

# RECEPCIJOS POVEIKIS LIETUVOS FOTOGRAFIJOS MENO LAUKUI 1987–1994 m.<sup>1</sup>

*Agnė Narušytė*

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124, Vilnius

anarusyte@gmail.com

XX a. 9 deš. pradžioje Lietuvos fotografijos lauke išryškėjo dvi „nesusikalbančios“ frakcijos. Sovietų Sąjungoje ir už jos ribų išgarsėjusių fotomeno klasikų karta suvokė fotografiją kaip menišką realybės interpretaciją ir nepriėmė jaunosios kartos požiūrio į fotografiją kaip į procesą, kurį galima paversti performansu, reflektuoti, ardyti, perkonstruoti. Tiriant jų kūrybos recepciją, straipsnyje aiškinamasi, kaip menininkų ir menotyrininkų dėmesys ne tik padėjo įsitvirtinti fotomeno lauko atmestiems fotografams, bet ir integravo fotografiją į šiuolaikinio meno lauką bei tarptautinį kontekstą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fotografija, fotomeno laukas, šiuolaikinio meno laukas, dailės kritika, medija, dokumentas.

Vieną 1988 m. rugpjūčio dieną Vilniaus universiteto Alumnato kieme pankai suspardė Gintaro Zinkevičiaus fotografijų parodą *Kareivio dienoraštis* – sudaužė stiklus, sulaužė rėmus, sugadino fotografijas. Taip jie išreiškė savo požiūrį į tai, kas nufotografuota, – jiems atrodė, kad paroda šlovina sovietų armiją<sup>2</sup>. Tai, kas anksčiau buvo privaloma fotografijai, buvo nebepriimtina visuomenei, kuri jau dalyvavo protesto

mitinguose prieš smurtą kariuomenėje, bado akcijose, raginusiose boikotuoti šaukimus. Turbūt tik bendraminčiai suprato, ką iš tiesų sakė autorius, ant „marmurinio“ popieriaus suklijavęs „ginklo draugų“ ir karininkų portretus, paradų, pratybų, švenčių ir kasdienybės akimirkų nuotraukas, o kampučius „papuošęs“ geltonomis žvaigždėmis<sup>3</sup>. Viena jų – Gražina Kiaugienė – parašė ne tik anotaciją parodai, bet ir recenziją, kurią baigė tokiu teiginiu: „kaip visa tai nepanašu į šaunuolių iš reklaminių laidų „Tarnauju Tarybų Sąjungai“

1 Šį straipsnį paskatino rašyti Nacionalinės dailės galerijos Šiuolaikinės dailės informacijos centro užsakymas surinkti Gintaro Trimako dokumentaciją, kurią parengiau kartu su Vilniaus dailės akademijos studente Rūta Tamulevičiūte, daug padėjo ir pats fotografas, leidęs naudotis savo archyvu.

2 Čia remiuosi Gintaro Zinkevičiaus prisiminimais, papasakotais 2013 m. liepos – rugpjūčio mėn.

3 Šį kūrinių analizavau straipsnyje „Ištrintas laikas“, in: Gintaras Zinkevičius, *Kareivio dienoraštis*, Vilnius: Artbooks, 2014, puslapiai nenurodyti.



1. Gintaras Zinkevičius, *На полигоне*, iš ciklo *Kareivio dienoraštis*, 1988, sidabro atspaudai ant popieriaus priklijuoti ant kartono, 38,3 × 32 cm, Gintaro Zinkevičiaus nuosavybė

Gintaras Zinkevičius, *On the Training Ground*, from series *The Soldier's Diary*, 1988, gelatine silver prints on paper glued on cardboard

vesternišką kasdienybę“<sup>4</sup>. Kitaip tariant, dailėtyrininkė Zinkevičiaus albume išvėlgė ne armijos šlovinimą, o jos kritiką – sovietmečiu draudžiamą veiksmą [1 il.].

Šie du vienas kitam prieštaraujantys demobilizuoto kareivio albumo skaitymai, pasibaigę smurto aktu, tik užakcentavo jau 9 deš. pradžioje išryškėjusį nesuskalbėjimą Lietuvos fotografijos lauke, kuri dar sustiprino politinių ir socialinių vertybių kaitą<sup>5</sup>. Sovietų Sąjungoje ir už jos ribų išgarsėjusių fotomeno klasikų

4 Gražina Kliaugienė, „Kareivio „Albumėlis““, in: *Literatūra ir menas*, 1988 o8 27.

5 *Lauko sąvoką* skolinuosi iš Pierre'o Bourdieu, „Kultūros produkcijos laukas“, vertė Loreta Jakonytė, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, d. I, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 273–327.

karta suvokė fotografiją kaip menišką realybės interpretaciją ir nepriėmė ne tik Gintaro Zinkevičiaus, bet ir Remigijaus Pačėsos, Algirdo Šeškaus, Alfonso Budvyčio, Vytauto Balčyčio ir Violetos Bubelytės požiūrio į fotografiją kaip procesą, kuri galima paversti performansu, reflektuoti, ardyti, perkonstruoti. Žvelgiant iš reportažinės, humanistinės fotografijos pozicijų, atrodė nesuprantama, kad medžiaginis fotografijos pagrindas, spausdinimo būdas, formatas ir kitos fizinės ypatybės gali būti autoriaus minties ir pozicijos išraiškos priemonės. Fotomeno draugijos pakviestas rusų menotyryninkas Levas Aninskis, pasikalbėjęs su jaunaisiais fotografais ir jų eksperimentus įkvėpusiu Vitu Luckumi, suprato jų idėjas, atpažino konceptualizmo poveikį, bet aiškiai pasakė: „tai – *ne fotomenas*“<sup>6</sup>. Mokyklos tęstinumą jis išvėlgė Romualdo Požerskio, Virgilijaus Šontos, Sigito Šimkaus, Algimanto Bareišio, Romualdo Juškėlio, Vytauto V. Stanionio ir Vitalijaus Butyrino kūryboje<sup>7</sup>. Autoriteto iš Maskvos vertinimas tarsi suteikė vietos fotomeno kūrėjams ir žinovams teisę nekeisti savo požiūrio, nesimokyti naujosios fotografijos kalbos, nuvertinti „maištaujančią“ fotografiją kaip laikiną paklydimą. Tačiau kažko naujo „ieškojimais“ reportažo srityje jau buvo spėję virsti nuobodžiais pasikartojimais.

Savaime suprantama, jauni fotografai, norėdami įstoti į LFS, turėdavo prisitaikyti prie galiojančių kokybės reikalavimų ir pateikti tai, kas atitiktų vyraujančią fotografijos meno sampratą. Tai iliustruoja Trimako atvejis – jo eksperimentus Meno taryba atmetė, tad jis kitais metais atspausdino „normalius“ portretus, kuriuos ir eksponavo 1986 m. vykusioje V respublikinėje jaunųjų fotografų parodoje. Katalogui įžangą rašęs Vincas Kisarauskas kalbėdamas apie fotografiją kaip tikrovės akimirklų stabdymą perspėjo jaunimą dėl polinkio į perdėtą estetizmą ir rizikos stoką, o būsimųjų

6 Лев Аннинский, *Очерки о литовской фотографии. Методическое пособие*, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984, p. 150, [kursyvas Aninskio].

7 *Ibid.*, p. 153–197.

jaunosios kartos lyderių Lukio ir Trimako net nepaminėjo<sup>8</sup>. Tai taip pat simptomiška, nes rodo, kad apie reikalavimus atitinkančią fotografiją jau buvo sunku ką nors naujo pasakyti. Tačiau jaunimo eksperimentai su laukė pritarimo kitame – meno – lauke. Šiame straipsnyje ir ketinu parodyti, kaip menininkų ir meno kritikų recepcija paveikė fotografijos meno raidą Lietuvoje.

Iki šiol meninės raiškos pokyčiai ir fotografijos sampratos virsmai buvo analizuojami kaip „vidiniai“, pačių kūrėjų intencijų nulemti reiškiniai. 2008 m. išleistoje knygoje tai įvardijau kaip „nuobodulio estetiką“, kurią interpretavau kaip reakciją į ankstesnei mokyklai būdingą romantinę, emocionalią, lemiamas akimirkas fiksuojančią reportažinę fotografiją<sup>9</sup>. Margarita Matulytė labiau akcentavo pasipriešinimą sovietiniam prievartos ir cenzūros mechanizmui tyčiniu vaizdo, kuris buvo pritaikytas melagingos tikrovės – „altrealybės“ – steigimui, nuvertinimu, kuri jį įvardijo kaip „devizualizavimo judėjimą“<sup>10</sup>. Šie du veikalai iš esmės pratęsė ir pagilino kelių 9 deš. kritikų – pirmiausia Alfonso Andriuškevičiaus, paskui Gražinos Kliaugienės, Eglės Kunčiuvienės, Mildos Šeškuvienės, Laimos Skeivienės, Audronės Baranauskaitės ir kelių kitų – suformuotą naujosios fotografijos interpretavimo ir vertinimo tradiciją<sup>11</sup>. Tačiau dabar jau matyti, kad fotografijos kalbos atsinaujinimo ir jos lauko skilimo į dvi nesusikalbančias sritis procesas vyko dviem etapais ir būtent antrasis, prasidėjęs antroje dešimtmečio pusėje debiutavus jaunesniems fotografams Gintarui Zinkevičiui, Alvydui Lukiui, Gintautui Trimakui, Remigijui Treigiui, Sauliui Paukščiui, Aleksandrui Šiekštelei, Raimundui Urbonui ir Remigijui Zolubui, yra susijęs

su dailės lauko veikėjų bei panašiai mąstančių užsienio fotografų palaikymu. Tada, kaip rodo Matulytės tyrimas, po truputį liovėsi veikusi ideologinė cenzūra, bet netinkamą raišką stengėsi išstumti patys fotomenininkai<sup>12</sup>. To antrojo etapo tęsinį ir ketinu analizuoti šiame straipsnyje, jo pradžia laikydama 1987-uosius, kai menininkai, kritikai ir kuratoriai atkreipė dėmesį į du fotografus (Alvydą Lukį ir Gintautą Trimaką), o pabaiga – 1994-uosius, kai Soroso šiuolaikinio meno centro parodoje *Duona ir druska* kiti du fotografai (Alfonsas Budvytis ir Snieguolė Michelkevičiūtė) gavo pagrindinius apdovanojimus ir tapo aišku, kad naujosios fotografijos bangos nebegalima ignoruoti. Tirdama ne fotografų kūrybą, bet jos recepciją, kurią galima apčiuopti skaitant išlikusius dokumentus – parodų recenzijas ir katalogus, tikiuosi pademonstruoti, kaip „išorės“ dėmesys ne tik padėjo įsitvirtinti fotomeno lauko atmestiems fotografams, bet ir integravo fotografiją į šiuolaikinio meno lauką. Šiuo tikslu analizuosiu, kaip naujoji fotografija buvo vertinama Lietuvos meno, Vakarų fotografijos ir Lietuvos fotomeno kontekstuose, mėgindama nubrėžti šios integracijos trajektoriją, kuri žymi ir skilimą fotomeno lauke.

