Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas

Media Studies: Philosophy, Communication, Art

ACTA
ACADEMIAE
ARTIUM
VILNENSIS

44

Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas

Media Studies: Philosophy, Communication, Art

Vilnius
2007

UDK 316.6
Me31

Leidinį remia *Lietuvos Respublikos švietimo ir mokslo ministerija*

Redakcinė kolegija:

prof. habil. dr. Egidijus Aleksandravičius
Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai (istorija)

prof. dr. Aleksandra Aleksandravičiūtė
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (menotyra)

prof. dr. Adomas Butrimas (pirmininkas)
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (istorija)

dr. Rūta Janonienė
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (menotyra)

dr. Maria Kałamajska-Saeed
Lenkijos mokslų akademijos Meno institutas, humanitariniai mokslai (menotyra)

dr. Rūta Kaminska
Latvijos dailės akademijos Dailės istorijos institutas, humanitariniai mokslai (menotyra)

prof. habil. dr. Antanas Tyla
Lietuvos istorijos institutas, humanitariniai mokslai (istorija)

Sudarytojas Vytautas Michelkevičius

Anglų kalbos redaktorius / English language editor Simon Rees

© Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007

ISSN 1392-0316; 44
ISBN 978-9955-624-81-3

Turinys

Pratarmė: apie medijų studijas | 7
Foreword: on media studies in Lithuania | 9

Arūnas Gelūnas. Medijos, menas ir juslinis patyrimas | 11
Media, Art and Sense Perception (*Summary*) | 35

Vytautas Michelkevičius. Meno ir komunikacijos studijų sąveika: medijos ir medijų menas | 37
The interplay between Art and Communication Studies: the Conception of Medium and Media Art (*Summary*) | 59

Eglė Jaškūnienė. Vizualios medijos kaip šiuolaikinės visuomenės poreikių išraiška | 61
Visual Media as an Expression of the needs of Contemporary Society (*Summary*) | 78

Julijonas Urbonas. Įtarpinto humoro dizainas: ribų ritualas ir ideoterapija interaktyvioje terpėje | 79
Mediated Humour Design: Boundary Ritual and Ideo-Therapy in Interactive Media (*Summary*) | 94

Tomas Pabedinskas. Fotografija: tarp vizualios patirties medijavimo ir simuliacijos | 97

Photography: between the Mediation of visual Experience and Simulation (*Summary*) | 113

Tadas Šarūnas. Judančio vaizdo medijų samprata: nuo kolektyvinės iki individualios patirties medijos | 115

Conception of Moving Image Media: Transformation from a Medium of Collective Experience to a Medium of Personal Experience (*Summary*) | 127

Tautvydas Bajarkevičius. Garso menas performatyviųjų naujųjų medijų praktikų kontekste | 129

Sound Art in the Context of Performative new Media Practices (*Summary*) | 146

Agnė Narušytė. Photography as a Contemporary Art Medium | 149
Fotografija kaip šiuolaikinio meno medija (*Santrauka*) | 172

Pratarmė: apie medijų studijas

Šis straipsnių rinkinys yra pirmasis tokio pobūdžio Lietuvoje leidinys, skirtas medijoms kaip tarpdalykiniam studijų objektui aptarti iš skirtingų požiūrio taškų: filosofijos, komunikacijos ir meno studijų.

Nors užsienio praktikoje medijomis domimasi jau antrą dešimtmetį, tačiau medijų studijose Lietuvoje susiduriama su daugybe neišspręstų problemų ir klausimų. Vienas pirmų – tai terminologinis klausimas, kuris bandomas spręsti ir šiame leidinyje: kas yra medija (vns.) ir medijos (dgs.) ir kokie gali būti jų kriterijai. Medijų studijos anglosaksiškoje tradicijoje dažnai įvardijamos kaip kultūros studijų (angl. *Cultural Studies*) tąsa, tuo tarpu vokiškoje tradicijoje jos labiau kildinamos iš komunikacijos mokslų (vok. *Komunikationswissenschaften*) ir medijų filosofijos sąveikos, o pastaraisiais metais kalbama ir apie naują discipliną, įvardijamą kaip medijų mokslas („Medienwissenschaften“). Lietuvoje, kadangi nebuvo ir kultūros studijų tradicijos, o komunikacijos studijos persirito tik per keliolika metų jubiliejų, tai ir nėra vieningos ir tvirtos nuomonės, kas yra medijų studijos ir kokias disciplinas jos apima. Į šį klausimą nesiekiama atsakyti ir šiame leidinyje, kurio tikslas yra surinkti naujausius tyrimus ir svarstymus apie medijas iš skirtingų mokslų pozicijų: filosofijos, komunikacijos, menotyros ir t. t.

Medijomis kaip akademinių studijų ir tyrimų objektu Lietuvoje pradėta domėtis visai neseniai. Tik 2005 m. Lietuvoje buvo pradėta pirmoji magistro studijų programa, skirta vien tik medijoms analizuoti, – tai

„Medijų filosofija“ Kauno technologijos universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto Filosofijos ir kultūrologijos katedroje.

Tuo tarpu iš meno studijų pusės medijomis domimasi jau nuo 1996 m. Vilniaus dailės akademijoje. Tai žymi ir 10 metų sukaktis Fotografijos ir medijos meno katedrai, tiesa, kuri pirmaisiais metais vadinosi Fotografijos ir videomeno katedra. Šios sukakties proga ir buvo surengta konferencija-simpoziumas „Medijų sfera: filosofija, komunikacija, menas“, vykusi 2006 m. spalio 5–6 dienomis. Pirmąją dieną vyko teorinė konferencijos dalis ir iš jos pranešimų buvo paruošti šiame leidinyje publikuojami straipsniai. Antrąją dieną buvo pristatomos skirtingos medijų ir audiovizualiųjų studijų edukacijos sistemos Lietuvoje. Taip pat buvo skirtingų edukacinių sistemų palyginimui išklausytas prof. Žilvinio Lilo pranešimas iš Kiolno medijų akademijos (KHM – Kunsthochschule für Medien).

Vytautas Michelkevičius

Foreword: on media studies in Lithuania

This collection of articles – devoted to media as an object of interdisciplinary studies – is the first of its kind published in Lithuania. And is distinguished by the range of disciplinary perspectives from which the topic is approached, including: philosophy, communication studies, art and art history.

Internationally, 'media studies' has been established from 20 to 30 years, however, in Lithuania it is a relatively new area of study that is still facing the task of establishing its core questions and field of enquiry. A principal terminological problem, addressed in this publication, is what is *medium* (sing.) and *media* (pl.) and what criteria could be defined for it? In the Anglo-American tradition Media Studies is a derivation of Cultural Studies whereas in the German tradition Media Studies has deeper roots in Communication Science [*Komunikationswissenschaften*] and its relation to Media Philosophy. In Germany during the last decade academicians have made concerted efforts to establish a new discipline called Media Science [*Medienwissenschaften*].

Lithuania doesn't have any academic tradition in Cultural Studies (it is yet to be included in university curricula) and Communication Sciences was only established some 15 years ago: so there is little sense of where Media Studies sits in relation to it. The first post-graduate program of intended specifically for media was established in the Department of Philosophy and Culture at the Humanities Faculty

in Kaunas Technological University as late as 2005. This publication is trying to position Media Studies in a local context; and collects the latest research and investigation made in Lithuania on media from different point of views: philosophy, communication studies, art criticism, and so forth.

In comparison, artists and art historians instrumentalized their pedagogical interest as early as 1996 when the Department of Photography and Media Art was established in the Vilnius Academy of Fine Arts (during its first two years the department was called the Department of Photography and Video Art). To mark the 10th anniversary of this department the conference *Media Sphere: Philosophy, Communication, Art* was held on October 5–6, 2006. The first day of the conference was devoted to the theoretical aspect; and articles following on from these presentations are anthologized here. The second day of presentations focused on different education systems for media and audiovisual art in Lithuania. Additionally, Professor Zilvinas Lilas made a case study of the teaching methods at Cologne Academy of Media Arts (KHM – *Kunsthochschule für Medien*), that made rewarding comparison.

Vytautas Michelkevičius

Arūnas Gelūnas

Medijos, menas ir juslinis patyrimas

The article deals with the difficult relationship between new electronic media and human sensoria. What is the destiny of the more traditional, 'physical' forms of culture? Are the classical definitions of aesthetic experience as one that overcomes the limitations of historical time no longer valid in the face of the technological paradigm shift of the late 20th century? How are we to treat the fact that our being is fundamentally and inevitably embodied? How does it relate to the educational strategies in arts and, first of all, architecture, which has to deal with three-dimensional entities? Along with such cognitive and epistemological aspects of experiencing new media as the so-called "hegemony of vision" in the West, the economical aspect of new media and its implications for contemporary social settings is also taken into account. The article refers to many examples from the field of fine arts, popular culture and everyday life, which is treated by James Heisig as "increasingly ascetic" without being consciously aware about it. A few diagnoses and prognoses are given at the end.

Keywords: media, body, sensory perception, hegemony of vision, secular asceticism, synesthesis.

Raktažodžiai: medijos, kūnas, įkūnytas *aš*, juslinis patyrimas, sinestezija, sekuliarusis asketizmas, vizualumo hegemonija.

Arūnas Gelūnas, Vilniaus dailės akademija, Maironio g. 6, LT-01124, Vilnius.
El. paštas: arunas.gelunas@vda.lt

Straipsnyje svarstomas šiuolaikinių elektroninių medijų ir jų vartotojo juslinio patyrimo santykis tiek meniniame, tiek platesniame epistemologiniame kontekste. Keliamas klausimas, ką šiuolaikinės technologinės kultūros vartotojams ir kūrėjams reiškia tai, kad mūsų būtis yra

neišvengiamai įkūnyta? Apžvelgiama medijų kaip „žmogaus tęsinių“ idėjos istorija, svarstomos galimos technologijų proveržio implikacijos tokioms erdvinio meno formoms kaip architektūra. Straipsnyje remiamasi lietuvių ir užsienio medijų teoretikų darbais.

Įvadas

1919-aisiais vienas vokiečių abstrakčiojo kino pradininkų Walteris Ruttmanas rašė: „Žvilgsnis, kurį intelektinė veikla verčia vis labiau susitelkti ties laikiškumu [paženklinta veikla], jau nebegali pateisinti belaikių, sustingusių raiškos formų, tokių kaip tapyba“[1]. Jo manymu, esant kino galimybėms, atsirasiąs visiškai kito tipo menininkas, „menininkas, įsikūręs kažkur tarp tapybos ir muzikos“[2]. Praėjus aštuoniasdešimt metų, lietuvių filosofas Arvydas Šliogeris pokalbyje su Ryčiu Zemkausku[3] teigė, jog „tikroji šiuolaikinės kultūros vieta – televizijos ekrane“. Ar tikrai senosios kultūrinės formos bei įrankiai (ar, tariant McLuhaniškai, „medijos“) ilgainiui tampa nebeadekvačios ir nesuvokiamos, o technologinis progresas perrikiuoja mūsų „juslinę struktūrą“[4] taip radikaliai, jog naujosios suvokėjų kartos šių formų tiesiog nebeatpažįsta? Ar galiausiai teks uždaryti tapybos ar skulptūros katedras aukštosiose meno mokyklose? Ar ekspozicinėse erdvėse turėtume daugumą „fizinę“ apimtį turinčių, „nejudrių“ eksponatų skubiai keisti kinetiniais ar apskritai – pasitenkinti virtualiomis jų reprezentacijomis?

[1] W. Ruttman. Malerei mit Zeit, cit. iš Heike Helfert „Technological Constructions of Space–Time.
Aspects of perception“ in http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/perception

[2] Ibid.

[3] Laidoje „Lankos“, (1999 metų kovo 21 d.).

[4] „Jusline struktūra“ čia vadinama tai, ką Marshalas McLuhanas yra pavadinęs „Perceptual set“.

Ar tas faktas, kad mūsų būtis yra „įkūnyta“ ilgainiui neteks reikšmės ir, kaip žada mokslinė spauda, misime maistu iš tūbelių, nes skonėjimuisi įvairių pasaulio kraštų patiekalais *neturėsime tinkamų organų*? Ar šios permainos „natūralios“ ir „savaime suprantamos“? Gal šie klausimai kol kas ir skamba ganėtinai komiškai, vis dėlto jie jau iškyla įvairių kultūros sričių strategams ir reformatoriams[5]. Jei jų dauguma pasirodytų esą teigiamai atsakomi, tarsi pasikartotų actekų imperatoriaus Montesumos istorija, nespėjusio pakankamai greitai sureaguoti į kultūrinės paradigmos pasikeitimą, ir daugybė „klasikinio sukirpimo“ kultūrinių institucijų turėtų virsti visiškai kito tipo dariniais, o klasikinės estetinės teorijos, kalbančios apie meno gebėjimą „įveikti laiką“ bei „sielos susitikimą su savimi pačia“ turėtų atgulti į archyvus. Tačiau sykiu kyla ir, regis, visai pagrįsta abejonė, ar tikrai žaibiškas šuolis, įvykęs pastaraisiais dešimtmečiais technologijų raidoje, turėjo tokį pat „žaibišką“ poveikį savo kūrėjų ir vartotojų jusliniam patyrimui, kuris, pasak technologijų apologetų, buvo visiškai naujai „perorganizuotas“? O jei „juslinė struktūra“ iš principo *nėra linkusi* lengvai ir greitai persiorganizuoti ir naujosios elektroninės medijos mūsų juslėms yra tas pats, kas, Evangelijos žodžiais tariant, „jaunas vynas seniems vynmaišiams“ – draskantis prieštaravimas ir nuovargį bei juslinį disbalansą sukeliantis „sintetinis kvaišalas“? Vytautas Kavolis, aptardamas šiuolaikinio meno situaciją, „pasidavimą technikos antplūdžiui“ vadina *menine ideologija*, „išreiškiančia kai kurių nūdienos menininkų savijautą – jie jaučiasi priblokšti

[5] Prieš gerus ketverius metus vienas gerai žinomas lietuvių kultūrininkas ir akademinio pasaulio atstovas manęs paklausė, ar tokios meno sritys kaip piešimas ir jų buvimas Lietuvos meninio švietimo programose nėra dar vienas lietuvių technologinio atsilikimo ir mąstymo inertiškumo paliudijimas, nes juk „kitose valstybėse“ jau seniai vaizdo kūrimui naudojamos kompiuterinės anatomijos ir piešimo programos? Ir, jei tai nėra atsilikimas, kur glūdi vertybinis piešinio ranka ir piešinio kompiuteriu skirtumas? Sutrikęs mėginau paaiškinti, kad esminį skirtumą patiria *paties kūrėjo* kūnas ir smegenys, o rezultatų skirtumams suvokti reikia tikrai jautraus žiūrovo.

šiuolaikinės techninės civilizacijos vaizduotės galimybių, įspūdingumu gerokai pranokstančių jų pačių, kaip menininkų, sugebėjimus“[6]. Įdomioje Jeoff Cox’o ir Joasia Krysa’os studijoje „System Error“: kultūrinės produkcijos ekonomika tinklaveikos visuomenėje“, kurią vėliau dar aptarsime, apie elektroninio meno galimybę kalbama ją laikant savotiška „klaida sistemoje“, o kompiuteris vadinamas „kapitalistine mašina“. Tad esama daugybės įvairių bei prieštaringų požiūrių ir, darydami išvadas bei kurdami strategijas, labiau nei bet kada turėtume vengti radikalizmo; būtent tokio radikalizmo, su kuriuo naujųjų technologijų ideologija nušluoja, ar tariasi nušluojanti, visas ankstesnes kultūros formas. Skirtingai nei mus pratina galvoti politikai, traktuodami visuomenę kaip daugiau ar mažiau *homogenišką*, vienalytę masę, mes darysime prielaidą, kad meno kūrėjų ir vartotojų auditorija yra iš esmės *heterogeniška*, įvairialypė ir jai iš principo negali būti taikomos masinės auditorijos analize grįstos diagnozės ir prognozės. Vis dėlto masinės auditorijos simptomatika bus imama domėn kaip tam tikras *kritinis Kitas*, kurio įtakos neliekame nepalytėti.

Šiame straipsnyje, nepaisant pavadinime siūlomo „meniu“, medijų ir juslinio patyrimo santykis nebus svarstomas vien meno, o ypač – vien *vizualaus* meno kontekste; mums rūpimas klausimas yra bendresnio epistemologinio pobūdžio: „juslinės struktūros“ *kaitos* priklausomybė nuo jos tariamų tęsinių – šiuolaikinių medijų – progreso. Sakome „tariamų“, nes vis dėlto nėra aišku, ar visuomet galime medijas laikyti „tęsiniu“ įprasta prasme – paklusniu įrankiu (o, daugeliu atvejų, naujosios medijos yra išties puikus įrankis), neregėtai praplečiančiu *valingo subjekto* raiškos pasaulį. Esama pagrindo daryti prielaidą, kad medijos kaip „įrankis“ turi potencijos virsti „šeimininku“ ar bent jau „įtraukti šeimininką“, modifikuoti jo/jos valios išraiškos trajektoriją ar,

[6] Kavolis V. Tvarkos paradigmos: gamta, fabrikas, menas // *Civilizacijų analizė*. Vilnius, 1998, p. 207.

blogiausiais atvejais, primesti savąją (t. y. tokios technikos gamintojo) trajektoriją. Nors mus labiausiai domins estetinis-kognityvius meno ir juslinio patyrimo santykio aspektas, vis dėlto neliks nepaliesta ir socialinė-ekonominė naujųjų medijų sklaida ir tokios sklaidos implikacijos šiuolaikinio žmogaus jusliniam patyrimui: šiuolaikiniame ekonominiame kontekste yra nuolat žadama, kad medijos „pratęs" ir patenkins ne tik (Vakaruose tradiciškai laikoma aukščiausia) regos juslę, bet ir, remiantis nesena informacija, beveik visas kitas jusles – netgi uoslę[7]. Kitaip tariant, potencialiems naujųjų technologijų, o ypač – interaktyvių medijų, vartotojams yra žadama *pilnavertė* juslinė patirtis, tai, ką Marshalas McLuhanas vadino *sinestezija*. Fundamentali abejonė tokių pažadų pagrįstumu yra viena šio straipsnio atsiradimo prielaidų.

Problemos ištirtumas

Medijų ir juslinio patyrimo santykio klausimas yra tyrinėtas Lietuvos humanitarinių mokslų atstovų, nors ir ne visai šio straipsnio autoriui rūpimais aspektais. Bene daugiausiai dėmesio naujųjų medijų ir juslumo santykiui yra skyręs sociologas ir kultūrologas Artūras Tereškinas, kurio parašytos ir sudarytos knygos *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje* bei *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje* yra svarbios šios srities studijos, susiejančios šiuolaikinę „kūno" problematiką su Lietuvos kultūrinėmis realijomis. Didelę įtaką nagrinėjamai problemai turi Lietuvoje vis labiau įsibėgėjančios lyčių studijos, iš kurių paminėtinos Audronės Žukauskaitės ir Virginijos Aleksejūnaitės sudaryta knyga *Lytys, medijos, masinė kultūra* bei Margaritos Jankevičiūtės, Erikos Grigoravičienės, Laimos Kreivytės bei Renatos Dubinskaitės pastarųjų metų straipsniai.

[7] Harvardo universiteto mokslininkai prieš keletą metų nukalė šią tendenciją atitinkančius terminus: „experience economy" bei „experiential marketing".

Savitu požiūriu išsiskiria Dalios Navikaitės straipsniai apie naująsias technologijas ir šiuolaikinio meno procesus. Straipsnyje „Kartotės kartotė šiuolaikiniame mene: įtarpintos realybės reprodukavimas“[8] autorė paliečia nemažą dalį ir mums aktualių problemų, tačiau sunkoka būtų laikyti šį tekstą „medijų kritika“ – tai, kad medijos tampa menininkams „kūrybine medžiaga“, Navikaitei atrodo natūrali kultūros pasaulio esmiško nenatūralumo tąsa. Renatos Šukaitytės straipsnis „Apie tikrovės reprodukavimą ir simuliavimą elektroninių medijų mene“[9] priskirtinas tai „technoentuziazmo“ pozicijai, su kuria mūsiškė yra linkusi radikaliai nesutikti, tačiau nors autorės mintys apie „pačių technologijų žavesį“ ir „angažavimąsi lakios vaizduotės reikalaujančiai kūrybai [padedant technologijoms]“ ir atrodo ganėtinai naivios, ji bene pirmoji Lietuvos akademinėje spaudoje įdomiai prabyla apie daugelį jauniausiajai menininkų kartai aktualių kūrybinių iššūkių. Vis dėlto, nepaisant milžiniško naujųjų technologijų poveikio šiuolaikinei lietuvių dailei, akademinės lietuvių dailėtyros reakcijos mastuose į šį procesą tai atsispindi nepakankamai – nepaisant gerbtinų kelių autorių pastangų, ji iki šiol gan menkai domisi šiuolaikinių medijų poveikiu *aisthêsis* kaitai.

Vienu svarbiausių su šiuolaikinės kultūros ir juslinio patyrimo santykio problema susijusių pastarųjų metų filosofinių tekstų laikytume Arūno Sverdiolo knygos „Apie pamėklinę būtį“ trečiąjį skyrių „Šis tas apie pamėklinę būtį svetur ir čionai“, kuriame autorius nuosekliai išanalizuoja *patyrimo tikrumo* klausimą, remdamasis Descartes’o, Kanto, Nietzsche’s, Deleuzo ir Baudrillardo įžvalgomis bei kritiškai analizuoja šiuolaikinės lietuvių kultūros „posūkį į virtualumą“. Nerijaus Mile-

[8] Navikaitė D. Kartotės kartotė šiuolaikiniame mene: įtarpintos realybės reprodukavimas // *Dailės parafrazės. XX amžius, Vilniaus dailės akademijos darbai, Dailė 38*. Vilnius, 2005, p. 161–174.

[9] Šukaitytė R. Apie tikrovės reprodukavimą ir simuliavimą elektroninių medijų mene // *Dailės parafrazės. XX amžius, Vilniaus dailės akademijos darbai, Dailė 38*. Vilnius, 2005, p. 175–184.

riaus straipsniai apie kiną ir kasdienybės filosofiją fenomenologiškai analizuoja su trukme susijusios patirties filosofines implikacijas bei situatyvumo fenomeną, kaip priešpriešą neutraliam, iškūnytam žvilgsniui iš abstraktaus teorinio taško. „Juslėms“ daugiausia buvo skirtos ir 2002 bei 2003 metų akademinių „Baltų lankų“ savaičių Druskininkuose diskusijos, tačiau ne visos jos išvydo šviesą publikacijų pavidalu. Taip pat verta būtų paminėti jaunos teoretikės Jekaterinos Lavrinec darbus apie audialines medijas bei įvairių jauniausiosios kartos komunikacijų srities autorių (pvz., Vytauto Michelkevičiaus) publikacijas internetiniame žurnale *www.balsas.cc*

Tad tyrinėta ne taip ir mažai, tačiau, nepaisant to, atrodytų, kad medijų *kritika* Lietuvoje yra labiau nustumta į akademinės raštijos paribius, į medijas labiau žiūrima kaip į savotišką *Deus ex maxina*, teikiančias „nepaprastų galimybių“ konservatyviai posovietinei lietuvių kultūrai (ar, priešingai – moralistų požiūriu, kaip į demonišką pasityčiojimą iš klasikinių vertybių). Ypač trūksta *tarpdisciplininių* medijų ir jų santykio su *aisthêsis* tyrimų, o aktualesnis (ir sykiu simptomiškas) klausimas Lietuvos akademinėje diskusijų erdvėje, atrodytų, yra nuolatiniai technologinio atsilikimo svarstymai ir apgailestavimas dėl to, kad naujosios technologijos daug kainuoja ir greitai sensta. Belieka tikėtis, kad tas laikas, kai Lietuvos menininkai, filosofai, dailėtyrininkai, muzikologai, sociologai, psichologai, edukologai bei technologijų specialistai imsis bendrai nagrinėti šią problemą, jau artėja.

Medijų refleksijos gimė ne Lietuvoje; maža to, pagrindinis McLuhano veikalas „Kaip suprasti medijas“ lietuviškai pasirodė pavėlavęs keturiasdešimt metų. Todėl nieko nuostabaus, kad nuo 1960-ųjų m. Vakaruose šiuo klausimu literatūros atsirado toks didelis kiekis, jog kyla priešinga – geriausių veikalų atsirinkimo problema. Bene svarbiausiu šio straipsnio šaltiniu laikytume Vakarų Anglijos universiteto (UWE) autorių kolektyvo 2003 metais parengtą išsamią analitinę studiją „Naujosios medijos: kritinis įvadas“. Tekstų gausoje aukštu teoriniu lygiu

išsiskiria ir Massachusetso technologijų instituto (JAV) bei Goldsmitho koledžo (DB) leidiniai. Vienu šio straipsnio šaltinių tapo puiki tarpdisciplininė Goldsmitho koledžo autorių studija „Įkūnytas virtualumas“. Atrodo, kad medijų ir juslinio patyrimo santykio klausimas yra vienas svarbiausių Ericui McLuhanui, Marshalo McLuhano sūnui, kuris, kritikuodamas tėvo mokslinį palikimą, stengiasi tęsti šios vienos svarbiausių šiuolaikinės kultūros temos studijas.

„Žmogaus tęsiniai“: idėjos istorija

Pradėkime nuo „žmogaus tęsinio“ kategorijos, priskiriamos Marshalo McLuhano autorystei. Jei medijos, kaip tvirtina McLuhanas, yra „natūralūs“ žmogaus tęsiniai ir jų santykis su žmogiškąja percepcija yra taip pat „natūralus“, akivaizdu, jog turėsime pripažinti nerimavę be reikalo – „vynmaišiai“ atsinaujina *savaime*, vos tik atjaunėja „vynas“. Be to, atsinaujina palankia šiuolaikiniam žmogui linkme – grąžina jį prie autentiškų „gentinio žmogaus“ ar „oraliosios kultūros“ patirčių, kurias tariamai užslopino ir ištrynė „Gutenbergiškasis raštingumas“. Patogi aplinkybė čia yra ta, kad pats McLuhanas „medijomis“ (o sykiu – „tęsiniais“) laikė ne tik šiuolaikines elektronines medijas,, bet apskritai visus įrankius. Tai mums leidžia apžvelgti tam tikrą „tęsinio“ sampratos istorinę raidą ir pademonstruoti, jog ji nėra nauja ir išsikristalizavo dar gerokai iki McLuhano. Štai kaip Aristotelis aptaria įrankius ir vergus savo veikale „Politika“:

> Tad įrankių esama įvairių rūšių; kai kurie yra gyvi, kiti – bežadžiai; vairas laivo vairininkui [*kybemetes*] yra negyvas įrankis, o žvalgytojas – gyvas; nes menuose [*techne*] tarnas yra tarsi įrankis“[10].

[10] Aristotelis. *Politika,* I knyga 1253 b. Vilnius: Pradai, 1998.

Akivaizdu, kad čia suformuluota įrankio kaip dirbančio kūno tęsinio idėja. Įrankis („bežadis tarnas“) arba vergas („gyvasis įrankis“) pratęsia ribotas vieno besidarbuojančio žmogaus galimybes, o šis ribotumas ar „galimybių įrėminimas“ yra natūrali kūno būsena. Kaip žinome iš technikos istorijos, daugelis technologinių idėjų Antikoje nesulaukė įgyvendinimo, nes suduždavo atsimušusios į klausimą „O ką veiks vergai?“. Tad neturėtų stebinti ir aristoteliškasis vergo kaip įrankio traktavimas. Karlas Marxas apie darbo įrankius rašo visiškai kitokiame politiniame-ekonominiame kontekste:

> Gamta nekonstruoja mašinų ar lokomotyvų, netiesia geležinkelių, elektrinių telegrafų, ... ir t. t. Šie yra žmogaus pramonės gaminiai; natūrali medžiaga, transformuota į žmogaus viešpatavimo gamtai organus... Tai žmogaus smegenų organai, kuriuos sukūrė žmogaus ranka[11].

Įdomu, kad Marxas, tikras industrinės epochos sūnus, griežtai atskiria „natūrą ir kultūrą“, t. y. gamtinę ar prigimtinę terpę ir žmogaus konstrukcijų pasaulį. Plieniniai „žmogaus smegenų organai“ tvirtai kontroliuoja gamtą, tačiau kokį poveikį jie daro pačiam žmogui, šių įrankių valdytojui? Marxas yra bene pirmasis mąstytojas, atkreipęs dėmesį į tam tikrą įrankių rūšių nevienodumą – vieni žmogaus įrankiai tėra įrankiai, kuriais jis veikia pasaulį, tačiau kiti yra tokie galingi, kad turi stiprų atgalinį poveikį, transformuoja pačią žmonių visuomenę:

> Darbininko veiklą iš visų pusių riboja ir reguliuoja mašinų judesiai, o ne atvirkščiai... Mokslas, kuris priverčia negyvas mašinų galūnes jų konstrukcijų principo dėka veikti tikslingai, kaip automatą ... savo ruožtu veikia [darbininką] per mašiną kaip svetima jėga, kaip pačios mašinos jėga[12].

[11] Marx K. *Rissen* // cit. iš New Media: A Critical Introduction, p. 86.

[12] Ibid., p. 693.

Tad jau XIX a. viduryje imamas pastebėti technologijų kaip žmogaus tęsinių poveikis paties žmogaus pasaulio, o ypač jo *emocinio* pasaulio, struktūrai. Menininkai, jautriausioji visuomenės dalis, sunkiai išgyveno tokį industrinio kapitalizmo pakilimą ir įžvelgė jame realią grėsmę estetinei patirčiai, kuri savo giliausia esme romantikams ir simbolistams atrodė esanti vienintelė autentiška žmogiškojo patyrimo forma. Atsaku įsivyraujančiam industriniam kapitalizmui ir jo sėkmės skatinamam pozityvistiniam galvojimui menininkai, kiek paveikti Swedenborgo misticizmo, palaikė *sinesteziją* – pilnavertę ir įvairialypę estetinę patirtį, harmoningą visų pojūčių „simfoniją". Kaip tik iš šių laikų mus pasiekia pirmieji sinestezijos aprašymai. Vienas ankstyviausių tokios įvairialypės juslinės patirties liudijimų priklauso Charles'ui Baudelaire'ui. Eilėraštyje „Korespondencijos", sukurtame apie 1857 metus, jis rašo:

> ... Kvapai, spalvos ir garsai atliepia vieni kitiems.
>
> Esama kvapų, šviežių tarsi švieži vaikų kūneliai,
> Saldžių kaip obojai, žalių nelyginant žolynai,
> – Ir kitokių, sugedusių, turtingų ir triumfuojančių,
>
> Dvelkiančių beribių dalykų ekspansija,
> Kaip gintaras, muskusas, derva ir smilkalai,
> Giedančių apie dvasios ir pojūčių protrūkį[13].

[13] Laisvas vertimas mano (A.G.) Prancūziškas originalas skamba taip:

> ...Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
>
> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautboits, verts comme les prairies,
> – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
>
> Ayant l'expansion des choses infinies,
> Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
> Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
>
> Baudelaire C. IV Correspondences. Spleen et idéal // *Les Fleurs du Mal*. Paris : Editions Gallimard, 1972, p. 38.

Įdomi aplinkybė yra ta, kad ir Marxo žodžiai apie „mašinos jėgą“ ir Baudelaire'o eilėraštis apie „pojūčių korespondencijas“ parašyti tais pačiais metais. Technologinė revoliucija ir jos grėsmė estetinei patirčiai fiksuojama „iš abiejų pusių“. Tad nenuostabu, jog dar po dvidešimt metų, tolydžio augant techninės revoliucijos mastui, pirmą kartą imamas naudoti „technologijų filosofijos“ terminas. Jį panaudoja Ernstas Kappas savo veikale „Technologijos filosofijos metmenys“, kuriame, be kita ko, teigiama, jog telegrafas yra žmogaus nervų sistemos tęsinys, o geležinkeliai pratęsia jo kraujo apytakos sistemą[14]. Tačiau „ikimakluhaniškoji“[15] technologijos kaip žmogaus tęsinio samprata kulminuoja prancūzų filosofo Henrio Bergsono veikale „Kūrybinga evoliucija“, kurioje teigiama, jog technologija „atsiliepia prigimčiai ją sukūrusios būtybės ... primesdama jai turtingesnę organizaciją kaip dirbtinis organas, kuriuo pratęsiamas natūralus organizmas“. „Jei mūsų organai yra natūralūs instrumentai, – sako Bergsonas, – tuomet mūsų instrumentai turėtų būti dirbtiniai organai. ... Gamta apdovanodama mus įrankių kūrimo išmintimi šitaip parengė mus tam tikrai ekspansijai. Tačiau mašinos, kurios veikia naudodamos naftą ar anglį ..., išties įdiegė į mūsų organizmą tokį platų tęsinį, suteikė jam tokią milžinišką jėgą, taip daug pranokstančią šio organizmo dydį ir stiprumą, jog tikrai to niekas negalėjo numatyti jokiame mūsų rūšies struktūriniame plane“[16]. Nesinori ironizuoti, tačiau technikos, „žmogaus tęsinio“, kuris pranoksta ir galiausiai pasiglemžia savo kūrėjus, motyvas mums yra taip gerai pažįstamas tiek iš mokslinės-fantastinės literatūros, tiek ir iš kinematografo, kuriame jis eksploatuotas ir tebeeksploatuojamas su tokia neįtikėtina variantų gausa, kad tiesiog nebegalime rimtai reaguoti į gąsdinimus

[14] *New Media: A Critical Introduction*, op. cit. p. 87.

[15] Šiame straipsnyje labai norėjome išvengti Marshalo McLuhano ir Jeano Baudrillardo citatų, kurios, kaip sarkastiškai primena Arūnas Sverdiolas, Lietuvoje jau yra tapusios „inteligentų folkloru“. Tikimės, kad skaitytojas tokį įgeidį atleis.

[16] Cituojama iš *New Media: A Critical Introduction*, p. 87.

„kyborgų sukilimu“ ar į panašią Holivudo klasiką[17]. Visai lengva įsivaizduoti ir ką tik cituotą ištrauką iš Bergsono veikalo pasirodant naujo filmo apie technologinį Armagedoną atsklandoje. Virstančiais dūmų kamuoliais apvainikuota, gigantiškus kuro išteklius ryjanti industrinė epocha tikrai galėjo atrodyti kaip klaikus monstras, su kuriuo maži mūsų organizmai jau nebepajėgūs kautis. Galima sutikti, kad tai – gana įspūdinga grėsmės žmogui personifikacija. Bet tokia vizualiai įspūdinga retorika kaip tik ir atitraukia dėmesį nuo kur kas sunkiau *regimų* dalykų. Kaip yra tuo atveju, kai technologija tampa maža ir jauki – *user friendly* – kai ji tampa ekologiška ir jau nebėra kankintoja minios išbalusių, dažnai nepilnamečių, darbininkų, kai ji tampa panaši į paveikslą, kaip plokščiaekraniai televizoriai, į knygą, kaip nešiojamieji kompiuteriai, ar į delną telpančiu draugu, kaip daugiafunkciniai mobilieji telefonai? Kokio organo tęsinys yra mikroprocesorius ir ko jis pareikalauja *sau* iš savo kūrėjų ir vartotojų?

„Žinoma, *Aš* yra įkūnytas“[18]: vizualumas ir kitos juslumo plotmės

Įsivaizduokite penkiametį berniuką, kelias valandas kasdien žaidžiantį kompiuterinius žaidimus, kurių herojai: Princas, Kapų Plėšikė ar Ginkluotas Kietas Vyrukas, siekia *patekti* į tam tikrą *vietą*, bet *kelyje* privalo *įveikti* įvairias *kliūtis* ir *priešininkus*. Berniukas *turi galią* pelės, klaviatūros ar „joystick'o“ manipuliacijomis *veikti* herojų *judesių stiprumą* ar *pobūdį*, žaidimo meniu jam *teikia galimybes*, *reaguojant į situaciją*, klavišų *paspaudimo stiprumu* lemti herojų *kelionės* sėkmę ir su kiekviena

[17] Technologinės „distopijos“ tema išsamiai gvildenama amerikiečių filosofo Andrew Feenbergo veikale *Alternative Modernity: The Technical Turn In Philosophy and Social Theory*. Los Angeles and New York: University of California Press, 1995.

