“<sup>34</sup> Budvyčio kūrinio atveju medija pavogė ne tik mūsų dėmesį, bet sunaikino vaizdą ir transformavo save pačią. Autorius beveik anatomiškai išnagrinėjo vaizdo sandarą, siekdamas suvokti šias transformacijų ribas ir jų pasekmes. Budvyčio fotografijos veikia sukonstruotos, o ne ekstaziškai išjaustos, ir tai byloja autoriaus polinkį mene taikyti analitinį mąstymo būdą, priežastingumu grįstą kūrybinę prieigą.

1993 m. vienos pirmųjų Baltijos šalių fotografijos parodų Vakaruose proga Linnapas, retrospektyviai apžvelgdamas padėtį sovietmečiu, pažymėjo, jog kritiškai mąstantis menininkas, neretai nebūdamas tikras dėl fotografijos galimybių išlikti analitiška, rinkosi alternatyvias kūrybos priemones. Legitimuotas meninės fotografijos kanonas, kurį Linnapas vadina diletantišku mėgėjiškumu, neturėjo kritinės prieigos įrankių, o valdžia sąmoningai vengė menininko intelektualinio potencialo ir fotografijos sandūros, galėjusios tapti visuomeninės sistemos pavojingu reiškiniu<sup>35</sup>. Regis, Budvyčio atveju šią įžvalgą tektų koreguoti ta prasme, jog tokio tipo kūriniai sistemos atstovams buvo pernelyg rafinuoti, o negebėdami „perskaityti“, nevaržė ir jų sklaidos.

## Išvados

Retrospektyviai nagrinėjant 8–9-uoju dešimtmečiais vykusius fotografijos kūrybinius procesus ir lyginant su ankstesniu laikotarpiu, ypač 7-ojo dešimtmečio fotografijos sąjūdžiu, aiškiai matyti pakitusi diskurso forma. Jei modernistų samprotavimai apie fotografijos problemas buvo vieši ir gana išsamiai dokumentuoti spaudoje, tai atėjus

<sup>34</sup> Ten pat: 100.

<sup>35</sup> Linnap 1993: 9.



jaunajai kartai, diskusijos persikėlė į privačią aplinką ir tarpasmeninę erdvę. Viena iš priešasčių, lėmusių šią slinktį, buvo Draugijos pozicija. Jos neabejotina įtaka viešam fotografijos gyvenimui 8–9-uoju dešimtmečiais keliapusė. Viena vertus, organizacija sėkmingai vykdė jai deleguotą priežiūros ir kontrolės funkciją, kryptingai remdama modernistinę fotografiją, tačiau kartu jos aplinkoje susidarė palankios sąlygos veikti jauniems, avangardiškai nusiteikusiems autoriams, atkreipti į save dėmesį ir net suformuoti kitą fotografijos matymą. Ypač svarbus Draugijos nuopelnas – sudarytos galimybės fotografų savišvietai.

Naujo požiūrio į fotografiją manifestacijų ieškoma vaizdų konstravime. Peržvelgus 9-ojo dešimtmečio fotografijas, pastebėta, jog aktyvūs praktikai pirmiausia atsisuko į pačią laikmeną (mediją), suabejodami iki šiol vienareikšmiškai pripažintomis jos savybėmis: tikrovės referentiškumu, tiesos paliudijimu, nekvestionuojama nuotraukos autoryste ir pan. Skepsis ir abejonės fotografijos absoliutu, skaidrumu ir neklystamumu išryškėja atėjus jaunajai 9-ojo dešimtmečio menininkų kartai, nors, kaip rodo Luckaus atvejis, ir kai kurie vyresniosios kartos pripažinti fotografai juto, jog modernioji estetika pasiekė raiškos galimybių ribas. Tiriant vaizdus kaip pirminį šaltinį, daroma prielaida, jog lūžio laikotarpiu avangardiškai nusiteikusių autorių fotografija tapo ne tiek vaizduojanti, kiek tyrinėjanti. Fotografai savo kūrinuose ėmė kalbėti ne apie tai, ką mato, jie dėmesį nukreipė į terpę, su kuria dirba, tai yra į pačią fotografiją. Fotovaizdų santykis su tikrove, jų funkcijos ir reikšmių susikūrimas, autorystės ir kiti klausimai suprasti kaip kūrybinės problemos, kurių menininkai ignoruoti nebenorėjo. Tam tikra prasme fotografijos raida tapo priklausoma nuo kūrybinių ieškojimų, kuriais mėginta analizuoti medijos savastį, atveriant joje glūdinčius ne visada patogius prieštaravimus. Fotografų požiūris į pasirinktą kūrybos priemonę tampa kritiškas, svyruojantis, darbuose išryškėja fotografijos ribų paieškos požymiai. Menininkai labai sąmoningai savo kūriniais kėlė pamatinius klausimus: ir ne tiek, kas yra fotografija, o kaip jos reikšmės veikia įvairios funkcijos, pavyzdžiui, taikomoji, disciplinuojančio naudojimo paskirtis. Priešingai nei Vakarų fotografijos diskurse, tuometė teorinė mintis Lietuvoje, varžoma kontrolės ir informacijos stygiaus, taip ir neišaugino kritinio požiūrio į mediją, vaizdų cirkuliaciją, interpretacijas, ideologinių konstruktų palaikymą, manipuliatyvią fotografijos prigimtį ir pan. Tačiau praktikoje, vaizdinės kūrybos lygmeniu, kritiniai aspektai 9-ajame dešimtmetyje tapo neatsiejama fotografijos reprezentantais, vedusiais ją link konceptualizavimosi procesų.