#### LIETUVOS MENO KONTEKSTAS:

#### FOTOGRAFIJA YRA NE TIK DOKUMENTAS

1987 m. tame pačiame Alumnato kieme įvyko lemtinga paroda. Tuomet jau išgarsėjęs skulptorius Mindaugas Navakas pakvietė du dar nežinomus fotografus – Alvydą Lukį ir Gintautą Trimaką – surengti bendrą parodą<sup>13</sup> [2 il.]. Tai nebuvo pirma bendra fotografų paroda su menininkais – 1983 m. kartu savo darbus eksponavo Algirdas Šeškus ir Raimundas Sližys, 1984 m. – Vytautas

8 Vincas Kisarauskas, Įžanga parodos katalogui, *V respublikinė jaunųjų fotografų paroda / V respublikanская выставка молодых фотографов*, sudarė Rasa Vaitkūnaitė, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, 1985, p. 3–5.

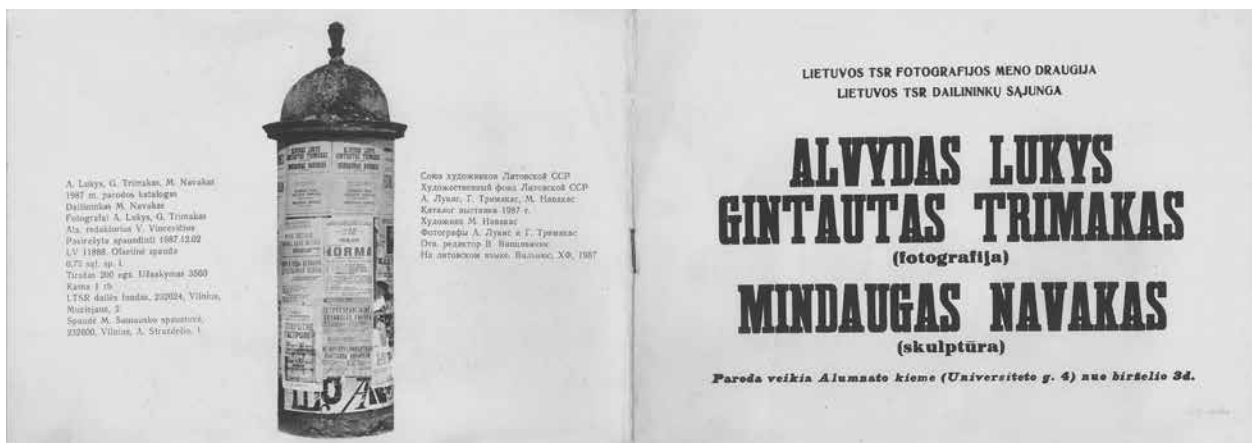
9 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

10 Margarita Matulytė, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011, p. 213–248.

11 Šių ir kitų kritikų vertinimus aptariau knygoje *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, p. 18–22, 28–30.

12 Pvz., iš minėtos Zinkevičiaus parodos nebuvo išimtas nė vienas darbas ir tai buvo daroma vis rečiau, bet maištininkai buvo „tramdomi“ susirinkimuose ir neįtraukiami į Lietuvą reprezentuojančias parodas; Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 85–94.

13 Kad tai buvo Navako iniciatyva, pokalbiuose patvirtino abu fotografai. Lukys, kaip Lietuvos fotografijos meno draugijos narys, padėjo menininkui patekti į draugijos parodų erdvę.



2. Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogo viršelis, 14,6 × 41,2 cm, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Cover of exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987



3. Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogo puslapis, 14,6 × 41,2 cm, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987



Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): A page from the exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

Balčytis ir Eugenijus Antanas Cukermanas, Jūratė Stauskaitė ir Andrius Surgailis. Recenzijas rašę Andriuškevičius ir Skeivienė pabrėžė bendrus fotografijos ir dailės siekius<sup>14</sup>. Tačiau tai buvo tik pavieniai atvejai, fotografijos pripažinimo meno lauke pradžia, bet šios

parodos nepaveikė Fotografijos meno draugijos ideologinių nuostatų ir, priešingai nei teigia Matulytė, dar neįtvirtino „fotografijos kaip priemonės funkcionavimo tarpdalykiniame lauke“<sup>15</sup>. Minėti fotografai netapo nuolatiniais dailės parodų dalyviais.

14 Alfonsas Andriuškevičius, „A. Šeškaus ir R. Slizio kūryba drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, Nr. 10, p. 79; Laima Skeivienė, „Vytauto Balčyčio fotografijos ir Eugenijaus Cukermano tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 7, p. 71.

Kas kita – Navako, Lukio ir Trimako paroda. Skirtingų medijų dialogas joje buvo numatytas iš anksto

15 Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 90.



4. Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogo puslapis, 14,6 × 41,2 cm, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): A page from the exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

kaip konceptualus bendros ekspozicijos pagrindas. Navakas rodė betono skulptūras bendru pavadinimu *Tūriai ir išklotinės*. Kaip kataloge rašė Andriuskevičius, abstraktūs kubiniai tūriai stovėjo ant įvairių formų kojelių tarsi „paslaptingi betoniniai padarai, „besiganantys“ ant grindinio“, o nelygus betono paviršius padėjo „sukurti tokią savotišką rimtumo ir pramaniūgiškumo (tos neobliuotų lentų žymės betone!) simbiozę“<sup>16</sup> [3 il.]. Taigi trimatė skulptūra eksponavo dvimatį paviršių, kurio percepcija keitė ir medžiagos, ir objekto tapatybę. Navako pasirinktų fotografų kūryboje medžiagos, tūrio ir paviršiaus santykis veikė atvirkščiai. Lukys buvo nufotografavęs Navako skulptūrų prototipus mieste, pavyzdžiui, *Kubą šaligatvyje* ar *Kubą žolėje* [4 il.]. Skaidri fotografijos medija leidžia matyti įprastą ir su niekuo nesupainiojamą betoną, bet objektas buvo ne tai, kas nufotografuota, o pati fotografija – jos kvadratas ar stačiakampis, dvimačiai Navako tūrių atitikmenys. O Trimakas nufotografavo

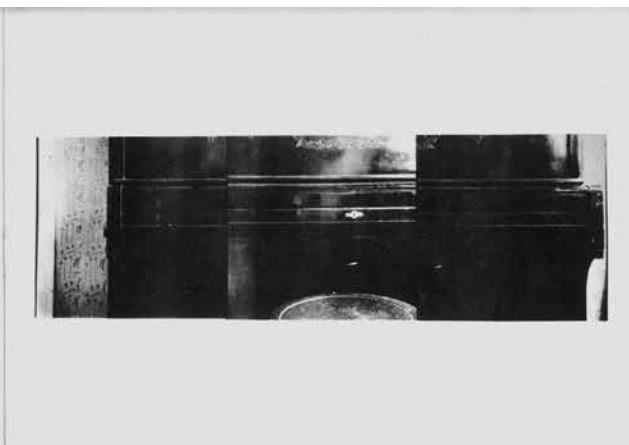
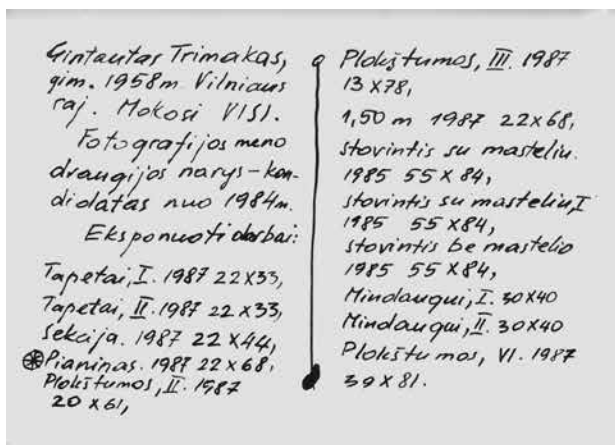
namuose esančius daiktus taip, kad jų plokštuma vizualiai sutaptų su sienos ir fotografijos plokštuma, tačiau paviršiai būtų tokie tikroviškai apčiuopiami, kad fotografija taptų supresuotu tūriu-daiktu [5 il.]. Todėl Andriuskevičius galėjo pagrįstai teigti, kad:

Gintauto Trimako fotografijos kai kuo panašios į M. Navako skulptūras. Autorius, daugeliu atveju apsieidamas be žmogaus figūros, „kalbindamas“ itin neįmantrios struktūros daiktus, taip operuoja plokštumų ritmu, šviesos slinktim, stambios ir smulkios formos kontrastu, kad iš paprastumo gimsta paslaptis, elementarumas padvelkia neišsemiamumu<sup>17</sup>.

Taigi, pastatydamas savo skulptūras šalia panašias į problemas sprendžiančių fotografijų, Navakas sudarė galimybę pamatyti, kaip betono klojinių išklotinės virsta fotografinėmis išklotinėmis, kaip fotografijos popierius ir sidabras daiktui sukuria estetinį atstumą ir kaip Alumnato kiemą sudarančios formos susipresuoja į trimačius ir dvimačius objektus, kurie yra tarsi

16 Alfonso Andriuskevičius, Įžanginis tekstas katalogui Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogas, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987, puslapiai nenurodyti.

17 Alfonso Andriuskevičius, Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogas, puslapiai nenurodyti.



5. Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogo puslapis, 14,6 × 41,2 cm, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): A page from the exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987

tos erdvės vidaus išklotinės. Trumpai tariant, fotografija parodoje daugiasluoksniu tekstu kalbėjosi su skulptūra ir tai netruko pastebėti kiti dailės kritikai.