[18] Taip prasideda Anthony Giddenso knygos skyrius „Kūnas ir *Aš*“. Giddens A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 77.

diena jo žinios, *įgūdžiai* ir *gebėjimai* užtikrinti didesnę sėkmę pamėgtiems Princui, Kapų Plėšikei ar Ginkluotam Kietam Vyrukui *auga*. O kas toliau? Atsakymų variantai: a) berniukas suvokia, kad *tai vis dėlto nėra tikrovė* ir paprašo tėvų *leisti* jį į *kovinio sporto* ar/ir *orientacinio sporto treniruotes*; b) berniukas paprašo tėvų nupirkti *galingesnį* kompiuterį ir *geresnės gebos* monitorių ir dar keliomis valandomis *prailgina* savo kasdienių žaidimų sesijas; c) berniukas *pats ima mokytis* programavimo ir kompiuterinės animacijos pagrindų ir netrukus *sukuria* savo pirmąjį 3D žaidimą. Jei atsakėte „a“ arba „c“ – jūs niekada neturėjote vaikų arba bent kiek ilgesnio kontakto su jais.

Mūsų kalba „kiaurai metaforiška“[19], bet tik suaugusieji tai žino. Aukščiau kursyvu išryškinti žodžiai tarsi žymi *fizines patirtis*, tačiau veikiau yra jų metaforos. Vaikas „tiki pasakomis“ ir iki tam tikro amžiaus jam/jai nėra jokio esminio skirtumo tarp olos, kurią aplanko Kapų Plėšikė, ir olos Slovakijoje, kurią jis/ji su tėvais aplankė praeitą vasarą. Abiem atvejais patirtis yra *vizuali*. Skaudus kūno ribotumas suvokiamas vėliau, kai kūnas susiduria su pasaulio pasipriešinimu, o įgyta virtualioji patirtis nė kiek nepadeda šio susidūrimo sušvelninti. Pasak Anthony Giddenso, „kūnas nėra tiesiog „esybė“, bet jis suvokiamas praktiškai patiriant išorines situacijas ir įvykius“[20]; tačiau žaidimas kompiuteriu vaikui ir yra viena tokių „išorinių situacijų“ ar „įvykių“[21] –

[19] Plg. „klasikinę“ studiją apie fundamentalų kalbos metaforiškumą: Lakoff G. ir Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

[20] Giddens A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 77. Toliau tame pačiame tekste rašoma, jog „valdyti savo kūną reikia taip tobulai ir nuolatos, kad visi individai gali patirti streso momentus, kada kompetencija išnyksta ir iškyla grėsmė ontologinio saugumo karkasui“ (p. 79). Tad reikalavimai kūnui „virtualybės gadynėje“ nėra atšaukti; tai tampa papildomu įtampos šaltiniu.

[21] Čia negalime neprisiminti ir vienoje Vilniaus galerijoje pasakoto atvejo: į parodą užbėgęs jaunuolis sakėsi neturįs laiko jos apžiūrėti ir klausė, koks parodos adresas internete. Išaiškėjus, kad internete parodos ekvivalento nesama, jaunuolis labai nustebo.

juk jis sumaniais savo pirštų judesiais veikia žaidimo herojų likimą. Ar čia vis dar tinka prisiminti esminę Merleau-Ponty įžvalgą, kad „mano kūnas padarytas iš tos pačios medžiagos kaip ir pasaulis“[22]? Šis naujas keblumas, ko gero, ir yra stipriausias argumentas, pagrindžiantis poreikį vis iš naujo svarstyti klausimą „Ką reiškia tai, kad mūsų būtis yra neišvengiamai ir privalomai įkūnyta?“

Tai nėra visai lengva daryti tradicijoje, kuri ilgą laiką kūniškumą ir kūno jusles yra traktavusi kaip rudimentus. Dėl vietos stokos, čia negalime iki galo išplėtoti ir istoriškai pagrįsti argumento, kad kūnas, juslinė patirtis ir ypač emocijos Vakaruose (labiau po antikos, kuri, nepaisant platonizmo, dar vadovaujasi *mens sana in corpore sano* imperatyvu), yra turėję nekokią reputaciją. Evangelijos ištarmė „Kūnas silpnas, o dvasia budri“ paverčia kūną pagrindiniu visokio blogio šaltiniu[23] ir iškelia „prie angelų priartinantį“ dvasingumą, kuris, kaip teigia Hansas-Georgas Gadameris, Modernybėje transformuojasi į mokslinį racionalizmą[24]. Dažniausiai cituojamas modernusis vakarietiškasis kūno išsižadėjimo aktas ko gero yra garsusis Rene Descartes'o „*Cogito ergo sum*“, įtvirtinantis modernią filosofinę nuostatą, jog vien tik per mąstymą galiu įsitikinti būties tikrybe (mat jusles gali klaidinti piktavalis Demiurgas). Tad Vakaruose religinis asketizmas nejučiomis perauga į sekuliarų.

Religinį ir sekuliarųjį asketizmą bei jo įtaką šiuolaikiniams juslinio patyrimo pavidalams išsamiai aptaria James'as Heisigas savo straipsnyje „Juslių atgavimas. Pasisakymas prieš mūsų epochos asketizmus“. Autorius teigia:

[22] Merleau-Ponty M. *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press, 1992, p. 248.

[23] Tačiau krikščionybės istorijoje esama ir ryškių išimčių; vienas svarbiausių tauraus juslingumo svarbos religinei patirčiai paliudijimų yra tekstai vadinamųjų Flamandų „meilės mistikų“, o ypač vienos iš jų, Hadewijch, kuri oficialiosios Bažnyčios vėliau buvo ištremta.

Šiuolaikinio gyvenimo asketizmas yra, geriausiu atveju, savojo religinio bendro karikatūra, ir taip yra dėl vienos paprastos priežasties: jo praktikavimas, tiesą sakant, yra nesąmoningas. Intensyvus izoliacijos pojūtis, apetitų apmarinimas ir jausmų frigidiškumas, kurių pareikalaujama iš kiekvieno, pasirinkusio gyventi civilizuoto pasaulio centre, geriau išmatuojamas dėl to kylančiu apsnūdimo ir išglebimo laipsniu nei kokiais nors vargais, susijusiais su [dvasiniu] nubudimu. Visai kitaip nei sakramentinės disciplinos idealai, kasdienybės asketizmas yra ne daugiau nei paklusimas rutinai, išorinis vidinio skurdumo ženklas[25].

Toliau Heisigas pateikia ilgą ir išsamų šiuolaikinio žmogaus „juslinių netekčių" sąrašą, iš kurio pateiksime tik trumpą ištrauką:

... Ilgos valandos, praleistos patalpų su dirbtiniu apšvietimu ir šildymu viduje susilpnina kūno reakcijas į metų laikų kaitą. Dirbtiniai kvapai daugelį natūralių kvapų verčia nepriimtinais ir nesveikais. Laiką taupanti mašinerija, pratęsianti galūnių ir kitų kūno organų galimybes, lėtai amputuoja paskutinius gracijos ir ritmo darbovietėje rudimentus, kurie naujai lokalizuojami vien sporto arenoje ar mokykloje. Darbo tapatinimas su uždarbiu, kuris padarė priimtiną tam tikro minimalaus malonumo, patiriamo produktyviai dirbant, atsisakymą ir netektį dėl savo ir savo šeimos gyvenimo poreikių patenkinimo, palaiko šią ir kitas reifikavimo formas kūno, kuris tampa specializacijos objektu. ... Prisiminkime muziką ir dainavimą: kai juos imama vis labiau tapatinti su mechaniniu garso atkūrimo prietaisu, gyvo koncerto malonumas pati-

[24] Gadamer H-G. Mitas ir Protas. P. // *Istorija. Menas. Kalba*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

[25] Heisig J. The Recovery of the Senses. Against the Asceticisms of Our Age // *Dialogues at One Inch Above the Ground*. New York: A Herder&Herder Book, The Crossroad Publishing Company, p. 81.

kimas profesionalų globai ir patiriamas tik tiek, kiek tokia patirtis yra „įperkama“[26].

Panašią išvadą savo knygoje „Tinklaveikos visuomenės raida“ prieina ir ispanų sociologas Manuelis Castells'as. Įdomu, kad apie „kultūrą anapus televizijos“ Castells'as kalba kaip apie „išimtį“, kurią sudaro „tik vyriausybės lėšomis remiami ... meno projektai“[27]. Tad Heisigo minimi „profesionalai“, kurie globoja „gyvųjų patirčių“ kultūrą, neišvengiamai priklauso šių projektų rengėjų terpei. Aptardamas galimas televizijos, kaip masiškiausios medijos, įsigalėjimo priežastis Castells'as, perfrazuodamas W. Russello Neumano hipotezę, tokį įsigalėjimą laiko „tingios auditorijos esminio instinkto pasekme“[28] arba, kaip sako pats W. Russellas Neumanas, „žmonės renkasi mažiausio pasipriešinimo kelią“[29]. Tačiau skirtingai nei Heisigas, kuris konstatuoja, kad „apsnūdimas“ yra kone natūrali gyvenimo civilizacijos šerdyje kaina, Castells'as beveik neanalizuoja galimų tokio „tingumo“ priežasčių. Beje, jis atkreipia dėmesį į tai, kad televizijos populiarumo priežasčių reikia ieškoti „ne žmogaus prigimtyje, o namų, į kuriuos grįžtama po įtemptos darbo dienos, gyvenimo sąlygose bei asmeninės (kultūrinės) veiklos alternatyvų stokoje[30]. Taigi beveik pritariama priverstinio ir nesąmoningo asketizmo tezei.

Bene įspūdingiausią su tokiu priverstiniu asketizmu, šiuolaikinėmis medijomis ir juslėmis susijusią istoriją randame atpasakotą Goldsmitho

[26] Ibid., p. 81–82.

[27] Castells M. *Informacijos amžius: ekonomika, visuomenė ir kultūra 1: Tinklaveikos visuomenės raida*. Kaunas: Poligrafija ir informatika, 2005, p. 328.

[28] Ibid.

[29] Ibid. Plg. Maxo Weberio įžvalgą, jog „dauguma žmonių *dirba* tik tada, kai juos verčia skurdas“. (Weber M. *Protestantškoji etika ir kapitalizmo dvasia*. Vilnius: Pradai, 1997, p. 159).

[30] Ibid, p. 328–329.

koledžo socialinės teorijos profesoriaus Victoro Jeleniewskio Seidlerio straipsnyje „Įkūnytas žinojimas ir virtuali erdvė: lytis, gamta ir istorija“[31]. Tačiau prieš atpasakodami ją vėl, pateiksime dar vieną citatą iš Jameso W. Heisigo „juslinių netekčių sąrašo“:

> Dėmesingumas pokalbio intymumui (*immediacy*), buvimui su kitu per apsikeitimą žodžiais ir gestais prastėja tiesiogiai proporcingai kiekiui balsu ištartų žodžių ir vaizdinių, gautų vienakrypčiais masinių medijų transporto kanalais[32].

Jei paaiškėtų, jog ši Heisigo įžvalga teisinga, griūtų bene pagrindinė McLuhano tezė, kurioje šiuolaikinės elektroninės medijos laikomos keliu į prarastų gentinės bendruomenės įpročių atgavimą. Bet prie to sugrįšime kitame šio straipsnio skyriuje.

Taigi *buvimas su kitu*. Kaip tik apie jį kalba V. Jeleniewskis Seidleris prieš imdamasis pasakoti aukščiau žadėtą istoriją. Čia randame ir garsiosios Emmanuelio Levino „veidas į veidą“ teorijos užuominų. Seidleris sako, kad internete šios [susitikimo veidas į veidą] patirties aptikti neįmanoma: „Mes komunikuojame „per vieną žingsnį nuo“ ir netgi jei skiriame laiko ir erdvės pastudijuoti gaunamai informacijai, kuri mūsų pačių bendruomenėse gali būti blokuojama, vis tiek galime jaustis įkalinti savo pačių projekcijose.“[33] Šitaip įkalinta, matyt, jautėsi ir Sharon Lopatka, kurios smurtinės mirties sukrečianti istorija pateikiama kaip iliustracija.

Sharon Lopatka, rami, konservatyvi ir laimingai ištekėjusi Pikesvillio (Maryland, JAV) žydų ortodoksų bendruomenės narė, sukrėtė

[31] Jeleniewski Seidler V. Embodied Knowledge and Virtual Space: Gender, Nature and History // *The Virtual Embodied. Presence/Practice/Technology*, ed. by John Wood. London and New York: Routledge, 1998.

[32] Heisig, op. cit., p. 81.

[33] Jeleniewski Seidler V., op. cit., p. 26.

šios bendruomenės narius neįprastu poelgiu. 35 metų S. Lopatka pasinaudojo internetinės skelbimų tarnybos paslaugomis ieškodama vyro, kuris įgyvendintų jos fantazijas būti šiurkščiai seksualiai išnaudotai, o po to nužudytai. Po kelių nesėkmingų kontaktų su potencialiais užsakymo vykdytojais į Sharon skelbimą atsiliepė Robertas Glassas, 45 metų programuotojas iš Šiaurės Karolinos. Elektroninėje žinutėje Glassas išsamiai aprašė, kaip jis ketina Sharon seksualiai išnaudoti ir nužudyti. Prieš išvykdama į susitikimą su savo būsimu žudiku, Sharon Lopatka savo vyrui paliko tokį laiškelį: „Jei mano kūno nerastų, nesijaudink – žinok, kad aš [ilsiuosi] ramybėje“. Po kelių dienų Sharon, kuri kažkada buvo FTB tarnautoja ir puikiai orientavosi internete, buvo rasta pasmaugta ir palaidota negiliame kape, keli žingsniai nuo Roberto Glasso namų. Glassas dabar kalėjime laukia nuosprendžio dėl žmogžudystės ir tvirtina, kad Sharon mirtis tebuvo nelaimingas atsitikimas užsiiminėjant „šiurkščiu seksu“[34].

Pasak Seidlerio, ši istorija JAV sukėlė milžinišką diskusijų apie būtinybę kontroliuoti „interneto kultūrą“ bangą. Viena diskusijos dalyvių, medijų teoretikė Sherry Turkle, tvirtino, kad „savaime internetas nėra nei geras, nei blogas. Jis taps tuo, kuo žmonės patys jį pavers. ... Turėtume aktyviai stengtis paversti jį kuo pozityvesne patirtimi, tokia, kaip žmonių subūrimas draugėn mažose bendruomenėse“[35]. Taip, „komunikacinis argumentas“ yra stiprus, tačiau moksliniai tyrimai vis dėlto atskleidžia kiek kitokią tendenciją: Tiūbingeno universiteto sociologių Iris Wieczorek ir Birgit Staemmler[36] teigimu, trys ketvirtadaliai besijungiančiųjų prie interneto ieško jame pramogų. Pati Turkle teigia, jog „kompiuteris yra naujasis *locus* mūsų fantazijoms“[37] ar, kitaip tariant,

[34] Ibid.

[35] Ibid.

[36] Šis tyrimas buvo projekto „Japanische Religionen im Internet“ dalis. Plačiau apie projektą: http://www.uni-tuebingen.de/cyberreligion/

[37] Seidler V., op. cit., p. 27.

savotiškas naujasis *education sentimentalle*. Kaip rodo Sharon Lopatkos pavyzdys, ši praktika gali tapti tikrai nevaldoma.

Daosų vienuoliai yra sukūrę įdomią teoriją apie „emocinę švytuoklę“, pasak kurios, žmogaus pojūčiai yra tarytum švytuoklė, ir jei ją atlenki pernelyg smarkiai į vieną kurią pusę (nesvarbu, ar tai būtų radikalus asketizmas, ar radikalus ištvirkimas), švytuoklė turi polinkį su didele jėga atsitiesdama „atstatyti pusiausvyrą“ – blokšti mūsų patyrimą į priešingą emocinės skalės pusę. Panašu, kad Heisigo hipotezė apie šiuolaikinį asketizmą turi šiek kiek tiesos, nes kaip tektų interpretuoti kad ir internetinio elektroninio pašto „Lycos“ vartotojų pašto dėžutėse priverstinai atsidūrusią kino filmo „Pjūklas 3“ reklamą, kurioje tvirtinama, kad „Pjūklas 3“ žiūrovams pasiūlys „trigubai daugiau skausmo, trigubai daugiau siaubo, trigubai daugiau prievartos“? Kam „normaliam žmogui“ viso to galėtų prireikti? Tačiau akivaizdu, kad ši į „vidutinioką“ nukreipta produkcija susilaukia gausaus, tiesiog masinio vartojimo. Beje, filmų „Pjūklas 1“ ir „Pjūklas 2“ internetiniams portalams netgi pavyko „suburti bendruomenę“: „Pjūklo 3“ scenarijus parašytas remiantis ankstesnių dviejų serijų gerbėjų elektroniniu paštu pateiktomis „rekomendacijomis“. Atrodo, čia regime gan radikalią emocinės švytuoklės atsilenkimo į tam tikrą kraštutinę poziciją pavyzdį.

Epilogas: medijos ir menas, ypač architektūra

Iš to, kas jau pasakyta, pradeda aiškėti, kad elektroninės medijos yra savotiškas šiuolaikinių *les miserables* džiaugsmas, o kartais ir opiumas. Ar turtingiesiems atsiveria kitokios galimybės? Žinoma, kaip visada. Norisi radikaliai nesutikti su Jeano Baudrillard'o isterišku tonu, kai jis teigia, kad *viskas,* įskaitant „nepaliestąją gamtą“, yra simuliakras, sukurtas informacinių technologijų manipuliacijomis. Jei ir simuliakras, tai pasitelkus kiek platonišką hierarchinę skalę, kur kas aukštesnio statuso tikroviškumo hierarchijoje. Savaitė su šeima namelyje prie ežero,

praleista sodininkaujant ar žvejojant ***nėra*** tas pats, kas savaitė su šeima, leidžiant vakarus prie televizoriaus, kuris rodo laidą *apie* tai, kaip kažkas leidžia laiką su šeima namelyje prie ežero sodininkaudamas ar žvejodamas. Esama vienintelės galimybės svarstyti aukščiau aprašytų fenomenų tapatumą – tai redukuoti šiuos fenomenus iki tekstinių ženklų, paversti tokį lyginimą radikaliai literatūrine veikla ir visiškai ištrinti iš jų kūną. Pasak Massachusetso technologijų instituto (MIT) profesoriaus James'o Morrisson'o, kaip tik taip elgiasi šiuolaikiniai semiotikai (pvz., Umberto Eco, Paul Duguid) ir jų kolegos „dekonstrukcionistai", kurie stokoja adekvačios fiziologinės ar estetinės teorijos juslinės patirties interpretavimui[38]. Nepaisant reklaminių manipuliacijų ir „mokslininkų pastangų", elektroninės medijos nesuteikia ir negalės suteikti nieko panašaus į pilnavertį, sinestetinį patyrimą. Tai savo straipsnyje Morrissonui gan sėkmingai pavyksta įrodyti[39]. Tačiau *iliuzija*, kad toks pilnavertis juslinis patyrimas yra suteikiamas, vis dėlto stipri. Veikiausiai taip yra dėl to, ką Davidas Michaelas Levinas yra pavadinęs „regos hegemonija" Vakaruose. Levinas teigia, kad „pradedant nuo senovės graikų, Vakarų kultūroje dominavo okulocentrinė paradigma – iš regos kilusi, į regą sutelkta žinojimo, tiesos ir tikrovės interpretacija"[40]. Labai svarbu atrodo ir tai, kad „regos hegemoniją" Levinas sieja su patriarchatu ir Vakarų kultūros agresyvumu apskritai:

> Valia viešpatauti regoje pasireiškia itin stipriai. Regoje esama labai stipraus polinkio sugriebti ir fiksuoti, sudaiktinti ir totalizuoti: tendencijos

[38] James C. Morrison. Hypermedia and Synesthesia, cituojama pagal *Proceedings of Media Ecology Association*, Vol. 1, 2000, pdf formatas, internetinė nuoroda: http://www.mediaecology.org/publications/proceedings/v1/hypermedia_and_synesthesia.html

[39] Galbūt dar įtikimiau tai pademonstruoja Stevenas Spielbergas savo filme „Dirbtinis intelektas".

[40] Levin D. M. ed., *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993. p. 2.

dominuoti, išsaugoti, kontroliuoti, kuri, laikui bėgant, kadangi buvo taip ryžtingai skatinama ir diegiama, įgijo tam tikrą neįveikiamai hegemoniška poziciją tiek mūsų kultūroje, tiek ir filosofiniame diskurse, ir įtvirtino, drauge su mūsų kultūros instrumentiniu racionalumu ir technologiniu mūsų visuomenės pobūdžiu, okulocentrinę esaties metafiziką[41].

Tad tarp galios ir vizualumo Levinas įžvelgia akivaizdžias sąsajas. Suomių architektas Juhani Pallasmaa žengia dar vieną žingsnį tvirtindamas, jog, jo manymu, „šiuolaikinės architektūros ir miestų nehumaniškumą galima suvokti kaip pasekmę atsainaus požiūrio į kūną ir jusles bei sutrikusią mūsų sensorinės sistemos pusiausvyrą“[42]. „Akies menas“, tęsia Pallasmaa, „išties sukūrė įspūdingas ir susimąstyti skatinančias struktūras, tačiau jis nepadėjo žmogui suleisti pasaulyje šaknų“[43]. Tikrovės traktavimas kaip vien tik „reginio“ nepadeda architektui suprojektuoti tinkamo būsto, tokio, kuris taptų jo gyventojui tarsi antrąja oda. Pallasmaa kritikuoja šiuolaikinės kultūros, o ypač architektūros, reginiškumą ir sako, jog „užuot buvusi situatyvus kūniškas susidūrimas, architektūra yra tapusi spausdinto vaizdo, kurį fiksuoja bėganti kameros akis, menu“[44]. Šiame „reginiškumo“, plokščio vaizdo, neturinčio jokio juslinio krūvio, dauginimo procese šiuolaikinėms elektroninėms medijoms, pasak Pallasmaa, tenka gan ženklus vaidmuo:

Į kompiuterį žvelgiama kaip vien tik į naudingą išradimą, kuris išlaisvina fantaziją ir palengvina produktyvų kūrybinį darbą (*design work*).

[41] Op. cit., p. 212.

[42] Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005, p.17–19.

[43] Ibid., p. 19.

[44] Ibid., p. 30.

> Aš kaip tik tuo ir abejočiau – o ypač išaugusiu kompiuterio vaidmeniu kūrybiniame procese. Kompiuterinė vaizdinija turi polinkį suplokštinti mūsų puikias multisensorines, simultaniškas ir sinchroniškas vaizduotės galimybes, paversdama kūrybinį procesą pasyvia vizualia manipuliacija, akies rainelės kelione (*retinal journey*). Kompiuteris sukuria atstumą tarp kūrėjo ir objekto, tuo tarpu piešiant ranka ar darant erdvinį maketą, kūrėjas ir jo kuriamas objektas ar erdvė glaudžiai kontaktuoja. Vaizduotėje objektas tuo pat metu laikomas ir rankoje, ir galvoje, o įsivaizduojamą ir projektuojamą fizinį vaizdinį modeliuoja mūsų kūnas. Mes sykiu esame šio objekto išorėje ir viduje. Kūrybinis darbas reikalauja kūniško ir protinio susitapatinimo, empatijos ir užuojautos[45].

Geoffas Coxas ir Joasia Krysa įdomiame straipsnyje „System Error: kultūrinės produkcijos ekonomika tinklaveikos visuomenėje“[46] paliečia kiek kitą Pallasmai taip pat rūpimą kultūros, technologijos ir ekonomikos tarpusavio santykio aspektą. Straipsnyje esama atvirų užuominų į tai, jog šiuolaikinės technologijos yra patogus „manipuliavimo masėmis“, įgūdžių vienodinimo ir mentaliteto standartizavimo įrankis. Autoriai teigia, jog nepaisant išorinio Macintosh'o kompiuterio „draugiškumo“ meninei kūrybai, tariamai patogaus ir lengvo jo valdymo, vidutiniam vartotojui tėra prieinamas tik „paviršinis sluoksnis“, slepiantis nepaprastą operacinės sistemos sudėtingumą; standartinių grafinių programų įrankių naudojimas yra sąlyginai paprastas, tačiau sykiu jo neįmanoma panaudoti jokiu techniškai rafinuotesniu lygmeniu, nes tai paslėpta „kibernetinės erdvės „juodojoje dėžėje“ – kompiuterio „viduriuose“. Tai mistifikuoja patį kūrybos procesą ir įtvirtina „nekvestionuotiną technologijos pranašumo pripažinimą“[47]. Autoriai perša kiek

[45] Ibid., p. 12–13.

[46] Cox G. and Krysa J. System Error: economies of cultural production in the network society // *New Practices, New Pedagogies*, ed. Malcolm Miles. London and New York: Routledge, 2005.

fantastinę išeitį – būtinybę menininkams tapti ne ką žemesnio lygio programuotojais nei patys technologijų kūrėjai ir sykiu pripažįsta, kad meno akademijose tai vargu ar įmanoma, nes jos „taip lėtai keičiasi ir vargu ar jas galima laikyti vietomis inovacijoms“[48]. Toliau straipsnyje analizuojama ekonominė meninės edukacijos institucijų priklausomybė nuo „tinklų kūrėjų“ valios ir nejučiomis straipsnio tonas tampa labai melancholiškas. Straipsnio pabaigoje dar kartą kviečiama labai rimtai užsiimti kompiuterinių technologijų studijomis ir *šitaip* priešintis standartizuotų interfeisų ir operacinių sistemų hegemonijai sykiu atveriant vartotojų akis „tam, kas iš tikrųjų vyksta“[49] ir suteikiant jiems galimybę tapti „aktyviais kultūros kūrėjais“. „Ar tai gali tapti meno misija?“[50] – klausia straipsnio autoriai. Įveikti racionalumą dar didesniu racionalumu, o po to leisti skleistis kūrybai – atrodo taip būtų galima apibendrinti jų siūlymą.

Tikrai, ar *tokia* yra šiuolaikinio meno misija?

Baigiant reikia pripažinti, kad visai galimas daiktas, jog juslinio malonumo mene paieškos šiandien būtų apkaltintos kažkuo panašiu į „buržuazinį ištižimą“ ar elitistinį, nedemokratinį kultūros supratimą. Labai panašiai „rankomis padarytus menus“, amatus, traktuoja šiuolaikinis anglų menininkas Graysonas Perry’s, prestižinės Turnerio meno premijos laureatas, kuris juos vadina „užuovėja menininkams, kurie neturi idėjų,“[51] pretenzingu išsidirbinėjimu, įperkamu tik turtingiesiems.

[47] Citata iš William Bowles *The Macintosh Computer: Archetypal Capitalist Mashine?*, cituojama iš op. cit. p. 31. Plg. šią nuomonę su jau cituotu V. Kavolio požiūriu į elektroninį meną kaip į *meninę ideologiją*.

[48] Ibid., p. 33.

[49] Ibid., p. 37.

[50] Ibid.

[51] Perry G. A Refuge for Artists Who Play it Safe // *The Guardian*. March 5, 2005.

Išties, priremtos „ekonominiu argumentu“ senosios meno formos, atrodytų, beveik neturi pasiteisinimo. Ar jos atsidūrė tarp ekonominių iššūkių Scilės ir siekio prilygti „demokratiškiems“ technologiniams menams Charibdės?[52] „Šauk – neišsigelbėsi“. Kita vertus, ši situacija, atrodo, atveria puikias galimybes menams, kuriuose fizinio dalyvavimo laipsnis yra palyginti didelis – muzikavimas mažuose klubuose, šokis, teatras, kuriame išnyksta ribos tarp aktorių ir žiūrovų, poezijos skaitymai balsu lydint mušamiesiems, ypatingos vietos, kuriose meną gali ne tik išvysti, bet ir išgirsti, paliesti, o gal net užuosti. Kur gali bent trumpam pamiršti Baudrillard'ą, Lacaną ir, žinoma, McLuhaną.

Po epilogo

Po pernykštės VDA magistrantų diplominių darbų peržiūros vyko diskusija, ar viena instaliacija eksponuojama tinkamoje vietoje. Kai vertinimo komisijos buvo pasiūlyta galimybė greta darbo pateikti improvizuotą kompiuterinę darbo eksponavimo vietos simuliaciją, vienas skulptorius šiurkščiai atkirto – „mes melu neužsiimame“. Montesuma. Paskutinis Mohikanas. „Titaniko“ keleivis. Bet ar ne tokie herojai kultūrai nuolat teikia jėgų?

Gauta 2006-11-02

[52] Čia prisimintina ir skulptoriaus Mindaugo Navako beveik sparnuota frazė, kad „prieš imant dirbti su studentu prie jo projekto, reikia išmatuoti jo kišenės gylį“. Frazė ištarta diskutuojant VDA surengtoje konferencijoje „Art Studies: Between a Method and a Fancy“, 2005 m. balandžio 29–30 d.
Labai panašią perspektyvą nurodo ir Gedimino Urbono [tuomet dar skulptoriaus] kokiais 1993-iaisiais iš Skandinavijos parsivežtas vieno suomių menininko pasiūlymas lietuviams „daryti videomenus, nes jie nebrangiai kainuoja“. Šis pasiūlymas tuomet mums pasirodė gerokai užgaulus, tačiau dabar jis beveik visiškai realizuotas: skirtingai nuo šiuolaikinio meno parodų Vakaruose, Lietuvoje dažniausiai matome vien „ekrano menus“.

Media, Art and Sense Perception

Summary

The article deals with the problem of the relationship between new electronic media and human *sensoria* or the so-called "perceptual set", as the 'classic' media theory launched by Marshal McLuhan calls it. One of the most fundamental McLuhanian hypotheses about the "rearrangement of the perceptual set" by rapidly changing technologies is questioned and critically analyzed. What is the destiny of the more traditional, physical forms of culture? Are the classical definitions of aesthetic experience as the one that overcomes the limitations of historical time no longer valid in the face of the technological paradigm shift of the late 20th century? How are we to treat the fact that our being is fundamentally and inevitably embodied? How does it relate to the educational strategies in arts and, first of all, architecture, which has to deal with three-dimensional entities? Along with such cognitive and epistemological aspects of experiencing new media as the so-called "hegemony of vision" in the West, the economical aspect of new media and its implications for contemporary social settings is also taken into account. Article bears on many examples from the field of fine arts, popular culture and everyday life, which is treated by Japan-based American philosopher James Heisig as becoming "increasingly ascetic" without being consciously aware about it.

The article is subdivided into five structural sections plus a short *post scriptum*. The first section is an introduction that attempts to map the context of contemporary discussions on "technology and culture" and raise the provoking questions on the clash between the more "classical" aesthetic theories and the "revolutionary" claims of the McLuhan-inspired techno-enthusiasts. Section two tries to survey the situation in media research – first of all, in Lithuanian Humanities and

Social Sciences and then turns to cataloguing valuable existing sources on the relationship between media and *sensoria* in the West. Section three traces the emergence of the idea of media as "extensions of man" from Aristotle to Marx to Bergson. The fourth section is dedicated to the notion of being as fundamentally and inescapably embodied and the implications of such a notion on media theory. A challenge of Heisig's theory on the "asceticism of the everyday" is considered against the background of "body theory". Finally, section five addresses the problem of the relationship between new media and the strategies of contemporary art and art education – arriving at a number of diagnoses and prognoses.

Vytautas Michelkevičius

Meno ir komunikacijos studijų sąveika: medijos ir medijų menas

The main goal of the article is to integrate the paradigm of communication into art studies, as well as to analyse the conception of a "medium" which is defined in the interplay between art and communication studies. At first the notion of the medium is defined in the context of communication studies. This movement brings us more closely to the understanding of this notion in the art context. After discussing the characteristics of the medium and its criteria we arrive at a conclusion that one of the most important criteria of the medium is a feature of having an apparatus. Meanwhile, the further integration of medium into art and the arrival of media art lets us state that art is changing its orientation according to the paradigm of media.

Keywords: apparatus, photography, communication, communication studies, media studies, medium, media art, technology.

Raktažodžiai: aparatas, fotografija, komunikacija, komunikacijos studijos, medija, medijų menas, technologija.

Vytautas Michelkevičius, Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto, Komunikacijos ir informacijos katedros doktorantas, Saulėtekio al. 9, I rūmai, Vilnius
Vilniaus dailės akademijos, Fotografijos ir medijos meno katedros lektorius
Maironio g. 6, Vilnius, El. paštas: vytautas.michelkevicius@kf.vu.lt

Straipsnio tikslas yra nužymėti interdisciplininę meno ir komunikacijos studijų teritoriją, aptariant pagrindines sąvokas, jų tarpusavio ryšius ir domėjimosi sritis. Daroma prielaida, kad tradicinė meno samprata ir menotyra nebegali aprėpti šiuolaikinių procesų, kuriuos lemia

komunikacijos, naujų medijų ir naujų technologijų skverbimasis į meno sritį, todėl reikalingas tiek naujas instrumentarijus (žodynas), tiek kitų mokslo sričių, kaip komunikacijos studijos, integravimas. Straipsnyje aptarus sąvokos „medija“ sampratą, taip pat kaip meno ir komunikacijos sąveikos rezultatas yra pristatomas interdisciplininis meno reiškinys – medijų menas.

* * *

Šiuolaikinis menas persiorientuoja pagal komunikacijos paradigmą, kuri užima estetikos paradigmos vietą ir į savo kontekstą įtraukia tokias sąvokas kaip aparatas, auditorija, dalyvavimas, medijos ir masinės medijos (žiniasklaida). Šiuolaikinio meno kontekste vis dažniau vartojama sąvoka *medija* dėl savo neapibrėžtumo sukelia nemažai problemų. Viena iš jų – pačios medijos samprata ir medijos kriterijai, siekiantys atskleisti, kada prasideda ir kada baigiasi medija. Pagrindinis straipsnio tikslas yra komunikacinės paradigmos integravimas į meno studijas bei meno ir komunikacijos studijų sąveikos metu susiformuojančios medijų sampratos analizė.

Straipsniu nesiekiama nubrėžti gaires universalioms medijų studijoms, tik norima išanalizuoti komunikacijos ir meno sąveikoje gimstančias teorines nuostatas. Visų pirma pačios medijos sampratą ir tuomet meno ir komunikacijos studijų sąveikoje gimstančią medijų meno sampratą. Siekiant išvengti per daug abstraktaus teoretizavimo, pasitelkiama viena konkreti medija – fotografija, kuri visame straipsnyje pasikartoja kaip medijų sampratos iliustracija ir galiausiai yra pristatoma kaip pirminis medijų studijų objektas.

Verta paminėti, kad šiame straipsnyje vartojama sąvoka *medijų studijos* yra sąlyginė ir labiau sutartinė nei atspindinti atitinkamą anglų kalbos sąvoką *media studies*[1]. Čia ji vartojama kaip disciplina, nagrinėjanti dažniausiai meno ir komunikacijos studijų sandūroje gimstančias

problemas ir tokius reiškinius kaip medijos, medijų menas, naujųjų medijų menas bei meno ir technologijų sąveiką. Medijų studijos gali būti traktuojamos kaip komunikacijos studijų sinonimas.

Temos ir problemos ištirtumas

Lietuvoje straipsnių ir tyrimų šiais klausimais iki šiol praktiškai nebuvo. Iš dalies tai galima pateisinti poreikio stygiumi, kadangi Lietuvoje tokie meno kūriniai yra praktiškai nerodomi ir lietuvių menininkai retai pasitelkia tiek pačias naująsias medijas, tiek jų estetiką. Tačiau kita vertus, atmetant lokalumo kriterijų, globalizacija ir intensyvūs komunikacijos srautai neleidžia nuslėpti, kad pasaulyje jau keletą dešimtmečių vyksta festivaliai, leidžiamos monografijos ir rengiamos parodos, tad natūralu tikėtis šių procesų atgarsių ir Lietuvoje.

Paminėtini trys straipsniai, susiję su medijų studijomis. Pirmieji du – tai Renatos Šukaitytės straipsniai „Apie tikrovės reprodukavimą ir simuliavimą elektroninių medijų mene“[2] ir „Techninių vaizdinių invazija: grėsmė šiandieninei kultūrai ar jos naujas formavimosi etapas?“[3], kuriuose pateikti požiūriai apie technologijų įsiveržimą į meno sferą, neieškant konstruktyvaus atsakymo, galinčio sujungti technologijas su meno sritimi ir taip išspręsti menotyros sandūroje su technologijomis kylančias problemas. Menotyrininkei nepavyksta išlaikyti neutralios pozicijos ir jau iš antrojo straipsnio pavadinimo konstravimo

[1] *Media studies* čia turima omenyje kaip *cultural studies* atšaka ar nuo jos atskilusi nauja kryptis, kuri domisi ne kultūra apskritai, o tik kultūra, perduota per medijas.