Gauta 2016 11 09

Priimta 2016 11 25

## Literatūra ir šaltiniai

1. Baranauskaitė, A. Neįtikėtini vyrukai, arba žvejyba Marijampolėje. *Istorijos*. 2008. 10: 88–94.
2. Belting, H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*. 2005. 31: 302–319; cituota iš: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*. Sud. G. Mickūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla,



- 2012: 97–102.
3. Bourdieu, P. *Photography: A Middle Brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.
  4. Eerikainen, H. Up from Underground. *Aperture. Photostroika: New Soviet Photography*. 1989. 116: 56–67.
  5. Gronert, S. Alternative Pictures: Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe. *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*. Ed. by D. Fogle. Minneapolis: Walker Art Center, 2003: 86–96.
  6. Ivanauskas, V. Menininkų rateliai ir kitiškai laikysena: nuo Chruščiovo laikų iki Sąjūdžio. *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Sud. J. Kavaliauskaitė ir A. Ramonaitė. Vilnius: Baltos lankos, 2011: 98–131.
  7. Linnap, P. *Bordelands. Contemporary Photography from the Baltic States* [parodos katalogas]. Glasgow: Street Level Photography Gallery, 1993.
  8. LKP CK Kultūros skyriaus posėdžio, kuriame svarstytas pasirengimas jubiliejinėms dailės parodomis, protokolas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990* (dokumentų rinkinys). Sud. J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005: 444–446.
  9. Luckus, V. „Požiūris į senovinę fotografiją“. Albumas. *Vitas Luckus. Biografija. Kūryba*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014: 61–68.
  10. Matulytė, M. *Vitas Luckus. Biografija. Kūryba*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.
  11. Matulytė, M. *Nihilobstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
  12. Meilutė-Svinkūnienė, I. „Dokumento tapsmas meno kūrinium: nuo Vytauto Stanionio iki Vytauto V. Stanionio. Fotografinis projektas „Nuotraukos dokumentams“ (magistro darbas). Vilnius, 2015.
  13. Michelkevičius, V. *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
  14. Ramonaitė, A.; Kavaliauskaitė, J.; Švedas, A. Savaimi visuomenė prieš totalitarinį režimą? *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Sud. J. Kavaliauskaitė ir A. Ramonaitė. Vilnius: Baltos lankos, 2011: 11–29.
  15. Šeškus, A. *Žalioji tiltas. 1975–1982 metų fotografijos*. Vilnius: Kitos knygos, 2009.
  16. Tupytsin, M. On Some Sources of Soviet Conceptualism. *Nonconformist Art. The Soviet Experience 1956–1986*. New York: Thames and Hudson Inc., 1995: 303–331.
  17. Valiulis, S. Artimi toliai. *Fotografija*. 2009. 1(18): 18–22.

Ieva Mazūraitė-Novickienė

## Medium of photography as artistic problem in late Soviet Lithuanian photography

### Summary

The study analyzes the turn in reconsidering the medium of photography that took place in the 1980s. It is aimed at identifying the social and economic factors that influenced the development of a new attitude to the medium while exploring the activities of the Association of Lithuanian Art Photographers. The means and ways of self-education used by the photographers are discussed. The other focus of the study is on the artists' reflections on photography, on the critical questions they posed to the tradition of modernist photography. Through the analyses of images, the following problems are highlighted: authorship, reference of photography to reality and indexicality.

KEY WORDS: transformation of the notion of photography, artistic problem, analogue photography, modernistic photography, amateur and professional photography, self-reflection, social networks, critic, authorship, image structure