Viena jų – Elona Lubytė – netrukus šiuos ir kitus jaunuosius fotografus įtraukė į savo pačios ir Rasos Andriušytės kuruojamą parodą *Žmogaus ženklai* (1988). Jos pagrindas buvo skulptūra – asociatyvi „ženklą ar magišką daiktą primenanti forma“, kuri buvo sugretinta su jos piešiniais ir nuotraukomis, „siekiant išsiaiškinti, koku būdu aplinkos daiktai, įvairių kultūrų įvaizdžiai įauga į meno kūrinį“. Šalia buvo eksponuojamos ir fotografijos kaip savarankiški meno kūriniai, nes kuratorės jose pastebėjo „panašias filosofines problemas“ ir pasaulėjautos panašumus<sup>18</sup>. Taigi skulptūros parodoje dalyvavo dviejų rūšių fotografijos: dokumentai, liudijantys skulptūrų aplinką, ir skulptūroms analogiškos fotografijos. Po trejų metų publikuotame šią parodą pristatysiamame straipsnyje Lubytė detaliau analizavo skulptūros ir fotografijos panašumus bei skirtumus pastebėdama, kad „fotografų

darbuose svarbiausia tampa ne perkūrimas (būdingas skulptoriams), o atskirų motyvų (daiktų, architektūros, gamtos) komponavimas lakšte, įgaunantis prasmę perskaičius kiekvieno jų reikšmę“<sup>19</sup>. 1993 m. šis skulptūros ir fotografijos dialogas buvo pristatytas Estijoje, o 1994 m. – Raumos bienalėje, bet jau tik Mindaugo Navako ir Gintauto Trimako darbai, kuriuos kataloguose atskirai interpretavo Alfonsas Andriuškevičius (Navaką) ir Tojana Račiūnaitė (Trimaką)<sup>20</sup>. Ką apie parodą rašė estų laikraščiai, dar nepavyko nustatyti, bet publikacijų gausa liudija sukeltą susidomėjimą<sup>21</sup>. Taigi per

18 Rasa Andriušytė, Elona Lubytė, Įžanga parodos katalogui *Žmogaus ženklai*, Klaipėdos parodų rūmai, 1988, puslapiui nenurodyti. Parodoje dalyvavo šie fotografai: Vytautas Balčytis, Alvydas Lukys, Algimantas Maldutis, Remigijus Pačėsa, Saulius Paukštys, Gintautas Stulgaitis, Andrius Surgailis, Gintautas Trimakas.

19 Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 51.

20 *Rauma Biennale Balticum 94. Kesäyön unelma / A Midsummer Night's Dream*, kuratorė Helena Demakova, Rauman Taidemuseo, 1994, p. 62, 66; lietuviškai tie tekstai buvo pristatyti *Šiaurės Atėnuose*: Alfonsas Andriuškevičius, Tojana Račiūnaitė, „Apie Trimaką ir Navaką“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993 02 05, p. 5.

21 Tarp Trimako išsaugotų iškarpu pavyko suskaičiuoti 7 informacinius pranešimus ir recenzijas, bet ne visada įmanoma nustatyti, kur jie buvo publikuoti – tai tolesnio tyrimo objektas, čia pateikiu straipsnių autorius ir pavadinimus ir, jei žinoma, duomenis apie leidinį; Monica Sikk, „Idee on suurepärase vatepilt“; „Kunstihoone“, in: *Eesti express*, 1993 02 05; Mari Sobolev, „Leedu sõjakäik Tallinna Kunstihoonesse“; Anu Liivak, „Kunstivahetus Tallinn – Vilnius. Eesti moodne kunst praegu Vilniuse Näitusehallis, leedu moodne kunst hiljuti Tallinna Kunstihoones“, in: *Postimees*, 1993; Anu Liivak, „Heatasemeline eesti kunst Leedus“; Peeter Linnap, „Kestev Olevik. Pilk

susidūrimą su Navaku jaunieji fotografai ne tik pateko Lietuvos menininkų ir menotyrininkų akiratin, bet ir lygiaverčiai kaip skulptoriaus partneriai pasirodė tarptautiniame kontekste.

Tuo pačiu metu ir patys jaunieji fotografai stengėsi pristatyti fotografiją šiuolaikinio meno institucijose organizuodami ne tik personalines, bet ir grupines parodas, taip pat – bendras parodas su menininkais<sup>22</sup>. Net dvi Lukio kuruotos parodos buvo skirtos keisti fotografijos kaip dokumento sampratą: *Subjektyvūs dokumentai* ir *Šalia dokumento*<sup>23</sup>. Parodų tekstas pirmosios jų kataloge liudija užsilikusį fotografijos nevisavertiškumo kompleksą – tarsi norint įtvirtinti fotografiją dailės kontekste, dar reikia įrodyti, jog ji nėra tokia priklausoma nuo tikrovės, kaip buvo įprasta manyti. Pats Lukys atsakymą į klausimą „ar fotografija gali būti menas?“ suformulavo taip:

Dokumentas yra objektyvus, bet jo interpretacija – subjektyvi, dėl to fotografija pretenduoja būti menu. Fotografijoje interpretaciją skatina raiškos priemonių pasirinkimas<sup>24</sup>.

Leedu fotokosmosesse Gintautas Trimakase „Päeviku“ abil“, in: *Sirp*, 1993 02 12, Nr. 6, p. 8.

- 22 Čia galima paminėti Jono Arčikausko keramikos ir Gintauto Trimako fotografijos parodą *...laikas, erdvė, taškas, brūkšnyš, plokštuma, forma...*, 1992 m. vykusią „Lango“ galerijoje, ir 1993 m. parodą *i. e. laiškas*, kurioje, anot išlikusio lankstinuko, dalyvavo Robertas Antinis, Aleksas Andriūškevičius, Aušra Barzdukaitė, Jonas Gasiūnas, Saulius Kuizinas, Česlovas Lukenskas, Auris Radzevičius, Petras Repšys, Gintautas Trimakas, Gitenis Umbrasas, Arūnas Vaitkūnas.
- 23 *Subjektyvūs dokumentai / Subjective Documents*: Parodos katalogas, kuratorius ir katalogo sudarytojas Alvydas Lukys, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1993. Eksponuoti Alvydo Lukio, Sauliaus Paukščio, Vytauto Stanionio, Remigijaus Treigio, Gintauto Trimako ir Remigijaus Zolubo darbai. Paroda *Šalia dokumento*, kurioje dalyvavo ne tik fotografai Alvydas Lukys su Gintautu Trimaku, bet ir menininkai Mindaugas Navakas, Kostas Bogdanas, Linas Jablonskis, Evaldas Jansas, Artūras Raila, Raima Drąsutytė ir Gintaras Šeputis, vyko „Jutempus“ galerijoje 1995 m. ir chronologiškai išeina už šio tyrimo ribų. Ją recenzavo Emilija Budrecka, „Kitokie dokumentai“, in: *7 meno dienos*, 1995 07 07, p. 9.
- 24 Alvydas Lukys, „Dokumentika ir subjektyvumas fotografijoje“, in: *Subjektyvūs dokumentai*, puslapiai nenurodyti.

Tačiau dailės kritikų reakcija atspindi, jog jiems tokių įrodymų jau neberekėjo – parodą recenzavusi Lubytė teigė fotografijose visada matydavusi „asociatyviai įtaigius meninius ženklus“, kurie čia pasirodo kaip tik dėl fotografijos ryšio su tikrove, ir nuramino, kad tokia fotografija tikrai yra menas<sup>25</sup>. O Nijolė Adomonytė gana griežtai pareiškė, kad fotografijos meniškumo klausimas:

jau seniai vienprasmėškai atsakytas, sutvirtintas antspaudais, numarintas. Ir netgi vargana jo šmėkla pasijustų nepatogiai, užklydusi į tą ŠMC salę, kurioje kabo šešių fotografų kūriniai<sup>26</sup>.

Iš tiesų peržvelgus to laikotarpio spaudą matyti, kad jauni menotyrininkai atidžiai analizavo jaunųjų fotografų kūrinius įsiklausydami į jų vaizdo estetinį poveikį, atpažindami ženklus ir skaitydami vaizdo prasmę. Pavyzdžiui, 1991 m. Parodų rūmuose (dab. Šiuolaikinio meno centre) Gintaro Zinkevičiaus pristatytų septynių fotografų darbus<sup>27</sup> išvalgiai interpretavo Herkus Kunčius konstatuodamas, kad visus „jungiantis bruožas yra meninės tiesos ieškojimas“<sup>28</sup>. 1992 m. ypač daug dėmesio susilaukė Trimako personalinė paroda – ją recenzavo ne tik Lubytė, bet ir Andriūškevičius su Račiūnaite, fotografijose išvelgdami prielaidas kelti filosofinius klausimus apie daikto būtį, fotografijos fenomeną, menininko funkcijas, laiką ir erdvę, sakralumo dimensiją<sup>29</sup>. Fiktyvų meną propagavusios Naujosios

25 Elona Lubytė, „Subjektyvūs dokumentai“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993 04 02, Nr. 13.

26 Nijolė Adomonytė, „Suklastoti dokumentai“, in: *Amžius*, 1993 04 17–23, Nr. 16 (99), p. 15.

27 Fotografijos paroda *Jokiai / sukakčiai / atkūrimui / pasirašymui / neskirta / fotografijos / paroda / nepardavimas*, kuratorius ir katalogo sudarytojas Gintaras Zinkevičius, Vilnius: Dailės parodų rūmai, 1991. Eksponuoti Gintaro Zinkevičiaus, Aleksandro Šiekštelės, Gintauto Trimako, Alvydo Lukio, Remigijaus Pačėsos, Mildos Drazdauskaitės ir Vladimiro Grigorjevo darbai.

28 Herkus Kunčius, „Prasiskverbimai iš po...“, in: *Krantai*, 1992, sausis, vasaris, kovas, p. 100.

29 Elona Lubytė, „Namuose“, in: *7 meno dienos*, 1992 06 26; Alfonsas Andriūškevičius, „Apie ribas“, Tojana Račiūnaite, „Tylos

komunikacijos mokyklos įkūrėjas Ernestas Parulskis ne tik skatino maišyti fotografiją su kitomis medijomis<sup>30</sup>, bet ir pats rašė apie ribas praradusios lietuvių fotografijos pristatymą Vroclave<sup>31</sup>. Taigi jau 10 deš. pradžioje kelių jaunųjų fotografijos buvo aptariamoms kaip daugiasluoksnioms, sudėtingų interpretacinių įrankių ir menotyros žinių reikalaujantis meno objektas.

Todėl nieko keista, kad George'ui Sorosui pradėjus prie Atviros Lietuvos fondo remti šiuolaikinį meną, į antrąją Soroso šiuolaikinio meno centro parodą *Duona ir druska*, į kurią, anot kuratorės Ramintos Jurėnaitės, „kūriniai atrinkti netaikant jokių stilistinių, žanrinių ar medžiagos apribojimų“, buvo įtraukti ir fotografai – ne tik medijų kvestionuojanti jaunoji karta, bet ir reportažo meistrai. Fotografija buvo itin paranki kuratorei, norėjusiai išryškinti angažuotą ir kritišką meno santykį su socialine tikrove, jo galią įveikti „aibę tabu“, kuriuos suformavo mitologizuotas pasaulio įsivaizdavimas<sup>32</sup>. Tuomet, kai humanistinė fotografija įveikinėjo ideologinius draudimus<sup>33</sup>, jaunieji fotografai laužė pačios fotografijos draudimus: Vidmantas Ilčiukas dokumentuodamas tėvo mirtį ne tik parodė nepagražintą kūno irimą, bet ir pažeidė fotografo etiką (*Akimirkos*), Alfonsas Budvytis sekvencijomis išskleidė lėtą daiktų irimo procesą, Gintautas Trimakas, anot Ramintos Jurėnaitės, „dematerializavo“ daiktus juos pakartodamas ir pakabindamas abstrakčioje erdvėje, bet pačiu didžiausiu „akibroktu“ kuratorei tapo Snieguolės Michelkevičiūtės vyrų aktai, nes pats jų buvimas ir realizmas demonstravo iš socialinių ir estetinių apribojimų

metaforos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1992 07 03, p. 5.