[2] Šukaitytė R. Apie tikrovės reprodukavimą ir simuliavimą elektroninių medijų mene // *Dailės parafrazės. XX amžius. Vilniaus dailės akademijos darbai. Vilniaus dailės akademijos leidykla, Nr. 38, p. 175–184, 2005. ISSN 1392-0316.*

[3] Šukaitytė R. Techninių vaizdinių invazija: grėsmė šiandieninei kultūrai ar jos naujas formavimosi etapas? [interaktyvus]. El. žurnalas „Eidos“, 2003 [žiūrėta 2006 spalio 13 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.litlogos.lt/eidos/actual/suk.html>.

akivaizdžiai matyti technopesimistinė meno samprata, iškart atmetanti sąveikos tarp technologijų ir meno galimybę. Šiuose tekstuose apstu klaidingų sąvokų vartosenos, technofobiškų nuostatų bei nepagrįstų tvirtinimų, rodančių, kad autorė nėra iš esmės susipažinusi su elektroninių medijų menu. Nepaisant trūkumų, šie straipsniai vertingi kaip bene pirmieji bandymai Lietuvos meno studijų kontekste parodyti, kad medijų mene įprastinės estetinės kategorijos nebėra aktualios, nes jas keičia „interaktyvumas", „multimedialumas" ir t. t.

Trečiajame Dovilės Tumpytės straipsnyje „Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdisciplinišKumas, medijos ir reliacinė estetika"[4] jaučiamas nešališkas technologijų atžvilgiu bandymas įvardyti raktažodžius, leisiančius įvertinti atitinkamus šiuolaikinio meno procesus. Menotyrininkė, pasirinkusi interdisciplinišKumą kaip atspirties tašką, įvardija galimus tokio meno analizės taškus bei pagrindines sąvokas. Nors D. Tumpytės pasirinkta medijos kaip meno rūšies samprata yra diskutuotina, tačiau jos įžvalgos vertingos meno ir komunikacijos sąveikos kontekstui vien dėl reliacinio (santykių/sąsajų) meno sampratos.

Apie disertacijas medijų studijų tema Lietuvoje dar anksti kalbėti, tačiau būtų verta paminėti keletą magistrantų bandymų atidžiau panagrinėti medijų problematiką mene. Deja, šie bandymai vyksta ne kritinėse-teorinėse studijų disciplinose, o praktinėse. Vilniaus dailės akademijos Fotografijos ir medijos meno katedros studentai 2006 m. apgynė tokius teorinius darbus:

- Vaclovas Nevčesauskas „Generatyvinis menas",
- Bartošas Polonskis „Kompiuterinio matymo panaudojimas meninėje praktikoje".

[4] Tumpytė D. Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdisciplinišKumas, medijos ir reliacinė estetika [interaktyvus]. Žurnalas „Balsas", 2005 m. spalio nr. [Žiūrėta 2006 m. spalio 20 d.] Prieiga per internetą: http://www.balsas.cc/modules.php?name=News&file=article&sid=82&mode=nested&order=0&thold=0>.

Kiekvienas iš jų nagrinėjo atitinkamos medijų estetikos problemas mene. Žinoma, kritikos ir distancijos šių meninių praktikų atžvilgiu negalime rasti, tačiau kaip nuorodų šaltiniai ir darbai, įvedantys į kontekstą, jie galėtų būti naudingi medijų studijoms bent jau Lietuvoje.

Tiek vokiškai kalbančių šalių, tiek ir anglakalbėje literatūroje netrūksta monografijų ir straipsnių rinkinių, aktualizuojančių medijų problematiką meno srityje. Vienas svarbiausių teorinių atramų – medijų teoretiko ir menininko Peterio Weibelio jau nuo XX a. 8 dešimtmečio gvildenama medijų problema meno kontekste. Jo pagrindines nuostatas ir sprendžiamus klausimus galima rasti straipsnių rinkinyje „Gama ir amplitudė: raštai apie medijų ir meno teoriją“[5]. Taip pat verta paminėti keletą kitų teorinių ir praktinių tyrinėjimų: autorių kolektyvo knygą „Informaciniai menai: sankirta tarp meno, mokslo ir technologijų“[6], dar vieną kolektyvinę monografiją „Skaitmeninių medijų persvarstymas: teorinės ir konceptualios inovacijos skaitmeninėse erdvėse“[7] ir daugelį kitų.

Sąvokos *medija* samprata komunikacijos moksluose

Skaitydami apie medijas lietuviškai susiduriame su šios sąvokos dviprasmybėmis, kurios atsiranda painiojant skirtingus kontekstus bei nemokant taisyklingai pritaikyti ar tinkamai išversti sąvokas.

[5] Weibel P. Gamma und Amplitude: Medien-und kunsttheoretische Schriften. Philo & Philo Fine Arts 2004. ISBN 3-86572-515-5.

[6] Wilson S. Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology. Cambridge: MIT Press, MA, 2003. ISBN-10: 0-262-73158-4.

[7] Digital Media Revisited. Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains. Ed. by Gunnar Liestol, Andrew Morrison & Terje Rasmussen. Cambridge, 2003. ISBN-10: 0-262-62192-4.

Visų pirma ši sąvoka lietuvių kalboje dažniausiai vartojama kaip anglicizmas *media*, tačiau anglų kalboje jis turi mažiausiai dvi visiškai skirtingas prasmes. Anglų – lietuvių kalbos žodyne[8] pirmoji žodžio *media* reikšmė nurodyta daugiskaitinė žodžio *medium* (lietuviškai – mediumas arba medija[9]) forma. Antroji angliško žodžio *media* reišmė – „žiniasklaida" arba „visuomenės informavimo priemonės". Šiuo atveju angliškas žodis *media* yra žodžių junginio *mass media* trumpinys. Pastaroji reikšmė čia iškart atmetama, paliekant ją komunikacijos studijoms, nes žiniasklaidos studijos yra tik smulkesnė komunikacijos ir medijų studijų potemė.

Taigi pirmoji angliško žodžio *media* reikšmė yra „mediumas" arba, paprastumo dėlei, „medija", kurios daugiskaitos forma yra „medijos". Analogiškai yra su „medijų" sąvoka vokiečių kalboje[10], kur sąvoka „mediumas" vartojamas trimis formomis: *Medium, Medien* ir *Media*. Pirmieji du atitinka anglų kalbos žodžius ir *media* pirmąja prasme, o *Media* vartojamas kaip skolinys iš anglų kalbos, *medium* sutrumpinta *mass media* versija, reiškianti masines medijas arba lietuviškiau – žiniasklaidą.

Medijos pirmiausia buvo pradėtos nagrinėti komunikacijos studijose, tad pirmoji sąvokos „medija" reikšmė būtų tiesiog komunikacijos priemonė[11].

[8] Kompiuterinis anglų–lietuvių kalbų žodynas ANGLONAS, kuris yra elektroninė Bronislovo Piesarsko anglų–lietuvių kalbų žodyno, (Alma littera, 2005) versija.

[9] Kol kas lietuvių kalboje nėra šio žodžio atitikmens, tad sinonimiškai bandoma vartoti lotyniška žodžio forma (vartojama anglų, vokiečių, prancūzų ir kt. kalbų mokslinuose tekstuose) – „mediumas" arba lietuviškesnė – „medija".

[10] *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Bibliographisches Institut, Mannheim, 003. ISBN: 3411055057.

[11] Vokietijos akademiniame diskurse dažnai „medijų mokslų" sąvoka vartojama sinonimiškai „komunikacijos mokslams".

Pereinant nuo lingvistinės prie labiau kontekstinės ir specializuotos „medijų“ sąvokos sampratos, reikia išsamesnio sąvokos „medija“ apibrėžimo. „Medijų teorijos ir mokslų žodyne“[12] sąvoka „medijos“ (dgs.) ir „medija ar mediumas“ (vns.) kildinama iš graikų kalbos žodžio *méson* (lot. *medium*), reiškiančio „vidurį, viešumą, bendrumą ar viešą kelią ir apibrėžia kaip komunikacijos priemonę ir tarpininką. „Medijų“ sąvoka plačiai buvo pradėta vartoti tik XX a. devintojo dešimtmečio viduryje, tad jai yra tik apie 20 metų. Medijos yra medijų mokslų, apimančių socialinių, humanitarinių ir technologinių mokslų sritis, tyrimo objektas. Vokiškoje tradicijoje medijų mokslai apima šias sritis: medijų istoriją, medijų estetiką, medijų filosofiją ir medijų technologijas. Žodyne pažymima, kad egzistuoja ir senesnė, parapsichologinė „mediumo“ (kaip tarpininko tarp šio ir kito pasaulio) sąvokos prasmė, tačiau ji nėra plačiai vartojama.

„Medijos“ sąvoka komunikacijos moksluose yra daugiasluoksnė. Ji gali būti skirstoma pagal įvairias kategorijas, pavyzdžiui, pagal komunikacijos kontekstus: masinė medija (kinas) ir tarpasmeninė medija (pvz., telefonas).

Vokiečių medijų teoretikas K. Hickethieris medijas skirsto[13] pagal jų socialinį institucionalizavimą į formalias ir neformalias medijas. Neformalios medijos – tai tokios medijos, kurios visų pirma apibrėžiamos ne pagal visuomenines institucijas, o pagal kultūrines konvencijas: tai natūralios komunikacijos sistemos (pvz., kalbos mediumas) ar meninės komunikacijos sistemos (pvz., literatūros ar fotografijos mediumas). Formalios medijos yra organizuotos visuomenės institucijose (televizija, radijas, kinas). Pavyzdžiui, fotografija tarp šių dviejų tipų atsiduria

[12] Lexikon Medientheorie Und Medienwissenschaft (red. Helmut Schanze). J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2002, p. 199–201. ISBN 3-476-01761-3.

[13] Hickethier K. Einführung in die Medienwissenschaft. Metzler Verlag, 2003, p. 20. ISBN 3-476-01882-2.

tarpinėje pozicijoje, nes jos vienprasmiškai negalima priskirti nei formalioms, nei neformalioms medijoms, kadangi jos samprata keičiasi priklausomai nuo konteksto.

Danų medijų filosofas Mike'as Sandbothe'as (2003) terminą „medija" vartoja trimis prasmėmis kaip:

a) jausminę laiko ir erdvės suvokimo priemonę;
b) semiotiškai suprantamą komunikacijos priemonę (atvaizdas, kalba, raštas ar muzika);
c) technologinę informacijos sklaidos, apdorojimo ir išsaugojimo priemonę (spauda, radijas, kinas, televizija, kompiuteris ar internetas).

Šis skirstymas parankus tuo, kad leidžia įžvelgti skirtingus medijos sampratos sluoksnius, tačiau M. Sandbothe'as neakcentuoja savo kategorizacijos kriterijų. Tuo tarpu K. Hickethieris apibrėžia ir grupuoja medijas pagal jų funkcijas[14]. Žemiau pateikiamoje klasifikacijoje aiški medijų sampratos apibrėžimo raida nuo grynai technologines ypatybes turinčių medijų iki komunikacinėmis funkcijomis pasižyminčių medijų:

a) stebėjimo medijos,
b) fiksavimo ir apdorojimo medijos,
c) perdavimo medijos,
d) ir kaip visų šių trijų medijų kombinacija išskiriamos komunikacijos medijos.

Stebėjimo (bendresne prasme suvokimo) medijos išplečia ir sustiprina žmogaus suvokimo organų galimybes: regos (akiniai ar teleskopas),

[14] Hickethier K. Einführung in die Medienwissenschaft. Metzler Verlag, 2003, p. 20–22. ISBN 3-476-01882-2.

klausos (mikrofonas ar klausos aparatas) ir kt. Čia jis remiasi M. McLuhano medijų kaip žmogaus kūno tęsinių samprata. Tuo tarpu fiksavimo ir apdorojimo medijos „įrašo“ informaciją saugoti arba apdirbti. Jos atlaisvina vidinę žmogaus atmintį ir sukuria „išorinę“ atmintį. Tai raštas, filmo juosta, fotoaparato atminties kortelė, trumpiau tariant, informacijos laikmena. Trečiasis medijų tipas – perdavimo medijos, kurios perduoda informaciją, pranešimus ir turinį laike ir erdvėje. Paprasčiausias pavyzdys būtų kompiuteriniai ar radijo ryšio tinklai. Televizorius iš tikrųjų funkcionuoja kaip perdavimo medija, nors pasitelkia vaizdo įrašymo ir fiksavimo techniką, pasiskolintą iš kino prototipo. Apskritai medijos turi tendenciją akumuliuoti skirtingas funkcijas. Tad ketvirtoji medijų grupė – komunikacijos medijos akumuliavo visų trijų grupių funkcijas ir tapo ne tik keičiančios erdvės ir laiko struktūrą, bet ir kuriančios naujas komunikacijos erdves. Ši ketvirtoji kaip komunikacijos medijų samprata yra mums aktualiausia, nes apima visas medijų funkcijas.

Iškyla dar vienas terminologijos klausimas: ar žodis „medijos“ – tai tik sąvokos „medija“ daugiskaitinė forma, ar jis apima ir medijų institucijas, ir institucionalizuojančias praktikas (pavyzdžiui, fotografijos atveju: muziejus, archyvus, agentūras ir t. t.)? Remiantis M. Sandbothe'o, K. Hickethierio ir kitų autorių medijos samprata, matoma, kad ji yra sudėtinė. Vienu atveju medijos gali būti analizuojamos atskirai nuo institucijų ir praktikų, kitu atveju kartu, tačiau visais atvejais prieš vartojant sąvokas būtinas jų patikslinimas: ar „medijos“ – tai tik komunikacijos priemonė ir tarpininkas ar pranešimas, o gal kartu ir dispozityvas kaip institucionalizuota komunikacijos praktika. K. Hickethieris, remdamasis prancūzų Michelio Foucault'o, Gilles Deleuzo, Jeano Louiso Baudry dispozityvo samprata, teigia, kad dispozityvas yra visuomeninė konstrukcija, kuri reguliuoja kaip kažkas yra suvokiama[15]. Dispozityvo sam-

[15] Hickethier K. Einführung in die Medienwissenschaft. Metzler Verlag, 2003, p. 186–187. ISBN 3-476-01882-2.

prata primena M. Foucault'o diskurso sampratą. Dispozityvą galima apibrėžti kaip tam tikros medijos kalbos, institucijos bei komunikacijos praktikų tinklą, organizuojantį medijos veikimo ir suvokimo principus visuomenėje bei turintį galią. Tai, pavyzdžiui, kino, radijo, TV ar interneto dispozityvai. Taigi vartojant sąvoką „medija" būtina nusibrėžti jos sampratos ribas: ar tai tik pati medija, kaip komunikacijos priemonė ir technologija, ar tai medijos dispozityvas.

Sąvokos „medija" samprata ir kriterijai meno kontekste

Įvertinus skirtingas sąvokos „medija" traktuotes komunikacijos moksluose, iš kurių pasiskolinama „medijų" samprata, galima jomis remtis ir meno studijų kontekste. Šiuo atveju per daug mechanistinė ir funkcinė K. Hickethierio medijų samprata nėra labai paranki atsakymui, kaip suprantama medija meno kontekste.

Čia labiau galėtų padėti Mike'o Sandbothe'o trisluoksnė medijos samprata, konkrečiu pavyzdžiu imant fotografijos mediją. Pirmiausia ją būtų galima įvardyti kaip jausminę erdvės ir laiko suvokimo priemonę, kuri padeda komunikuoti estetines savybes. Antra, į fotografiją žvelgiant kaip į tekstą, traktuojamą semiotiškai, galima atskleisti jos socialines-kultūrines vertes ir reikšmes, ir galiausiai, trečia, ji yra ir technologinė informacijos sklaidos ir perdavimo priemonė. Atrodo, šis komunikacinis požiūris padeda lengvai atskleisti fotografijos kaip medijos sampratą, tačiau vis dėlto lieka neaišku, kas laikoma medija konkrečiu atveju. Kas turima omenyje, kai kalbame apie fotografiją kaip mediją: ar tai materiali fotografija (nuotrauka), ar fotoaparatas, ar fotografija kaip dispozityvas, t. y. kaip fotografavimo praktika ir reprodukavimo technologija? Mažiau problemų kyla su kino kaip medijos samprata, nes kino kaip dispozityvo sampratai vartojame sąvoką „kinas" ar „kinematografas", o kino kaip turinio ar teksto – „filmas". Šias problemas jau XX a. septintame dešimtmetyje sprendė M. McLuhanas

savo jau aksioma tapusia fraze teigdamas, kad „medija yra pranešimas“[16]. Tai reikštų, kad kalbant apie fotografija jos pranešimu būtų ne tik nuotrauka, bet ir pati fotografijos medija, o analogiškai kalbant apie kiną, pranešimu būtų ne tik filmas, bet ir pats kinematografas. Atrodo, šiandien ši makluaniška aksioma yra visuotinai įprasta, o meno kontekste ji leidžia suprasti, kad meno kūrinio atveju svarbu yra išanalizuoti ne tik estetinį (pranešimo) sluoksnį, bet ir atkreipti dėmesį į jo komunikacinę bei technologinę struktūrą.

Aiškiausia būtų, jei skirtume pačią mediją nuo jos dispozityvo ir tuomet išskaidytume ją į skirtingus sluoksnius. Sujungus komunikacinius požiūrius į mediją ir įtraukus meno kontekstą, jais galėtų būti šie sluoksniai:

- estetinis (medijos turinys-tekstas (pranešimas));
- komunikacinis (medija kaip komunikacijos tarpininkas);
- technologinis (medija kaip komunikacijos aparatas ir technologiniai jos raiškos aspektai).

Jau keletą dešimtmečių, stiprėjant komunikacijos[17] ir medijų paradigmai[18] (Sandbothe, 2003; Hickethier, 2003) kituose moksluose, dažniausiai visas meno kontekste esančias estetines išraiškos priemones imta vadinti medijomis. Šis bandymas meno srityje esančioms skirtingoms priemonėms/medžiagoms pritaikyti iš komunikacijos teorijų kylančią medijos sąvoką yra klaidinantis. Problema gali kilti iš dar vienos

[16] McLuhan M. Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai. Baltos lankos, 2003, p. 26–39. ISBN 9955-584-07-6.

[17] Žr. Augustinaitis A. Komunikacijos ir informacijos mokslai: teorinės integracijos prielaidos // *Filosofija: mokslo darbų rinkinys*. KTU, Technologija, 1997, p. 80–90.

[18] Žr.: Sandbothe M. Medien. Kommunikation. Kultur [interaktyvus]. sandbothe.net, 2003 [žiūrėta 2005 sausio 13 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.sandbothe.net/258.html>, Hickethier K. Einführung in die Medienwissenschaft. Metzler Verlag, 2003, p. 22. ISBN 3-476-01882-2.

žodžio „medija“ reikšmės – medžiaga ir/ar priemonė, kuri vartojama apibūdinti kaip ir kokiu būdu yra padarytas meno kūrinys: nupieštas angliuku ar pieštuku, nutapytas aliejiniais dažais ar akrilu, sukurtas iš molio, stiklo ar plastiko ir t. t. Tokią vienaskaitinės sąvokos „medium“ reikšmę nurodo ir Meriam-Webster anglų-anglų kalbos žodynas („meninės išraiškos priemonė“)[19], enciklopedija „Vikipedija“[20] ir „Getty“ meno ir architektūros tezauras[21].

Ar galima taikyti tapybai, grafikai ir skulptūrai tas pačias charakteristikas ir kriterijus kaip fotografijai, videomenui, internetui? Į šį klausimą padėtų atsakyti žvilgsnis į medijų studijas, kur K. Hickethieris, remdamasis Harriu Prossu („Medienforschung“, 1972), skirsto medijas į pirmines, antrines ir tretines. Pagrindinis skirtumas yra tai, ar yra ir kaip yra naudojamas aparatas (techninis įtaisas):

- pirminės medijos – perduodant ir priimant pranešimą nenaudojamas joks įtaisas; tai kalba bei neverbalinė komunikacija: mimika, gestai ir kūno judesiai, pavyzdžiui, teatras ir šokis;
- antrinės medijos – perduodant pranešimą pasitelkiamas įtaisas (kartais aparatas) tik iš siuntėjo pozicijų; tai rašytinis ir spausdintinis tekstas, tapyba, grafika, skulptūra;
- tretinės medijos – tiek kuriant, tiek suvokiant pranešimą yra būtinas aparatas; tai kinas, videomenas, kompiuterinis menas ir t. t.

Taigi matome, kad komunikacijos sąvokos siuntėjas, gavėjas ir pranešimas padeda išspręsti problemą bei apibrėžti medijos sampratos ribas meno kontekste pagal tai, ar naudojamas aparatas, ar medija suvokiama tik žmogiškaisiais jutimais (be techninių įtaisų). Tad patį aparatiškumą galime laikyti pagrindiniu medijos sampratos mene kri-

[19] http://www.m-w.com

[20] http://en.wikipedia.org/wiki/Media_(arts)

[21] http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=media&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300163343

terijumi. Kai žiūrovas (gavėjas) stovi prieš tapybos darbą, jis jį suvokia savo juslėmis be jokių papildomų įtaisų, tačiau tapytojas (siuntėjas), kurdamas paveikslą, greičiausiai panaudojo keletą įtaisų – teptuką, drobės paviršių ir galų gale priemones – dažus. Verta pažymėti, kad aparatas skiriasi nuo įtaiso tuo, kad pirmasis turi bent jau mechaninę prigimtį. Taigi aparatas gali būti kino kamera, fotoaparatas, kinoprojektorius, videokamera, kompiuteris ir t. t., tuo tarpu įtaisas – tai teptukas, pieštukas, kaltas ir pan. Pavyzdžiui, videomenui egzistuoti reikia ne tik aparato (videokameros) iš menininko-siuntėjo pozicijų, bet ir aparato iš žiūrovo-gavėjo pozicijų, kad jis galėtų pamatyti videokūrinį. Žinoma toks grynai technologinis medijų grupavimas gali būti kritikuotinas, tačiau jo paprastumas leidžia mums apibrėžti studijų sritį, t. y. nuo kur prasideda medijos meno kontekste.

Fotografija pagal K. Hickethierio medijų grupavimą atsiduria tarp antrinių ir tretinių medijų kategorijų, nes siuntėjas naudoja aparatą, kad sukurtų pranešimą, tuo tarpu gavėjas aparatą naudoja tik sąlyginai. Analoginės fotografijos atveju gavėjas mato fotografiją atspausdintą ant popieriaus ir jai suvokti aparato nereikia, nors fotografija skiriasi nuo antrinės medijos tapybos tuo, kad tam, jog jis būtų suvoktas, jos turinys turi pereiti technologinius procesus. Tuo tarpu skaitmeninė fotografija yra tikrai tretinė medija, nes jai suvokti reikia ekrano. Medijų skirstymas pagal tai ar ir kiek naudojamas aparatas nėra vien technologinis, kaip gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio, nes jis išreiškia ir medijavimo (tarpininkavimo tarp siuntėjo/gavėjo ir realybės) laipsnį. Šiuo atžvilgiu pirminės ir antrinės medijos sutelpa į vieną mediacijos lygį – nemedijuotos komunikacijos, tuo tarpu tretinės medijos yra visiškai kitokio pobūdžio – medijuotos komunikacijos. Pakoregavus medijų grupavimo sampratą, akivaizdu, kad fotografija yra grynai tretinė medija. Kartu ji yra pirmoji medija tikrąja to žodžio prasme, kuri gali būti nagrinėjama meno kontekste per estetinį, komunikacinį ir technologinį sluoksnius.

Jei medija meno kontekste suprantama kaip medija per aparatiškumo kriterijų, o aparatas dažnai sutampa su tuo, ką mes įvardijame kaip techniką, arba tiksliau technologiją, tai iškyla kitas klausimas: kuo technologija skiriasi nuo medijos? M. McLuhanas savo medijos sampratą grindė gan technologiniu-fiziologiniu požiūriu – ji tiesiog jam egzistavo kaip fizinis žmogaus kūno tęsinys. Tuo tarpu Martinas Listeris, remdamasis kultūros studijų teoretiku Raymondu Williamsu, akivaizdžiai parodo, kaip iš pirmo žvilgsnio, atrodo, artimos sąvokos „tecnologija“ ir „medija“ visiškai skiriasi. Medija – tai technologijos panaudojimas ar pasitelkimas siekiant komunikuoti ar išreikšti[22]. Matome, kad tiek komunikacija, tiek išraiška meno ir komunikacijos studijų sandūroje yra patys tinkamiausi žodžiai, apibūdinantys medijos kaip technologijos intenciją atlikti šiuos du veiksmus. M. Listerio pateikiamas pavyzdys apie fotografiją, kai technologija tampa medija, padeda dar aiškiau suprasti technologijos ir medijos skirtį. Taigi fotografijos technologija yra optinė ir mechaninė sistema, kuri nukreipia šviesos spindulius ant chemiškai paveikto paviršiaus ir jame palieka pėdsakus. Tačiau ši technologija pati savaime nėra medija. Kai sakoma, jog atvaizdai mums pateikia informaciją, reprezentuoja idėją ir „įjungia“ mūsų vaizduotę per formas ir turinį, tuomet fotografija (o dar tiksliau, fotografijos technologija) yra naudojama kaip medija[23]. Taigi, technologija *per se* ir technologija, turinti intenciją, nėra du tapatūs dalykai. Matome, kad technologija tampa medija, kai ji yra naudojama kaip komunikacijos ir išraiškos medija.

Aparatinei medijų sampratai meno studijose istorine prasme svarbus yra Walteris Benjaminas, nes jis pirmasis padėjo teorinius pagrindus meno, naudojančio aparatines medijas, analizei straipsnyje „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“[24] (pirmąkart origi-

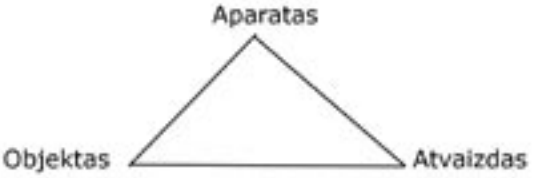
[22] Lister M. (red.) New Media: a Critical Introduction. Routledge, 1 edition 2003, 83–84. ISBN: 0415223784

[23] Ten pat, p. 83.

[24] Benjamin W. *Nušvitimai*. Vaga, 2005, p. 214–243. ISBN 5-415-01811-5.

nalo kalba publikuotas 1936 m.) Jis meno kūrinyje išskiria technologijos kuriamas ypatybes, kurios leidžia tą kūrinį reprodukuoti begalę kartų, visiškai neprarandant jo kokybės.

Technologinę medijų sampratą toliau plėtoja ir papildo austrų medijų ir meno teoretikas bei filosofas Peteris Weibelis[25], kuris taip pat kalba apie aparatą (žiūrėti 1 schemą), kaip neatsiejamą medijos dalį, grįsdamas jos sampratą kaip semiotinę ir technologinę komunikacijos priemonę.



1 schema[26]

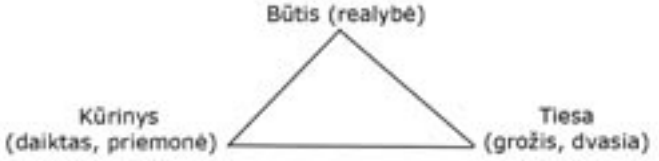
P. Weibelis technologijų estetiką mene grindžia per trinares struktūras, kurių pagrindas yra binarinės opozicijos. Jo teigimu, medijose naujoji technologijų estetika keičia pamatines klasikines meno sąvokas: vietoj statikos – dinamika, vietoj būties – procesas, vietoj absoliutu – reliatyvu, vietoj visuotinumo – specifinis, vietoj originalo – techninis reprodukavimas, apropriacija (pasisavinimas) ir simuliacija, vietoj autoriaus – kolektyvas, mašina, tekstas, vietoj tiesos – virtualumas, vietoj daikto – mediumas, vietoj materialumo – nematerialumas, vietoj realybės – fikcija, vietoj būties ir realybės – tik ženklai, fikcijos ir simuliacijos[27]. Tokiomis sąvokų porų opozicijomis P. Weibelis kuria skirtį

[25] Weibel P. Gamma und Amplitude: Medien-und kunsttheoretische Schriften. Philo & Philo Fine Arts. 2004, p. 42. ISBN 3-86572-515-5.

[26] Ten pat, p. 42.

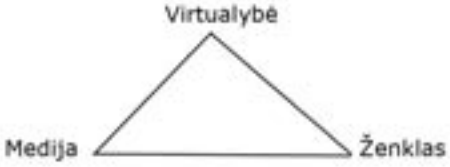
[27] Ten pat, p. 58.

tarp klasikinio meno ir meno, kuriamo medijomis bei turinčio savyje komunikacinę paradigmą (plg. 2 ir 3 schemą).



2 schema[28]

Ontologinis trikampis (2 schema) buvo „ikimedijinio“ meno ir klasikinės estetikos pagrindas, o vėliau jis transformavosi į medijų trikampį (3 schema), pritaikomą komunikacinei ir technologinei medijų estetikai analizuoti. Ši transformacija įvyko todėl, kad pasikeitė vertinimo kriterijai ir estetikos samprata, be to, technologijų estetika išeina už meno sferos ribų, kadangi tos pačios medijos gali būti panaudojamos skirtingoms funkcijoms (menui, masinei komunikacijai ir t. t.). Ontologinio trikampio medijų sampratai neįmanoma pritaikyti, nes jis atitinka tik klasikinio meno (dažniausiai iki XIX a. pabaigos) analizės kriterijus. Akivaizdu, kad 2 schema tinka klasikinės tapybos sampratai, tuo tarpu 3 schema yra fotografijos ar kokios nors skaitmeninės medijos atspindys.



3 schema[29]

[28] Ten pat, p. 58.

[29] Ten pat, p. 63.

Fotografija kaip medijų studijų pirminis objektas

Fotografija svarbi komunikacijos ir meno sąveikos kontekste, kadangi jos atsiradimas paspartino „medializacijos“ procesus kultūroje ir kartu iškėlė naujus klausimus humanitariniuose ir socialiniuose moksluose. F. Hartmannas[30], F. Kittleris ir kiti medijų teoretikai teigia, kad fotografija buvo pirmasis mediumas, pradėjęs nesustabdomą kultūros procesą: lingvistinio posūkio (angl. *linguistic turn*) kaitą į ikoninį posūkį (angl. *iconic turn*). Šis virsmas apibūdinamas metafora „kultūra be rašto“, kai pagrindine kultūros bei informacijos ir komunikacijos perdavimo priemone, pagrindine medija tampa ne raštas ir kalba, o vaizdas (pirmiausia fotografija, o vėliau ir kitos vizualios medijos). Tuo tarpu Reinhardtas Margreiteris iškelia net trečią posūkio versiją – medijinį posūkį (angl. *medial turn*)[31], kai praktiškai visa kultūra vyksta tik per medijas, taip pat ir mąstymo slinktis padaro medijas vienu svarbiausių filosofijos, taip pat ir kultūros bei medijų studijų objektų.

Meno kritikas ir filosofas W. Benjaminas[32] pirmasis pradėjo rašyti apie medijas nors ir nevartodamas „medijų“ sąvokos. Jis analizavo fotografiją kaip mediumą ir jau 1936 metais straipsnyje „Meno kūrinys mechaninės reprodukcijos amžiuje“ pastebėjo, kad nors fotografija išrasta prieš beveik 100 metų, tačiau dar netapo nė vieno mokslo objektu. Jis pristatė fotografiją kaip galimą filosofijos objektą, tačiau tuometinį filosofijos suvokimą adaptuojant šiandieninei filosofijos sampratai, būtų galima pastebėti, kad tai buvo pirmasis bandymas analizuoti medijas ir kurti medijų teoriją, nesvarbu, kad ir vienos medijos. W. Benjaminas, ly-

[30] Hartmann F. Mediologie: Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften. WUV, Wien, 2003. ISBN 3-85114-801-0.

[31] Margreiter R. Realität und Medialität - zur Philosophie des Medial Turn. // *Medien Journal 1/1999*, p. 9–18. ISSN 1025-9473.

[32] Benjamin W. Nušvitimai. Vaga, 2005. ISBN 5-415-01811-5.

gindamas fotografiją su kitomis vizualinės išraiškos priemonėmis, apibrėžia jos išskirtinius bruožus ir funkcijas, kaip, pavyzdžiui, galimybę techniškai ir identiškai reprodukuoti tą patį atvaizdą begalę kartų.

Visgi W. Benjaminas analizuoja tik dvi medijas: fotografiją ir kiną, neišeidamas už meno sistemos rėmų, t. y. šias medijas nuolat lygindamas su meno sistema ir lyg bandydamas rasti panašumų ir skirtumų tarp medijų ir meno. Jis apibrėžia naujas medijas per jų skirtumus nuo tradicinės meno ir meno kūrinio sampratos ir vartoja meno terminų žodyną. Po Antro pasaulinio karo rašę teoretikai (M. McLuhanas ir kt.), kurdami medijų teorijų pamatus ir naujus terminus, apibrėžė fotografiją kaip mediją naujais, dar labiau su komunikacijos studijomis susijusiais terminais. W. Benjamino požiūrio taškas įdomus kaip vienas pirmųjų bandymų analizuoti medijas ir daugeliu atvejų medijų studijose jo tekstai vertinami kaip pamatiniai, kuriant medijų teorijos sistemą.

Pirmuosius fotografijos kaip medijų studijų objekto bruožus atskleidžia ir medijų teoretiko M. McLuhano raštai, kuriuose bandė susisteminti bendrinę medijų teoriją, siekiančią akmens amžių, tačiau daugiausia kalbančią apie to meto šiuolaikines (septinto dešimtmečio) medijas.

Fotografijos kaip pirminės medijų studijų objekto sampratai svarbus ir medijų teoretiko P. Weibelio indėlis. Jis kalba apie technologijų estetiką ir jos transformacijas mene pažymėdamas, kad tradicinės meno priemonės virsta technologinėmis medijomis tuomet, kai meno kūrinio vidinėje ir išorinėje komunikacijoje atsiranda aparatas ir tai atsitinka XIX a. pirmiausia su fotografija [33].

Kitas svarbus medijų studijų aspektas – tai ne pavienių medijų, naudojamų skirtinguose kontekstuose (kartu ir meno) studijos, bet pats medijų meno reiškinio atsiradimas, įvykęs susidūrus ir sąveikaujant komunikacijai, medijoms ir menui.

[33] Weibel P. Gamma und Amplitude: Medien-und kunsttheoretische Schriften. Philo & Philo Fine Arts. 2004, p. 13–65. ISBN 3-86572-515-5.

Medijų menas: šiuolaikinio meno samprata per komunikacinę paradigmą

Meno studijų kontekste komunikacija svarbi ne tik kaip sąvoka, padedanti suvokti medijas ir jų panaudojimą mene, bet kaip ir kontekstas, kuriame formuojasi meno reiškinys, įvardijamas kaip medijų menas. Medijų meno negalėtume įvardyti kaip žanro, nes jis yra tarpžanrinis ir interdisciplininis menas, apibrėžiamas kaip laikiškas (angl. *time-based*) ir/arba orientuotas į procesą, kuriantis teoretiškai ir audiovizuališkai paveikias/įtikinančias ryšių ir nuorodų formas, peržengiančias žanro ribas[34]. Trumpiau tariant, medijų menas yra sukurtas naudojantis aparatais (vokiečių kalboje egzistuoja „medijų meno" sinonimas „aparatinis menas") ar technologijomis, paplitusiomis nuo XX a. vidurio ir dažnai naudotomis masiniame komunikacijos kontekste. Papildant šį apbrėžimą ir laikantis sampratos, kad fotografija yra pirmoji aparatinė medija, galima teigti, kad medijų menu laikome ir darbus, sukurtus fotografinėmis (išskyrus tada, kai kūrinyje svarbiausias yra ne pats fotografinis atvaizdas, o fotografijos kaip technologijos ar koncepcijos pasitelkimas tarpžanriniam meniniam rezultatui pasiekti) medijomis.

Kalbant apie medijų meną, reikėtų stengtis išvengti pavojaus vėl sugrįžti prie anksčiau minėtų medijos, priemonės ir medžiagos santykio problemų. Patekusi į meno kontekstą medijos samprata dažnai įtraukia ir save, ir tradicinį meno medžiagiškumo aspektą, kai medija suprantama tiesiog pažodžiui, kaip medžiaga. Ši painiava atsiranda dėl senos „amatininkiškumo" tradicijos mene. Jei žmogus gana ilgą laiką studijuoja ir/ar praktikuoja vieną medžiagą (molį (keramiką), dažus (tapy-

[34] Apibrėžimas suformuluotas remiantis medijų meno portalu Media Art Net [interaktyvus] ZKM Center for Art and Media, 2004 [žiūrėta 2006 rugsėjo 14 d.] Prieiga per internetą: <http://www.medienkunstnetz.de/concept/>.

bą) ir pan.), jis tampa tos srities ekspertu, kitaip sakant, įvaldo meną elgtis su ta medžiaga. Tačiau iš to atsirandančios amatininkiškos menininko sampratos nereikėtų painioti su medijų menininko samprata. Vienas akivaizdus pavyzdys galėtų būti fotomeno reiškinys, kuris trumpai apibūdinamas kaip fotografijos įgūdžių tobulinimas iki tokios ribos, kad būtų galima gaminti tobulus atvaizdus. Kitaip tariant, kai žmogus tampa labiau amatininkišku menininku fotografijos srityje, bet ne menininku, naudojančiu fotografiją.

Ši meno žanro sąvokos (fotografija ir menas yra fotomenas) konstrukcija primena naujesnę sąvoką „medijos menas“, kai ryškus momentas mediją suprasti kaip medžiagą ir jos tobulinimą (daugiau praktiškai, nei konceptualiai) iki tiek, kol tie įgūdžiai tampa menu. Todėl vienaskaitinė sąvokos „medijos menas“ forma sukelia problemų ir klaidingų asociacijų su žanriškumu ir medžiagiškumu. Todėl siūloma vartoti daugiskaitinę jos formą „medijų menas“, kuri žymi daugiau kūrybos pobūdį – medijų permąstymą ir daugiau nurodo į tarpžanrinį mąstymą, nei į darbą su medžiaga ar „medžiagoje“.

Medijų menas turi du sampratos sluoksnius. Pirma, tai menas, naudojantis medijas, ir, antra, tai menas, kritiškai jas įvertinantis ir permąstantis jų veikimo mechanizmą. Akivaizdžiausias pavyzdys būtų videomeno raidos linija, kurioje jis atsiskleidžia ne tik kaip protestas prieš masinio kino mediją ir vieno ekrano diktatą, bet ir kaip savirefleksiškas pačios videomedijos permąstymas ir perkūrimas.

Medijų naudojimas mene, pasak meno ir medijų santykio ieškančio teoretiko Dieterio Danielso[35], prasidėjo dėl dviejų motyvų, kurie apibūdinami trumpa fraze „medijos pakeitė meną, menas sureagavo į me-

[35] Daniels D. Forerunners of media art in the first half of the twentieth century [interaktyvus]. Media Art Net, 2004 [žiūrėta 2006 spalio 1 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/forerunners/>.

dijas“. Pirma, tai buvo moderniojo meno galios praradimas daryti įtaką visuomenei, nes menas tapo vis labiau savireferentiškas ir abstraktus, tad menininkai tikėjosi, kad medijų (kurios visų pirma XX a. pradžioje buvo suvokiamos kaip masinės komunikacijos priemonės) pasitelkimas leis menui išsivaduoti iš savo uždaro rato ir pasiekti masines auditorijas. Taigi matome, kad komunikacinė kultūrinė ir socialinė paradigma yra glaudžiai susijusi su menu nuo pat medijų meno ištakų. Taigi pirmieji kūrėjų bandymai panaudoti medijas buvo Dziga Vertovo ir Walterio Ruttmanno pareiškimai apie naująjį kino meną, Bertolto Brechto radijo teorija ir futuristų manifestas televizijai „La Radia“ (1930).

Tai buvo pirmieji menininkų bandymai įtraukti masines medijas į meno sceną, antrasis motyvas buvo daug gilesnis. D. Danielsas jį įvardija kaip „estetinį potencialą sukurti vaizdines ir garsines patirtis, kurios iki šiol nebuvo matytos/girdėtos, kitais žodžiais tariant, tokias meno formas, kurios išeina už visų žinomų žanrų ribų“. Todėl medijų menas nuo pat pradžių siekė būti ir tarpdisciplininis, ir betarpiškai susijęs su komunikacija. Antrasis motyvas ir šiandien tęsiasi menininkų siekyje analizuoti ir dekonstruoti masines medijas (žiniasklaidą). Akivaizdžiausi pavyzdžiai būtų Nam June Paiko kūryboje ryški televizijos kritika, P. Weibelio – visų vizualių medijų veikimo mechanizmo perkonstravimas ir Heatho Buntingo interneto kritika.

Medijų menas yra toks meno reiškinys, kuris formuojasi iš komunikacijos ir medijų lemiamų kultūrinių ir socialinių pokyčių visuomenėje. Tad jis yra akivaizdžiausias komunikacijos ir meno sąveikos rezultatas, reikalaujantis tolesnių nuodugnių tyrimų ir meno bei komunikacijos studijų teorinių paradigmų integracijos.

Išvados ir nauji klausimai

Integruojant komunikacijos paradigmą į meno sferą, matome, kad tampa lengviau paaiškinti šiuolaikiniame mene vykstančius reiškinius: tiek sąvokos „medija“ infiltraciją, tiek „medijų meno“ reiškinio sampratą. Komunikacijos studijos praturtina savo požiūriu ir sąvokomis meno studijas ir pristato instrumentarijų, kuris galėtų būti pasitelktas tradicinės menotyros problemoms spręsti. Aparatiškumas, kaip pagrindinis medijų kriterijus, leidžia nusistatyti medijų sampratos ribas meno kontekste ir išvengti nesusipratimų, atsirandančių iš sąvokų „medija“ ir „medžiaga“ sampratų.

Fotografijos kaip medijos pavyzdžiai straipsnyje iliustruoja medijos aparatiškumo kriterijų bei patvirtina fotografiją kaip svarbų pirminį medijų studijų objektą. Fotografijos kaip medijos analizė yra vertinga istorinio medijos sampratos vystimosi aspektu. Tuo tarpu tolesnė medijų integracija į meną ir medijų meno reiškinys žymi paties meno persiorientavimą pagal medijų paradigmą. Tai rodo svarbų jau kelis dešimtmečius vykstantį meno ir komunikacijos studijų sąveikos rezultatą.

Peržvelgus pagrindines sąvokas ir apibrėžus jų sampratą, kylančią iš meno ir komunikacijos studijų sąveikos, visgi lieka neatsakyta daug klausimų. Kas yra naujosios medijos ir kokia šios sąvokos apibrėžtis? Koks yra senųjų ir naujųjų medijų santykis? Ir galiausiai, kokios yra pagrindinės teorijos, nagrinėjančios medijas meno kontekste?

Gauta 2006-10-15

The Interplay between Art and Communication Studies: the Conception of Medium and Media Art

Summary

In the course of the last 30 years art is changing according to the communication paradigm, which replaces the aesthetical paradigm. That's why art is taking into its account such concepts as apparatus, audience, participation, medium and mass media. While using the notion of "medium" in the context of contemporary art, we encounter problems of ambiguity. The problem is that the notion is not very clear yet and we do not know the criteria that could define where the notion of a "medium" begins and ends. The main goal of the article is to integrate the paradigm of communication into art studies, as well as to analyse the conception of a "medium" which is defined in the interplay between art and communication studies. Later in the article, photography is chosen as an illustration for a medium's apparatus criterion.

After discussing the characteristics of the medium and its criteria we arrive at a conclusion that one of the most important criteria of the medium is a feature of having an apparatus. This statement is strengthened by Peter Weibel's thoughts that media bring a technological aesthetics into the work of art. There is also a distinction between a medium and technology made in order not to be confused about the meanings of these notions. The conclusion that the medium is a medium only when it has an apparatus allows us to avoid misunderstandings in the art context, which exist because a medium can have two meanings: a medium per se and a "material".

Photography is chosen as an illustration for a medium's apparatus criterion as it is a primal object of media studies. The analysis of photography as a medium is important considering the historical development of the medium notion. Photography is also important in this case

because it was a medium which stimulated iconic and afterward medial turn in culture studies and philosophy. Meanwhile, the further integration of medium into art and the arrival of media art lets us state that art is changing its orientation according to the paradigm of media.

Media art is the art movement, which is constructing itself from the social and cultural changes in the society that are brought about by communication and media. Hence, media art is the most evident result of the interplay between communication and art. There is a big demand for further research in this field as well as for the integration of theoretical paradigms of art and communication studies.

Eglė Jaškūnienė

Vizualios medijos kaip šiuolaikinės visuomenės poreikių išraiška

The aim of this work is to consider contemporary visual media from the perspective of technological development linked to social change: that is, to look at technical arts as a new stage of visual expression, that was inspired by the formation of a new information society.
This requires a categorization of the main feature of technical arts – their dependence on technologies, that during the 20th century in turn formed issues of the documental, its verisimilitude (as reconstruction of authentic reality) and media (as comprehensive modern system of creation and communication) and the very issue of the documental converted into a new field of research on visual arts.

Keywords: society, cultural studies, art studies, media, digital art, cinema, television, photography.

Raktažodžiai: visuomenė, kultūros studijos, Frankfurto mokykla, menotyra, medijos, skaitmeninis menas, kinas, televizija, fotografija.

Eglė Jaškūnienė, Vilniaus dailės akademijos doktorantė, Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius
El. paštas: eglejas@gmail.com

Darbe remiamasi dar Markso suformuotu imperatyvu, t. y. mintimi, kad kiekvienos visuomenės formacijos pagrindas – ekonominiai gamybiniai santykiai, lemiantys visas kitas visuomenės egzistavimo ir funkcionavimo formas: politiką, kultūrą, mokslą ir kt. „Frankfurto mokykla“ bei „Britų kultūros studijos“ išplėtė tyrimų trajektorijas, iškėlusios techninių menų (fotografijos, kino, televizijos), medijų, politikos, ekonomikos ir kt. sąveikos problemas.

Pagrindinis techninių menų bruožas – priklausomybė nuo technologijų, kurios bėgant XX amžiui savo ruožtu suformavo dokumentiškumo, tikroviškumo (kaip autentiško tikrovės atkūrimo) bei medijų (kaip kompleksinės šiuolaikinės kūrybos ir komunikacijos sistemos) problematikas, o pačią dokumentiškumo problematiką pavertė nauja vizualiųjų menų tyrimų sritimi.

Straipsnio tikslas – pažvelgti į šiuolaikinę kūrybą technologijų raidos aspektu, susiejant jas su pokyčiais visuomenėje, t. y. pažvelgti į techninius menus kaip į naują vizualios raiškos etapą, kurį inspiravo naujos informacinės visuomenės formavimasis.

* * *

Kontrolinė revoliucija

„Išradus fotografiją, tapyba buvo priversta išeiti ilgų atostogų, vadinamų abstrakcionizmu[1]*.“*

S. Sontag

Skaitmeninis menas, postmodernistinė dailė, operuojantys virtualiomis laiko ir erdvės kategorijomis, neatsirado per vieną naktį. Jų ištakos – XIX a. „kontrolinėje revoliucijoje“ (Jameso Benigerio terminas[2]), kai senos sistemos rėmuose randasi ir auga nauja kokybė, susijusi su ateities visuomene. Dviejų sistemų trintyje šlifavosi ir tvirtėjo pamatai, ant kurių bėgant šimtmečiui susiformavo informacinė visuomenė. Vienu jos pamato akmenuku tapo fotografijos išradimas, savo svarba prilygstantis garo mašinos ir elektros išradimui gamybinių santykių raidoje.

[1] Sontag S. *On Photography*. Middlesex: Penguin Books, 1984, p. 94.

[2] Kumar K. *From Post-Industrial to Post-Modern Society*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1999, p. 18.

Tiesą sakant, fotografijos išradimas XIX a. buvo traktuojamas kaip komercinę vertę turintis techninis išradimas. Visuomenėje jis traktuojamas kaip vienas iš besiformuojančios buržuazijos identiteto simbolių[3].

Visuomenei pirmą kartą fotografija buvo pristatyta dagerotipijos pavadinimu, kaip mokslo išradimas, leidžiantis dokumentiškai tiksliai atkurti tikrovės vaizdus: J. L. Daguerre'as jį paskelbė ir užpatentavo 1839 m. Prancūzijos Mokslų akademijoje. Tai buvo ne tik „mokslinis išradimas", bet ir politinis aktas, nukreiptas prieš ekonominę prancūzų konkurentę Angliją, kuri vienintelė buvo priversta pirkti „šviesoraščio" patentą iš Prancūzijos.

XIX a. senosios fotografijos (dagerotipų, talbotipų, kalotipų) periodas buvo atkakli kova už techniškai kokybišką tikrovės reprodukciją (ryškią, ilgalaikę, kontroliuojamą ir ekonomiškai pasiteisinančią) ir kartu pastangos įgauti pripažinimą konservatyvios, tačiau smarkiai besikeičiančios visuomenės akyse.

Akademiniai dailės sluoksniai, prisirišę prie tradicinių, laiko patikrintų vaizdavimo ir dailės kūrinio funkcionavimo būdų visuomenėje, kategoriškai atmetė fotografiją. Naivūs piktorialistų mėginimai „sutaurinti" fotografiją, taikant vaizduojamosios dailės kūrybos principus (nuotraukų spaudimas įvairiais grafikos metodais, klasikinės kompozicijos, antikiniai atributai, potėpių tonavimas iki spalvotosios fotografijos išradimo ir kt.) arba fotomontažu „klonuojant" daugiafigūres klasicistines kompozicijas, tik pakurstė ugnį. Situaciją puikiai iliustruoja to laikotarpio karikatūra – nuolankiai nusižeminęs senovinis fotoaparatas (medinė dėžė su dangteliu) bando prasmukti į klasikinių menų parodą, kurios tarpduryje išdidžiai stovi dažų paletė[4].

[3] Scharf A. *Art and Photography.* London: Penguin books, 1983, p. 19–249.
Autentiški pirmieji XIX–XX a. pr. straipsniai apie fotografiją surinkti knygoje *Photography: Essays & Images*, edited. by Beaumont Newhall. London: Secker and Warburg, 1980, p. 13–320.

[4] Rosenblum N. *A world history of Photography.* New York: Abbeville Press, 1984, p. 210.

Tačiau auganti vidutinė buržuazija entuziastingai priėmė naujojo laikotarpio techninį išradimą, kuris tapo pirmuoju jų kultūros ir socialinio identiteto simboliu. Ją mažai domino meninės ambicijos, paremtos įgimto talento ir genialumo postulatais ir atsiduodančios feodaliniu amatininkiškumu. Fotografija buvo vertinama kaip „modernus" žaisliukas, atitinkantis ekspansyvios, dinamiškos, smalsios buržuazijos poreikius. Europą ir Ameriką užplūdo kelionių nuotraukos, fotoalbumai iš tolimų ir egzotiškų pasaulio kampelių. *Carte-de-visite* tipo kompozicijos (didikų ir įžymybių atvaizdai) – savotiški reklaminių įvaizdžių prototipai – tenkino įvairaus luomo bulvarinius poreikius, kurių kaina priklausė nuo populiarumo laipsnio. Fotoportretai medalionuose ir miniatiūrose, nors ir apipavidalinti pagal senas portretų tradicijas, jau įkūnijo demokratiškai modernų požiūrį į šeimos ir visuomenės vertybes. Viskas buvo tikra, nefalsifikuota ir technologiškai modernu.

Net spaudoje, kuri iki paskutiniojo XIX a. dešimtmečio neturėjo techninių galimybių reprodukuoti pustonių grafiką, dominavo ne piešiniai, o ksilografinės nuotraukų kopijos. Kruopštus, brangus, daug pastangų ir laiko reikalaujantis graverių darbas leidėjams buvo pelningesnis nei dailininko piešinys.

Destrukcijos logika

„Pirmą kartą pasaulio istorijoje mechaninė reprodukcija leido meno kūriniui išsivaduoti nuo parazitinės priklausomybės ritualui. Tačiau tuo pat metu ji akimirksniu pateko į kitas pinkles – politiką[5]*."*

W. Benjamin

Pirmoji XX a. pusė žymi industrinės visuomenės augimą, su visais ją lydinčiais prieštaravimais ir kataklizmais. K. Markso teigimu, kiek-

[5] Benjamin W. *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Transcribed by Andy Blunden. Los Angeles: University of California, 1998, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm (žiūrėta 2005 11 17).

viena nauja visuomeninė formacija, išprovokuota klasių sąveikos, ateina į pasaulį skausmingai. Kultūra, kaip netiesioginis gamybinių-klasinių interesų atspindys, atstovauja valdančiai klasei, kuri, stengdamasi adaptuoti oponentus prie pasikeitusių visuomeninių sąlygų, pasitelkia galingiausią XX a. pirmosios pusės ginklą – politiką.

Modernizmo moralinė būsena – tai pastovi krizės ir atsinaujinimo nuojauta, destrukcijos ir atsinaujinimo praktika, adaptacijos ir konfrontacijos politika visuomenėje, kuri suvokia neišvengiamai einanti į naują savo vystymosi etapą, tačiau inertiškai jam besipriešinanti cinizmo, depresijos ir nostalgijos nuotaikomis.

Nerami, sujaukta ir maištinga modernistinės kultūros išorė atspindi kontraversiškai hamletišką dilemą – būti ar nebūti naujai visuomenei. Neatsitiktinai radikaliausios meno srovės karštligiškai eksploatuoja fotografijos stilistiką kaip naujo laikotarpio ir naujos visuomenės ikoną.

Destruktyvi adaptacija

Išėjusi „abstrakčių atostogų“ dailė neapsiribojo formalių problemų sprendimu. Ji gan triukšmingai ir agresyviai įsiveržė į politinį gyvenimą – grasinimais, panieka ir iššūkiais kritikuodama antihumanišką gyvenimo tempą, imperialistinės ekspansijos brutalumą, žmogaus ir kūrybos nuasmeninimą. Dadaizmas užsipuolė meno desakralizaciją, kvestionuodamas jo tikslų prasmingumą utilitarioje, malonumo siekiančioje buržuazinėje visuomenėje. Neatsitiktinai dadaistų koliažuose dominuoja masinės kultūros simboliai – nuotraukų, leidinių, reprodukcijų atplaišos. Tačiau dadaizmas pernelyg gerai pažino naujos kultūros perspektyvas, kad užkirstų sau kelią į ateitį – po Antrojo pasaulinio karo jis atgimė daug ramesne, meditacine krypčių įvairove.

Kur kas radikaliau pasielgė futurizmas, pernelyg entuziastingai ir isteriškai šlovindamas pokyčius ir kritikuodamas per lėtus baikščios ir neryžtingos visuomenės žingsnius. Jis pirmasis įvertino potencialias fotografijos galimybes per ekspresyvią judesio fiksaciją perteikti moder-

naus pasaulio esmę, tačiau nesugebėjo išvengti taip šlovinamo naujojo pasaulio žabangų ir buvo paskandintas fašistinės ideologijos liūne[6].

Istorinės logikos neigimas

Socialinės logikos ignoravimas arba nesiskaitymas su ja – kitas kraštutinumas, geriausias menines iniciatyvas pasmerkęs trumpalaikei egzistencijai.

Perspektyvi Bauhauzo veikla Veimare ir Dessau, nors ir paremta to meto technologijų išsivystymu, buvo visiškai izoliavusi save nuo sociumo ir priminė anglišką „Meno ir amatų" judėjimą. Atotrūkis tarp eksperimentinės veiklos ir realios gamybinės bazės (ir kartu politinis trumparegiškumas) faktiškai paliko daugybę nerealizuotų projektų (pvz., L. Mogoly-Nagy'io studijos, kuriose jis įžvalgiai numatė fotografijos panaudojimo galimybes grafinio dizaino, poligrafijos, apipavidalinimo ir kitose meno srityse[7]), o politinės situacijos ignoravimas hitlerinėje Vokietijoje baigėsi brutaliu mokyklos uždarymu.

Komunistinei Rusijai, atvirkščiai, teko atsakomybė už totalinį kultūros politizavimą, pusę amžiaus kalinusį dalį visuomenės kreivų veidrodžių karalystėje. Tačiau ši sistema atskleidė ir akivaizdžiai įrodė manipuliacinį techninių menų (ypač kino ir fotografijos) pobūdį. Jų dokumentiškumas (arba tariamas objektyvumas, tikroviškumas) sudaro masinės informacijos ir komunikacijos priemonių politinio veiksmingumo pagrindą[8].

[6] *Ten pat*.

[7] Моголи – Надь Л. Живопись, фотография, фильм // *Фотография-74* 4. Прага: Орбис, 1974, с. 24–28; Моголи – Надь Л. Фотография – объективная форма видения нашего времени // *Фотография-74* 4. Прага: Орбис, 1974, с. 29–30.

[8] Benjamin W. Petite histoire de la Photographie // *L'home, la langage et la culture*. Paris: Danoel/Gonthier, 1971, p. 56–60.

Tikrovės reprodukcija ir komunikacija

XX a. pradžioje periodiniai leidiniai ir spauda išplėtotos pustonių spaudos dėka pradeda plačiai išnaudoti kitas fotografijos galimybes – kaip dokumentinį fakto fiksatorių ir reprodukavimo priemonę. Pastaroji vertinama ne kaip fakto konstatavimas, o kaip priemonė, maskuojanti tarp realybės ir jos atspindžio prasivėrusią prarają. W. Benjaminas šią prarają vadina „auros" praradimu arba kontekstinio emocinio ryšio tarp žiūrovo ir kūrinio nebuvimu, t. y. meno kūrinio dekontekstualizacija. Kitaip tariant, atsiranda istorijos (kartu ir meno) falsifikavimo ir interpretavimo galimybė. Techninė kūryba tėra mechaninė iš atskirų fragmentų sumontuota tikrovės rekonstrukcija, praradusi ryšį su pačia tikrove, todėl negalinti kelti nuoširdžių ir tikrų emocijų[9].

Ankstyvasis kinas – akivaizdžiausias atotrūkio tarp kūrėjo ir suvokėjo liudininkas. Jis ne tik dokumentiškai falsifikuoja tikrovę, bet pavergia ir uždaro žiūrovą komercinėje erdvėje. Iš tikrovės gabaliukų sumontuotas kinas verčia žiūrovą pasijusti visagaliu teisėju, kai tuo tarpu tikrumoje, už kadro, nieko nėra – nei bendravimo su aktoriais, nei pačios realybės.

Masinė kultūra ir ideologija

XX a. pirmosios pusės visuomenė buvo itin palanki dirva masinės informacijos priemonėmis ir kultūra formuoti homogeninę ir vienalyčių poreikių visuomenę. Fordistinio kapitalizmo sąlygomis industrinė gamyba lėmė masių poreikių, skonio, elgsenos ir mąstysenos tipizaciją, t. y. ruošė dirvą pokariniam „individualizmo pabaigos" periodui ir totaliai masinių vertybių dominantei. Naujos technologijos tampa pagrindine visuomenės ideologinės ir politinės kontrolės priemone.

[9] Benjamin W. *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Transcribed by Andy Blunden. Los Angeles: University of California, 1998, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm (žiūrėta 2005 11 17).

Europoje nacių ir bolševikų praktika atvirai pademonstravo kraštutinumus, kurie manipuliacinėmis priemonėmis gali būti pasiekti revizuojant visuomenės raidą.

Amerikoje masinė kultūra įgavo nuoseklesnį, ideologinį pobūdį, užslėptą „populiariosios kultūros“ terminu. Ne taip drastiškai kaip Europoje, tačiau ir ji išreiškė valdančių sluoksnių interesus – formuojant žmonių skonį ir poreikius, adaptuoti visuomenę prie naujų gamybos ir egzistavimo sąlygų[10].

Atvaizdo ir tikrovės dialektika

„Kamera yra paprasčiausia priemonė, automatiškai atkurianti tikrovės linijinės perspektyvos dėsnius... Todėl ji leidžia kalbėti apie dailės arba tam tikros tapybos srities pabaigą[11].“

S. Melville

Po karo ilgiau nei dešimtmetį trukęs vartotojiškumo bumas buvo preliudija į postfordistinę informacinę visuomenę arba antrasis „techninių menų kontrolinės revoliucijos“ etapas, sujungęs industrinę ir postindustrinę, modernią ir postmodernią visuomenes. Moderni kultūra netenka agresyvumo, atviro destruktyvumo, ji pradeda įsiklausyti į aplinką, analizuoti savo santykį su ja ir pamažu dairytis į ateitį.

Vartotojiškos visuomenės hegemonu tampa reklama, susiformavusi kaip savarankiška socialinė struktūra. Tačiau lygiagrečiai formuojasi nauji visuomenės fragmentacijos (pliuralizmo ir individualizmo) lyg-

[10] Douglas K. The Frankfurt School and British Cultural Studies: The missed Articulation, http:// www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/frankfurtschoolbritishculturalstudies.pdf+Kellner+Douglas+The+missed+articulation&hl=lt&gl=lt&ct=clnk&cd=1 (žiūrėta 2005 12 17).

[11] Melville S. The Temptation of New Perspectives // *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 400.

menys, kokybiškai besiskiriantys nuo klasinės diferenciacijos ankstyvojo kapitalizmo stadijoje[12].

Masinė kultūra ir subkultūra

Ideologiniu požiūriu masinė kultūra, padedanti įdiegti ir suvokti ideologinius valdančios klasės postulatus, skyla į elitinę, skirtą išprususiam vartotojui, ir masinę, skirtą vidutiniam vartotojui. Tačiau po karo, kaip reakcija į masinės ideologijos diktatą, formuojasi lokalios subkultūros, visų pirma – jaunimo (hipių, pankų), lyčių, rasės, tautybės. Suformavusios savą įvaizdį, stilių, vertybių skalę, jos išreiškė protestą eiliniam konformizmui ir stengėsi išlaikyti identitetą dominuojančioje, vyraujančioje kultūroje. Tai buvo naujos kultūros apraiškų užuomazgos[13].

Meninė kultūra praranda ryškų ideologinį negatyvizmą meno masiškumo atžvilgiu, kuris buvo būdingas tarpukario periodu. Komercijoje ir vartojime ieškoma naujų aspektų (malonumas, informacijos poreikis), akcentuojant laisvalaikio, poilsio, individualaus pasirinkimo galimybes. Masinė kultūra institucionalizuojasi ir pagrindine jos užduotimi tampa informacijos tekstualizacija, jos vartojimas ir platinimas visuomenėje[14].

Masinis įvaizdis ir pasirinkimo laisvė

Reklama, kaip masinės kultūros veidrodis, tobulina savo instrumentarijų: nuo vartojimo vizualaus katalizatoriaus iki įvaizdžio pasirinkimo laisvės. Ji grindžiama gyvenime testuotais vaizdais ir įvaizdžiais, atspindinčiais visuotinę nuomonę (kolektyvinę sąmonę). Sinoptikumo

[12] Melville, p. 399–411.

[13] Kumar K. Modernity and post-Modernity (II): the Idea of Post-Modernity // *From Post -Industrial to Post - Modern Society*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1999, p. 101–148.

[14] Douglas. The Frankfurt School and British Cultural Studies: The missed Articulation.

principu patikrinti masiniuose renginiuose ar išimtinai masinei auditorijai skirtuose kūriniuose (koncertuose, vaizdo ir reklamos klipuose), jie tampa vartotojų pasirinkimo etalonais. Iš atskirų realybės detalių ir fragmentų modeliuojamos naujos realybės kompozicijos. Jų nėra, tačiau jos išreiškia žmogaus norą, poreikius ar galimybę keistis.

Masinių įvaizdžių tikslas – žmogų kaip biologiškai ir socialiai laikotarpio suformuotą būtybę perkelti į kitą kontekstą nesunaikinant identiteto ir kartu leidžiant atsiskleisti neišnaudotoms individualybės savybėms. Jis suteikia žmogui galimybę įvertinti, kas esąs ir kuo galėtų tapti[15].

Realybė ir kopija

6–8 dešimtmečio meninės praktikos esmė – konceptuali santykio su tikrove analizė ir įprasminimas. Daiktiškumas popmene ir fotografinis iliuziškumas hiperrealizme, atsisakę brutalios dadaizmo agresijos, faktiškai iškėlė visoms vėlyvojo modernizmo (arba ankstyvojo postmodernizmo) sritims aktualų klausimą – kas yra meno objektas; kuo jis skiriasi nuo pačios realybės, apie kurią kalba, ir ar iš viso galima kalbėti apie „realybės vaizdą“ ir „meninį vaizdą“. Performansas, hepeningas, kūno menas kūrybos objektu pasirinko jau ne realaus daikto imitaciją, o vyksmą gyvenimiškoje aplinkoje, kurio galutinė (išliekamoji) išraiška – dokumentinė fiksacija. Aplinkos ir žemės menas nuėjo dar toliau – dokumentinė fiksacija tampa vieninteliu vaizdiniu, bylojančiu, įrodančiu ir leidžiančiu pažinti kūrinį[16].

Atvira diskusija apie dokumentinį tikrovės atspindį ir jo santykinumą prasideda konceptualioje dailėje, kaip pagrindinę išraiškos priemo-

[15] King B. Being virtual: Modularity as a cultural condition // *Afterimage* Vol. 28, Issue 2, 2000, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_2_28/ai_66241193 (žiūrėta 2006 11 26).

[16] Heard Hamilton G. *19th and 20 th Century Art*. New York: Abrams, 1970, p. 390–417.

nę pasirinkusioje audiovizualinę mediją. Fotoserijos, fotosekvencijos, fototekstai ir kitos meno praktikos unisonu deklaravo dokumentiškumo, tikroviškumo, autentiškumo sampratų reliatyvumą ir subjektyvumą. 3–4 dešimtmetyje iš ideologinio taško skeptiškai vertintas manipuliacinis techninių menų pobūdis, dabar traktuojamas kaip interpretacinis ir kūrybinis naujo meno požymis[17].

Kopija be originalo

„Realybė nesislepia už vaizduotės. Realybė išnyksta tam, kad atsirastų realesnė realybė – hiperrealybė. Tikresnė už pačią tikrovę: tai ir yra simuliacija[18].“

Jean Baudrillard

XX a. pabaigos apoteozė – skaitmeninės technologijos, apvertusios aukštyn kojomis visą tradicinę mąstyseną, gyvenseną, ekonominius santykius. Tarptautinis kapitalizmas ir postmoderni kultūros erdvė iškėlė naujus visuomenės funkcionavimo aspektus: informacija, kaip laikotarpio vertybė, pakeitusi materialųjį kapitalą (arba materialinę visuomenės egzistavimo bazę); iracionalumas, anarchija ir pliuralizmas, kaip dekoncentracijos išraiška; istorizmo nebuvimas, kurį užpildo eklektizmas ir praeities citatos; faktografiją pakeitęs kontekstualumas ir interpretacija; lokalizacija ir individualizmas globalinėje informacijos erdvėje, meno konceptualizacija ir dematerializacija[19].

[17] Jean-François Chevrier. Les Aventures de la Forme Tableau dans l'Histoire da la Photographie // *Jean-François Chevrier, Photo-Kunst: du XXème au XIXème Siècle, Aller et Retour*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1989, p. 47–81; Floris M. Neusüss. *Photography as Art – Art as Photograph.* Köln: DuMont Buchverlag, 1979, p. 7–328.

[18] Baudrillard J. *Selected Writings*, ed. By Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 166.

[19] Kumar, p. 101–148.

Postmodernios visuomenės simptomai verčia naujai pažvelgti ne tik į naują kapitalizmo kokybę; postmodernizmą, kaip meno ir kultūros reiškinį, bet ir ieškoti naujų vertinimo bei apibendrinimo kriterijų, atskaitos taškų, naujos istoriškumo sampratos[20].

Tačiau esminis ir daugiausiai diskusijų keliantis dabartinės kultūros aspektas – materialumo, realumo, daiktiškumo ir iliuzijos bei virtualumo santykis[21]. Jis vis labiau plečia diskursą apie meninės kūrybos prigimtį ir esmę – ar tikrai menas tėra viena iš tikrovės pažinimo / atkūrimo formų?

Paslėpta realybė...

Šiuolaikinis mokslo ir technologijų lygis leidžia kūrybiškai interpretuoti realybę ne tik regimajame lygmenyje, bet remtis biologijos, matematikos, informatikos ir kitų mokslų instrumentarijumi. Šiuo požiūriu nauji ir netikėti dariniai – pradedant fraktalais ir baigiant nežemiškų civilizacijų kompiuteriniais vaizdiniais – vadovaujantis chaoso ir kompleksinėmis mokslo teorijomis, vienareikšmiškai byloja apie meninio ir mokslinio pažinimo konvergenciją[22].

Algoritminės, vektorinės, taškinės vizualizacijos formos irealioje interneto erdvėje ir, atvirkščiai, biocheminių, fiziologinių, somatinių bei kt. psichikos reiškinių vaizdinė retransliacija realioje scenoje/ekrane leidžia diskutuoti ne apie „meninio pažinimo“ ribas (gelmes), o apie kokybiškai naują estetinio suvokimo prigimtį.

[20] Meno istorijos perrašymo, atsižvelgiant į modernizmo praktiką, klausimais pasisako Stephenas Melville'is; ekonominių farmacijų požiūriu – Fredericas Jamesonas, architektūros ir aplinkos – Charles'as Jencksas, informacijos perteikimo ir vizualizacijos aspektu – Jacque'as Derrida.

[21] Skaitmeninio ir virtualaus sociumo problemas naujai apžvelgti bando prancūzų mokyklos sociologai Jean-Francois Lyotard'as, Jeanas Baudrillard'as, Jacque'as Derrida.

[22] Charles J. Back to search results: The new paradigm in architecture // *Theory Architectural Review.* Feb., 2003, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m3575/is_1272_213/ai_98831555 (žiūrėta 2005 10 09).

Tą, kas laikoma subjektyvia skaitmeninių manipuliacijų išraiška, galima interpretuoti kaip objektyvių formulių vizualizaciją, o psichologinius meno suvokimo ir vertinimo aspektus – žmogaus psichikos savybe, grindžiama tomis pačiomis „objektyviomis" formulėmis, kaip ir gamta. Tokiu atveju žmogus, kaip sudėtinė visatos chaotiškos tvarkos dalis, tėra retransliatorius su užprogramuotais savęs pažinimo kodais.

... ar kopija be originalo

Menas pereina į skaitmeninę orbitą ir visos jos apraiškos, kurių prigimtis ar technologiniai ypatumai nesugebėjo pereiti (adaptuotis) iš analoginių į skaitmenines technologijas, t. y. įsilieti į „skaitmeninę orbitą", tampa „klasika" arba praeitimi. Skaitmeninis menas operuoja mokslinėmis technologijomis ir yra virtualus. Tai, kas pirmaisiais pokario dešimtmečiais buvo vadinama „kūrybos sričių, žanrų ir priemonių susiliejimu" čia perauga į nauja kokybės lygmenį – medijas, koreliuojančias su estetika, komunikacija, informacija, mokslu.

Skaitmeninės technologijos ir internetinė kultūra suformuoja antrinį pasaulį, egzistuojantį lygiagrečiai materialiai būčiai. Jis nieko nekopijuoja ir nieko neatspindi, tačiau yra virtuali realybė, turinti savo logiką ir taisykles, kurias pamažu priima šiuolaikinė visuomenė ir kurios pamažu modifikuoja jos pačios struktūras. Tai hiperrealybė, kuriai netaikytini įprasti sociumo dėsniai ir kuri nereprezentuoja ir neatspindi jokios tikrovės[23].

Tai, kas mūsų sąmonėje egzistuoja kaip realybės metafora, hipererdvėje virsta simuliacija arba virtualia realybe, atitinkamai – nauja realybės kokybe. Simuliacijos yra patrauklesnės nei gyvenimas, kadan-

[23] Umberto E. Preface to the American Edition // *Travels in Hyperreality*. 1991, http://xroads.virginia.edu/~drbr/eco2.html (žiūrėta: 2005 02 01).
King A. Baudrillard's Nihilism and the End of Theory // *Telos* 112, 1998, p. 89–107.

gi suteikia neribotas erdvės ir laiko moduliavimo galimybes, tiksliau, panaikina pačią jų esmę (arba keičia ligšiolinę jų sampratą)[24].