30 Apie tai rašiau knygoje *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 50–52.

31 Ernestas Parulskis, „Faktas: ribų nėra“, in: *Literatūra ir menas*, 1991 12 28.

32 Raminta Jurėnaitė, „Duona ir druska“, in: *Duona ir Druska. Antroji Soroso Šiuolaikinio meno centro Lietuvoje paroda / Bread and Salt. 2<sup>nd</sup> Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts Lithuania*: Parodos katalogas, kuratorė ir katalogo sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1994, p. 5.

33 *Ibid.*, p. 5–7.

išsilaisvinusį moters fotografės žvilgsnį (*Moteris apie vyrus*)<sup>34</sup>. Neatsitiktinai Budvytis ir Michelkevičiūtė buvo apdovanoti pagrindiniais prizais. Parodą vertinusios dailės kritikės atkreipė dėmesį į Michelkevičiūtės fotografijų drąsą, nors ne visos pripažino jų meninę vertę, o Ilčiuko ciklas dažniausiai buvo nepastebėtas arba netgi pasmerktas už etikos normų laužymą<sup>35</sup>. Tuo tarpu Trimako ir Budvyčio kūrinų vertinimus dauguma, regis, nusirašė nuo parodos katalogo – tarsi jaustų būtinybę šiuos įdomius kūrinius paminėti, bet nežinotų, ką naujo apie juos pasakyti. Tik Erika Grigoravičienė paanalizavo „nenaują“ kuratorės mintį gretinti tapybą ir fotografiją pastebėdama, kad:

tapyba ir fotografija papildo viena kitą, perima, plėtoja, tęsia artimus vaizdinius motyvus. Kuro tapytos kiauulių galvos priverčia kitaip pažvelgti į Aleksandro Macijausko „Veterinarijos kliniką“, į Gintauto Trimako fotografuotus neaiškaus viralo dubenėlius ir t. t.<sup>36</sup>

O Sandra Skurvidaitė palygino į universalesnes vertybes orientuotus Gintauto Trimako „dupletus“ su, jos manymu, dekoratyviais Alfonso Budvyčio montažais<sup>37</sup>. Kitaip tariant, pats faktas, kad fotografai dalyvavo svarbiausioje metų šiuolaikinio meno parodoje,

34 *Ibid.*, p. 7–9.

35 Sandra Skurvidaitė atsisakė aptarinėti Ilčiuko kūrinį, o Michelkevičiūtės aktuose įžvelgė „sudiržusius jausmus, savęs baimę, estetinės klausos trūkumą ir, žinoma, autorės (ne modelio) norą pozuoti [...]“, žr.: Sandra Skurvidaitė, „Donelaičio apologetika Šiuolaikinio meno centre“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 11 18, Nr. 242, p. 37. Kiti straipsniai: Živilė Ratavičiūtė, „Naujoji mito ir fakto pusiausvyra“, in: *Diena*, 1994 11 17, Nr. 98, p. 13; Erika Grigoravičienė, „Sausi užkandžiai“, in: *7 meno dienos*, 1994 11 18, Nr. 46 (148), p. 1, 3; Jadvyga Godunavičienė, „Kam duona, kam tik druska...“, in: *Vakarinės naujienos*, 1994 11 28, p. 15; Danutė Zovienė, „Druska yra sūri“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 12 03, p. 8; Anelė Dvilinskaitė, „Duona ir druska, arba Kaip kalnas pagimdė pelę“, in: *Kultūros barai*, 1994, Nr. 12, p. 20–22; Kęstutis Gerliakas, „Duona ir druska“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 01 07, p. 6; Romualdas Lankauskas, „Niekalo invazija“, in: *Literatūra ir menas*, 1995 02 04, p. 3.

36 Erika Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 3.

37 Sandra Skurvidaitė, *op. cit.*



ir tai, kaip jų darbus vertino dailės kritikai, rodo, jog tuo metu Lietuvos meno lauke ne tik buvo pripažįstama, kad fotografija yra meno išraiškos priemonė, bet ir kad ją pasitelkus kuriami dėmesio verti darbai. Tačiau kritikams kilo abejonių, ar tikrai fotografai laužo kokius nors tabu, ar tiesiog jų kūriniai atrodo drąsūs dėl panašių darbų trūkumo Lietuvoje.

Taigi per aptariamą laikotarpį Lietuvos menininkai ir menotyrininkai priėmė fotografiją į meno lauką – ne tik tradicijas laužančius jaunuosius, bet ir sovietmečio klasikus. Nors fotografai dar jautė poreikį įrodinėti, jog fotografinis dokumentas gali būti subjektyvus, menotyrininkai jau matė fotografijoje tuos pačius kultūrinius ženklus kaip kituose menuose, skaitė jos asociatyvią kalbą ir suvokė dokumento kritinį potencialą.

#### PASAULIO KONTEKSTAS: IŠSILAISVINUSIOS ŠALIES IŠSILAISVINUSI FOTOGRAFIJA

Kaip jau turėjo parodyti Estijos ir Raumos bienalės atvejai, lygiagrečiai vyko jaunųjų fotografų integracija į tarptautinį parodų kontekstą. Juos pastebėjo užsienio kuratoriai, mėginę supažindinti su iki tol nematyta sovietų fotografija, be to, atsirado galimybės vietoje formuoti Lietuvos fotografijos meną reprezentuojančias parodas ir rodyti jas užsienyje. 1990–1994 m. šis procesas buvo labai intensyvus – Bubelytė, Balčytis, Budvytis, Lukys, Paukštys, Stanionis, Šeškus, Šiekštelė, Treigys, Trimakas, Urbonas, Zinkevičius, Zolubas kasmet dalyvaudavo ne vienoje grupinėje fotografijos ir šiuolaikinio meno parodoje: 1990 m. – *Looking East (Žiūrint į Rytus, Orhusas, Danija)*<sup>38</sup>, *Pamięć i intuicja (Atmintis ir intuicija, Lodzė, Lenkija)*<sup>39</sup>; 1991 m. – *Nowe przestrzenie fotografii (Naujos erdvės fotografijoje, Vroclavas, Lenkija)*, *Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics (Nesuvaldoma:*

*Lemiamas virsmas Baltijos respublikose, įvairios vietos, Kanada)*<sup>40</sup>, 1992 m. – *Baltic Photography (Baltijos fotografija, Odensė, Danija)*, *Images from Borderlands (Vaizdai iš pasienių, Sarema, Estija)*; 1993 m. – *Litwa (Lietuva, Krokua, Lenkija)*, *G. Trimakas, M. Zelmanis, J. Kelner (Glazgas, Jungtinė Karalystė)*, *Mare Balticum (Solentuna, Švedija)*, *Borderlands (Pasieniai, Glazgas, Jungtinė Karalystė)*<sup>41</sup>; *Das Gedächtnis der Bilder (Paveikslų atmintis, įvairios vietos Vokietijoje, Lietuvoje, Latvijoje, Lenkijoje, Danijoje)*<sup>42</sup>; 1994 m. – *Valokuvataidetta Baltiasta (Baltijos šalių fotografija, Helsinkis, Suomija)*<sup>43</sup>, *Aspekte junger Litauischer Fotografie (Lietuvos jaunųjų fotografijos aspektai, Berlynas, Vokietija)*<sup>44</sup>, *Europa, Europa (Bona, Vokietija)*. Taip pat vyko personalinės parodos, bet jei jas minėtume, sąrašas taptų neaprėpiamas. Skaitant parodų pavadinimus ir katalogų tekstus, krenta į akis noras parodyti Lietuvą kaip atsinaujinusią šalį, verčiančią perbraižyti Europos žemėlapi, ir jos fotografiją – kaip išsilaisvinusią iš normų bei apribojimų. Taip pat ryški atminties tema, kurios kulminacija buvo jungtinė Baltijos šalių fotografijos paroda *Paveikslų atmintis*, susiejusi skirtingų kartų fotografus į bendrą naratyvą ir 1993–1994 m. apkeliavusi penkias valstybes<sup>45</sup>, bet šios

38 *Looking East*: Parodos katalogas, Arhus, 1990.

39 *Pamięć i intuicja. Współczesna fotografia litewska*, kuratorius Gintautas Trimakas, Łodz: Muzeum Sztuki w Łodzi, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1990.

40 *Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics*: Parodos katalogas, kuratorius ir sudarytojas Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991.

41 *Borderlands. Contemporary Photography from the Baltic States*: Parodos katalogas, kuratorius Peeter Linnap, sudarė Martha J. McCulloch, Glasgow: Street Level Photography Gallery & Workshop, 1993.

42 *Das Gedächtnis der Bilder / Baltische Photokunst heute / The Memory of Images / Baltic Photo Art Today*: Parodos katalogas, sudarė Barbara Straka, Knut Nievers, kuratorė Barbara Straka, Lietuvos dalies kuratorė Raminta Jurėnaitė, Kiel: Stadtgalerie, Nieswand Verlag, 1993.

43 *Valokuvataidetta Baltiasta*: Parodos lankstinukas, Helsinkis, 1994.

44 *Aspekte junger Litauischer Fotografie*: Parodos katalogas, kuratorė ir katalogo sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1994.

45 *Ibid.* Lietuvos spaudoje apie parodą rašė Milda Šeškuvienė, „Pamąstymai apie juos ir mus“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 02 12, p. 8; Eglė Jaškūnienė, „Pabaltijo fotografijas prisimenant“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 02 12, p. 9.

parodos įtaką bei recepciją jau esu nagrinėjusi anksčiau<sup>46</sup>. Akivaizdu, kad tarptautinės Lietuvos jaunųjų fotografų recepcijos laukas labai platus ir tai gali tapti tolesnių tyrinėjimų objektu, tačiau dabar jau galima susidaryti apibendrintą vaizdą analizuojant dviejų reikšmingų užsienio kuratorių sudarytų parodų – *Nesuvaldoma* ir *Paribiai* – vertinimus anglakalbėje spaudoje. Abiejose parodose Lietuvos fotografai dalyvavo kartu su estų ir latvių fotografais, tad čia matome ir regioninį fotografijos kontekstą.