Esminės realybės kategorijos (judėjimas, erdviškumas, atstumas, laikas), kurias plėtojo dailės istorija, netenka savo įprastinės prasmės (gyvenimiškumo) ir tampa iš ląstelių, matricų ir atminties blokų sukonstruotais dariniais – simuliakrais. Jie ne reprezentuoja išorinio pasaulio, o kuria naują ir tik tol, kol komunikacinėmis linijomis teka informacijos srautai[25].

Didysis naratyvas ir potemės

Materialinę gamybinę bazę, kuri sudarė industrinės visuomenės pagrindą, šiuolaikiniame pasaulyje keičia informaciniai prioritetai. Kas valdo informaciją – tas valdo pasaulį. Žinios, patyrimas ir mokslas tampa reikšmingi tiek, kiek jie yra „pritaikomi“, suderinami su pačių skaitmeninių technologijų galimybėmis (apdorojimas, perdavimas, vartojimas, paskirstymas). Iškyla informacijos paskirstymo ir vartojimo dilema, kuri gali būti sprendžiama tik diferencijuojant srautus – informacija kasdieniam vartojimui ir informacija specialiems projektams[26].

Algoritmai, vektoriai, programavimo kalbos ir kitos žinios, reikalaujančios ne tik specialaus išsilavinimo, bet ir instrumentinių įgūdžių, keičia meno funkcionavimo sistemą visuomenėje. Kūrybos praktikai artėjant prie matematinio modeliavimo į pirmą planą iškyla ne kokybinė (kūrinio

[24] Nunes M. Jean Baudrillard in Cyberspace: Internet, Virtuality, and Postmodernity // *Style* Vol. 29 Issue 2, 1995, p. 314–328.

[25] Baudrillard J. Simulacra and Simulations // *Selected Writings*, ed. by Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 166–184.

[26] Jean-François Lyotard. The Field: Knowledge in Computerised Societes // *The Postmodern condition. A Report on Knowledge.* Manchester: Manchester University Press, 1984, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/lyotard.htm (žiūrėta 2005 11 16);
Weber A. Lyotard's Combative Theory of Discourse // *Telos* 83, 1990, p. 141–151.

suvokimas ir vertinimas), o kiekybinė (galimybė pasiekti darbą, dalyvauti interaktyviame procese) meno kūrinio „vartojimo“ problematika.

Technologinis pragmatizmas bei subkultūrizacija neišvengiamai sukelia pokyčius prasminiame meno kūrinio lygmenyje – didžiųjų idealų (didžiųjų pasakojimų, naratyvų) – tiek socialinių, tiek politinių, tiek kultūrinių – eliminavimą iš visuomenės akiračio. Nesant universalių, visuotinai veiksmingų taisyklių, dėsnių ar normų, žinojimas, patirtis ir praktika išskaidoma į lokalius darinius. Lokalūs pasakojimai (naratyvai) priklauso uždaroms auditorijoms, turi savas taisykles ir vertinimo kriterijus. Nelogiškumo, nevisuotinumo, neracionalumo, neistoriškumo ir kiti argumentai paprasčiausiai atkrinta[27].

Kūryboje formuojasi elitinis subjektyvizmas: darau, „kadangi išmanau technologijas“ ir turiu bent vieną bendramintį vartotoją-suvokėją.

Interpretacija ir destrukcija

Dingstant tradiciniam kūrybos objektui, t. y. formuojant naują produktą, prasmės netenka meno, kaip realybės atspindžio problematika. Atitinkamai kinta ir kritikos bei analizės turinys. Negalima analizuoti ir kritikuoti atspindžio, kuris neturi originalo. Geriausiu atveju jis pasiduoda interpretacijos, subjektyvaus ekspromto aprašui, blogiausiu atveju – virsta spekuliacijų ir saviraiškos aktu[28].

[27] Weber A. Lyotard's Combative Theory of Discourse // *Telos* 83, 1990, p. 141–151.

[28] King, p. 89–107.

Kellner D. The Crisis of the Discipline: Some Metatheoretical Reflections. Paper presented at the *Annual Meeting of the International Communication Association* (43rd, Washington, DC, May, p. 27–31, 1993), http://search.epnet.com/login.aspx?direct=true&dban=ED361 (žiūrėta 2005 09 15);

Daniel B. Ethics and Evil: Frameworks for Twenty-first-Century Culture // *Antioch Review* Vol. 63, Issue 2, 2005, p. 207–221;

Theron B. Narrative Pragmatics and the Genius of the Law in Lyotard's Just Gaming // *College Literature* Vol. 25 Issue 1, 1998, p. 190–200;

Anthony K. Baudrillard's Nihilism and the End of Theory // *Telos* 112, 1998, p. 89–107.

Pirmas iššūkis kritikai – didžiųjų naratyvų išnykimas. Visuotiniai idealai, kriterijai, atskaitos taškai ir pan. išsiskaido į siauras, reliatyviai ir subjektyviai interpretuojamas potemes. Atrofuojasi kritikos, kaip meno kūrinio vertintojo ir mediatoriaus, funkcijos. Komunikacinėje medijų terpėje įsigali ekshibicionistinė mėgavimosi interpretacija diskursu, intelektualumu, atmosfera. Antra vertus, virtualus informacijos srautas suteikia galimybę diskursyviam informacijos srautui: skirtingi rakursai, problemos, apimtys, marginalijos ir pan. Atsiranda „trūkčiojantis", itin destruktyvus (neturintis bendros jungiančios grandies) ekskursas į meno kūrinio pasaulį skirtinguose lygmenyse[29].

* * *

Fotografiją galima vadinti pirmuoju technologijų kūdikiu, kuris į kūrybos procesą privertė pažvelgti nauju rakursu: dokumentiškumo, tikroviškumo, realybės atitikimo aspektu. Jau XIX a. pabaigoje kilusi trintis tarp tradicinės klasikinės ir technologijomis pagrįstos kūrybos šalininkų atspindėjo „kontrolinės revoliucijos" esmę: konfliktą tarp feodalinių ir besiformuojančių buržuazinių visuomenės sluoksnių.

Tarpukariu fotografija ir kinematografas, kaip „autentiški" tikrovės reprezentavimo instrumentai, išryškina naujas savo ypatybes – masinei auditorijai skirtas tiražavimo ir reprodukavimo charakteristikas. Kapitalizmo ekspansijos sąlygomis techniniai menai tampa politinių ir ideologinių judėjimų dalimi. Kartu jie save „demaskuoja", atskleisdami manipuliacines dokumentinio tikrovės atkūrimo galimybes, kurias po karo mielai ims eksploatuoti konceptualaus meno praktika.

Pirmaisiais pokario dešimtmečiais techninių menų (fotografijos, kinematografo, televizijos, radijo) manipuliacinis laukas pamažu persikelia iš ideologinės į gamybą stimuliuojančią vartojimo sferą. Silps-

[29] Pavyzdžiui, žymiausias dekonstrukcijos teorijos atstovas J. Derrida yra linkęs sujungti oratorinius, analitinius, literatūrinius, aprašomuosius ir kitus analizės metodus.

tant politinei agresijai, manipuliacinis mechanizmas įgauna pozityvų „masiškumo“ atspalvį, kaip subkultūrų, nacionalinio identiteto ir kitų visuomenės sluoksniavimosi procesų katalizatorius.

Žlugus mitui apie techninę kūrybą, kaip dokumentinę, vienareikšmiškai teisingą ir objektyvią tikrovės reprezentaciją, prasideda totali meninės kūrybos „dematerializacija“. Techninio vaizdo reliatyvumas, kvestionuojantis pačią galimybę pažinti ir atkurti realybę (originalo ir kopijos problematika) išprovokuoja konceptualaus meno atsiradimą. Čia vienareikšmiškai konstatuojama intelekto pergalė prieš materiją ir amatą, o judėjimas idėjų lygmenyje vertinamas labiau už apsikeitimą materialiomis vertybėmis.

Techniniai menai vienu metu virsta ir mediatoriais, ir fiksatoriais, ir išraiškos priemone, ir kūrybos objektu bei įkvėpėju. Ryškėja bendra, įvairias skirtingas menines praktikas jungianti topologinė terpė, kurioje visuomenė realizuoja kokybiškai naują vizualios komunikacijos poreikį.

Prireikė dar kelių dešimtmečių, kad susiformuotų universali ir nepriklausoma skaitmeninė hipererdvė. Jos kultūrinėje nišoje atsidūrę menai sugebėjo išsilaisvinti iš materialaus apvalko, kurį kartu su tradicinėmis kūrybos formomis paliko muziejams. Jie perėjo į medijų kategoriją, kurią įprasmina ne tiek virtualus vaizdo pobūdis, kiek universalus polifunkcionalumas – sugebėjimas būti ir forma, ir turiniu, ir priemone.

Skaitmeninės kultūros analizė šiandien tebėra hipotetiniame lygmenyje, tačiau akivaizdu, kad į internetines katakombas nerianti vis didesnė žmonijos dalis brandina naują decentralizuotos, individualizuotos, taktilinę sensoriką praradusios visuomenės tipą. Koks bus kultūros ir meno vaidmuo, priklausys nuo to, kur pateksime: į dar vieną spiralės vingį ar neapskundžiamą technologijų hegemoniją.

Gauta: 2006-09-24

Visual Media as an Expression of the needs of Contemporary Society

Summary

Today we define contemporary society as a system of international capitalism possessing a post-modern cultural superstructure. One of its main features – information exchange – is based on new digital techniques, that essentially change our image of contemporary society, its economical relations, position and the significance of its political institutions and its existing cultural superstructure.

On this plane we shall distinguish in the history of society two stages of capitalism: the early monopolistic (Fordist) and international (Post-Fordist) that accord with cultural practice of early modernism, modernism, and post- modernism. Cardinal changes of modern/contemporary society and its cultural situation is associated with development of technologies and, respectively with practices of technology based arts: photography, cinema, television, and the digital arts.

This evinces a categorization of the main feature of technical arts – their dependence on technologies, that during the 20th century in turn formed issues of the documental, its verisimilitude (as reconstruction of authentic reality) and media (as comprehensive modern system of creation and communication) and the very issue of the documental converted into a new field of research on visual arts. This research considers contemporary visual media from the perspective of technological development linked to social change: that is, to look at technical arts as a new stage of visual expression, that was inspired by the formation of a new information society.

Today, the technical arts simultaneously turn into mediators, retainers, means of expression, subjects of creation and begetters. One can distinguish united topological medium that incorporate different art practices, enabling society to materialize its need for visual coommunication of a new quality – meaning that media has had to become versatile to meet these new and extensive requirements.

Translated by dr. Marija Prokopčik

Julijonas Urbonas

Įtarpinto humoro dizainas: ribų ritualas ir ideoterapija interaktyvioje terpėje

The article argues that humour can provide more compelling and pleasurable experience in an interactive system or of a product. It reflects upon humour's conceptual and therapeutic potential. The statements are illustrated by an interactive art project "The Creaking Door" (2006), which forms a methodical core of the inquiry. This analysis steps over the planes of designer, viewer or user, and society, and looks at social functions that humour can provide as well as at how narrative, climax and tension is formed. The inquiry explicates important design subjects: attractiveness, compellingness, clear and pleasurable usage/interface, conceptual or cultural context, and its value. This article aims to encourage designers to critically view positive emotions and humour values in design.

Keywords: Interaction design, HCI (human-computer interface), sound design, funology, interactive communication, non-linear narrative.

Raktažodžiai: Interakcijos dizainas, garso dizainas, žmogus-kompiuteris sąsaja, fanologija*, interaktyvi komunikacija, nelinijinis naratyvas.

Julijonas Urbonas, Vilniaus dailės akademijos doktorantas, Maironio g. 6, Vilnius
El. paštas j_urbonas@yahoo.com

Humoras dažnai laikomas nerimta ir trivialia tema, tačiau jis gali būti kritiškas vartojimo, mokymosi ir kūrybos procesuose. Straipsnyje argumentuojama, kad humoras dizainui suteikia malonesnę, asmeniš-

* Iš anglų kalb. – mokslas apie smagumą, malonumą ir pozityvias emocijas interaktyvioje sistemoje.

kesnę ir įdomesnę vartojimo ar interakcijos patirtį bei numatomos jo terapinių galių taikymo priemonės dizaine.

Pirmiausia apžvelgiamos humoro teorijos, po to – ribų ritualo arba ideoterapijos koncepcija, kad vėliau būtų galima tirti humoro raišką ir parodyti, kokius dizaino sprendimus jis siūlo. Humoro technikai ir naratyvo logikai analizuoti pasitelkiamos Arthuro Koestlerio[1] sąvokos: *originalumas*, *emfazė* ir *ekonomija*. A. Koestleris tyrinėja tik verbalines humoro formas, tačiau, taikant jo teoriją vizualios bei interaktyvios komunikacijos analizei, demonstruojamas šios teorijos universalumas. Teiginiai iliustruojami mano interaktyvaus meno-dizaino projektu „Girgždančios durys“ (2006), kuris tampa šio straipsnio metodine šerdimi. Kad būtų aiškiau suprasti humoro veikimą ir taikymą, dizainas analizuojamas trimis lygiais: *statiškas vaizdinys* (pirmasis žvilgsnis-įspūdis, vizualus dizainas), *dinamiškas vaizdinys* (vartosena ir sąsajos dizainas) ir *interaktyvus vaizdinys* (interakcija ir socialinis kontekstas). Analizuojama kūrėjo, žiūrovo ar vartotojo ir sociumo atžvilgiu, pažvelgiama į komunikacines ir socialines funkcijas, kaip formuojamas naratyvas bei kulminacija ar įtampa. Taip išplėtojami svarbūs dizaino veiksniai: dėmesio patraukimas, aiški ir maloni vartosena ir žmogus-kompiuteris sąsaja, idėjinis ar kultūrinis kontekstas ir jo vertė.

Naujos technologijos atkeliauja į vartotojų aplinką iš „rimtos“ darbo aplinkos ir kartu atsineša darbo vertes, kurios orientuotos į užduotį-darbą, todėl šiandien aktualias technologijų humanizavimo problemas mėginama spręsti tiriant ir taikant teigiamas emocijas. Mokslininkų įrodyta, kad patrauklūs ar smagūs daiktai geriau dirba, ne techninė prasme, bet dizaino ar vartosenos atžvilgiu, t. y. padeda vartotojui lengviau išmokti naudotis daiktu ar sistema[2]. Kompiuterinės technologijos ne

[1] Koestler A. *The act of creation* [toliau – KoestlerHum]. Penguin, 1990, p. 82–101.

[2] Japonų mokslininkų Masaaki Kurosu ir Kaori Kashimura tyrimas su banko kasos automatais (BKA) patvirtino teigiamų emocijų svarbą. Jie parodė, kad BKA su smagiai

tik suteikia naujų kūrybos galimybių dizainui ir humoro raiškai, bet ir reikalauja naujo kritiško žvilgsnio. Straipsnyje laikomasi prielaidos, kad humoras interaktyvioje terpėje veikia panašiai kaip ir betarpiškoje interakcijoje[3].

Straipsniu norima paskatinti dizainerį kritiškiau pažvelgti į teigiamas emocijas ir humoristines vertes dizaine. Todėl „Girgždančios durys" nereiškia „gero dizaino" ar geru marketingu paremto produkto, bet šiuo projektu tikimasi „saugiai" išprovokuoti aktualius ir inovacinius debatus.

Humoro teorija

Humoras – kasdienis, įprastas, visur esantis ir įsiskverbęs į socialinę aplinką, tačiau mažai kam kyla klausimų apie jo egzistenciją, funkcijas ir apskritai kas jis toks ir iš ko jis sudarytas? Bet ar iš tikrųjų galima paaiškinti, kas jis toks? Skeptikai mano, kad humorą sudėtinga paaiškinti, bet šio straipsnio tikslas yra kitoks – aptarti jo logiką, priemones, kuriamus efektus ir funkcijas.

---

išdėstytais mygtukais išmokti naudotis buvo daug lengviau nei BKA su tokiomis pačiomis funkcijomis ir tokiu pat skaičiumi mygtukų, bet išdėstytų nepatraukliai. Pažymėtina, kad tyrimai buvo atlikti skirtingose kultūrose. Kurosu M., ir Kashimura K. Apparent usability vs. inherent usability: experimental analysis on the determinants of the apparent usability // *Conference companion on Human factors in computing systems*. Denver, Colorado (1995, balandžio 7–11), p. 292–293.

[3] Byron Reeves ir Clifford Nass skirtingose studijose parodė, kad žmonės reaguoja į kompiuterius taip pat, kaip ir į žmones, remdamiesi tokiu psichosocialiniu fenomenu, kaip asmeniškumas, mandagumas, meilikavimas ir paslaugumas. Reeves B., C. Nass. The Media Equation: how people treat computers, televisions and new media like real people and places. New York: Cambridge University Press, 1996.
B. J. Fogg knygoje „Įtikinanti technologija" (angl. *Persuasive Technology*) parodė, ką žmonės mano apie „kompiuterius, kaip apie socialinius aktorius". Fogg B. J., Persuasive Technology: Using Computers to Change What We Think and Do. San Francisco: Morgan Kaufmann, 2002.

Humoro apibūdinimų yra gan daug, kaip ir teorijų, nagrinėjančių skirtingus jo aspektus. Nepaisant daugiadisciplinišKumo, humoro teorijos skirstomos į tris grupes: *nesuderinamumo-sprendimo*, *peikimo* (taip pat vadinamo *pranašumo* humoru) ir *atpalaidavimo*.

Nesuderinamumo teorija teigia, kad humoras kyla iš kažko, kas sutrikdo tikimybę, numatymą ar kai sulaukiama to, ko nesitikėta. Dauguma šios teorijos šalininkų pabrėžia siurprizo svarbą juokavime [Raskin, 1985][4] (šiuo humoru paremti dauguma anekdotų). Pavyzdys galėtų būti situacija, kai kas nors netikėtai užmina ant daikto, kurį neteisingai palaiko gyvu (pvz., gyvate). Užmynusiajam juokas kyla tada, kai jis kaipmat supranta savo klaidingą ankstesnę interpretaciją.

Peikimo ar *pranašumo* teorija remiasi pastebėjimu, kad žmonės juokiasi iš kitų žmonių silpnybių, ypač kai tarp jų esama nesutarimų [Suls, 1976][5]. Ši teorija minima jau nuo Platono ir Aristotelio laikų. Jų manymu, žmonės juokiasi iš kitų nesėkmių dėl linksmumo, kuriuo jie nepasidalija [Raskin, 1985][6] , [Attardo, 1994][7].

Atpalaidavimo ar *įtampos* slopinimo teorija aiškina sąsają tarp humoro ir juoko. Ši teorija remiasi nuostata, kad juokas atpalaiduoja protinę, nervinę ir psichinę energiją ir užtikrina homeostazę (vidinį stabilumą) po kovos ar įtampos [Raskin, 1985][8]. Anksčiau minėtoje situacijoje žmogų, užlipusį ant daikto, užplūsta netikėtumo ar įtampos pakurstyta energija, kurią juokas vėliau padeda atpalaiduoti. Todėl nenuostabu, kad medicinos studentai tokiu būdu slopina įtampą lavonų pjaustymo pratybose.

[4] Taylor J. Computational recognition of humor in a focused domain // *University of Cincinnati Theses*. Cincinnati: University of Cincinnati, 2004, p. 13.

[5] Ibid., p. 14.

[6] Ibid., p. 13.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

Humoro sociologų studijų teigimu, humoras yra dualistinės prigimties, t. y. visuomenėje jis vienu metu veikia kaip *identifikacija* ir kaip *diferenciacija,* taip pat kaip *kontrolė* ir *pasipriešinimas*[9] *(humoro paradoksas*[10]*).*

Identifikacija reprezentuoja asmens tikėjimą savo atitikimu tam tikram vaidmeniui socialinėje struktūroje ir kultūroje, o identifikacinis humoras sutvirtina grupės narių santykius ir iškelia kultūrines vertes. *Diferenciacija* atspindi asmens įsitikinimą, kad jis skiriasi nuo tam tikros visuomenės dalies, subkultūros ar nuo vaidmens socialinėje organizacijoje. Neretai vaikai, identifikuodami save kažkokiai subkultūrai, juokiasi iš tėvų pripažįstamų vertybių, demonstruoja atstumą ir atsiskyrimą. Manoma, kad humoras negali veikti kaip tikras pasipriešinimas, tačiau asmuo ar grupė, naudodamasi „pasipriešinimo ventilio“ (angl. *safety valve resistance*) humoru, tai daro nekeisdama status quo. Žiniasklaidos humoristai, išjuokdami politinius sprendimus, demonstruoja savo ar atstovaujamos visuomenės priešiškumą tai visuomenės daliai, kuri tuos sprendimus palaiko. Tačiau visa tai egzistuoja kaip natūralus reiškinys, nes pasipriešinimo humoras yra užsimaskavęs *kontrolės* humoras, palaikantis socialinę struktūrą.

Humoras kaip ribų ritualas arba ideoterapija

Antropologai struktūralistai teigia, kad dėl ypatingos ribų tarp semiotinių kategorijų reikšmės visose visuomenėse sukurta daugybė ritualų, palengvinančių jas peržengti. Apskritai, kuo didesnės kategorijos ribos peržengiamos, tuo sudėtingesnis ir svarbesnis ritualas. Dauguma kultūrų turi ritualų, žyminčių ribą tarp gyvenimo ir mirties. Ribų

[9] Ibid., p. 24.

[10] Hanley Lynch O. Humor at work: using humor to study organizations as social process // *Texas A&M University Theses and Dissertations*. http://library.tamu.edu [žiūrėta 2005 12 15], Teksasas: Texas A&M University, 2005, p. 25.

ritualas gali padėti visuomenės nariams prisitaikyti prie besikeičiančių asmens reikšmių, kad pokytis nebūtų toks staigus ir išmušantis iš vėžių[11]. Juos galima įžvelgti ne tik „natūraliuose“ socialiniuose pokyčiuose, bet ir kultūriniame kontekste, pavyzdžiui, galima teigti, kad durų atidarymas turi ne tik funkcinę reikšmę, bet kartu žymi ir peržengimo per „čia“ ir „ten“ ribą.

Ribų ritualo idėja gali sujungti visas tris humoro teorijas, kadangi jas vienija skirtingų koncepcinių kategorijų gretinimas. *Pranašumo* teorijoje gretindami save su silpnesniu, atliekame savotišką humoristinį ritualą (pvz., pašaipus anekdotinis pasakojimas ar vaidinimas), *nesuderinamumo* teorijoje deriname skirtingas kategorijas ar ieškome sąsajos logikos humoristiškais naratyvais-ritualais, *įtampos atpalaidavimo* koncepcijoje tai būtų „garo nuleidimas“ peržengiant ribą. Ribų ritualas dar kitaip šiame straipsnyje vadinamas *ideoterapija*, nes šis ritualas veikia kaip mentalinė-idėjinė terapija: nepakeisdama status quo, ji „gydo“ mūsų suvokimą (arba „profilaktiškai“ paruošia mentalinį būvį), netikėtai pasikeitus pasakojimui ar idėjų kategorijoms kita linkme. Vartojama *ideoterapijos* sąvoka, norint labiau pabrėžti humoro terapines ypatybes „gydyti“ percepcines įtampas-„žaizdas“, kylančias dizaino vizualiame, vartosenos ir idėjiniame naratyve. Taip pat tai gali reikšti adaptaciją daugialypėje socialinėje erdvėje, ideologinio melo ar iliuzijos demaskavimą, reabilituojant nukrypimus nuo normų ar konvencijų.

Ribų ritualas – tai lyg durų varstymas tarp dviejų konteksto erdvių. Šią idėją iliustruoja durų įvairovė skirtingose kultūrose ar skirtingų visuomeninių paskirčių pastatuose. Tačiau iš esmės jas skiria tik vizualūs aspektai – nedaugelio durų varstymas (ritualas ar naudojimas) kažkuo malonus ar įsimintinas. Kas šį ritualą daro išskirtinį: durų rankena, durų girgždėjimas ar peržengiamo slenksčio kultūrinė svarba?

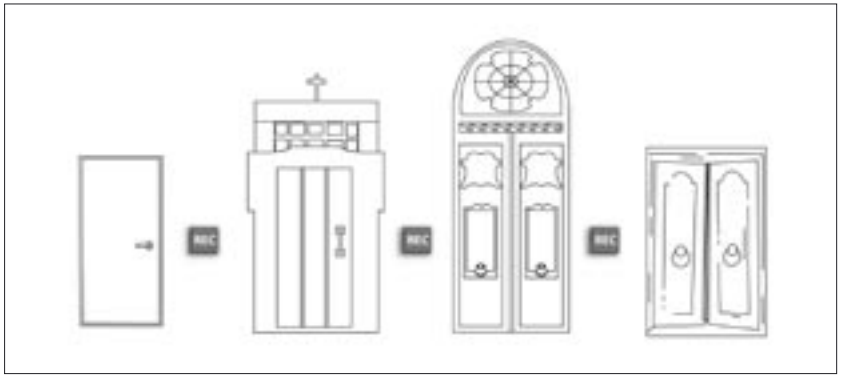
[11] Fiske J. *Įvadas į komunikacijos studijas*, vertė Vilija Gudonienė. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 138–139.

Tikriausiai pastarasis veiksnys yra svarbiausias, žymintis žmogaus patirtį peržengimo rituale.

Durų atidarymas ar uždarymas pabrėžia ar įprasmina peržengimo per slenkstį aktą. O jų sukeliamas garsas (pvz., barbenimas ar vyrių girgždesys) sustiprina nugrimzdinimo[12] bei angažuotumo efektus rituale ir informuoja, kad kažkas peržengia (ar rengiasi peržengti) slenkstį ir netrukus prisijungs (ar paliks) mūsų erdvę. Šis garsinis atoveiksmis gali turėti asmeninę vertę, pavyzdžiui, kai kurie iš mūsų gali atskirti savo artimąjį vien iš durų varstymo garso. Bet ar įmanomas durų varstymo ritualo suasmeninimas viešoje erdvėje? Savo projekte „Girgždančios durys“ mėginu atsakyti į šį klausimą suteikdamas galimybę praeiviui ar svečiui įgarsinti durų „girgždėjimą“. Čia skirtingų visuomeninių erdvių „tarpininkas“ gali lyg „kalbėti“ kiekvieno praeivio balsu. Kiekvienas kasdien peržengiame gausybę slenksčių ir varstome begalę durų, kurios mus kviečia ir tuo pačiu metu atstumia, identifikuoja ir kartu išskiria. Panašu, kad kiekvienos durys turi „savo“ visuomenę, kurią „Girgždančiose duryse“ metaforiškai būtų galima pavadinti garsinių struktūrų landšaftu. Kompiuterių amžiuje apie duris galima kalbėti kaip apie nejuntamą informacinių sluoksnių tarpininką, leidžiantį judėti daugiakrypčių duomenų srautams. Šiandien jos gali būti neapčiuopiamos ir nematomos, naujos sąvokos skatina ieškoti kitokio požiūrio į ribų ritualą. Ieškodamas sąsajų tarp įžengimo/peržengimo reiškinio, humoro, visuomenės ir technologijų, mėginu atsakyti į anksčiau minėtus ir iškelti naujus bei „kasdieniškesnius“ klausimus: kaip sukurti smagesnę ir įdomesnę kasdienę aplinką? Koks dizainas gali sukelti šypseną? Kaip turėtų atrodyti interaktyvus anekdotas? Kodėl smagūs daiktai geriau „veikia“?

Skirtingose viešose erdvėse ar įvairių visuomeninių paskirčių statiniuose, pavyzdžiui, bažnyčioje, muziejuje ar parduotuvėje specialiai

[12] Grimzdinantis efektas (angl. *immersive*) išreiškia virtualios aplinkos ar naratyvo ypatybę angažuoti žmogaus sensoriką ir realybės percepciją.



Julijonas Urbonas. Instaliacijos „Girgždančios durys“ vizualizacija. 2006
Vizualization of the installation “Creaking Door”, 2006

„apdirbtų“ „girgždančių durų“ varstymo garsą gali imituoti bet kuris praeivis. Projekto priemonės: skaitmeninė garsinė ir sensorinė sistema, integruota į sieną ir duris, o labiausiai matomas elementas – šalia „girgždančių durų“ pritvirtintas baltas mygtukas, veikiantis kaip garso įrašymo įrenginys ir kaip viso projekto simbolis. Paspaudus šį mygtuką, pradeda mirksėti „REC“ užrašas, reiškiantis, kad vyksta garso įrašas (tuo metu įrašinėjamas dalyvio balsas ar aplinkos garsas). Baigęs įrašą dalyvis pamėgina atidaryti duris, kurios pradeda „girgždėti“ jo balsu, tai yra paleidžiamas ką tik įrašytas ir automatiškai programiškai apdirbtas garso takelis. Durų judesiais žaidėjas gali diriguoti „girgždėjimui“ – varstymo greitis ir durų pozicija yra susieti su garso skleidimu, varstant duris, įrašytas garsinis fragmentas vienalaikiškai deformuojamas. Unikalios reakcinės automatizuotos kompozicijos, sukurtos garso dizainerių bei elektroninės muzikos kompozitorių, specialiai tam tikrai vietai-pastatui komponuoja muzikinius koliažus iš „Girgždančių durų“ garso įrašų.

Taigi kur čia slypi humoras ir kaip jis veikia? Pirmiausia pažvelgsiu į projekto *statišką vaizdinį*, t. y. pirmo pamatymo-įspūdžio momentinį

vaizdinį. Tačiau *statiško vaizdinio* naratyvas nėra ir negali būti statiškas, jis susietas su žvilgsnio ir žiūros trajektorija ar linijiniu pasakojimu, jo forma gali būti ir verbalinė, ir vaizdinė. Pagal Koestlerį[13], humoro naratyvui svarbus *originalumas*, *emfazė* ir *ekonomija. Originalumą* autorius siūlo vertinti remiantis siurprizo efektyvumu, t. y. „kai persukta logika naratyvą kerta lyg giljotinos peiliu“[14]. *Emfazė* reiškia naratyvo atmosferos efektyvumą ar nugrimzdinimo efekto sustiprinimą. Tačiau *emfazės* humore nepakanka, be *ekonomijos* ji gali tapti neigiamu efektu. Koestleris *ekonomiją* vadina implikacijos ar potekstės technika: humoras turi būti užmaskuotas ir menamas, bet ne akivaizdus ir nuspėjamas. Čia žiūrovui ar klausytojui reikia pateikti iššūkį ar net grėsmę peržengti naratyvo, socialinių verčių, normų ribą, už kurio pastangas klausytojas „apdovanojamas“ juoku (ar kvatojimu). Klausytojas turi pats spręsti, ką norima pasakyti užuomina, ir pasitelkti vaizduote, kad įmintų mįslę. Jei linijiniame pasakojime klausytojo mąstymas-numatymas pralenkia pasakotojo istoriją, tuomet vietoj įtampos klausytojas patiria nuobodulį.

„Girgždančių durų“ naratyvo siurprizas ar įtampa kyla dėl unikalios ir netikėtos įrašymo įrenginio nuorodos (REC simbolio) ir architektūros sąveikos. Komiška elektroninio įrenginio nesuderinamumo su pastatu idėja sukelia šypseną, kartu ir vidinę įtampą – „kodėl čia taip suderinta“? Tai provokuoja praeivio smalsumą ir kursto vaizduotę, kurią pažaboti Arthuras Koestleris siūlo *emfazės* junginiu: *stimulo parinkimu*[15], *supaprastinimu*[16] *ir hiperbolizacija*[17]. Projekte šių elementų ryšio

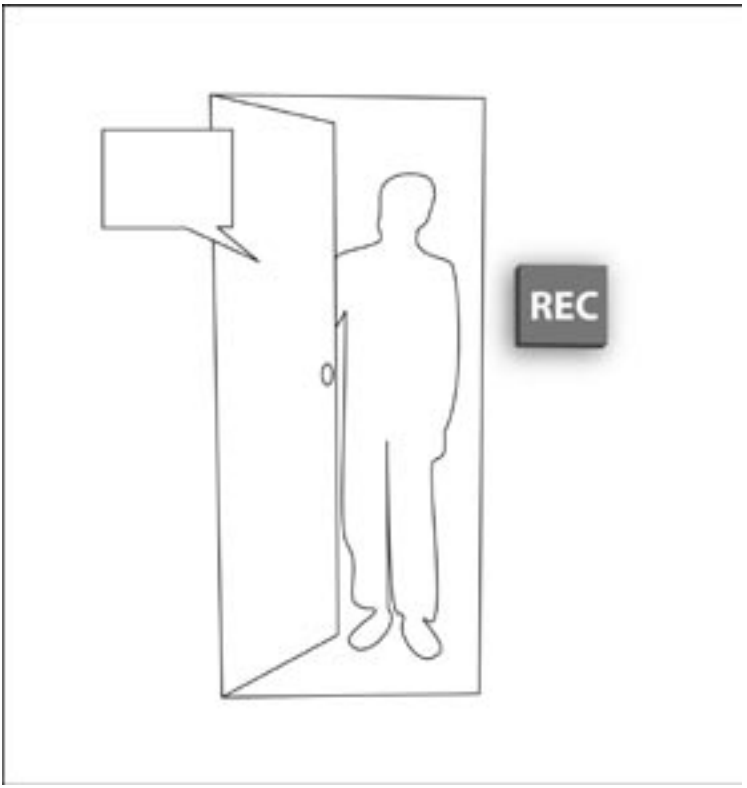
[13] KoestlerHum, p. 82–101.

[14] KoestlerHum, p. 61.

[15] *Stimulo parinkimas* čia reiškia tinkamų emocinių, juslinių stimulų parinkimą atitinkamai atmosferai sudaryti ir empatijai ar nugrimzdimo jausmui padidinti. Ibid., p. 84.

[16] *Supaprastinimą* A. Koestleris aiškina nereikalingų ar nesusietų naratyvo elementų atmetimu, kad nebūtų išblaškytas klausytojo dėmesys. Ibid.

[17] Efekto *padidinimas* – tai atitinkamai hiperbolizuojami naratyvo elementai ar stimu-



Julijonas Urbonas. Instaliacijos „Girgždančios durys“ fragmentas. 2006
Fragment of the installation “Creaking Door”, 2006

darną sprendžiu *parinkdamas* viešos erdvės ir specifinės visuomeninės paskirties statinio *stimulą*, *supaprastindamas* ir *išdidindamas* vieno naratyvinio elemento derinį, t. y. REC mygtuką. Ribą tarp *nesuderinamų* reikšmių įprasminu užuomina apie kultūrinę artefakto (ar daikto) atminties

---

lai: tiesioginėje komunikacijoje tampa svarbi gestikuliacija, intonacija ar parenkamas dialektas. Vizualioje komunikacijoje tai galėtų būti kompozicinis, grafinis ir pan. akcentavimas. Ibid.

idėją, t. y. mygtukas pritvirtintas prie statinio metaforiškai iliustruoja architektūrinį kūną kaip „kultūrinės informacijos įrašymo įrenginį“. Žinoma, galima šį mygtuką suvokti kitaip, kaip signalizacijos įrenginį ar reklaminę iškabą, tačiau, esant naratyvo įtampai ar skirtingų kategorijų ribai, daugiareikšmiškumas neišvengiamas. Šią problemą gali padėti išspręsti žaidimas, atoveiksmis ar interakcija. Praeivis, pamėginęs atidaryti duris, bus dar kartą nustebintas ir priverstas koreguoti savo ankstesnę interpretaciją (ar reinterpretaciją[18]). Nepastebimai perėjau į *dinamišką vaizdinį* (t. y. į naują teorinę plotmę), kurio naratyvas keičiasi laike. Jei *statiškas vaizdinys* „saugiai“ sukėlė naratyvinę įtampą, tai šis vaizdinys turėtų išsiplėtoti į *dinamišką vaizdinį*: čia žiūrovas bus patrauktas į tolesnį naratyvo tyrimą – jis pamėgins paliesti mygtuką ar atidaryti duris. Kai ši riba neperžengiama, tuomet tai gali iliustruoti blogo ar nepavykusio humoro sprendimą. Vadinasi, galima teigti, kad humoras padeda ne tik patraukti dėmesį, bet ir sukelti norą tolesnei bei intymesnei sąveikai („Girgždančių durų“ mygtuko palietimas ar durų atidarymas). Humoras – puiki priemonė sumažinti atstumą (tiesiogiai arba netiesiogiai) tarp pasakotojo ir klausytojo.

Kuo skiriasi *dinamiškas vaizdinys* nuo *statiško,* jei abu paremti linijiniu pasakojimu ar kadruote? *Statiškas vaizdinis* yra lyg reprezentacinė nuotrauka, jis neturi laiko dimensijos (išskyrus žiūrą), jo kadrai tai niekas kitas, kaip „nuotraukos“ fragmentai. Tuo tarpu *dinamiškas vaizdinys* – tai daugybė statiškų-momentinių vaizdinių, susietų laike, jis lyg instrukcija, kuri supažindina su naratyvo vartojimu.

„Girgždančių durų“ sąsajos dizainas intuityvus ir nesudėtingas naudoti. Mažai tokių, kurie nežino raudono mygtuko su REC užrašu simbolio reikšmės, dauguma iššifruoja šį sutartinį ženklą kaip įrašy-

[18] Trečias reikalingas žingsnis „pamatyti humorą“ yra *transformacija* ar *reinterpretacija,* kai gaunamiems duomenims ieškoma analogų, pvz., atskleidžiama metaforos tiesioginė prasmė, verbalinės užuominos paverčiamos vizualia išraiška. Ibid., p. 90.

mo paleidimo jungiklį, tačiau projekte šio simbolio dekodavimas kelia įtampą dėl iracionalaus ar nekonvencionalaus mygtuko ir statinio derinio. Žaismingas naratyvas ją slopina, pratęsdamas ar „pakeisdamas“ ją kita – mirksėdamas mygtukas nepadeda įminti mįslės, bet tampa nauju numatomu „įkalčiu“, kuris dar labiau sukelia „žaidėjo“ smalsumą ir norą tyrinėti toliau. Pagal Koestlerį, *ekonomija* reiškia užuominų naudojimą vietoj tiesioginės reikšmės: naratyvas išsiveržia į priekį, palikdamas loginius plyšius, kuriuos humoro „klausytojas“ turi užpildyti savo pastangomis – taip jis kviečiamas bendradarbiauti. Galima daryti prielaidą, kad tokiu būdu humoras gali turėti suasmeninimo savybių ir sustiprinti empatijos jausmą. „Žaidėjas“ pasieks kulminaciją ir suvoks humorą, jei jo smalsumas ir nugrimzdimas į pasakojimą nebus blaškomas. Panagrinėjęs, pažaidęs su mygtuku, praeivis dar negali demaskuoti naratyvo logikos, todėl jis turi ieškoti kitų pasakojimo elementų (jį skatina noras atrasti humoro esmę ar „kaltininką“). Vienintelis galimas naudoti elementas po mygtuko – tai durys. Pamėginęs atverti duris, intuityviai ieškodamas naratyvo tęsinio statinio viduje ar tiesiog už sienos, dalyvis akimirksniu susiduria su kita užuomina – durų „girgždėjimu“. Girdint savo ar kitų balsą, sklindantį iš už durų, ankstesnės interpretacijos ar prielaidos logika netikėtai pasisuka visiškai kita linkme. Tuo metu atsiskleidžia visa naudojimosi „instrukcija“ – dalyvis, iš pradžių nesupratęs mygtuko funkcijos, staiga suvoks, kad jis tapo ar turi galimybę tapti erdvių „tarpininko“ balsu, kad visą tą „tyrinėjimo“ laiką jis ieškojo ir tikėjosi ne *to* (*nesuderinamumo* situacija).

Taigi netikėtumas ar pasisukusi naratyvo linija – būtina priemonė įdomiam ir dėmesį išlaikančiam dizaino pasakojimui. Humoras tarsi sukeičia mokymąsi su žaidimu ar pramoga. Sudėtingesnių sistemų naudojimas ar projektavimas to, kas išmokstama „nepastebimai“ – labai sudėtingas uždavinys, kadangi šios sistemos atlieka kelias funkcijas vienu metu ir turi didesnį pasirinkimų skaičių. Tačiau humoras gali ne tik padėti maskuoti mokymosi procesą (jį „pateikti“ ne kaip darbą, o kaip pra-

mogą), bet tiesiog „gydyti“ įtampas (netikėtumus, nevienalaikiškumą ir pan.), kylančias interakcijoje su įrenginiu ar sistema. *Fanologai*[19] (angl. *Funologist* – mokslininkai, tyrinėjantys pozityvias emocijas interaktyviose terpėse ir sistemose) pastebėjo, kad smagumas gali būti kritiškas gero sąsajos dizaino veiksnys, veikiantis tarsi kompleksiškų interaktyvių sistemų „ydas slepianti kaukė“.

Julijonas Urbonas. Instaliacijos „Girgždančios durys“ kadruotė. 2006
Close-up of the installation “Creaking Door”, 2006

Projekte interaktyvumas pasireiškia netiesiogiai dalyviui bendraujant su kitais dalyviais (ar su „Grigždančių durų“ visuomene). „Girgždančios durys“ demonstruoja daugelį interaktyvumo ypatybių, kaip antai: atoveiksmis, kontrolė, dalyvavimas ir garsinis telebuvimas[20], kūryba ir bendravimas. Durų „įgarsintojas“ turi galimybę palikti garsinę pasisveikinimo žinutę kitiems svečiams ar dalyviams, gali eksponuoti

[19] *Fanologija* (angl. *funology*) terminas suformuotas ir pradėtas vartoti kaip malonumo ir smagumo dizaino sritis 2002 metais ACM CHI'02 konferencijos metu. Monk A., Hassenzahl M., Blythe M., Reed D. Funology: designing enjoyment // *Conference on Human Factors in Computing Systems, CHI '02 extended abstracts on Human factors in computing systems*. New York: ACM Press, 2002, p. 924–925.

[20] *Telebuvimas* (angl. *telepresence*) nusako technologijas ar efektus, kurie sukelia asmens buvimo nenatūralioje ar virtualioje vietoje regimybės įspūdį.

savo garsinę interpretaciją ir taip viešai įtvirtinti savo identitetą. Garsiniai pranešimai pusiauautomatizuotai skaidosi ir destruktūralizuojasi, sąveikaudami su durų sensoriaus duomenimis, kai „Girgždančių durų“ visuomenė „bendrauja“ garsinių struktūrų landšafte. Skirtingos visuomeninės paskirties statinio *durys* diktuoja skirtingas temas projekto dalyviams, pavyzdžiui, bažnyčios durys „girgždės“ sakrališkai arba labai asmeniniškai, o tarkim zoologijos muziejaus durų skambėjime bus gausu onomatopėjos formų. Komiškumas ir žaismingumas dalyvį patraukia individualiai saviraiškai, o humoro „kaukė“ viešai demonstruojamai asmeninei „nuomonei“ garantuoja minimalią kritiką (jei ir sukritikuojama, autorius (tiesiogiai ar netiesiogiai) gali atsakyti, kad „aš tik pajuokavau“). Humoras paskatina ir sustiprina betarpišką ir įtarpintą bendravimą. Įtarpintas humoras – tai vienu metu kūrėjo humoras, kuriam „tarpininkauja“ interaktyvus kūrinys, ir dalyvių humoras, kurį išprovokuoja ir skleidžia tas pats kūrinys. Geras įtarpinto humoro dizainas turi ne tik sukelti šypseną, bet ir paskatinti naudotoją sukelti juoką kitiems, kviesti dalyvį (ar pašnekovą) į dialogą su autoriumi ir vartotojų visuomene.

„Girgždančių durų“ projektu siekiu iškelti socialinės atsakomybės ir individualaus identiteto raiškos visuomenėje klausimus, debatus apie automatizuotas ir nuasmenintas kultūrų ideologijas. Šiuos klausimus humoristinis naratyvas atskleidžia ne protestuodamas ar grasindamas normoms, bet provokuodamas vaizduotę, t. y. kurdamas ir kūrėjui, ir dalyviui saugią situaciją. Filmuojant „Girgždančių durų“ projekto pristatymą prie vienos cerkvės įėjimo, pasitaikė pasipiktinimų iš kelių žmonių, kurie pamokslavo, kad negalima juoktis iš Dievo namų, tačiau, išgirdę jo idėją, nurimo. Kodėl iš pradžių humoras ne ramino ar žadino smalsumą, bet, atvirkščiai, kėlė neigiamą įtampą ir pasipriešinimą? Humoras gali sukelti ir neigiamą efektą, jei jo naratyvo įtampa per stipri ar logika klaidingai dekoduojama, todėl dizaine svarbu humorą pateikti ne kaip pašaipą, o kaip klausimą ar provokaciją naujų verčių

paieškoms. Panašu, kad humoras gali kurstyti pozityvius efektus dizaine tiek pat, kiek ir neigiamus ar nepageidaujamus – tai priklausys nuo humoro originalumo, subtilumo ir numatomos publikos.

Dizaineriai negali panaikinti prasminių ribų peržengimo, kultūrinių skirtybių, bet gali keisti žmonių suvokimą ar požiūrį į *tai*. Taigi dizainas čia panašus į placebą[21] – jis nepašalina ar neneutralizuoja priežasties, bet suteikia vartotojui psichologinį komfortą. Durys nepanaikina kultūrinio skirtumo tarp *gatvės* ir Bažnyčios, tačiau mus „ramina" ar padeda susivokti peržengiant šią ribą. Galima daryti prielaidą, kad humoras savo pobūdžiu (ar funkcija) panašus į dizainą: abu padeda maskuoti problemas ir įtampas, o susiduriant su jomis padeda jaustis komfortabiliau nepakeičiant *status quo*. Žvelgiant iš šios pozicijos, humoristo ir dizainerio veikla atrodo labai panaši: perduodadamas placebas-pranešimas. Skirtumas tik tas, kad humoristai labiau krypsta į pranešimo turinį, o dizaineriai – į pranešimo formą ir vartotoją. Sujungus šiuos požiūrius, būtų galima kalbėti apie intelektualesnės formos dizainą, kuris nebūtinai būtų paremtas marketingu ar rinkodara, bet galėtų tapti debatų ir inovacijų provokacija ar tiesiog intelektualiu penu.

Straipsnyje mėginau pažvelgti į humorą kaip į specifinę dizaino *kalbą* ir koncepcinę terapiją, norėdamas atskleisti teigiamus humoro efektus. Postuluodamas praktiškas įžvalgas, siekiu paskatinti kūrėją ir inžinierių kritiškesniam žvilgsniui į humorą, komiškumą, žaismingumą ir smagumą. Šypsena skatina vartotojo atlaidumą (interaktyvių sistemų „klaidoms"), jis tampa draugiškesnis ir kūrybiškesnis, o pasitelkiant humoro dizainą galima padėti žmonėms suartėti ne su daiktais, o su žmonėmis.

Gauta 2006-09-25

[21] *Placebo* dizaino sąvoką suformavo britų dizainerių duetas Anthony Dunne ir Fiona Raby projekte „Placebo Design". Dunne A., Raby F. *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*. Birlhauser (Princeton Architectural Press), 2002, p. 75.

Mediated Humour Design: Boundary Ritual and Ideo-Therapy in Interactive Media

Summary

Humour is often treated as a non-serious and trivial topic, however, it could become crucial in processes of usage, learning and design. This article argues that humour can provide more compelling and pleasurable experience in an interactive system or of a product. In addition, it reflects upon humour's conceptual and therapeutic potential for design.

The article begins with an overview of humour theories and then combines these insights with concepts of boundary ritual and ideo-therapy. This approach aims to envisage a humour expression and to find out how humour can contribute to design. Arthur Koestler's[22] conceptions of *originality*, *emphasis*, and *economy* are invoked in the analysis of humour technique and narrative structure. Although Koestler's research focused on verbal forms of humour, this article shows that his theory can also be applied in the analysis of interactive design. These statements are illustrated by the interactive art project "The Creaking Door" (2006), which is used as the methodological core of the research. The analysis is carried out following a three-step approach and thus reveals a comprehensive account of how humour functions: *static image* (first glimpse-impression, visual design), *dynamic image* (usage and interface design), and *interactive image* (interaction and social context). The research in the article passes through the perspectives of a designer, viewer or user, and society. Humour's social function as well as the formation of narrative, punch line, and tension are the most significant issues in this inquiry. Throughout, important design subjects such as

[22] Arthur Koestler. *The act of creation*. Penguin. 1990, p. 82–101.

attractiveness, compellingness, clear and pleasurable usage/interface, conceptual or cultural contexts and value are being explicated.

New technologies coming from "serious" work environment into a users' private space also bring work values, which for the most part are task-focused. Hence, designers and users of design-products are facing a problem of how to humanize technologies especially those used in the private environment. It has been demonstrated that positive emotions are the most effective tool for humanization. Computer technologies provide new creative possibilities in design and humour expression. Since computers are understood as interactive and communicating tools, the article suggests that humour in interactive medium works similarly as in a non-mediated interaction. This article encourages designers to evaluate critically the impact of positive emotions and humour values in design. Therefore, "The Creaking Door" project represents a ptoentially positive impetus within innovative debates in design strategies (and not a sound product based on marketing research).

Tomas Pabedinskas

Fotografija: tarp vizualios patirties medijavimo ir simuliacijos

This article analyses the notion of contemporary photography and reveals relations between its different interpretations. By making reference to Roland Barthes' explanation of photography's documentary nature, the psychoanalytical theory of Jacques Lacan and the theory of simulation formulated by Jean Baudrillard the author of the article indicates relations between the understanding of photography as visual document and the concept of photography as simulacrum. On the grounds of this theoretical insight the premises for photography to function as simulacrum in today's visual culture is defined and the relations of postmodern photography to the traditional believe in photography's documentary value are described.

Keywords: contemporary photography, personal identity, simulation, photography's documentary value.

Raktažodžiai: šiuolaikinė fotografija, asmens identitetas, simuliacija, fotografijos dokumentiškumas.

Tomas Pabedinskas, Vytauto Didžiojo universiteto, Menų instituto doktorantas
Laisvės al. 53, LT-44309 Kaunas, Lietuva

El. paštas: t.pabedinskas@mi.vdu.lt

Fotografijos sąvoka niekada nebuvo vienalytė: nuo pat XIX a. vidurio ji apibūdino skirtingus fotografijos panaudojimo būdus moksliniame, politiniame, socialiniame ir kultūriniame kontekstuose. Tačiau nuo XX a. šeštojo dešimtmečio pabaigos fotografijos samprata tapo sunkiai apibrėžiama net ir konkrečioje meninės kūrybos srityje. Nuo praėjusio

amžiaus antrosios pusės „meninės“ fotografijos sąvoka įgijo skirtingas, ir, galima sakyti, netgi prieštaringas prasmes. Viena vertus, ja buvo įvardijamas tradicinis fotografijos menas, grindžiamas individualiu autoriaus kūrybiniu braižu, išraiškinga vizualia forma, specifinių fotografijos raiškos priemonių akcentavimu. Kita vertus, „menine“ fotografija galima vadinti ir visai kitokį kūrybinį fotografijos pritaikymą, kuriame už fotografijos estetinę vertę yra svarbesnis jos kaip dokumento patikimumas, leidžiantis menininkams objektyvizuoti savo kūrybinę veiklą. Skirdama šias dvi „meninės“ fotografijos sampratos interpretacijas Renata Dubinskaitė savo straipsnyje, publikuotame Lietuvos fotografijos metraštyje, pirmąją apibrėžia kaip tradicinį fotomeną, o antrąją – kaip šiuolaikinę fotografiją[1]. Pastarajai taip pat reikėtų priskirti ir XX a. aštuntajame dešimtmetyje šiuolaikiniame mene įsitvirtinusią „savirefleksyvios“ fotografijos kryptį, kurią formuojantys menininkai ėmėsi analizuoti pačios fotografijos funkcionavimą vizualioje Vakarų kultūroje ir kvestionuoti fotografijos kaip tikrovės dokumento patikimumą. Taigi galima skirti ne tik tradicinį fotomeną nuo šiuolaikinės fotografijos, tačiau ir gana prieštaringas pastarajai priskiriamas kūrybines praktikas. Skirtingas fotografijos kryptis, pasak fotografijos istoriko Michelio Frizot, vienija tik bendras technologinis pagrindas – šviesos paliekami pėdsakai jai jautriose fotografinėse medžiagose[2]. Kitaip tariant, fotografijos esmė, anot M. Frizot, glūdi jos dokumentinėje prigimtyje, kurią paneigė postmodernus fotografijos menas.

Straipsnyje siekiama suformuoti teorinį pagrindą, kuriuo remiantis galima būtų išspręsti šį prieštaravimą, neleidžiantį aiškiai apibrėžti šiuolaikinės fotografijos sąvokos. Galimų jo sprendimų ieškoma pasitelkiant prancūzų semiotiko Roland'o Barthes'o fotografijos dokumentiškumo sampratą, jungiančią struktūralistinį ir poststruktūralistinį at-

[1] Dubinskaitė R. Fotomenas versus šiuolaikinė fotografija: dvi vaizdinio perspektyvos // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003, p. 14–16.

vaizdo analizės metodus. Fotografiją R. Barthes'as traktuoja kaip vaizdinį ženklą, tiesiogiai susijusį su realybe (toks požiūris atitinka struktūralizmo teiginius), bet tam tikrus pačios realybės aspektus jis analizuoja kaip diskursyvius darinius, taip priartėdamas prie poststruktūralizmo teorijos. Kaip tik šis metodologinis lankstumas prieš daugiau nei du dešimtmečius R. Barthes'o užrašytus samprotavimus fotografijos tema daro aktualius ir šiandieną – jis suteikia galimybę ieškoti sąsajų tarp skirtingų šiuolaikinės fotografijos sampratų. R. Barthes'o mintys šiame straipsnyje papildomos prancūzų psichoanalitiko Jacques'o Lacano ir jo tautiečio filosofo Jeano Baudrillard'o suformuluotos simuliacijos teorijos teiginiais bei tam tikrais performatyvumo teorijos aspektais, kurie taip pat užima svarbią vietą šiuolaikinės fotografijos teorijoje.

Nors bandymas ieškoti sąsajų tarp skirtingų šiuolaikinės fotografijos sampratų Lietuvos menotyros mokslo kontekste yra naujas, tačiau reikia paminėti bent keletą autorių, kurie savo eseistiniuose straipsniuose jau yra gana nuosekliai analizavę šiuolaikinės fotografijos sampratą. Iš jų pirmiausia derėtų išskirti menotyrininką Virginijų Kinčinaitį, kurio tekstuose[3] fotografijos vaidmuo šiandienos vizualioje kultūroje nagrinėjamas ypač plačiame teoriniame kontekste. Pasitelkdamas poststruktūralizmo, feminizmo, psichoanalizės bei simuliacijos teorijas jis formuluoja svarbiausius postmodernios fotografijos sampratos teiginius, kuriuos taiko konkretiems Lietuvos fotografijos pavyzdžiams.

[2] Frizot M. The Sensitive Surface. Photographic Substrate, Imprint, Memory // *The New History of Photography* / Ed. M. Frizot. Koln: Konemann, 1998, p. 709–729.

[3] Kinčinaitis V. Geisti, žiūrėti, fotografuoti. Nuo simbolio link alegorijos // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2000, p. 77–84; Kinčinaitis V. Penkios fotoaparato spragtelėjimo žymės // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004, p. 22–24; Kinčinaitis V. Taksonominiai fotografijos impulsai ir tapatumo šizofrenija // *Intymios erdvės, vieši gyvenimai: kūnas viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje* / Sud. A. Tereškinas. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 65–81.

Postmoderniai atvaizdo sampratai įtakos turėjusios poststruktūralizmo teorijos kontekste Lietuvos fotografų darbus aptaria ir fotografijos teoretikė bei kritikė Agnė Narušytė straipsnyje „Nuo įvaizdžio iki vaizdo“[4], kuriame analizuojama fotografijos kaip fiktyvias prasmes kuriančio vizualaus „teksto“ samprata. Su šiuolaikinės fotografijos problematika iš dalies siejasi fotomenininko Mindaugo Kavaliausko bandymai apibūdinti mūsų šalyje įvykusių socialinių pokyčių refleksijas Lietuvos fotografijos ikonografijoje[5] ir filosofo Nerijaus Milerio straipsnis[6], apibūdinantis Vilniaus miesto ir jo fotografijų santykį pagal J. Baudrillard'o teoriją. Vis dėlto nė viename iš minėtų autorių tekstų nuosekliai neieškoma galimybių atskleisti ryšius tarp šiuolaikinės fotografijos kaip fiktyvaus vaizdinio, tiesiogiai nesusijusio su tikrove, ir fotografijos kaip dokumentinio tikrovės atvaizdo sampratų. Bene glaudžiausiai su tokių ryšių ieškojimais siejasi V. Kinčinaičio straipsnyje „Geisti, žiūrėti, fotografuoti. Nuo simbolio iki alegorijos“ išsakytas mintis apibendrinantis jo teiginys, kad fotografija, kurdama tiesioginės percepcijos iliuziją, sutaiko tikrovę ir fikciją[7]. Tačiau, pats straipsnio autorius šios įžvalgos neišplėtoja, fotografijos funkcionavimą šiuolaikinėje kultūroje siedamas su simuliacijos sfera ir atsiribodamas nuo fotografijos kaip dokumentinio atvaizdo sampratos. Taigi, galima sakyti, kad pasirinktas analizės objektas – skirtingų šiuolaikinės fotografijos sampratų są-

[4] Narušytė A. Nuo įvaizdžio iki vaizdo // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004, p. 9–12.

[5] Kavaliauskas M. Kartų kaita Lietuvių fotografijoje: socialumo pokyčiai ikonografijoje // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 126–131.

[6] Milerius N. Trys subjektyvios impresijos, bylojančios, jog fotografija kuria Vilnių // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005, p. 182–184.

[7] Kinčinaitis V. Geisti, žiūrėti, fotografuoti. Nuo simbolio link alegorijos // *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2000, p. 81–84.

sajos – dar nėra pakankamai ištirtas. Be to, pateikiamų tokios analizės rezultatų ir jais remiantis padarytų išvadų originalumą iš dalies lemia ir tai, kad svarbiausiu jos teoriniu pagrindu buvo pasirinkta R. Barthes'o suformuluota fotografinio atvaizdo dokumentiškumo samprata, kuri, regis, yra išstumiama į šiuolaikinės fotografijos teorinio konteksto paribius.

Fotografinių atvaizdų išskirtinumą iš kitų tikrovės vaizdinės reprezentacijos formų R. Barthes'as sieja su fotografijos technologiniu pagrindu. Jo nuomone, svarbiausia fotografijos atsiradimo prielaida buvo ne dailėje naudota *camera obscura*, bet šviesai jautrių cheminių medžiagų atradimas, nes kaip tik jos leido tiesiogiai fiksuoti fotografuojamų objektų atspindimą šviesą ir vėliau jos paliktus pėdsakus atspausti fotopopieriuje. R. Barthes'as teigia, kad fotografijų tiesioginį ir nepaneigiamą ryšį su tikrove užtikrina šviesai jautrios fotografinės medžiagos, nes būtent jose nuo fotografuojamų objektų atsispindėjusi šviesa palieka materialius pėdsakus. Tokie priežastiniai tikrovės ir jos atvaizdo ryšiai leidžia konkrečią fotografiją suprasti kaip betarpiško sąlyčio su tikrove rezultatą ir padeda R. Barthes'ui apibrėžti fotografijos esmę, išskiriančią ją iš kitų tikrovės vaizdinės reprezentacijos būdų. Fotografijoje užfiksuotą objektą R. Barthes'as laiko ne galimai, bet būtinai tikru. Anot jo, neįmanoma paneigti, kad nuotraukoje matomas objektas iš tikrųjų egzistavo – priešingu atveju jis paprasčiausiai negalėtų būti nufotografuotas. Konkretus tikrovės objektas ar reiškinys, palikdamas žymę fotografijoje, kartu patvirtina savo „tikrumą", sukuria neginčijamą savo materialios būties įrodymą. Šiuo požiūriu, fotografija ne įsiterpia tarp žiūrovo ir atvaizduotos tikrovės, bet priešingai – leidžia ją patirti tiesiogiai, šviesai jautriose medžiagose palikto atspaudo pavidalu. Toks nesančios tikrovės patyrimas, R. Barthes'o teigimu, tampa įmanomas, nes fotografija nereikalauja tikėjimo joje užfiksuotos tikrovės autentiškumu, ji suteikia žinojimą, pagrįstą jutimine patirtimi. Trumpai tariant, fotografija byloja ne teiginiais, kuriais galima būtų ti-

kėti arba ne, tačiau pateikia apčiuopiamus „daiktinius įrodymus“, patvirtinančius, kad nuotraukoje matoma tikrovė iš tikrųjų egzistavo tuo momentu, kai buvo fotografuojama: „praeitis yra tokia pat tikra kaip dabartis, tai, ką matome popieriuje, yra taip pat tikra, kaip tai, ką mes paliečiame“[8]. Kaip tik tai R. Barthes'ui leidžia tvirtinti, kad fotografijoje įvyksta „realybės ir praeities persidengimas“, kurį jis laiko fotografijos esme ir apibrėžia ją terminu „tai-buvo“[9].

Galima sakyti, kad fotografija vizualios patirties medijavimo procese atlieka „indekso“ vaidmenį, t. y. funkcionuoja kaip ženklas, su tikrove susijęs priežastiniais ryšiais, kurie yra svarbesni už fotografijos „ikoniškumą“, t. y. už atvaizdo panašumą į jame užfiksuotus objektus. Tačiau tokia fotografijos funkcija turi gana siauras ir aiškiai apibrėžtas ribas: fotografija tiesiog patvirtina nufotografuotos tikrovės materialią egzistenciją. Vienintelis fotografijos kaip vizualaus ženklo referentas yra nepaneigiama nufotografuotų objektų būtis – fotografijos žiūrovui suteikiamą žinojimą ir patirtį griežtai riboja R. Barthes'o suformuluota sąvoka „tai-buvo“. Fotografija „negali pasakyti, to, ką ji leidžia mums pamatyti“[10], ji dokumentuoja tikrovę, jos neapibūdindama. Bet koks fotografijos apibūdinimas yra neišvengiamai klaidingas ne todėl, kad jis būtų netikslus ar neišsamus, tačiau dėl to, jog jis „signifikuoja kažką skirtingo, nei tai, kas yra parodyta“[11]. Pasak R. Barthes'o, fotografija yra „besvoris, permatomas apvalkalas“[12] to, kas ją pripildo – apibendrinimams nepasiduodančio konkretaus tikrovės fragmento. Kitaip tariant, fotografijoje užfiksuota tikrovė neturi simbolinės reprezentacijos, todėl kiekvienas bandymas įvardyti „tai-[kas]-buvo“ neišvengiamai suteikia fotografiniam dokumentui prasmę, kuri nėra jam imanentiška. Mate-

[8] Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography. London: Vintage, 2000, p. 88.

[9] Ten pat, p. 76–77.

[10] Ten pat, p. 100.

[11] Barthes R. The Photographic Message // *A Barthes Reader* / Ed. S. Sontag. London, 1993, p. 198.

rialiu tikrovės ir jos atvaizdo ryšiu grįstas fotografijos dokumentiškumas tampa prasmingas tik tada, kai yra subjektyviai interpretuojamas.

Nors fotografiją įvardyti kaip „indeksą“ galima remiantis jos priežastiniais ryšiais su materialia tikrove, tačiau jų nepakanka tam, kad fotografija galėtų funkcionuoti kaip tam tikrą prasmę perteikiantis ženklas. Pati fotografijos prigimtis, atrodytų, prieštarauja galimybei ją suprasti kaip ženklą: „fotografija mechaniškai pakartoja tai, kas niekada negali būti pakartota egzistenciškai“, ji visada nurodo unikalų materialios tikrovės fragmentą, o ne abstrakčią ir apibendrintą prasmę. Šiuo požiūriu fotografija yra „už reikšmės ribų“ ir todėl funkcionuoti kaip ženklas gali tik „prisiimdama kaukę“, kuri veidą, kaip, beje, ir kitą fotografijoje užfiksuotą realybę, paverčia „visuomenės ir jos istorijos produktu“[13]. R. Barthes'as teigia, kad tik „prisiimdama kaukę“, t. y. įgydama sociokultūriškai suformuotą reikšmę, fotografija gali nurodyti fotografuojamo asmens identitetą. Be to, pastarąjį jis apibūdina kaip fiktyvų: „šis identitetas yra tiek netikslus, net įsivaizduojamas, kad netgi niekada nematęs modelio galiu toliau kalbėti apie [fotografijos] „panašumą“ [į jį]“, – rašo R. Barthes'as. Taigi kyla klausimas: „Kas yra panašus į ką? Panašumas yra atitikimas, tačiau kam?“[14] Pats R. Barthes'as pateikia keletą galimų atsakymų į šiuos klausimus. Garsių ar žiūrovui pažįstamų žmonių fotografijos gali atitikti jo paties susikurtą nufotografuoto asmens tapatybės sampratą ar stereotipinį žinomų asmenybių įsivaizdavimą. Kita vertus, kai nufotografuotam asmeniui iš anksto nepriskiriama jokia įsivaizduojama tapatybė, ją sukuria pati fotografija: „viskas, į ką aš atrodau panašus, yra kitos mano paties fotografijos ir taip iki begalybės: niekas niekada nėra kas kita, kaip tik kopijos kopija, nesvarbu, reali ar menama (daugiausia, ką galiu pasakyti yra tai, kad aš išlieku arba ne konkrečiose fotografijose, priklausomai nuo to, ar

[12] Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography. London: Vintage, 2000, p. 5.

[13] Ten pat, p. 34.

[14] Ten pat, p. 100–102.

jaučiuosi juose atitinkąs savo įvaizdį, kurį noriu pateikti)“[15]. Norėdamas, kad fotografinis atvaizdas atitiktų tokį menamą identitetą, fotografuojamas žmogus ima „pozuoti“ prieš fotokamerą. Kitaip tariant, jis pradeda elgtis „nenatūraliai“, atlieka tam tikrą vaidmenį, įkūnydamas įsivaizduojamą personažą: „aš save iš anksto paverčiu atvaizdu“ (pastarasis knygoje „Camera Lucida“ įvardijamas anglišku žodžiu *image*, kuris į lietuvių kalbą gali būti verčiamas ir kaip „įvaizdis“), – rašo R. Barthes’as, apibūdindamas savo patirtį, įgytą fotografuojantis. „Aš nusprendžiu leisti nuslinkti mano lūpomis ir pasirodyti mano akyse nežymiam šypsniui, kuris turėtų būti „atpažįstamas“, kuriuo aš galėčiau parodyti sąmoningai suvokiąs viso fotografavimosi ritualo juokingumą: aš pasiduodu socialiniam žaidimui, aš pozuoju, aš žinau, kad aš pozuoju, aš noriu, kad tu žinotum, jog aš pozuoju, bet (siekiu neįmanomo dalyko) šis papildomas pranešimas jokiu būdu neturi pakeisti mano individualybės vertingos esmės, to, kas aš esu nepriklausomai nuo bet kokio atvaizdo“. Tokį elgesį lemia įsitikinimas, kad „gera“ fotografija gali ir turi atitikti vidinį ir nekintamą fotografuojamo asmens „aš“. Tačiau R. Barthes’as šią įprastą fotografijos santykių su fotografuojamo asmens tapatybę sampratą laiko neteisinga ir juos interpretuoja priešingai: „aš“ niekada nesutampu su savo atvaizdu [...]“[16], – teigia jis. Taip atsitinka todėl, kad asmens tapatybė, anot R. Barthes’o, yra nevienalytė bei nuolat kintanti ir tik fotografija jai suteikia (iliuzinio) pastovumo – fotografija, jo manymu, visada parodo tik ekspresyvų kūną, neišvengiamai priskiria jo atvaizdui vienokią ar kitokią reikšmę, t. y. suteikia fotografuojamam asmeniui „kaukę“, jo kūną paversdama ženklu, kurio reikšmę lemia sociokultūrinis kontekstas.

Šiuo atžvilgiu R. Barthes’o teorija visiškai atitinka performatyvaus asmens identiteto sampratą ir jai įtaką dariusio poststruktūralizmo teiginius. Identitetas, kaip performatyvus reiškinys, analizuojamas femi-

[15] Ten pat, p. 102.

nizmo teorijoje. Jos kontekste lytinis identitetas yra interpretuojamas kaip kultūrinių ženklų visuma, kuri dėl konkrečioje kultūroje veikiančios ideologijos yra suprantama kaip „natūralus“ reiškinys, tiesiogiai lemiamas biologinės žmogaus lyties. Feministiniu požiūriu, lytinį identitetą nurodantys „veiksmai, gestai, vaidinimai, bendrai aiškinant, yra *performatyvūs* ta prasme, kad esmė ar identitetas, kurį jie esą išreiškia, yra *klastotės*, sufabrikuotos ir palaikomos kūniškais ženklais ir kitomis diskursyviomis priemonėmis“[17]. Tokiu būdu gali būti aiškinamas ne tik lytinis, tačiau ir kitais aspektais apibrėžiamas žmogaus identitetas. Pavyzdžiui, Ervingas Goffmanas teigia, kad socialinis asmens identitetas yra kuriamas tam tikru būdu panaudojant apibrėžtą socialinę reikšmę turinčių ekspresinių priemonių visumą ir jį lygina su teatrinės vaidybos būdais[18]. Teatrines sąvokas apibūdindamas fotografuojamo žmogaus padėtį naudoja ir R. Barthes'as: fotografuojamą asmenį jis vadina „aktoriumi“, jo elgesį – „performansu“, o pačią fotografiją prilygina „primityviam teatrui“ ir „gyviesiems paveikslams“ (*Tableau Vivant*)[19]. „Kūniški ženklai“ ir kitos „diskursyvios priemonės“ šiuo atveju funkcionuoja kaip poststruktūralistiškai apibrėžiami ženklai: jie ne perteikia objektyviai egzistuojančią ir aiškiai apibrėžtą reikšmę (asmens identitetą), tačiau kuria ją begaliniame signifikacijos procese (performatyviu elgesiu), kuriame signifikantai ir jų signifikatai nuolat keičiasi vaidmenimis. Taigi R. Barthes'o teiginys, jog asmens tapatybė yra nevienalytė ir nuolat kintanti, visiškai atitinka performatyvaus identiteto sampratą, o jo apibūdintas pozavimas prieš fotokamerą, galima sakyti, yra konkretus performatyvaus elgesio pavyzdys.

[16] Ten pat, p. 10–12.

[17] Butler J. The Drag Act // *Performance Analysis*. London; New York: Routledge, 2001, p. 73.

[18] Goffman E. Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime. Vilnius: Vaga, 2000.

[19] Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography. London: Vintage, 2000, p. 32.

Tuo tarpu fotografija R. Barthes'o aprašytame asmens identiteto formavime užima poststruktūralistiškai suprantamo ženklo vietą: jo tvirtinimas, esą „viskas, į ką jis atrodo panašus, [fotografijoje] yra kitos jo paties fotografijos", reiškia, kad fotografijos, suvokiamos kaip vizualus ženklas, signifikatas yra tik dar vienas signifikantas – dar viena fotografija. Taigi performatyvaus identiteto samprata leidžia kvestionuoti fotografijos objektyvumą ir dokumentinę vertę: viena vertus, pats jos fiksuojamas objektas (asmens tapatybė) negali būti suprantamas kaip savaime egzistuojanti duotybė, kita vertus, fotografija praranda tiesioginį ryšį su tikrove ir ima nurodyti į kitus jos atvaizdus, įsitraukdama į begalinę signifikantų grandinę, kurioje gimsta ir išsisklaido jų reikšmė. Fotografija šiuo atveju turėtų būti suprantama jau ne kaip bešališko tikrovės fiksavimo įrankis, tačiau kaip vienas iš diskursyvią realybę formuojančių ženklų. Kartu aiškėja, jog fotografijos santykio su diskursyvia realybe negalima apibūdinti „indekso" sąvoka, kuri tiksliai nusakė jos ryšį su objektyvia tikrove – diskursyvi realybė nėra pirmesnė už fotografiją, pastarosios su fiksuojama realybe nesieja priežastiniai ryšiai, kuriuos R. Barthes'as laiko nepaneigiamu fotografijos dokumentiškumo įrodymu. Taigi fotografija šiuo požiūriu yra ne patikimą informaciją apie vizualią tikrovę perteikianti medija, tačiau vienas iš diskursyvią realybę formuojančių ženklų.