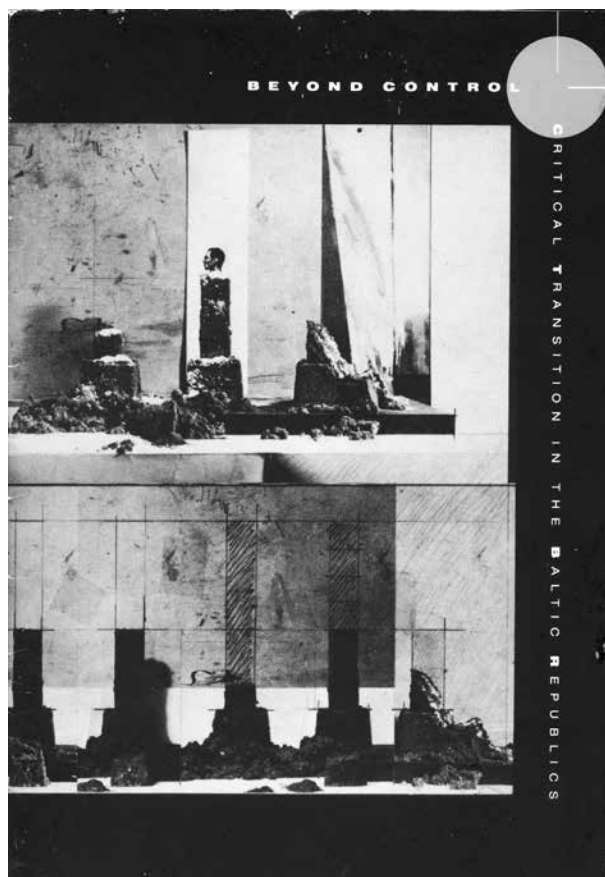
Kanadietis fotografas ir kuratorius Jonas Baturinas 1991–1993 m. jo šalį apkeliauvusioje parodoje *Nesuvaldoma: Lemiamas virsmas Baltijos respublikose* norėjo parodyti situaciją, kurioje ką tik liovėsi veikusi ideologinė priežiūra ir tapo įmanoma kurti laisvai, tačiau ieškojo fotografijų, išslydusių iš kontrolės gniaužtų dar režimo laikais [6 il.]. Kaip jis rašo, jį domino menininkai (sic!), dirbę „pagal sovietinę eksperimentinę/maišytą medijų matricą“ ir patyrę „nepitarimą“, rėmęsi savo kultūra, o ne kūrę taip, kad juos įvertintų Vakarai<sup>47</sup>, neišsitekę nei „socialistinio realizmo“, nei tarptautinio meno paradigmoje, kūrę „už leistinumo ribos“, kvestionuojantys primestą tvarką<sup>48</sup>. Šį apibrėžimą Jonui Baturinui atitiko Gintautas Trimakas ir Alfonsas Budvytis, taip pat Andris Breže (Latvija) ir Jūris Okasas (Estija). Pasirengimas parodai vyko 1986–1989 m., dar sovietinės okupacijos sąlygomis, paskui Maskvoje prasidėjo pučas, kurio poveikis parodai užfiksuotas kuratoriaus dienoraštyje:

Sovietų Sąjunga, Baltijos respublikos ir mūsų paroda mums yra nesuvaldoma.<...> Chaosas man sukūrė baisų gulagą. Trejus metus tyrinėjęs, dabar turėčiau rašyti su įsitikinimu ir ramiai kaip įgudęs rašytojas.

46 Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, p. 11–32.

47 Jon Baturin, „Beyond Control“, in: *Beyond Control*, p. 18–20.

48 „Beyond Control: Critical Transition in the Baltic Republics“, in: *The Reader*, 1992, June 8; „Exciting exhibitions scheduled for art gallery“, in: *Memorial University Gazette*, November 1992; „Beyond Control: Critical Transition in the Baltic Republics“, in: *Parallélogramme*, t. 19, Nr. 1, 1993.



6. *Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics*: Parodos katalogo viršelis, parodos kuratorius ir katalogo sudarytojas Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991

*Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics*: Cover of exhibition catalogue, edited by Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991

Tačiau dabartinėmis sąlygomis šis darbas baugina. Ką beparaščiau ryte, gali nebūti tiesa dieną. Ar dar blogiau... Kas atsitiks, jei mano mintys taps tiesomis? Esu prietaringas iš prigimties. Ir išsipildė tiek daug mano įsitikinimų apie SSRS<sup>49</sup>.

Netikėtas politinis virsmas demaskavo ne vieną socialinę ir meninę fikciją, o Baturino atrinkti Lietuvos fotografų darbai puikiai atitiko tą patirtį ir atliko demaskavimo užduotį. Budvyčio ciklas *7-oji vyrų palata*

49 *Ibid.*, p. 17–18.

apie psichoneurologinio dispanserio pacientus parodė protų kontrolės instituciją iš vidaus ir tuo pačiu gestu liudijo, kad kontrolė veikia netobulai – pats pacientų buvimas reišė, kad yra nepasiduodančių, iškrentančių iš sistemos, kaip ištrūkimo priemonės pasirenkančių meną ir alkoholį [7 il.]. Visa tai slapta užfiksavęs fotografas buvo vienas iš jų, šiuo ciklu atlikęs dvigubą nepaklusnumo veiksmą – ne tik dokumentavo uždraustą zoną, bet ir visa tai paviešino<sup>50</sup>. O Trimako ciklas *Plokštumos*, Baturino požiūriu, kritikavo sistemą kitaip – parodydamas kasdienybę kaip „niūrią, skurdžią, tuščią. Niekinę“, nes visą erdvę užima „bevertis“ radijas, „nešildanti“ krosnis, „pilna neprieinamų knygų“ lentyna<sup>51</sup>. Taigi vakarietis kuratorius kasdieniuose daiktuose matė, ką norėjo (per tokį radiją būdavo klausomasi „Amerikos balso“, tokios krosnys būdavo puiki apšildymo priemonė, lentynose būdavo daugybė lengvai prieinamų ir kelios sunkiau gaunamos knygos), bet su juo galima sutikti, kad Trimako sukurtos privačios erdvės buvo vieta, kur galima pasprukti nuo persekiojančios totalitarizmo akies, ir jas paversdamas didžiulėmis, skaudžiai ryškiais panoramomis jis tarsi prispaudžia suvokėją prie sienos. Be to, būtent uždarose privačiose erdvėse vyko meno eksperimentai, kvestionuojantys dominuojančios fotografijos taisykles, kuriantys naujus raiškos būdus. Įdomiausia, kad kuratorius jautė pareigą atsiprašyti už metaforišką fotografijų kalbą, kuri, anot jo, padėjo išgyventi visuotinės kontrolės laikais, bet Vakarų publikai gali likti nesuprantama, nes ir pačiose Baltijos respublikose „dešimtojo dešimtmečio pradžioje iširo „prasmės“ tvarka, o „supratimas“ greitai keitėsi, perrašant istoriją“<sup>52</sup>.

Trimako išsaugotos 3 šios parodos recenzijos leidžia susidaryti įspūdį apie jos vertinimą<sup>53</sup>. Panašu, kad

50 Baturinas teigia, kad šis ciklas jo parodoje buvo paviešintas pirmą kartą; *Ibid.*, p. 23.

51 *Ibid.*, p. 24.

52 *Ibid.*

53 Archie Graham, „Bearing Witness“, in: *North Shore News*, Wednesday, January 8, 1992, p. 19; Greg Beatty, „Fascinating

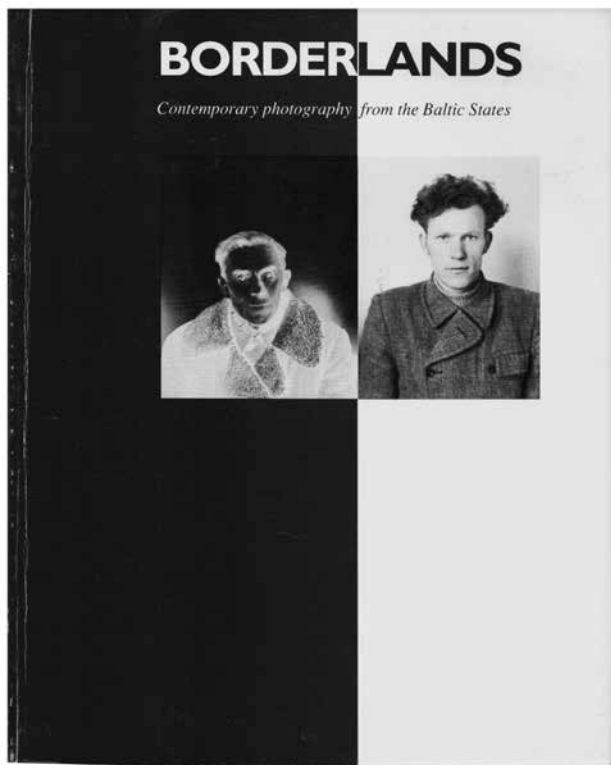


7. *Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics:* Parodos katalogo puslapis, kuratorius ir sudarė Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991

*Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics:* A page from the exhibition catalogue, edited by Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991

recenzantai priėmė informaciniuose pranešimuose paskleistą kuratoriaus interpretaciją ir fotografijose įžvelgė Sovietų Sąjungos žlugimo liudijimus: Budvyčio cikle matė „beasmenių institucijų“ suniokotas žmones, o Trimako daiktus regėjo kaip „klastingai praradusius

insights into repression. Photoworks by Baltic artists widely relevant“, in: *Regina, The Leader-Post*, Friday, 21 August 1992; Ann Rosenberg, „Beeswax brings a buzz of mystery to body parts“, in: *Saturday Review*, December 14, 1991; Be to, apie parodą buvo rašoma Estijoje: Anu Liivak, „Beyond control – ookeanitagune naitus Balti kunstist“, in: *Kunst / Art in Estonia*, 1992, Nr. 2, p. 32–33.