Tokios abejonės fotografijos dokumentiškumu lydi ne tik portretinės fotografijos, bet ir kitų tikrovės atvaizdų suvokimą, nepriklausomai nuo to, kas juose užfiksuota. R. Barthes'as hipotetiškai teigia, kad „fotografija yra verbalizuojama tuo pačiu momentu, kai ji yra suvokiama jutimiškai; tiksliau, ji yra suvokiama tik tada, kai yra verbalizuota". Ši hipotezė leidžia manyti, kad fotografija kaip „indeksas" praktiškai nefunkcionuoja, nes pats socialinis kontekstas, kuriame egzistuoja fotografija, lemia jos priklausymą kalbos kategorijai, o kiekviena kalba, R. Barhtes'o teigimu, „užima tam tikrą poziciją objektų atžvilgiu"[20], kitaip tariant, kalboje tikrovė negali būti reprezentuojama objektyviai.

Be to, fotografijos objektyvumu leidžia abejoti ne tik šis hipotetinis fotografijos priklausymas abstrakčiai kalbos struktūrai, bet ir konkretūs jos interpretavimo būdai, lemiami tam tikro kultūrinio ir socialinio fotografijos suvokimo konteksto bei paties žiūrovo žinių ir nuostatų. Taigi, nors fotografija, pasak R. Barthes'o, tikrovę fiksuoja tiesiogiai, išsaugodama jos paliktus materialius pėdsakus, tačiau pačios fotografijos suvokimas yra neišvengiamai medijuojamas kalbos ir konkrečių sociokultūriškai suformuotų reikšmės struktūrų – fotografijos nurodoma objektyvi tikrovė žiūrovui lieka nepasiekiama. Vadinasi, nepaisant nepaneigiamo fotografijos dokumentiškumo, tuo pat metu tenka pripažinti ir jos perteikiamų reikšmių sąlygiškumą ar net fiktyvumą.

Galima būtų sakyti, kad fotografija vienu metu medijuoja subjekto santykį su skirtingomis realybės plotmėmis, kurias savo psichoanalitinėje teorijoje apibrėžė J. Lacanas: viena vertus, šviesai jautriose fotografinėse medžiagose materialius pėdsakus palieka tikrovė, kuri, anot J. Lacano, egzistuoja ikidiskursyvioje plotmėje ir todėl negali būti suvokiama tiesiogiai, kita vertus, fotografija įsiterpia tarp žiūrovo ir realybės, kuri psichoanalitinėje teorijoje suprantama kaip vaizdinės arba kalbinės reprezentacijos produktas. Pastaruoju atveju reprezentacija veikia retroaktyviu būdu: jos sukurta diskursyvi realybė suvokiama taip, lyg ji būtų egzistavusi dar iki ją produkuojančios reprezentacijos. Toks reprezentacijos santykis su realybe implikuoja paties (fotografinio) atvaizdo sampratos kaitą – remiantis J. Lacano psichoanalitine teorija, jis negali būti laikomas „antrine" realybe, „reprezentacija, kuri tik mažesniu intensyvumu atkuria laikiškai ir struktūriškai pirmesnį pojūtį ar idėją"[21]. Taigi skiriant keletą realybės plotmių galima paaiškinti

---

[20] Barthes R. The Photographic Message // *A Barthes Reader* / Ed. S. Sontag. London: Vintage, 1993, p. 207–208.

[21] Žukauskaitė A. Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika. Vilnius: Aidai, 2001, p. 81.

dviprasmišką R. Barthes'o suformuluotą fotografijos apibūdinimą: tai, ką J. Lacanas laiko ikidiskursyvia tikrove, R. Barthes'as savo fotografijos teorijoje įvardija žodžių junginiu „tai-buvo". Tikrovė, kurios neįmanoma suvokti betarpiškai, įspaudžia fotografinėse medžiagose žymes, taip pat liekančias už tiesioginio suvokimo ribų. Retroaktyviai reprezentacijos kuriamos diskursyvios realybės samprata savo ruožtu suteikia galimybę parodyti, kad, integruodamasi į sociokultūrinį kontekstą ir perteikdama jo nulemtas reikšmes, fotografija praranda savo kaip atvaizdo statusą ir iš esmės gali būti prilyginta pačiai realybei.

Fotografiją apibūdinant pagal jos santykį su diskursyvia realybe, galima būtų ją vadinti simuliakru, nes ji tampa ženklu, „niekados nebeiškeičiamu į tikrovę, tik į save patį nepertraukiamoje grandinėje, neturinčioje [...] referencijos"[22]. Atrodytų, kad įvyksta tam tikras fotografijos ir realybės sutapimas, „implozija", kuri savo ruožtu lemia „[...] *mediumo ir tikrovės* imploziją į savotišką hipertikrovės ūką, kur nebeaptinkamas net pats mediumo apibrėžimas ir jam vienam būdingas veikimo būdas". Tapusi imanentine realybės dalimi medija nebegali veikti kaip „tarpininkaujanti tarp vienos ir kitos realybės, tarp vieno ir kito tikrovės būvio"[23] ir todėl pereina į simuliacijos sferą – teikdama visus realybės ženklus, ji maskuoja pastarosios nebuvimą. Galima būtų teigti, kad fotografinis atvaizdas netgi pereina iš vadinamosios trečiosios atvaizdo raidos pakopos, kurioje jis slepia tikrovės nebūtį į ketvirtąją, kurioje jis „neturi jokio ryšio su realybe" – net ir su anapus jo atsiveriančia „tikrovės dykuma"[24]. Tačiau fotografiją prilyginti simuliakrui, o jos vaidmenį pažįstant regimąjį pasaulį – simuliacijai, neleidžia materialūs tikrovės pėdsakai, palikti šviesai jautriose fotografinėse medžiagose. Kita vertus, fotografijos taip pat negalima laikyti vizualiąją patirtį

[22] Baudrillard J. Simuliakrai ir simuliacija. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 12–13.

[23] Ten pat, p. 99–100.

[24] Ten pat, p. 7–13.

medijuojančiu atvaizdu, nes tiek pati tikrovė, tiek jos žymės, užfiksuotos šviesai jautriame fotografinių medžiagų paviršiuje, apibūdinamos vien negatyviai, teigiant, kad jos lieka už mums suvokiamos diskursyvios realybės ribų. Taigi aiškėja, kad fotografiją tiksliausiai apibrėžia paradoksali medijos ir simuliakro sąvokų sankirta, nes fotografijos suvokimui yra būdingas tam tikras loginis prieštaravimas: ji tuo pat metu suprantama ir kaip su tikrove tiesiogiai susijęs „indeksas“, ir kaip vizualus „tekstas“, kurio reikšmę lemia sociokultūrinis kontekstas ir subjektyvi interpretacija.

R. Barthes'as šį prieštaravimą vadina „fotografiniu paradoksu“ ir jį aiškina kaip „dviejų pranešimų koegzistenciją, kurių vienas yra be kodo (fotografinis [tikrovės] analogas), kitas – su kodu („menas“ arba [objekto] traktuotė, arba „rašymas“, arba fotografijos retorika)“. Tačiau fotografijos išskirtinumą lemia ne šių dvejopų pranešimų derinys, kuris būdingas daugeliui masinės komunikacijos formų, bet tai, kad čia „konotacinis (ar koduotas) pranešimas išsiplėtoja pranešimo be kodo pagrindu“[25]. Tai reiškia, kad nesvarbu, kokia būtų fotografijos interpretacija (konotacinis pranešimas), ji visada turi realų pagrindą (denotacinį pranešimą), nes interpretuojami pačios tikrovės fotografijoje palikti pėdsakai. Tačiau šis denotacinio ir konotacinio pranešimo skyrimas yra labiau teorinės analizės rezultatas, praktiškai nepasireiškiantis fotografijos suvokime, kurio metu konotaciniu būdu perteikiama informacija suprantama kaip denotacinis pranešimas, o pastarojo nurodoma objektyvi tikrovė lieka už suvokimo ribų. Būtent todėl, kad konotacinis pranešimas šiuo atveju užima denotacinio pranešimo vietą, fotografija dažniausiai yra suvokiama kaip „pranešimas be kodo“[26]. Kitaip tariant, žiūrovas, subjektyviai interpretuodamas fotografiją suteikia

[25] Barthes R. The Photographic Message // *A Barthes Reader* / Ed. S. Sontag. London: Vintage, 1993, p. 198–199.

[26] Ten pat, p. 196.

prasmę tam, kas joje užfiksuota, o fotografija savo ruožtu patvirtina, jog „tai-buvo“. Nors fotografijoje užfiksuota objektyvi tikrovė, pasak R. Barthes'o, negali būti reprezentuojama kalboje ir todėl kiekvienas jos įvardijimas yra neišvengiamai klaidingas, tačiau fotografija verčia tikėti pastarojo teisingumu. Kaip tik tai leidžia tvirtinti, kad fotografija simuliuoja tikrovę, savo dokumentine prigimtimi atvaizdo interpretacijas paversdama tikrovės faktais. Vis dėlto tampa aišku ir tai, kad simuliacijos samprata fotografijos atveju remiasi tam tikru paradoksu: simuliuoti tikrovę ji gali tik tol, kol yra suvokiama kaip materialus tikrovės atspaudas, kurio dokumentiškumas negali būti kvestionuojamas – priešingu atveju ji ne simuliuotų tikrovę, o paprasčiausiai kurtų jos fikciją.

Šio paradokso kontekste aiškėja R. Barthes'o teorijos reikšmė postmoderniai fotografijos sampratai. Jo teorija leidžia parodyti, kad postmodernus požiūris į fotografiją, apibūdinantis ją kaip simuliakrą, iš tikrųjų yra susijęs su tradiciniu tikėjimu fotografijos dokumentine verte. Vadovaujantis R. Barthes'o požiūriu, galima ne tiesiog paneigti fotografijos dokumentiškumą, o paaiškinti, koks vaidmuo jam tenka tikrovės simuliacijoje. Remiantis šiuo teoriniu pagrindu taip pat galima teigti, kad postmoderni fotografinė kūryba nėra iš esmės skirtinga nuo fotografijos, kaip „indekso“ naudojimo konceptualiajame mene: abiem atvejais fotografija meninei veiklai pasitelkiama dėl jos dokumentiškumo. Šiuolaikinės fotografijos atsiskyrimą nuo tradicinio fotomeno žymėjusią jos integraciją į konceptualųjį meną skatino galimybė fotografija fiksuoti meninius veiksmus ar trumpalaikius jų rezultatus, tuo tarpu postmodernaus meno kūrėjai siekia atskleisti fotografijos suvokimo ypatumus, lemiamus tikėjimo jos dokumentine verte. Taigi postmodernus menas ne paneigia fotografijos dokumentiškumą, bet akcentuoja jo lemiamą išskirtinį fotografijos statusą kitų vizualiųjų medijų atžvilgiu ir ypatingą jos reikšmę vizualiojoje kultūroje. Galima sakyti, kad šiandieną menininkai tiesiog siekia akivaizdžiai parodyti fotografijos būdu

sukurto vaizdinio ženklo struktūrą, kurią teoriškai analizavo R. Barthes'as. Jų darbai skatina atskirti „konotacinę" ir „denotacinę" fotografijos funkciją, kurių sąmoningai suvokti paprastai neleidžia „pranešimo be kodo" iliuzija. Būtent todėl, kaip vieną svarbiausių postmodernios fotografijos bruožų, amerikiečių fotografijos kritikas Andy Grundbergas mini jos savirefleksyvią prigimtį, nulemtą sąmoningo supratimo, jog ji funkcionuoja vizualioje kultūroje[27]. Trumpai tariant, postmoderni fotografija nepaneigia galimybės fotografija fiksuoti objektyvios tikrovės, tačiau akcentuoja jos tiesiogiai suvokti neleidžiančias kalbos, socialinio bei kultūrinio konteksto formuojamas reikšmės struktūras. Taip vertinant postmodernią fotografiją galima išvengti dažnai akcentuojamo ir, kaip paaiškėjo, iš dalies dirbtinio visiško jos atskyrimo nuo fotografijos, kuri suprantama kaip tikrovės dokumentas. Atsisakius tokios opozicijos, šiandien kuriamą fotografiją galima interpretuoti bendrame postmodernaus meno kontekste, kurį apibrėžia ne vien radikalus atsiribojimas nuo praeities meno tradicijų, tačiau ir siekis jas „dekonstruoti"-naujame kontekste.

Apibendrinant galima daryti tokias išvadas:

Fotografijos vaidmuo vizualiosios patirties medijavime gali būti apibrėžiamas dvejopai: pagal jos materialųjį ryšį su tikrove arba pagal jos santykį su diskursyvia realybe. Pirmuoju atveju fotografijai vizualiosios medijos statusą suteikia jos tiesioginis ryšys su objektyvia tikrove – šviesai jautriose fotografinėse medžiagose nuo tikrovės objektų atsispindėjusios šviesos palikti pėdsakai. Jie fotografiją leidžia suprasti kaip „indeksą" – ženklą, su tikrove susijusį priežastiniais ryšiais. Tačiau tokių fotografijos sąsajų su tikrove lemiamos jos, kaip medijos, funkcijos turi griežtai apibrėžtas ribas – fotografija tik patvirtina materialiąją nufotografuotų objektų būtį, bet jos neįvardija. Todėl vien mate-

[27] Grundberg A. Crisis of the Real. Writings on Photography Since 1974. New York: Vintage, 1999, p. 8.

rialaus fotografijos ryšio su joje užfiksuota tikrove nepakanka tam, kad ją galima būtu laikyti vizualiąją patirtį medijuojančiu atvaizdu.

Visiškai kitokį fotografijos aiškinimą implikuoja jos santykis su diskursyvia realybe. Jis leidžia kvestionuoti fotografijos kaip vizualiosios medijos sampratą: viena vertus, pati jos nurodoma diskursyvi realybė negali būti suprantama kaip savaime egzistuojanti duotybė, kita vertus, fotografija šiuo atveju ima nurodyti į kitus diskursyvų realybės suvokimą formuojančius ženklus bei pati funkcionuoja kaip vienas iš jų. Taigi fotografijos su diskursyvia realybe nesieja priežastiniai ryšiai, kurie garantuotų jos medijuojamos vizualios patirties autentiškumą.

Derinant šias skirtingas fotografijos ir joje užfiksuoto regimojo pasaulio santykio interpretacijas, galima paaiškinti svarbiausias prielaidas fotografijos kaip simuliakro apibrėžimui: materialūs fotografijos ryšiai su tikrove, t. y. jos dokumentinė prigimtis, patvirtina objektyviai neegzistuojančios diskursyvios realybės tikrumą bei subjektyvios ir sociokultūriškai nulemtos jos interpretacijos teisingumą. Taigi, galima sakyti, kad fotografija teikia tikrovės ženklus, kurie pakeičia pačią tikrovę, kitaip tariant, ją simuliuoja – fotografijos dokumentiškumas paradoksaliu būdu tampa svarbia atvaizdo virtimo simuliakru prielaida.

Toks fotografijos būdu vykstančio realybės simuliavimo aiškinimas leidžia atskleisti postmodernios fotografijos ryšius su tradicine fotografijos kaip tikrovės dokumento samprata. Juo remiantis galima teigti, kad postmoderni fotografija, dažnai apibūdinama simuliakro sąvoka, ne paneigia galimybę fotografuojant fiksuoti objektyvią tikrovę, bet atskleidžia fotografijos priklausymą kalbos, socialinio bei kultūrinio konteksto formuojamoms reikšmės struktūroms, kurios neleidžia tos tikrovės pažinti tiesiogiai.

Gauta 2006-09-25

Photography: between the Mediation of Visual Experience and Simulation

Summary

The notion of photography was always heterogeneous: since the mid 19th century it meant different uses of photography in scientific, political, social and cultural contexts. But since the late sixties of the 20th century the concept of photography became hard to define even in the particular field of artistic creation. On one hand the creators of contemporary photography dissociates themselves from the traditions of art photography; on the other the notion of contemporary photography itself defines different art practices: the documentation of nondurable art objects or artistic actions and the postmodern questioning of photographic documental value.

So the notion of contemporary photography splits in two contradictory interpretations: it can denote photography that is understood as the image, which mediates visual experience or it can signify photography, which has the status of simulacrum. In the first case photography functions as an "index" – visual sign directly linked with the "real" by the traces left by light on the surface of light-sensitive photographic materials. In the second case photography plays the role of fictional "text" in the process of simulation. In the latter case photography does not signify any objective "real", but creates the images of discursive "reality". The sense of such images depends on particular social and cultural context and the structures of language. Therefore photography is defined most precisely by the paradoxical intersection of the notions of visual media and simulacrum. Photography can not be considered as simulacrum and the function of it – as simulation, because of the material traces of the "real" imprinted on the light-sensitive materials. But it can not be understood as the image, which mediates the visual experience too, because

the "real" and its traces recorded by photography are left behind the discursive "reality", which can be consciously perceived.

The premises for photography to function as simulacrum in contemporary visual culture can be explained by combining these different interpretations of the relation between photographic image and the reality it records. The material links with the "real", that is to say, the documentary nature of photography confirms the authenticity of the objectively non-existing discursive "reality" and verifies the subjective and socially and culturally conditioned interpretation of the photographic image. So it can be said, that photography provides the signs of "reality" that replaces the "real" itself. Thus the documentary nature of photography becomes important premise for it to become a simulacrum.

Such explanation about simulation of reality by means of photography reveals the relations of postmodern concept of photography to traditional understanding of photography as the visual document. With reference to it we can say that postmodern photography, which is often defined as simulacrum, does not deny the possibility of recording objective reality using photography, but reveals its subjection to the structures of meaning formed by language and social and cultural context, which prevent us from experiencing this reality directly.

Tadas Šarūnas

Judančio vaizdo medijų samprata: nuo kolektyvinės iki individualios patirties medijos

This article proposes a conceptual definition of moving images constructed in films, video and by using computer programming codes: to separate moving image media from its technology and help prevent technological determinism in the discussions about these media. An overview of moving image remediation process is given in this article – which is the transformation of moving image from collectively experienced media to privately experienced media. The limitations of this analysis of historical media change is also discussed.

Keywords: moving image, moving image media, cinema, video, new media.

Raktažodžiai: judantis vaizdas, judančio vaizdo medijos, kinas, videomedija, naujosios medijos.

Tadas Šarūnas, Vilniaus universitetas Komunikacijos fakultetas,
Saulėtekio al. 9, I rūmai, Vilnius
El. paštas: blinda@email.lt

Straipsnyje nagrinėjama technologinio determinizmo, kylančio diskusijose apie atskiras judančio vaizdo medijas, problema. Šias diskusijas dažniausiai apibrėžia panaudota technologija ir su ja susijusi tradicija neaprėpiant to, kas yra bendra judančiam vaizdui, kad ir kokia technologija jis būtų konstruojamas. Šią problemą atspindi ir bendros medijai skirtos sąvokos trūkumas vietiniame kontekste. Šios sąvokos vietą kalboje dažniausiai užima atskira technologija,

kuri negali aprėpti visų medijai būdingų ypatybių. Todėl čia siūloma *judančio atvaizdo medijų* sąvoka. Kaip pradinis šios sąvokos apibrėžimas, siūlomas Genes Youngbloodo kinematografu kuriamam vaizdui vartotas apibrėžimas – judantis vaizdas kaip audiovizualinių įvykių seka, išdėliota laike. Apibrėžimo pasirinkimas pagrįstas tuo, kad jis tiek fundamentalus, jog gali būti naudojamas visomis medijomis konstruojamam judančiam vaizdui.

Istorinėje judančio vaizdo medijų apžvalgoje aptariami trys judančio vaizdo būviai:

- kinematografas kaip moderni medija, kurio ypatybės atskleidžiamos per kino teatro, kaip erdvės, kurioje ši medija yra praktikuojama, analizę;
- 1960-aisiais prasidėjęs „expanded cinema“ judėjimas, kurio metu kinematografas buvo išlaisvintas iš tradicinių erdvės ir naratyvo konstravimo konvencijų;
- naujosiose medijose konstruojamas judantis vaizdas bei virtualioji realybė, kurioje judantis vaizdas pasižymi interaktyvumu, nelinijine naratyvo struktūra.

Galutinė istorinės judančio vaizdo medijų raidos apžvalga nepateikiama, nes tai nėra šio straipsnio tikslas. Išskirtų etapų pakanka, kad atskiras technologijas būtų galima suvokti kaip medijas, per kurias remedijuojama judančio vaizdo medija. Į judančio vaizdo medijų remedijaciją pažvelgiama kaip į socialinės raidos produktą, aktualizuojant Marshallo McLuhano mintį apie tai, kad menininkai yra tie, kurie padeda visuomenei išgyventi medijų kaitą. Istorinės raidos seka pratęsiama Peterio Weibelio teorija apie judantį ateities vaizdą, drauge atskleidžiant tokios istorinės analizės taikymo ateities prognozėms ribotumus.

Įvadas

Kalbant apie judančio vaizdo medijas[1], dažnai įsiveliama į paprastas technologinio determinizmo pinkles. Diskusijas apie konkretų atvejį dažnai riboja panaudota technologija ir su ja susijusi tradicija, neaprėpiant to, kas yra bendra judančiam vaizdui, kad ir kokia technologija jis būtų konstruojamas. Tokias problemas atspindi ir bendros medijai skirtos sąvokos trūkumas. Šios sąvokos vietą dažniausiai užima atskira technologija, kuri negali aprėpti visų medijai būdingų ypatybių. Todėl šiame straipsnyje siūloma judančio vaizdo medijų samprata. Pagrindinė straipsnio tezė yra ta, kad šiuo metu *judantis vaizdas iš kolektyvinės patirties medijos transformuojasi į individualios patirties mediją*. Ši transformacija yra viena iš priežasčių, dėl kurių dažnai įsiveliama į technologinio determinizmo pinkles užsidarant *kino, videomedijos, naujųjų medijų* ar panašiose barikadose.

Judančio vaizdo samprata

Kai kalbame apie judantį vaizdą, svarbu atskirti jį nuo jo medijos, kaip kad darome atskirdami garsą nuo tam tikrų instrumentų. Judantis vaizdas, kaip jį apibūdintų Gene Youngbloodas, yra audiovizualinių įvykių seka, išdėliota laike[2]. Tokią sampratą G. Youngbloodas taikė kinematografui, bet ji yra tiek fundamentali, kad tinka ir kitoms judančio vaizdo medijoms. Yra kelios medijos, kuriomis naudojantis galima kurti judantį vaizdą – kinematografas, videomedija, įvairūs kompiuteriniai kodai. Be abejo, kiekviena medija turi tam tikrų ypatybių, kurios

[1] Judančio vaizdo (angl. *moving image*) medijos sąvoka čia apima kinematografu, videotechnologija ir kompiuteriniais kodais kuriamą vaizdą.

[2] G. Youngblood. Cinema and the code // Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film. Ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003, p. 156.

prisideda prie suvokimo, kas yra judantis vaizdas ir kuo jis gali būti. Kiekviena medija išplečia ir modifikuoja judančio vaizdo kalbą, perimdama senesnių medijų sintaksę ir pridėdama savąją. Toks minties dėstymas atitinka Marshallo McLuhano mintį, kad kiekvienos medijos turinys yra kita medija[3]. Kaip kalba yra teksto turinys, taip judantis vaizdas yra tiek kino ar videofilmų, tiek kompiuteriniu kodu generuojamo vaizdo turinys. M. McLuhanas pastebi, kad atsiradus naujai medijai, jai dažnai priskiriamos ankstesnės medijos ypatybės. Ne išimtis ir judančio vaizdo medijos – pirmieji filmai mažai kuo skyrėsi nuo teatro ar kabareto pasirodymų, o atsiradus vaizdo įrašų technologijai ne iš karto buvo atrasta jos specifinė kalba. Anot medijų teoretiko ir menininko Peterio Weibelio, kiekvienos sistemos galimybės sudaro tą sistemą, todėl mes negalime išrasti kino, videomedijos ar kompiuterio generuoto vaizdo kalbos. Kalba jau egzistuoja pačioje medijoje – belieka ją atrasti[4]. Tačiau prieš pasiduodant šiam požiūriui reiktų nepamiršti, kad naujos medijos yra socialinės raidos produktas. Visuomenės pasižymi galia, kuri gali tiek skatinti, tiek slopinti technologinę raidą, todėl kalbos galimybės, atrandamos naujose medijose, taip pat yra ir socialinės kaitos produktas. Šiuo metu kai kurios naujųjų medijų formos (kaip kompiuteriniai žaidimai) daug ką skolinasi iš kinematografo kalbos ir atvirkščiai – „didysis“ kinas, prisisotindamas specialiųjų efektų, tarsi siekia tapti dideliu kompiuteriniu žaidimu. Taip vyksta remedijacijos procesas, kurio metu atskleidžiamos naujos medijos ypatybės[5].

[3] McLuhan M. Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai. Baltos lankos, 2003.

[4] Weibel P. The Intelligent Image // *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003, p. 594.

[5] Bolter, D. J., R. Grusin. Remediation: Understanding New Media. 2nd ed. MIT Press, 2000.

Judančio vaizdo transformacijos

Skaitmeninės technologijos įgalina kur kas labiau personalizuotą judančio vaizdo patirtį už tą, kuri buvo prieinama „juodame kube“ uždarytam kinematografo vartotojui. Atsiradęs kartu su kinematografu kaip grynai kolektyvinės patirties medija, judantis vaizdas įgavo formas, įgalinančias patį žiūrovą aktyviai dalyvauti naratyvo konstravime ir kurti asmeninę naudojimosi šiomis medijomis patirtį.

Kinematografas savo esme yra moderni medija. Tai puikiai atsiskleidžia per erdvę, kurioje jis praktikuojamas. Danas Grahamas, tyręs visuomenę ir jos naudojamas erdves, straipsnyje „Teatras, kinas, galia“ (*Theater, Cinema, Power*) kino teatro erdvę aprašė kaip urbanizuotos masinės kultūros fenomeną, kur žiūrovo vaidmuo yra natūraliai pasyvus[6]. Šį pasyvumą diktuoja visa erdvės architektūra bei ryšys tarp erdvės ir subjekto. Įprastinio seanso metu žiūrovas įsitraukia į fantastinio pasaulio iliuziją, prarasdamas erdvės ir laiko suvokimą. Tai būtina šios komunikacijos sąlyga, nes filmas medijuoja tiek laiką, tiek erdvę, siekdamas pakeisti subjektyvią realybę. Nejaučiamas ir fizinis buvimas – nei savęs, nei kitų žiūrovų ar aplinkinės erdvės, nei pagaliau pasaulio už sienų, kuris nukeliamas toli ir pakeičiamas siūlomu vaizdiniu. Užslopinamos visos nekontroliuojamos juslės. Grahamas mano, jog tai tipiškas miesto gyventojo anonimiškumo pavyzdys. Jis kreipia dėmesį ne tiek į tai, kas rodoma ekrane, kiek į tai, kas yra prieš ir už ekrano. Anot jo, kino teatre miesto realybė pakeičiama filmo realybe, o faktas, kad žiūrėjimo veiksmas atliekamas grupėje, žiūrėtojams leidžia pasijusti minios, sociumo dalimi. Asmeniškai patirti „juodojo kubo“ erdvės ypatybes galima kino teatre stebint, *kaip žiūrimas* jums gerai žinomas filmas, kitais žodžiais tariant, praleidžiant seansą nugara į ekraną.

[6] Graham D. Theater, Cinema, Power // *Parachute*, 31, June-August, 1983.

1960-aisiais metais prasidėjęs išplėstinio kino (angl. *expanded cinema*) judėjimas siekė atriboti kinematografą nuo tradicinės kino teatro erdvės. Projekcijos perkeltos į nepriklausomas erdves ant įvairių objektų, įvairaus tamsumo patalpose. Taip pat pradėtos naudoti lygiagrečios projekcijos – vienu metu rodomi keli filmai įgalino parodyti tos pačios istorijos objektyvią ir subjektyvią perspektyvą arba sulieti atskirus epizodus į vieną istoriją. Taip žiūrovas buvo paskatintas pasirinkti savą realybės suvokimą. Čia matomos ir pirmosios interaktyvumo užuomazgos – žiūrovas aktyviai dalyvauja reikšmės kūrime, pats užbaigia siūlomą vaizdą. Išsirinkdami vieną medijai būdingą parametrą ir radikaliai jį kontroliuodami, aktyvistai siūlė sąmoningą laiko ir erdvės medijavimą, o ne teatrui būdingo laiko ir erdvės perkėlimą į kinematografo mediją. Menininkai šioje vietoje atliko funkciją, kurią jiems priskyrė M. McLuhanas. Anot jo, menininkas turi padėti išgyventi medijų kaitą, atrasdamas naujai medijai būdingus bruožus[7].

Tokių naujų bruožų neabejotinai turi ir judantis vaizdas naujosiose medijose. Analizuojant tai svarbu suvokti, kaip pasikeičia skaitymo ir žiūrėjimo patirtys pereinant nuo televizijos ar kinematografo ekrano prie kompiuterio monitoriaus. Žiūrėjimo atstumas naudojantis kompiuteriu yra kur kas trumpesnis nei kine – panašus į knygos. Anot Katherine'os Hayles, tai sukuria intymumą, panašų į esamą skaitymo metu, bei gilų įsitraukimą[8]. Be kita ko, sąveika su naujosiomis medijomis sukuria papildomą interaktyvumo patirtį – renkamas tekstas, operuojama programomis, vartotojas dalyvauja konstruojant įvykių eigą. Šios manipuliacijos artimesnės knygos vartymui nei filmo žiūrėjimui ir yra specifinės. Naudojant naująsias medijas judančiam vaizdui kurti, reiktų atkreipti dėme-

[7] McLuhan M. Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai. Baltos lankos, 2003.

[8] N. K. Hayles. Timely Art: Hybridity in New Cinema and Electronic Poetry // *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003.

sį į tai, kad žiūrovas reikalauja didesnio įsitraukimo į turinio valdymą ir interaktyvumo. Linijinio naratyvo[9], kuris galbūt tiktų kinematografe, perkėlimas į kompiuterinį ekraną ne visada pasiteisina. Interaktyvumas apriboja esminių kinematografui ir televizijai būdingų kintamųjų, tokių kaip laikas, erdvė, personažo raida, kontrolę[10].

Naujosios medijos įgalina tokią judančio vaizdo kontrolę, kokios nesuteikė jokios kitos medijos. Čia pats žiūrovas, nors ir apribotas jam siūlomo priežasčių ir pasekmių tinklo, gali dalyvauti vaizdo kūrime. Interaktyvumas judantį vaizdą priartina prie realybės. Menininkas Grahame'as Weinbrenas siūlo kine kuriamą naratyvą lyginti su žmogaus gyvenimo istorija[11]. Asmens gyvenimas susideda iš įvykių sekos, iš kurių paskutinis gali pakeisti visų kitų įvykių prasmę. Klasikinis kinas linkęs suspausti ir išplėsti laiką, dramatizuoti, deformuoti ir perorganizuoti kai kuriuos elementus, kad jie įtilptų į naratyvo liniją. Tuo tarpu gyvenimo patirtys nesutelpa į tokias uždaras, linijines struktūras, nors kartais mes ir linkę taip jas nusakyti, norėdami papasakoti istoriją. Naujosioms medijoms būdingas interaktyvumas sukuria galimybes nelinijiniam, gyvenimiškai patirčiai artimesniam naratyvui kurti. Minimumas, kurio reikia, kad judantis vaizdas būtų interaktyvus, yra žiūrovo galimybė kontroliuoti tai, kas pasirodo ekrane. Žiūrovas taip pat turėtų žinoti, kad vaizdas ekrane būtų kitoks, jeigu jis būtų pasielgęs kitaip. G. Weinbrenas tai vadina „tariamosios nuosakos santykiu" („kas būtų, jeigu būtų?").

[9] *Naratyvas* – logiškai struktūrizuota įvykių seka, kuria atpasakojami tam tikri įvykiai. Dažniausias yra *linijinio naratyvo* atvejis, kai įvykiai ir juos sukeliančios priežastys išdėlioti vienoje laiko linijoje. *Nelinijinis naratyvas* – tokios naratyvo formos, kuriose atsisakoma linijinės priežasčių ir pasekmių išdėstymo formos ir pasiūlomas galimų priežasčių ir pasekmių tinklas.

[10] Lister M. et al. New media: a critical introduction. London: Routledge, 2003.

[11] Weinbren G. The Ocean of Streams of Stories // *Milenium Film Journal*, nr. 28, "Interactivities", 1995.

Naujųjų medijų interaktyvumą geriausiai iliustruoja kompiuteriniai žaidimai. Žiūrovas čia ne tik mentaliai, bet ir fiziškai įsitraukia į virtualią erdvę. Dažnai jis atlieka savo paties vaidmenį, bet yra ir produktų, kuriuose žiūrovas operuoja sukurtu personažu. Vis realistiškesni kompiuteriniai žaidimai tampa rimtu konkurentu kino pramonei. Gundolfas S. Freyermuth'as mato kino socialinės reikšmės nuosmukį mažėjant jo ekonominei galiai[12]. 1999 m. kompiuterinių žaidimų rinka pirmą kartą savo apyvarta aplenkė pasyvaus kino pramonę. Kompiuteriniai žaidimai sukuria naratyvo konstravimo galimybę. Jų kūrėjai čia pritaikė gerai išplėtotą kinematografo kalbą. Žaidėjas perima herojaus vaidmenį, stebi aplinką ir patį herojų iš jo perspektyvos – toks modelis yra gimininga Holivudo scenarijams, kuriuose dažnai siekiama žiūrovo susitapatinimo su pagrindiniu herojumi. Holivudas, reaguodamas į tokią naujos medijos grėsmę, pasiūlė kai kurių labai populiarių žaidimų filmo versijas. Bet yra ir priešingų pavyzdžių, kai žaidimai sukuriami remiantis sėkmingo filmo istorija. Tobulėjančios tinklo technologijos įgalina vienas nuo kito nutolusių žaidėjų kolektyvinę patirtį virtualioje erdvėje. Lyginant šias technologijas su trimate virtualiąja realybe, čia kuriamas tik dalinis virtualumas, dalyvavimas iliuzijoje visiškai akivaizdus. Kyla labai natūralios abejonės dėl tokio naujųjų medijų taikymo poveikio vartotojų sąmonei. Daugelis rašto tradicijos gynėjų labai skeptiškai žvelgia į šį reiškinį, tačiau yra ir palankių nuomonių. Heinzas von Foersteris, vienas konstruktyvistinės psichologijos pradininkų, suvokimą siejo su veikla. Remdamasis juo profesorius Philippe'as Codognetas gina virtualią erdvę kaip galimą erdvę mokymuisi[13]. Anot jo, virtualioje erdvėje galima veikti ir stebėti šio veiksmo pasekmes kur kas lengviau nei realioje erdvėje. P. Codognetas spėja, kad tokia

[12] Codognet Ph. Artificial Nature and Natural Artifice // *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003, p. 465.

[13] *Ten pat*.

mokymosi forma netolimoje ateityje gali konkuruoti su humanistine mokymosi iš knygų tradicija. Tai patvirtina ir populiarėjantys vaizdų prisotinti interaktyvūs mokymosi paketai. Rinkoje gausėja pramoginės savišvietos (angl. *edutanment*) produktų, kurių turinyje svarbią vietą užima interaktyvus judantis vaizdas. Tokie produktai siejasi su XVIII a. oraline-vizualine Europos edukacine kultūra, kurioje svarbią vietą užėmė mokslinis eksperimentas[14].