8. *Borderlands. Contemporary Photography from the Baltic States*: Parodos katalogo viršelis, 26,7 × 20,7 cm. Kuratorius Peeter Linnap, sudarė Martha J. McCulloch, Glasgow: Street Level Phototography Gallery & Workshop, 1993

*Borderlands. Contemporary Photography from the Baltic States*: Cover of exhibition catalogue, curated by Peeter Linnap, edited by Martha J. McCulloch, Glasgow: Street Level Phototography Gallery & Workshop, 1993

funkciją, kurią atlikti jie buvo sukurti<sup>54</sup>. Nors „koliažinėje“ Gintauto Trimako ir Jūrio Okaso technikoje Gregas Beatty išvelgė „galingą metaforą apie visuotinį sutrikimą, kurį totalitariniai režimai sukelia pavergtose valstybėse“<sup>55</sup>. Visi labiau pastebėjo Alfonso Budvyčio fotografijų „nerimą“ ir „skausmą“, lygino jį su greta eksponuojamais iš Čekijos emigravusio Josefo Koudelkos darbais – jų „tamsiu pulsavimu“<sup>56</sup>. Vis dėlto nors buvo galima tikėtis, kad kritikai domėsis anksčiau nulsėpta tuo metu perversmus išgyvenančių šalių tikrove,

54 Archie Graham, *op. cit.*

55 Greg Beatty, *op. cit.*

56 Ann Rosenberg, *op. cit.*

jie buvo labiau linkę susieti tai, ką matė, su universaliais reiškiniais – su tvarkos palaikymo struktūromis, su „kiekvienoje šalyje egzistuojančiomis kontrolės ir politinių represijų sistemomis“, primindami, kad tokie beprotnamiai, kur žmonės įkalinami, egzistuoja visur<sup>57</sup>. Lietuvos kontekste sureikšmintą fotografijos meniškumo problema Kanadoje liko nepastebėta – kritikai parodos dalyvius tiesiog vadino „menininkais“ ir fotografijas vertindami kaip laiko bei patirties dokumentus kartu skaitė jų išraiškos kuriamas konotacijas.

Kaitos ir pereinamojo laikotarpio patirtį išreiškė ir estų fotografo Peeterio Linnapo suorganizuotos naujosios Baltijos šalių fotografijos parodos Taline ir Glazge pavadinimas – *Paribiai*<sup>58</sup> [8 il.]. Geopolitiniu požiūriu tai buvo neseniai atsiradusios valstybės kaip Europos paribiai, tačiau šie pasikeitimai veikė ir psichines ribas, griaudami senas ir kurdami naujas iliuzijas<sup>59</sup>. Kita vertus, kuratoriui rūpėjo pačios fotografijos, kuri yra ir dokumentas, ir subjektyvi išraiška, paribiai – sovietmečiu ji buvo apribota instituciškai ir stilistiškai, buvo atskirta nuo meno. Tad jis rinkosi 9 ir 10 dešimtmečių fotografiją, kuri tyrinėjo save pačią, savo raiškos ir fizinės ribas, o ne tokią, kuri veikė dar iš tapybos perimtų vaizdavimo principų rėmuose. Iš Lietuvos, tardamasis su Trimaku<sup>60</sup>, jis pasirinko Stanionį, Treigį, Lukį, Paukštį ir Zinkevičių. Stanionį – todėl, kad jis apropriavo savo tėvo fotografijas panašiai kaip pats Linnapas ir sujungė praeitį su dabartimi<sup>61</sup>, Treigį – todėl, kad jis fotografijomis „balzamavo“ kūnus, išnaudojo broką kaip potėpį, kuriuo dengdamas daiktus kūrė atminties

57 Greg Beatty, *op. cit.*

58 *Borderlands*.

59 Peeter Linnap, „Whose Border Is It Anyway? Redrawing the Line“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

60 Remiantis susirašinėjimu; laiškai saugomi Gintauto Trimako archyve.

61 Peeter Linnap, „Two Together in the Picture. Enslaving Passport Photographs“, in: *Borderlands. Contemporary Photography from the Baltic States*: Parodos katalogas, sudarė Martha J. McCulloch, Glasgow: Street Level Phototography Gallery & Workshop, 1993., puslapiai nenurodyti.



9. Remigijus Treigys, *Apdengta figūra II*; 1990, 6 × 12 cm;  
sidabro atspaudas ant popieriaus, 1/4 sp., autoriaus nuosavybė,  
LATGA, Vilnius, 2015

Remigijus Treigys, *The Covered Figure*, 1990, gelatine silver  
print on paper, courtesy the artist

įspūdį<sup>62</sup> [9 il.], Lukį – todėl, kad jis sistemingai fotografuoja rastus daiktus kaip „neidentifikuotą dvasinę esybę“<sup>63</sup>, Trimaką – todėl, kad jis turi „unikalų fotografijai kosminį jautrumą“, ją mitologizuoja ir stebuklingai plokštumoje įkurdina „n dimensijų“<sup>64</sup>, Paukštį – dėl to, kad jis tarsi nekenčia fotografijos juokdamasis ir vietoj jos siūlydamas kičą<sup>65</sup>, o Zinkevičių – todėl, kad jis suvokia fotografiją kaip kontroversišką, kasdienybę trikdančią, bet kartu „tyčia banalių“ įvykių įrodymą ir „šoko terapiją“<sup>66</sup>. Per visus tekstus, Linnapo rašytus ir

apie estų bei latvių fotografus, driekiasi dar vienas pavadinimo *Paribiai* interpretacinis sluoksnis – kad fotografija turi būti ne teigianti apibrėžtas prasmes, bet kelianti klausimus, atverianti nežinomybės teritoriją vaizde ir pačiame fotografijos procese.

Rašydamas katalogui tekstus, Linnapas savikritiškai vertino Baltijos šalių fotografų judesius, nes suvokė, kad Vakarų žiūrovui tai jau turėtų atrodyti pasenę. Kita vertus, jis stengėsi sutrukdyti apibūdinti šio regiono fotografiją pateikdamas daugialypį jos vaizdą<sup>67</sup>. O kaip parodą įvertino škotų kritikai? Paroda buvo didžiulio Škotijos fotografijos festivalio *Fotofeis* dalis ir, nepaisant to, kad ten dalyvavo ir pasaulinio masto žvaigždės, ji buvo pastebėta, netgi susieta su centrine festivalio problema – tarptautinei politikai būdinga marginalizacija<sup>68</sup>. Pirmiausia škotams tai buvo

62 Peeter Linnap, „Photographs and Mummies – Tales from the Crypt. Remigijus Treigys & The Gentle Art of Embalming“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

63 Peeter Linnap, „Objets Trouvés. Alvydas Lukys – Findings & Discoveries“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

64 Peeter Linnap, „The Present Continues. The Photo-Cosmos of Gintautas Trimakas“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

65 Peeter Linnap, „Saulius Paukstis' Bestiary“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

66 Peeter Linnap, „The Exhibitions of Gintaras Zinkevicius. The Photographic Exhibition“, in: *Borderlands*, puslapiai nenurodyti.

67 Peeter Linnap, „Whose Border Is It Anyway?“

68 Ray McKenzie, „Views from the Edge“, in: *Scottish Photography Bulletin*, 1993, October, p. 28.

„anksčiau paslėpta Baltijos fotografija“<sup>69</sup>, paroda, kurią buvo sunku suorganizuoti dėl sudėtingos komunikacijos su tuo keistu pasauliu, kur trūksta šiuolaikinių technologijų ir laikomasi kitokių bendravimo tradicijų<sup>70</sup>. Antra, tapo akivaizdu, kad Baltijos šalys nėra homogeniškas regionas, nors ten vykstantys procesai panašūs kaip visoje Rytų Europoje<sup>71</sup>. Trečia, fotografams aktualią dialogo su praeitimi (atmintimi), tapatybės ieškojimo, reprezentacijos politikos problematiką jie siejo su regiono politiniais pokyčiais ir tuo, kad „fotografijos kaip dailės medijos panaudojimas yra labai naujas reiškinys buvusiose sovietinėse respublikose“<sup>72</sup>. Ketvirta, fotografų eksperimentuose jie atpažino klasikinės, piktorialistinės ir postmodernios minties ženklus, o kartu pastebėjo giminingumą kai kurioms kitoms festivalio parodoms<sup>73</sup>. Kalbant apie atskirus fotografus, Trimako ir Treigio vaizdai jiems atrodė „nostalgiški“<sup>74</sup>, o Zinkevičiaus performansus jie pavadino „komiškais ritualais“, kurie Vakarų meno istorijos požiūriu sietini su 7 dešimtmečiu<sup>75</sup>. Tačiau visiems didžiausią įspūdį darė Vytauto V. Stanionio dvigubi portretai (kuriais dažniausiai ir buvo iliustruojami straipsniai) – tai buvo „represuotos tautos užhipnotizuoti veidai“<sup>76</sup>, be to, jie čia atpažino apropriacijos atvejį, kurį kritikas Markas Durdenas susiejo su pačios šalies „apropriacija“:

69 „Fotofeis – Scotland’s major event“, in: *The Photographic Journal*, May 1993, p. 175; Allan McLean, „Scottish reflections on a world in focus“, in: *The Scotsman*, 31 May 1993; Robert McCall, „Fotofeis. Scottish International Festival of Photography“, in: *Scottish Film and Visual Arts*, 1993.

70 Clare Henry, „A welcome shaft of light from the east“, in: *The Herald*, June 19, 1993, p. 1.

71 Ray McKenzie, *op. cit.*

72 Ann Hamlyn, „State of Mind“, in: *The List*, 18 June – 1 July 1993; Ray McKenzie, *op. cit.*

73 Mark Durden, „Borderlands: Contemporary Photography from the Baltic States“, in: *Variante*, Autumn 1993, p. 35., Ray McKenzie, *op. cit.*

74 Ann Hamlyn, *op. cit.*

75 Mark Durden, *op. cit.*

76 Ann Hamlyn, *op. cit.*

Jų fotografavimas yra, tiesą sakant, atėmimas kažko labai svarbaus – jų kaip Lietuvos piliečių tapatybės, nes pasai, kuriems jie poromis fotografuojami, klasifikuoja juos kaip Rusijos pavaldinius<sup>77</sup>.

Apskritai skaitant atsiliepimus spaudoje atrodo, kad paroda kritikams padarė didelį įspūdį ne tik dėl politinių priežasčių ar dėl to, kad Baltijos šalių fotografija buvo nematyta. Visą festivalį trumpai apžvelgusi Australijos fotografė Julie Millowick parodą apibūdino kaip „neužmirštamą“:

Labai didelis kūrinų kiekis aprėpia platų spektrą: nuo natiurmortų, dokumentinės fotografijos iki instaliacijų, ir viskas neįtikėtina intensyvu, tarsi sukurti tuos vaizdus būtų gyvybės ar mirties klausimas. Beveik neįmanoma tyrinėti šiuos kūrinius tiesiog asmeniniu požiūriu – politinės įtampos potekstė prasisemkusi visur<sup>78</sup>.

Šių dviejų parodų Kanadoje ir Škotijoje recepcija liudija, jog nepaisant kuratorių noro parodyti pačios fotografijos kūrybinę laisvę griežtos ideologinės kontrolės ar nežinomybės kupino pereinamojo laikotarpio sąlygomis, Vakarų žiūrovams ji buvo pirmiausia įdomi kaip langas į nepažįstamą regioną, kuriame ką tik įvyko svarbūs politiniai pokyčiai. Fotografija jiems jau seniai buvo viena iš meno raiškos formų ir Lietuvoje aktuali dokumento ryšio su tikrove apėjimo problema jiems jau buvo seniai išspręstas klausimas, o atrastos raiškos formos – gana senos. Todėl vertindami parodas kritikai išskyrė ne eksperimentus su fotografijos kalba, ne fotografijos jungtis su šiuolaikinio meno raiška, ne vizualinių metaforų kūrėjus (Trimaką, Treigį, Lukį, Zinkevičių, Paukštį), bet tiesioginius žiaurios tikrovės liudijimus, kuriuos matė Budvyčio ir Stanionio fotografijose. Tačiau šių parodų recepcijos

77 Mar Durden, *op. cit.*

78 Julie Millowick, „Fotofeis 93 (Report)“, in: *Flash*, 1993 August, p. 9.

tyrimas, taip pat ilgas užsienyje surengtų parodų sąrašas leidžia teigti, jog nepriklausomybės pradžioje naujų fotografijos išraiškos būdų ir galimybės įsiterpti į platesnį vizualiųjų menų kontekstą ieškoję jaunieji fotografai pasiekė savo tikslą. Bent jau Lietuvos meno lauke jie įsitvirtino kaip reikšmingi kūrėjai, vėliau dar intensyviau dalyvavę šiuolaikinio meno procesuose ir 1996–1997 m. įgyvendinę seną Lietuvos fotografų sąjungą – įkūrė fotografijos meno aukštąją mokyklą Vilniaus dailės akademijoje.

#### LIETUVOS FOTOMENO KONTEKSTAS – IŠSAUGOTI FOTOGRAFIJOS TRADICIJĄ

Jaunųjų fotografijos bangos mastas ir reikšmė liko „nepastebėti“ Lietuvos fotomeno lauke. 1998 m. pradėjusi lankytis Lietuvos fotomenininkų sąjungos organizuojamuose Nidos seminaruose, nuolat girdėjau nostalgikišką leitmotyvą – mūsų fotografijos klasikų nusiskundimus, esą anksčiau Lietuvos fotografijos mokykla buvo viena jei ne pasaulio, tai bent Sovietų Sąjungos lyderių, o dabar jaunimas pasinėrė į individualios raiškos ieškojimus ir joks analogiškas judėjimas neiškilo. Taigi čia mano aptarta jaunosios kartos fotografijos recepcija meno lauke ir tarptautiniame kontekste tarsi nepasiekė fotomeno lauko, kurį ir toliau formavo (ir tebeformuoja) LFS. Tai liudija ir to meto publikacijų sąvadai kas mėnesį publikuotose Bibliografinėse rodyklėse. Peržiūrėjus 1987–1994 m. fotografijos menui skirtų straipsnių sąrašus, galima konstatuoti skilimą: apie šiame straipsnyje aptariamus fotografus rašė daugiausia meno lauko atstovai, o su LFS susiję kritikai Skirmantas Valiulis, Rimantas Šimkūnas ir Stanislovas Žvirgždas dažniausiai rašė apie Antaną Sutką, Algimantą Kežį ir Paulių Normantą. Tiesa, Valiulis apžvalginuose tekstuose pastebėdavo naujųjų fotografų įneštą pokytį, nors jo ir negalėjo suprasti, tik paminėdamas postmodernizmą ir keistus jaunųjų fotografų susidomėjimus bei veiksmus arba stengdamasis atmesti visa tai kaip laikiną paklydimą ir perspėdamas,

kad šitaip Lietuvos fotografija gali „prarasti savitumą, kurio ji buvo pasiekusi nelaisvės sąlygomis, užleisti piktžolėmis tradiciškai stiprias sferas: portretą, socialinį reportažą, arba vadinamąją netiesioginę socialinę raišką, ilgalaikę vienos temos analizę“<sup>79</sup>. Šiuo požiūriu iškalbingas Valiulio tekstas pavadinimu „Sena ir nauja“, rašytas 1994 m., t. y. tada, kai naujoji fotografija jau buvo pripažintas šiuolaikinio meno reiškinys ir Lietuvoje, ir užsienyje. Pasakodamas apie Lodzės fotografijos draugijos galerijoje atidarytą Lietuvos fotografijos parodą ir savo bei Stanislovo Žvirgždo paskaitas, jis daugiausia kalba apie XX a. pradžios fotografą Janą Bułhaką ir vis mini situacijas, kai „vyresniems kolegoms“ pavyksta sugrąžinti avangardiškai nusiteikusį jaunimą prie fotografijos klasikų. Skaitant jo tekstą nematyti, kad Lietuvos fotografiją užsienyje reprezentuojančioje parodoje būtų parodyti jaunųjų fotografų eksperimentai<sup>80</sup>.

Šį neatitikimą galima vertinti kaip kartų konflikto rezultatą, be to, dar paremtą tvirtomis institucinėmis pozicijomis, kurios buvo išsikovotos sovietmečiu suėmus visus galios įrankius į vienas rankas<sup>81</sup>. Bet pažvelgus iš toliau – į Lietuvą kaip į pasaulio fotografijos procesų fragmentą, galima pastebėti vieną dėsninę. Kitose šalyse kiek anksčiau, apie 7–8 deš., panašus skilimas jau buvo įvykęs. Čia geru pavyzdžiu gali būti Peterio Galassi išanalizuota situacija Vokietijoje. Ten 6 deš. taip pat egzistavo stipri „subjektyviosios fotografijos“ tradicija, kurios esmė buvo tiesioginis tikrovės motyvų fiksavimas, abstrahuojant juos stipriais kontrastais, dramatišku apšvietimu, neįprasta žiūra, fragmentavimu. Šis judėjimas, kurio lyderis buvo Otto

79 Skirmantas Valiulis, „Laiko verpetuose ne vien praradimai“, in: Idem, *Apie fotografiją*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2011, p. 118. Deja, knygoje Valiulio straipsniai pateikti be tikslų nuorodų į jų pirmines publikacijas.

80 Skirmantas Valiulis, „Sena ir nauja“, in: Idem, *Apie fotografiją*, p. 130.

81 Apie tai rašė Matulytė, *op. cit.*, taip pat Vytautas Michelkevičius, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Steinertas, ignoravo kitokios fotografijos apraiškas, konkrečiai – Berndo ir Hillos Becherių griūvančios marginalinės industrinės architektūros „tipologinį“ fotografavimą naudojant pačių sugalvotą metodą. Becherių fotografija nebuvo pripažįstama, kol apie 1970 m. jos nelegitimavo Amerikos minimalistai ir konceptualistai, įtraukdavę jų darbus į savo parodas. Pastariesiems kaip tik ir buvo reikalinga fotografija, nedemonstruojanti „meninių priemonių“ ir asmeniškumo, serijinė ir matematiškai preciziška. Becheriai tapo garsenybėmis, kai 1972 m. skulptorius (sic!) Carlos Andre apie juos parašė straipsnį žurnale *Artforum*. Taip fotomeniui išorinių jėgų recepcija pakeitė fotografijos kryptį<sup>82</sup>, nes būtent Becherių mokiniai Thomasas Struthas, Andreasas Gursky, Thomasas Ruffas ir kiti (garsioji Diuseldorfo mokykla) tapo fotografijos atsinaujinimo lyderiais.

Kaip rodo šiame straipsnyje pristatytas recepcijos tyrimas, panašus procesas įvyko ir Lietuvoje, tik dviem dešimtmečiais vėliau. 9 deš. viduryje debiutavę jauni fotografai atsinešė miestų statybos inžinerijos (Lukys, Trimakas), vizualinio dizaino (Treigys), tapybos (Ilčiukas) studijų ir mėgėjiško kino (Zinkevičius) patirtį ir iš pat pradžių nesuprasti fotomeno klasikų bendravo su menininkais savo kūrybą artindami prie šiuolaikinio meno idėjinio lauko. Tuomet žymių ir dar jaunų menotyrininkų straipsniai, pasirodę svarbiausiose kultūros leidiniuose, sutrukdė juos ignoruoti ir taip susiformavo stiprus paralelinis fotografijos, kaip šiuolaikinio meno medijos, judėjimas. Tačiau skirtingai nei Vokietijoje, Lietuvoje išsaugojus meno kūrėjų organizacijų atstovavimu pagrįstą kultūros rėmimo sistemą, tradicinis fotomenas parodų, publikacijų ir premijų skaičiais tebedominuoja kultūros lauke, tačiau tai – jau kito tyrimo objektas.

## IŠVADOS

Taigi apibendrinant galima teigti, jog fotografijos parodų recepcija – menininkų ir kuratorių pasirinkimai bei kritikų recenzijos – padėjo iškilti 9 deš. pradžioje ir viduryje debiutavusiems fotografams, kurių idėjos neatitiko tuomet Lietuvoje dominavusios fotomeno sampratos. Pripažinimo diskursas Lietuvoje ir tarptautiniame kontekste labai skyrėsi. Lietuvoje iš pradžių reikėjo įveikti sovietmečiu ideologiškai įtvirtintą nuostatą, kad fotografija yra dokumentas, todėl fotografai stengėsi išryškinti fotografijos kaip medijos specifiką – būdus, kuriais ji nutolina vaizdą nuo tikrovės, arba joje įsitvirtinusių nuostatų dirbtinumą. Jaunoji menotyrininkų karta, kuriai fotografijos prisirišimas prie tikrovės neatrodė problema, šią formos kalbą skaitė remdamiesi modernistinės dailės patirtimi. O Vakaruose ši tikroviškumo dekonstrukcija buvo atpažinta kaip praeities dalykas, tad vertintojus labiau domino bešališkai, be akivaizdžių meninės raiškos priemonių perteikti istorinės tikrovės liudijimai. Stanionio atvejis greičiausiai atitiko tuomet jau visur paplitusio Becherių metodo paradigma, taigi nors fotografavimo laiko požiūriu jis buvo senesnis, o autorius nesuprato, ką padaręs, Vakarų fotografijos kontekste jis atrodė naujesnis nei jaunųjų fotografų eksperimentai. Taip Lietuvos fotografija „pasivijo“ Vakaruose vykusius procesus, nors ir neįveikdama institucionalizuotos fotomeno tradicijos.

Gauta 2014 11 03

82 Peter Galassi, „Gursky's World“, in: Idem, *Andreas Gursky*, New York: The Museum of Modern Art, 2001, p. 11–12.



## LITERATŪRA

- Adomonytė Nijolė, „Suklastoti dokumentai“, in: *Amžius*, 1993 04 17–23, Nr. 16 (99), p. 15.
- Alvydas Lukys, *Gintautas Trimakas (fotografija), Mindaugas Navakas (skulptūra): Parodos katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, Lietuvos TSR dailininkų sąjunga, 1987.
- Andriušytė Rasa, Lubytė Elona, *Ižanga parodos katalogui Žmogaus ženklai*, Klaipėdos parodų rūmai, 1988, puslapiai nenurodyti.
- Andriuškevičius Alfonsas, „A. Šeškaus ir R. Sližio kūryba drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, Nr. 10, p. 79.
- Andriuškevičius Alfonsas, „Apie ribas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1992 07 03, p. 5.
- Andriuškevičius Alfonsas, Račiūnaitė Tojana, „Apie Trimaką ir Navaką“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993 02 05, p. 5.
- Aspekte junger Litauischer Fotografie: Parodos katalogas*, kuratorė ir sudarė Raminta Jurėnaitė, Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1994.
- Beatty Greg, „Fascinating insights into repression. Photoworks by Baltic artists widely relevant“, in: *Regina, The Leader-Post*, Friday, 21 August 1992.
- Beyond Control. Critical Transition in the Baltic Republics: Parodos katalogas*, kuratorius ir sudarė Jon Baturin, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1991.
- „Beyond Control: Critical Transition in the Baltic Republics“, in: *The Reader*, 1992, June 8.
- „Beyond Control: Critical Transition in the Baltic Republics“, in: *Parallélogramme*, t. 19, Nr. 1, 1993.
- Borderlands. Contemporary Photography from the Baltic States: Parodos katalogas*, kuratorius Peeter Linnap, sudarė Martha J. McCulloch, Glasgow: Street Level Phototography Gallery & Workshop, 1993.
- Bourdieu Pierre, „Kultūros produkcijos laukas“, vertė Loreta Jakonytė, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomija aukštųjų mokyklų studentams*, d. I, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 273–327.
- Budrecka Emilija, „Kitokie dokumentai“, in: *7 meno dienos*, 1995 07 07, p. 9.
- Das Gedächtnis der Bilder / Baltische Photokunst heute / The Memory of Images / Baltic Photo Art Today: Parodos katalogas*, sudarė Barbara Straka, Knut Nievers, kuratorė Barbara Straka, Lietuvos dailės kuratorė Raminta Jurėnaitė, Kiel: Stadtgalerie, Nieswand Verlag, 1993.
- Duona ir Druska. Antroji Soroso šiuolaikinio meno centro Lietuvoje paroda / Bread and Salt. 2<sup>nd</sup> Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts Lithuania: Parodos katalogas*, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1994.
- Durden Mark, „Borderlands: Contemporary Photography from the Baltic States“, in: *Variante*, Autumn 1993, p. 35.
- Dvilinskaitė Anelė, „Duona ir druska, arba Kaip kalnas pagimdė pelę“, in: *Kultūros barai*, 1994, Nr. 12, p. 20–22.
- „Exciting exhibitions scheduled for art gallery“, in: *Memorial University Gazette*, November 1992.
- „Fotofeis – Scotland’s major event“, in: *The Photographic Journal*, May 1993, p. 175. *Fotografijos paroda „Jokiai / sukakčiai / atkūrimui / pasirašymui / neskirta / fotografijos / paroda / nepardavimas“*, sudarė Gintaras Zinkevičius, Vilnius: Parodų rūmai, 1991.
- Galassi Peter, „Gursky’s World“, in: Idem, *Andreas Gursky*, New York: The Museum of Modern Art, 2001, p. 9–43.
- Gerliakas Kęstutis, „Duona ir druska“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 01 07, p. 6.
- Godunavičienė Jadvyga, „Kam duona, kam tik druska...“, in: *Vakarinės naujienos*, 1994 11 28, p. 15.
- Graham Archie, „Bearing Witness“, in: *North Shore News*, Wednesday, January 8, 1992, p. 19.
- Grigoravičienė Erika, „Sausi užkandžiai“, in: *7 meno dienos*, 1994 11 18, Nr. 46 (148), p. 1, 3.
- Hamlyn Ann, „State of Mind“, in: *The List*, 18 June – 1 July 1993.
- Henry Clare, „A welcome shaf to flight from the east“, in: *The Herald*, June 19, 1993, p. 1.
- Jaškūnienė Eglė, „Pabaltijo fotografijas prisimenant“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 02 12, p. 9.
- Kisarauskas Vincas, *Ižanga parodos katalogui V respublikinė jaunųjų fotografų paroda / V respublikanская выставка молодых фотомографов*, sudarė Rasa Vaitkūnaitė, Vilnius: Lietuvos TSR fotografijos meno draugija, 1985, p. 3–5.
- Kliaugienė Gražina, „Kareivio ‚Albumėlis‘“, in: *Literatūra ir menas*, 1988 08 27.
- Kunčius Herkus, „Prasiskverbimai iš po...“, in: *Krantai*, 1992, sausis, vasaris, kovas, p. 100–102.
- „Kunstihoone“, in: *Eesti express*, 1993 02 05.
- Lankauskas Romualdas, „Niekalo invazija“, in: *Literatūra ir menas*, 1995 02 04, p. 3.
- Liivak Anu, „Beyond control“ – ookeanitagune nāitus Balti kunstist“, in: *Kunst / Art in Estonia*, 1992, Nr. 2, p. 32–33.
- Liivak Anu, „Kunstivahetus Tallinn – Vilnius. Eesti moodne kunst praegu Vilniuse Nāitusehallis, leedu moodne kunst hiljuti Tallinna Kunstihoones“, in: *Postimees*, 1993.
- Linnap Peeter, „Kestev Olevik. Pilk leedu fotokosmosesse Gintautas Trimakase „Pāeviku“ abil“, in: *Sirp*, 1993 02 12, Nr. 6, p. 8.
- Looking East: Parodos katalogas*, Arhus, 1990.
- Lubytė Elona, „Namuose“, in: *7 meno dienos*, 1992 06 26.
- Lubytė Elona, „Subjektyvūs dokumentai“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993 04 02, Nr. 13.
- Lubytė Elona, „Žmogaus ženklai“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 50–53.
- Matulytė Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
- McCall Robert, „Fotofeis. Scottish International Festival of Photography“, in: *Scottish Film and Visual Arts*, 1993.
- McKenzie Ray, „Views from the Edge“, in: *Scottish Photography Bulletin*, 1993, October, p. 28.
- McLean Allan, „Scottish reflections on a world in focus“, in: *The Scotsman*, 31 May 1993.
- Michelkevičius Vytautas, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Millowick Julie, „Fotofeis 93 (Report)“, in: *Flash*, 1993 August, p. 9.

Narušytė Agnė, „Ištrintas laikas“, in: Gintaras Zinkevičius, *Kareivio dienoraštis*, Vilnius: Artbooks, 2014, puslapiai nenurodyti.

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

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

*Pamięć i intuicja. Współczesna fotografia litewska*, kuratorius Gintautas Trimakas, Łodz: Muzeum Sztuki w Łodzi, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1990.

Parulskis Ernestas, „Faktas: ribų nėra“, in: *Literatūra ir menas*, 1991 12 28.

Račiūnaitė Tojana, „Tylos metaforos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1992 07 03, p. 5.

Ratavičiūtė Živilė, „Naujoji mito ir fakto pusiausvyra“, in: *Diena*, 1994 11 17, Nr. 98, p. 13.

*Rauma Biennale Balticum 94. Kesäyön unelma / A Midsummer Night's Dream*, kuratorė Helena Demakova, Rauman Taidemuseo, 1994.

Rosenberg Ann, „Beeswax brings a buzz of mystery to body parts“, in: *Saturday Review*, December 14, 1991.

Skeivienė Laima, „Vytauto Balčyčio fotografijos ir Eugenijaus Cukermano tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 7, p. 71.

Skurvidaitė Sandra, „Donelaičio apologetika Šiuolaikinio meno centre“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 11 18, Nr. 242, p. 37.

*Subjektyvūs dokumentai / Subjective Documents: Parodos katalogas*, kuratorius ir sudarytojas Alvydas Lukys, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1993.

Šeškuvienė Milda, „Pamąstymai apie juos ir mus“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 02 12, p. 8.

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

*Valokuvataidetta Baltiasta: Parodos lankstinukas*, Helsinkis, 1994.

Zovienė Danutė, „Druska yra sūri“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 12 03, p. 8.

Аннинский Лев, *Очерки о литовской фотографии. Методическое пособие*, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984.

## THE EFFECT OF RECEPTION ON THE FIELD OF LITHUANIAN ART PHOTOGRAPHY IN 1987–1994

Agnė Narušytė

KEY WORDS: photography, the field of art photography, the field of contemporary art, art criticism, medium, document.

### SUMMARY

At the beginning of the 1980s, two factions misunderstanding each other emerged in the field of Lithuanian art photography. The generation of photo artists, who had become famous in the Soviet Union and abroad, conceived photography as an artistic interpretation of reality and did not accept the young generation's idea of photography as a process that may be turned into a performance, become reflexive, disrupted or reconstructed. The paper investigates the reception of works by Alfonsas Budvytis, Gintaras Zinkevičius, Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas, Remigijus Treigys, Saulius Paukštys, Vidmantas Ilčiukas and Snieguolė Michelkevičiūtė trying to answer the following question: how has the attention of Lithuanian and foreign artists and art historians helped the young photographers to strengthen their position and to become integrated into the field of contemporary art and the international context?

The analysis of documentation of group exhibitions that showcased the aforementioned photographers in 1987–1994 reveals that the discourse of recognition differed remarkably in Lithuania and abroad. In Lithuania, photographers still had to overcome the ideologically imposed Soviet view that photography was a document of reality. Thus, photographers attempted to emphasise the specific characteristics of the photographic medium, the ways it distanced the image from reality and the artificiality of art photography. The young generation of art historians to whom photography's attachment to reality was no longer a problem read this formal language learning from their experience of modernist art.

Meanwhile, foreign curators were interested in the manifestations of creative freedom under the conditions of political repressions and recognised them in the works of some young Lithuanian photographers. Critics who wrote about their exhibitions saw formal experimentation as a phenomenon of the past, thus they were more impressed with impersonal evidence of historical reality without apparent means of artistic expression. The work of Vytautas V. Stanionis who appropriated his father's photos for Soviet passports seemed to conform to the method invented by Bernd and Hilla Becher, which was widespread by then as the dominating principle in photography. Thus, even though the work by Stanionis was older in terms of the time the passport photographs were taken and he did not understand the implications of his own action, it looked more up-to-date than the experiments of young photographers in the West.

Yet the success of young photographers remained unnoticed in the field of art photography in Lithuania, which was still upholding the reportage method. Thus, Lithuanian photography "caught up" with the processes in the West, although it did not affect the institutionalised tradition of art photography at home.