Naujųjų medijų kontekste pasirodančios „mažojo" kino formos daro įtaką „didžiojo" kino kalbai ir naratyvo struktūrai. Pastaruoju metu kuriami filmai vis dažniau naudoja nelinijinę naratyvo struktūrą, kompiuterinių efektų naudojimas auga kartu su interaktyvių žaidimų populiarumu. Naujosioms medijoms būdinga vaizdo kalba perkeliama ir į televiziją. Čia rodomi prastos raiškos palydovais perduoti ar mobiliuoju telefonu nufilmuoti reportažai iš karštų taškų. Neturint pakankamos judančio vaizdo naudojimo internete ar mobiliaisiais telefonais patirties, tokios kokybės vaizdas nebūtų priimtinas profesionaliai televizijai. Tačiau kasdienis susidūrimas su tokiu vaizdu įveikia panašias konvencijas. Svarbesnėmis tampa naujosiomis medijomis sukurtos specifinės vaizdo ypatybės, o ne vaizdo kokybė. Internetu plintančios judančio vaizdo formos smarkiai veikia ir populiariąją kultūrą. Vektorinė animacija, dėl nedidelių apimčių patogi platinti internete, tapo populiari ir priimtina televizijoje ir netgi „didžiajame" kine. Tinklais plintantis judantis vaizdas pasiekia fragmentuotas auditorijas. Tai keičia tiek tokio vaizdo žiūrovą, tiek kūrėją. Žiūrovui pasiekiamas labiau personalizuotas turinys, o tai keičia jo santykį ir su masiniam vartotojui skirta produkcija. Tinklais žiūrovą pasiekia ir radikalaus Kito sukurti vaizdai, kurių pavyzdžių galėtų būti islamo radikalas, pjaunantis įkaitui galvą.

[14] Lister M. et al. Min. veik.

Trimatė virtualioji realybė sukelia absoliutų lūžį judančio vaizdo medijų raidoje. Čia iki minimumo sumažinamas atstumas tarp technologijos ir suvokimo, žiūrovas gali judėti erdvėje ir stebėti ją it pro savo asmeninę, subjektyvią kamerą. Taip žmogaus asmeninių patirčių pasaulis sujungiamas su virtualia realybe. Kompiuterio generuojamos erdvės leidžia sąveikauti su virtualiu pasauliu ir kontroliuoti jo kaitą. Kinematografe ekranas yra tarsi langas į iliuzinį pasaulį, o virtualioje realybėje stebėtojas turi galimybę peržengti šį langą. Loginis tokios technologijos tęsinys būtų bet kokio ekrano, bet kokios sąsajos atsisakymas – naratyvas tokiu būdu egzistuotų tik žiūrovo galvoje. Tačiau šį žingsnį judančio vaizdo medijos žengia labai lėtai – tokias galimybes suteikianti technologija yra brangi ir sunkiai prieinama, o produktų kūrimas jai reikalauja sudėtingos ir ilgalaikio menininkų, programuotojų ir kitų specialistų bendradarbiavimo. Kol kas brėžiami tik pirmieji kontūrai, kuo ši medija galėtų būti[15]. Pati *virtualumo* koncepcija yra sudėtinga, reikalaujanti atskiro ir išsamaus paaiškinimo ir kelianti gyvas filosofų diskusijas.

Peteris Weibelis judančio vaizdo medijų ateitį sieja su protaujančiomis sistemomis arba, kaip pats jį vadina, protaujančiu vaizdu (angl. *intelligent image*). Anot jo, ateities žiūrovas nebebus hierarchinės piramidės, naudojamos klasikiniame vaizde, kur vienas žiūrovas stebi vieną vaizdą, dalyvis. Ateities žiūrovas bus tik vienas dalyvių, sujungtų į tinklą, didelėje vaizdo sistemoje[16]. Kinematografe egzistavo žiūrovas, vienas vaizdas ir viena erdvė. Televizija įgalino naudoti tuo pat metu daug erdvių – čia jau panaudojama tinklo struktūra. Tuo tarpu ateities vaizdas turėtų išlaikyti tinklo struktūrą ir visiškai nepriklausyti nuo erdvės – kiekvienas tinklo dalyvis galės kurti asmeninę stebimo vaizdo

[15] Ten pat.

[16] Weibel P. The Intelligent Image // *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003, p. 594.

patirtį. P. Weibelis ateities kiną sieja su pažinimo psichologija ir nanotechnologijų raida; ateities kinas jam – neurokinas. Anot jo, šis kinas sugebės tiksliai simuliuoti neuroninių tinklų veiklą. Stebėjimas tokioje sistemoje keis ne tik realybės suvokimą ir vaizdą, bet ir pačią realybę. Anot P. Weibelio, tai jau dabar daro naujausios „stebėjimo mašinos" – nuo palydovinės televizijos iki kompiuterių. Jos ne tik keičia mūsų suvokimą ir simuliuoja realybę – jos ją konstruoja. Tokioje sistemoje keičiasi net mūsų kaip subjektų statusas. Jeigu klasikiniame pasaulyje buvo tinkama sakyti „pažink save" arba „išreikšk save", tai tokių sistemų konstruojamame pasaulyje subjektas taip pat konstruojamas. Naujosios medijos įgalina kinematografinį kodą pereiti nuo santykio 1:1:1 (vienas filmas – viena erdvė – vienas laikas) į multivartotojišką erdvę. P. Weibelis spėja, kad virtualiai realybei bus taip pat pritaikytas kolektyvinis, su viena erdve nesusietas modelis – panašiai kaip buvo pereita nuo kinematografo prie televizijos[17]. Iš esmės šiuo modeliu jau naudojasi kai kurie kompiuteriniai žaidimai, kuriuose į tinklą vienu metu gali jungtis tūkstančiai vartotojų. Tokioje kolektyvinės sąveikos formoje stebėtojas nelieka vien tik išoriniu stebėtoju, kaip klasikinio kino atveju. Jis tampa vidiniu (įsitraukusiu) stebėtoju, veikiančiu šioje virtualioje realybėje. Toks dalyvavimas keistų ne tik virtualų pasaulį, bet ir realų pasaulį. Žiūrovas taptų sąsaja tarp realaus ir virtualaus pasaulio. Žiūrovui kontroliuojant, realaus pasaulio įvykiai veiktų virtualaus pasaulio įvykius, o virtualaus pasaulio įvykiai veiktų realųjį pasaulį. Nors dalį P. Weibelio prognozių apie judančio vaizdo medijų raidą galima pagrįsti realiais pavydžiais, esama pagrindo ir suabejoti šių prognozių tikslumu. Savo spėjimus P. Weibelis grindžia istorine medijų raidos analize, atrinkdamas faktus ir juos įprasmindamas kaip raidos dalyvius. Nors istorinė medijų raida pati savaime yra vertinga medžiaga, skatinanti atkreipti dėmesį į svarbius medijų aspektus,

[17] Ten pat.

ji nėra pakankama, kad ja remiantis būtų galima prognozuoti ateities medijų būvį[18].

Išvados

Kinas per visą savo technologinės raidos istoriją siekė kaip galima arčiau priartėti prie realybės, o gal net visai ją pakeisti. André Bazinas dar 1946 m. knygoje „Totalaus kino mitas“ („The Myth of Total Cinema“) taip apmąstė kino pretenzijas į absoliutų realybės manipuliavimą: „Jei kinui kada nors ir pavyktų tapti tikslia realybės kopija, jis patirtų nesėkmę – nes liautųsi egzistavęs kaip kinas“[19]. Reikia pripažinti, kad naujosios medijos atveda judantį vaizdą į kokybiškai naują realybės konstravimo erą. Naujosiomis medijomis kuriamas judantis vaizdas suteikia personalizuotos patirties galimybes. Čia pateikta judančio vaizdo medijų raidos apžvalga nėra pakankama, kad būtų galima susidaryti detalų šių medijų būklės vaizdą. Čia taip pat nėra pateikiami atsakymai, kaip ir kodėl šios medijos išgyveno kaip tik tokius raidos posūkius. Tačiau tokia apžvalga kartu su sąvokos pasirinkimu yra pirmas žingsnis atskiriant judantį vaizdą nuo jo technologijos ir pradedant mąstyti apie jį kaip apie mediją.

Gauta 2006-10-11

[18] Lister M. et al. Min. veik.

[19] Filser B. Gilles Deleuze and a future cinema // *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel. The MIT Press, 2003, p. 216.

Conception of Moving Image Media: Transformation from a Medium of Collective Experience to a Medium of Personal Experience

Summary

The article addresses the problem of technological determinism emerging in discussions of moving image media. Discussions about specific technology and the tradition associated with this particular technology elides reference to qualities that are common to all moving images, regardless of which technology was used to produce them. Moreover, in the local context there is no active concept apart from the technological – that could be used to refer to the entirety of moving image media. Gene Youngblood's definition of cinema as a "stream of audiovisual events in time" is taken as a reference point. This concept is chosen because of its fundamentality – even though it was used to describe cinema, it could as well be used to describe numerous moving images.

The thesis of this article is that the moving image is currently in the process of transformation from a medium of collective experience to a medium of private experience. In the historical overview of the moving image's development, three stages are discussed:

- Cinema as a modern medium, the characteristics of which are revealed by the analysis of the movie theatre as a space in which this medium is practiced;
- The movement of "expanded cinema", which started in the 1960s and has freed cinema from traditional spaces and narrative construction schemes;
- The moving images constructed in new media and virtual reality, which are interactive and possess a non-linear narrative structure.

This article doesn not set-out to provide an extensive historical overview of moving. The stages discussed in the text, though, provide enough ground for understanding separate technologies as media through which the moving image is re-mediated. The process of re-mediation is understood here as a product of social change, therefore, McLuhan's definition of the artist as the agent assisting society in moving through the media change is referred to. The historical sequence is continued with Peter Weibel's theory of the future moving image, though the limitations imposed by the use of such a historical attitude are discussed as well.

Tautvydas Bajarkevičius

Garso menas performatyviųjų naujųjų medijų praktikų kontekste

The paper reviews the main forms of sound art and describes its contextual field and assumptions via an analysis of concrete sound art practices. It analyses a complex of performative sound art strategies in relation to historical and current paradigms of new media, framed by three main thematic groups: sound art and social performativity; psychogeography of sound, sensorics and performative listening; postproduction, digital collages and the culture of the remix.

Keywords: sound art, new media, electronic music, performativity, phonography, field recordings, sound design, postproduction, digital technologies, remix, audiovisual collage.

Raktažodžiai: garso menas, naujosios medijos, elektroninė muzika, performatyvumas, fonografija, lauko įrašai, garso dizainas, postprodukcija, skaitmeninės technologijos, remiksas, audiovizualiniai koliažai.

Tautvydas Bajarkevičius, Vilniaus dailės akademija, Maironio g. 6, Vilnius
El. paštas pos_t_scriptum@yahoo.com

Straipsnyje apžvelgiamos pagrindinės garso meno raiškos formos ir nusakomas jų kontekstų ir prielaidų laukas, pasitelkiant konkrečių garso meno praktikų analizę. Jame analizuojamos kompleksiškos garso meno strategijos istoriniame ir aktualiame naujųjų medijų paradigmų kontekste, nusakomame trimis pagrindinėmis teminėmis grupėmis: garso menas ir socialinis performatyvumas; garso psichogeografija, sensorika ir performatyvus klausymas; postprodukcija, skaitmeniniai koliažai ir remikso kultūra.

* * *

Naujųjų medijų kūrybinės laboratorijos ir festivaliai, kaip palyginti nauji susitikimų ir kolektyvinės veiklos žanrai, atspindi besiformuojančio tarsi- ar post- avangardinio medijų konteksto pobūdį ir įgalina įgyvendinti juo teigiamas strategijas, kolektyvinius bendrabūvio modelius, kalbėti apie naująsias utopijas ar naująsias distopijas. Mokslinis žodynas ir tematika, socialinių, politinių ir kultūrinių temų persiklojimai, medijuotų patirčių žemėlapiai ir kūrybiniai projektai atskleidžia įtinklintos bendruomenės lūkesčius ir realizuoja juos fizinėje erdvėje.

Performatyviosiomis šiuo atveju vadintinos tos naujųjų medijų meno praktikos, kurios įgyvendina naujųjų medijų kultūros paradigmas, yra jų įgalintos ir jomis grindžiamos. Kita vertus, naujųjų medijų kultūroje pati „meno" sąvoka pasižymi tam tikru neapibrėžtumu, kadangi medijų kultūra, estetizuodama ir tikrindama įvairias komunikacijos strategijas, dažnai remiasi estetizuotomis raiškos formomis ir procesais. Kitaip tariant, remiamasi principu, derinančiu tarpdisciplininę teoriją ir performatyvią estetiką. Kaip pavyzdžius galima paminėti VIRAC radijo teleskopo Latvijoje eksploatavimą, pasitelkiant mokslinių tyrimų priemones ir elektroninės muzikos remiksus[1], ar Lietuvoje vykusį naujųjų medijų laboratorijų ciklą RAM (Re-Approaching New Media), simptomiškai naujųjų medijų kultūrai ne tik tyrinėjusį naująją tinklo architektūrą, naujosios ekonomikos galimybes, atviro kodo teoriją ir praktiką, bet ir pristačiusį gausybę meninių projektų dažnai kolektyviškai gimusių kūrybinių laboratorijų metu), susiejančių socialinius, mokslinius ir meninius kontekstus. Taigi taisyklė, institucinės meno teorijos ribose vis dažniau teigianti, kad meną vadiname menu pagal susitarimą[2], iš dalies galioja ir naujųjų medijų kultūros kontekste.

[1] [RT-32] – Acoustic Space Lab // *Acoustic. Space: Media Architecture* / Ed. Rasa Šmite. Riga: RIXC, 2003, p. 249–264.

[2] Turimas omenyje perfrazuotas Marcelio Duchampo teiginys: „tai yra Iris Klert portretas, jei aš taip sakau", kurį perfrazavę į „tai yra menas, jei aš taip sakau", turime

Tiesa, čia dar mažiau nusistovėjusių susitarimo taisyklių, o pats naujųjų medijų menas skleidžiasi išsklidusioje diskursų ir praktikų įvairovėje ir juos realizuoja. Šia prasme didžiąją dalį naujųjų medijų praktikų galėtume pavadinti tam tikra prasme performatyviomis. Čia reiktų trumpam apsistoti prie šiame tekste gana sąlygiškai vartojamo performatyvumo termino. Pagal supaprastintą J. L. Austino apibrėžimą, performatyvumas yra „veikimas, kuris steigia buvimą; veikla, kuri sukuria tai, ką apibūdina“[3]. Kita vertus, performatyviuosiuose ar konceptualiuosiuose menuose performatyviomis gali būti vadinamos ir tokios praktikos, kai veiksmas įgyvendina vieną ar kitą teorinę paradigmą, skleidžiasi viename ar kitame kontekste, tokiu būdu atverdamas jų performatyvią dimensiją. Daugeliu atveju naujųjų medijų kontekste procesualumo sąvoka galėtų tapti performatyvumo sinonimu.

Garso menas ir elektroninė muzika yra viena iš sudėtinių naujųjų medijų festivalių, kūrybinių laboratorijų, tinklo praktikų dalių. Kartu su interaktyviu dizainu, tinklo menu, taktinėmis medijomis ir kitomis tarpusavyje susijusiomis naujųjų medijų meno sritimis (šiuo įvardijimu netgi nesinori nusakyti jų „žanrinį“ autonomiškumą žyminčių ribų), garso meno praktikos atveria performatyviuosius naujųjų medijų kultūros aspektus. Šio straipsnio tikslas yra apžvelgti pagrindines garso meno raiškos formas ir jų svarbiausias prielaidas, įvardinti jų kontekstų lauką, pasitelkiant konkrečių garso meno praktikų analizę.

Garso menas dažniausiai suvokiamas dviejų metakontekstų sandūroje. Jį, kaip ir muziką, apibrėžia garsas kaip pagrindinė medija ir medžiaga. Jam neišvengiamai būdingas vienoks ar kitoks garsų orga-

---

teiginį, tapusį institucinės meno teorijos pagrindu, kuriuo remiantis tam tikros praktikos įvardijimas menine praktika priklauso nuo meno diskursų.

[3] *Swirl, Terms and Definitions* http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm#anchor42031 [žiūrėta 2006 09 15].

nizavimas, kuris naujausiuose ir vis liberalėjančiuose apibrėžimuose nusako muzikos esmę. Prielaidos, kurios formuoja *garso meno* žodyną ir leidžia būtent šiuo terminu įvardyti juo nusakomą kontekstą, siejamos su nusistovėjusių muzikinių konvencijų peržengimu. Istoriškai jos įvardijamos kaip instrumentinio-vokalinio garso, naudojamo muzikinėje kompozicijoje, peržengimu, operos paveldu paremtos sceninės klausymo situacijos atsisakymu ar praplėtimu, garso kontekstualizavimu ir su tuo sietinu „klausymosi" sampratos permąstymu, išeinančiu už estetinio mėgavimosi muzikiniu kūriniu ribų. Visi šie „para-muzikiniai" pokyčiai sietini ne tik su konceptualiais, socialiniais ir kultūriniais XX a. meninio konteksto pokyčiais, bet ir su medijomis. Medijų istorija nužymi paralelines linijas *garso meno* tendencijoms. Ir tai, ko gero, yra pagrindinė prielaida, lėmusi garso meno ir naujųjų medijų kultūros sąsajas, per paskutinį dešimtmetį atsiskleidusias pačiomis įvairiausiomis apraiškomis.

Garso menas ir socialinis performatyvumas

Pirma, ką reikėtų pasakyti apie šioje potemėje apžvelgiamas meninės praktikas, yra tai, kad su jomis sietini ir čia apžvelgiami socialiniai aspektai yra ganėtinai ryškūs, tačiau apima tik vieną iš keleto su jomis susijusių temų. Šiuo atveju į analizės perspektyvą patenka socialinio performatyvumo problematika, sietina su medijų ir garso meno kontekstų persipynimu.

Pirmosiomis *garso meno* istorinį pasakojimą pradedančiomis jo apraiškomis dažniausiai įvardijamos italų futuristo Luigio Russolo triukšmo mašinos, garso konvejerius pavertusios intensyvumo, greičio, naujosios estetikos paieškų vizijomis. Šie eksperimentai, turintys mažai ką bendro su konvencinėmis muzikos tradicijomis, buvo sąlygoti turistinės pasaulėžiūros ir moderniajam menui būdingo sintetinio mąstymo – pasaulis čia suvokiamas kaip vieninga visuma, struktūruo-

jama manifestinio įkarščio. L. Russolo triukšmo mašinų „koncertai“ buvo labiau panašūs į viešas intervencines akcijas ir šokiruojančias manifestacijas, sulaukusias itin prieštaringų vertinimų. Garsinė raiška jose kur kas labiau pakluso industrinių medijų vodevilio, o ne „muzikalaus sąskambio“ logikai.

Akivaizdu, kad sudėtinės futuristinės estetikos socialinės prielaidos, tarp kurių slypi ne tik išlaisvinančios naujos formos paieškos, spontaniškos ir betarpiškos kasdienybės vizijos, bet ir ankstyvojo modernizmo utopiniai siekiai, steigiantys universalių ideologinių apibendrinimų, destruktyvių manifestinių supaprastinimų galimybes, kelia istorinio žvilgsnio „iš distancijos“ įtarimą[4].

Mūsų analizei kur kas svarbesnis uždaros formos peržengimo aspektas, kurį savo esė „Forma kaip santykio su tikrove būdas“ aptaria Umberto Eco. Jis, įkvėptas elektroninės muzikos kompozitorių, ypač Luciano Berio, idėjų, taip pat analizuodamas Claude'o Debussy, Arnoldo Schönbergo, Igorio Stravinskio kūrinius, teigia: „...maištas prieš toninę sistemą susijęs ne tik su išmonės ir metodo dialektika. Sistemos atsisakoma ne vien todėl, kad įpročiai galutinai sustabarėjo, o išmonių galimybės (grynai formalia prasme) išseko. <...> Muzikas atsisako toninės sistemos todėl, kad ji jau į struktūrinių santykių sritį perkelia bet kokį matymo ir buvimo jame būdą“[5]. L. Russolo į šią formos kaip santykio su tikrove sritį žengia kur kas radikaliau. Savo 1913 m. darbe „Triukšmų menas:

[4] Paliekant kompleksišką ideologijos ir estetikos santykio futuristiniame mene analizę, šį žvilgsnį gerai iliustruoja ir paties Luigio Russolo biografija – 1933-iaisiais, emigruodamas iš Paryžiaus į Ispaniją, savo žmonai Marijai rašo tapęs „tikru vienišu drambliu“, o 1938-aisiais, po atsiskyrėlio meditacijų išleidžiantis savo mistinių apmąstymų knygą „Anapus materialaus pasaulio“, paskutiniaisiais gyvenimo metais grįžtantis prie tapybos, kurios stilių įvardija „klasikiniu-moderniu“ (Lachman G. Luigi Russolo: Ready to Rumble // *Wire*, Nr. 238, 2003, p. 35).

[5] Eco U. Forma kaip santykio su tikrove būdas // *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto Alba, 2004, p. 257.

futuristinis manifestas“ jis ne tik atmeta įprastą toninę sistemą, bet ir renkasi kitas medijas, taip išeidamas iš muzikinių žanrų ribų. Pateikdamas radikalias (ir nemaža dalimi nepasiteisinusias) vizijas, jis teigia, kad „netgi nauja disonanso beprotybė pasieks savo akligatvį. Tam, kad tęstųsi, ateities muzika turi naudoti tramvajų vagonų, šniokščiančios minios triukšmus, automobilių variklius...“[6]. Taigi „forma“ čia jau kinta ne tiek kūrinio vidinių formaliųjų santykių, bet ir medijuoto socialinio būvio kontekste – viena tampa neatskiriama nuo kito.

Kita, jau postindustrinei visuomenei simptomiška ir su jos socialiniu kontekstu sietina triukšmo konvejerių estetika įgavo savo pavidalą 8-ojo–9-ojo dešimtmečio japoniškosios triukšmo muzikos praktikose. „Muzika“ ją taip pat galima vadinti tik sąlyginai – šią sąvoką kiek iškreipia lietuviškas vertimas, nevisiškai atspindintis angliškąjį „noise“ terminą, nenurodantį į nieką kitą, tik į pačią garsinę triukšmo materiją. *Merzbow*, *Hijokaidan* ir kitų triukšmo koliažų kūrėjų darbuose bei performansuose radikaliai paneigiama estetinė (tradicine prasme) muzikos plotmė ir grįžtama į ritualines patirtis, atsiveriančias destabilizuoto suvokimo, kraštutinių juslinių klausymosi malonumo potyrių, ribinių sensorinių situacijų akivaizdoje. Pasitelkiant antropologinį žvilgsnį, triukšmo koliažų praktikose galima įžvelgti aiškią subkultūrinę prasmę – jomis buvo savotiškai steigiama 8-ojo–9-ojo dešimtmečių *undergroundinė* „triukšmo adeptų“ subkultūra, kai pasitelkiant postindustrinę triukšmų mašineriją buvo radikaliai atmetamos įprastos estetinio malonumo formos, jas pakeičiant naujomis, vitališkomis formomis. Triukšmo bangai apkeliavus visą eksperimentinės muzikos pasaulį ir nurimus pamažu skleidžiantis gerokai nuosaikesniems jų kontekstams, vienas radikaliausių šios krypties pasekėjų baskų garso menininkas *Mattin*, plėtojantis improvizacinę skaitmeniniais triukšmais pagrįstą muziką, pabrėžia politinį tokių garso praktikų aspektą: „Improvizacinė muzika kuria prasmę iš liekanų, kurias

[6] Lachman G. Luigi Russolo: Ready to Rumble // *Wire*, Nr. 238, 2003, p. 32.

į rinką orientuota muzika stengiasi pašalinti; jos (improvizacinės muzikos – aut. past.) tikslas nėra būti perdirbtai taip, kad būtų panaudota ateityje, bet akimirksniu sunaikinti vertės hierarchijas, kurios struktūruoja fizinį muzikos kūrimo aktą“[7].

Sunku neužsiminti ir apie tam tikrą ideologijos ir muzikos ryšį, apie kurį XX a. pradžioje kalbėjo Th. Adorno, o vėliau – ir daugelis kitų teoretikų. Masinėje kultūroje populiarieji muzikiniai stiliai įtvirtina visuotines fantazijas ir ideologijas. Reklaminių klipų, mados šou, radijo laidų garso takeliai tampa neatsiejamu fonu gyvenimo stilius įtvirtinančioje rinkoje. Kita vertus, kaip tik muzika tapo ir daugelio subkultūrų, tokiu būdu manifestavusių savo požiūrį ir identitetą, vienijančiu veiksniu: hipių psichodelika, pankrokas, feministinis *electro* buvo ne tik ir galbūt netgi ne tiek muzikiniai stiliai, bet ir gyvenimo būdo manifestacijos.

Garso meno ir naujųjų medijų kontekstų sankirtoje itin išraiškingas socialinio performatyvumo formas įgauna *taktinių medijų* (angl. *tactical media*) projektai. Taktinių medijų modeliai, susiformavę XX a. dešimtojo dešimtmečio viduryje, įvardija laikinąsias medijuotas akcijas, dažniausiai – orientuotas į socialines ar politines intervencijas. Tai mobilios, nomadiškos, laikinos medijų laboratorijos, sutelktos vienkartiniams įvykiams ar akcijoms. Medijų teoretikas Geertas Lovinkas teigia: „Tai, kas sutelkia šias taktines iniciatyvas į bendrą kontekstą, yra jų kruopščiai suplanuoti veiksmai, kurių estetika slypi anapus skonio klausimo. Būdamos nei žavios, nei bjaurios, geros ar blogos, taktinės medijos atsiranda, įsiskverbia ir išnyksta. Vietoj senamadiškų neigimo ir atmetimo ritualų taktinės medijos įtraukia gamintojus ir vartotojus/žiūrovus į atsiradimų ir pranykimų žaidimą“[8]. Taktinės medijos yra itin kompleksiškos. Jos

[7] Mattin. Dialectics of Noise. Nonkonformistinio audiovizualinio meno festivalio Avanto (Helsinkis) internetinis tinklalapis, 2005 http://www.avantofestival.com/2004/live_en.php?pg=mattin [žiūrėta 2006 10 01].

[8] Lovink G. *Tactical Media, the Second Decade*, 2005 http://laudanum.net/geert/files/1129724590/index.shtml?1149860864 [žiūrėta 2006 10 01].

apima daugialypę piratinių radijo bangų tėkmę, videomeną, animaciją, muzikines improvizacijos sesijas, performansus, videoperžiūras, gatvių grafitus, kompiuterinį programavimą. Taktinės medijos yra orientuotos į socialinę tematiką, pasižymi angažuota ir į konkretų tikslą nukreipta veikla ir apima ekologines, korporatyvumo kritikos ir kitas problemas, kurios dėl vienų ar kitų priežasčių nepatenka į masinių medijų akiratį arba jų nušviečiamos tendencingai ir suinteresuotai. Kaip vieną iš taktinių medijų praktikų pavyzdžių galima paminėti 2006 m. japonų garso menininko Ryuichi Sakamoto inicijuotą projektą „Stop Rokkasho“, nukreiptą prieš branduolinio kuro perdirbimo industriją. Viena pagrindinių projekto platformų – internetinis puslapis *http://stop-rokkasho.org*. Jis sudarytas iš dviejų dalių – vienoje pateikiama informacija apie kontroversiškus planus steigti branduolinio kuro perdirbimo fabrikus Japonijoje, Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Vakarų Europoje. Kitoje jo dalyje – šiai tematikai skirti garso, videomeno darbai, statiška grafika, eksperimentinės muzikos kūriniai ir hip-hopo tekstai. Vartotojas įtraukiamas į akciją, skatinamas remiksuoti esamą audiovizualinę produkciją ir talpinti ją internete su nuoroda į informaciją, susijusią su projekto įvykiais, akcijomis ir naujienomis. Projekte dalyvauja tokios pasaulinėje garso meno scenoje gerai žinomos figūros kaip Ryoji Ikeda, Carstenas Nicolai, Christianas Fenneszas ir kiti. Kaip ir dauguma taktinių medijų projektų, „Stop Rokkasho“ yra kompleksiškas, estetizuotas ir decentralizuotais medijų kanalais sklindantis protestas.

Garso psichogeografija, sensorika ir performatyvus klausymas

Vėl atsigręžiant į garso meno istoriją, daugelis jo gijų susipina vizionieriškose Johno Cage'o garso organizavimo praktikose, neteikiančiose pirmenybės konvenciniams instrumentiniams garsams, atvirose aleatorikos principui[9], *Fluxus* dvasia trinančiose ribą tarp meno ir gyvenimo.

Iliustratyvūs čia du iš pažiūros priešingi, tačiau muzikinių konvencijų požiūriu – artimi savo nekonvencionalumu, chrestomatiniai pavyzdžiai. *4′33″* – keturių minučių ir trisdešimt trijų sekundžių trukmės „kūrinys“, skirtas tylai ir kviečiantis kitokioms, už muzikalumo ribų esančioms klausymosi patirties galimybėms, kurios kasdienio, natūralaus garsinio landšafto suvokimą atveria kaip ne mažiau vertingą ar net ne mažiau muzikalią patirtį nei kompoziciškai organizuotos muzikinės struktūros suvokimas. Johno Cage'o kūrinių ciklas *Imaginary Landscape* ir konkrečiai – 1951 m. sukurta šios serijos kompozicija *Imaginary Landscape No. 4* skirta keturiems atlikėjams, intuityviai „grojantiems“ radijo imtuvais, tačiau besiremiantiems išankstinėmis kompozitoriaus instrukcijomis. Aleatorikos strategijos įgyvendinimas, jungiantis garso koliažą, pirminės idėjos valdomą improvizaciją, aktyvų klausymą; radijo bangų, kaip realizuotos potencialios, atmosferą užpildančios garsinės materijos, panaudojimas žymi 6-ojo dešimtmečio laikotarpiui absoliučiai neįprastą, kompleksišką požiūrį į esmines, paradigmines garso suvokimo praktikas. J. Cage'o kūrybiniai principai, ne tik įgyvendinti praktikoje, bet ir atsiskleidę jo, kaip teoretiko darbuose, jungė daugiasluoksnes įtakas iš pokario avangardinio meno reiškinių, *Fluxus* judėjimo, Rytų filosofijos, turėjo įtakos daugumai garso meno tendencijų, realizuotų vėlesnėse, technologijų įgalintose meninėse praktikose. Jo įtakos akivaizdžios keliuose garso meno ir naujųjų medijų kontekstuose, kuriuos galima įvardyti *lauko įrašais*, atskleidžiančiais garso topografijos ir psichogeografijos praktikas ir reikalaujančiais performatyvaus klausymo; taip pat ir į sensorines patirtis orientuotose praktikose ir garso dizaine.

Kiekviena kasdienė situacija, asmeninė ar vieša erdvė yra kupina garsų – tai savotiška akustinė aura, informacijos mediumas. Jau pats

[9] Aleatorika yra „valdomo atsitiktinumo“ principas muzikoje – aleatorinė kompozicija yra apibrėžiama tam tikrais išankstiniais principais ir vidine logika, kurios ribose skleidžiasi eksperimentui pavaldžios variacijos.

terminas *lauko įrašai* (angl. *field recordings*) nusako aplinkos garsų, akustinio lauko dokumentaciją, panaudojant technologines garso įrašymo priemones. Ilgainiui *lauko įrašai* tapo sąvoka, įvardijančia garso meno kryptį, kurios pagrindiniu principu laikomos akustinio landšafto fiksavimo, kontekstualizavimo, interpretacijos praktikos. Kartais kaip sinonimas terminui *lauko įrašai* naudojama ir šios garso meno praktikos specifiką gana tiksliai nusakanti *fonografijos* (gr. *phone* – garsas, balsas; *grapho* – rašau) sąvoka.

Anot teoretiko Yitchako Dumielo, fonografijos sąvoka įvardija „bet kokio įvykio, kuris galėtų būti reprodukuotas ar reprezentuotas garsu, fiksavimą. <...> garso fiksavimas čia svarbesnis nei jo produkavimas. Tai yra labiau bandymas atrasti nei išrasti“[10].

Kita vertus, garso menininkai, naudodami savotiškus akustinius *ready-made'us*[11] (nesukurtus, o tiesiog surastus ir užfiksuotus garsus, liudijančius apie tam tikrą įvykį, situaciją), gali kurti naratyvą, tikrovės dokumentaciją arba fikciją, naudotis garsinėmis citatomis. Aplinkos garsai, naudojant įrašą tapę kompleksiškais garso objektais, tiesiogiai apeliuoja į konkrečius jų šaltinius. Turint omenyje gana apibrėžtus kasdienių objektų santykius, jų skleidžiami garsai jau yra nuoroda į vieną ar kitą situaciją, santykį, reikšmę, kontekstą. Pasak Joelo Smitho, „kai tik garsas pasirenkamas – jį įrašant ar išskiriant aktyviu klausymu – jis jau yra transformuojamas“[12].

Lauko įrašų garso struktūrų organizavimo principus galima lyginti su fotografinio ar kinematografinio fiksavimo modeliais. Konkretūs įvaizdžiai, atpažįstami kaip girdimų garsų šaltiniai, koliažo technika

[10] Dumiel Y. *What is Phonography?* http://www.phonography.org/whatis.htm [žiūrėta 2006 10 01].

[11] Menininko Marcelio Duchampo terminas, apibūdinantis paruošto, surasto, pasirinkto objekto panaudojimą konceptualiam meno kūriniui.

[12] Smith J. *The Word "Phonography"* http://www.phonography.org/word.htm [žiūrėta 2006 10 01].

pinami į daugiasluoksnį – neretai muzikalų – audinį, taip pateikiant karpomus bei vėl konstruojamus fizinių erdvių žemėlapius, sukurtus naudojant garsą. Taigi konkrečios situacijos akustinė dokumentacija tėra tik viena iš su *lauko įrašais* susijusių garso meno praktikos rūšių. Šiuo atveju atsisakoma bet kokio garso apdorojimo. Tuo tarpu montažo, koliažo ir kitos garso apdorojimo technikos įgalina manipuluoti garsine medžiaga, o kartu – ir kurti bei interpretuoti su ja sietinus naratyvus ir kontekstus.

Naujųjų medijų kultūroje fonografijos strategijos realizuojamos internetinių platformų, kūrybinių laboratorijų pavidalais. Žymiausios joms skirtos internetinės platformos – *phonography.org* (*www.phonography.org*), kartu egzistuojanti ir kaip leidybinė iniciatyva, publikuojanti fonografija paremtus eksperimentus, „Quiet American" (*www.quietamerican.org*), „Radiants Lab" (*http://radiantslab.com/phonography*) ir kt. yra savotiški garsų iš viso pasaulio duomenų bankai, interpretuojantys psichogeografines ir topografines garsų dimensijas, suteikiantys joms estetizuotas ir muzikalias formas. Nomadiško, eksperimentinio radijo praktikose fonografija pasireiškia kaip daugialypės tiesioginių transliacijų ar garsų archyvų remiksavimo erdvės. Kaip vieną iš pavyzdžių galima paminėti eksperimentinio radijo ir naujųjų medijų kūrybinę laboratoriją „Particle Wave", įvykusią 2005 m. festivalyje „PixelAche", Helsinkyje. Vienas iš jos akcentų – kone situacionistinės garso menininkų kelionės Helsinkio erdvėmis ir jų garsinių patirčių remiksai iš kūrybinės laboratorijos studijos.

Garso menas naujųjų medijų kultūros kontekste dažnai sietinas ir su sensoriniais suvokimo aspektais ir *garso dizaino* koncepcija. *Garso dizaino* terminas pastaraisiais metais pradėtas vartoti norint apibrėžti tylos bei garso santykio tyrinėjimus, neretai ir konceptualumu pasižyminčias garso meno praktikas. Tai pasakytina ne tik apie konceptualų garso panaudojimą kompleksiniuose meno projektuose, bet ir apie konceptualiomis prielaidomis grindžiamas garsines, vaizdines ir

erdvines kompozicijas, jų sampratą, klausymo ir suvokimo būdus. Vis dėlto net ir kuriant intelektualią distanciją tarp garsinės medžiagos bei suvokėjo, nuolat tikrinant muzikos sampratą bei jos funkcijas, išlieka svarbios muzikinės kūrinio kokybės. Garsas netampa vien tik nuoroda į kitus už jo slypinčius turinius, santykiai tarp garsinių objektų neišvengiamai formuoja kūrinio struktūrą, o tylos bei garso santykis čia įgauna savotišką paramuzikinę prasmę.

Kaip pavyzdį galima pateikti grupės *TMRX* garso dizaino praktikas. Jos kompaktinėje plokštelėje *Difficult* pateikiamos konceptualios suvokimo schemos, kuriose išskiriamos kelios akustinės erdvės, svarbios klausymui: greta jų kompaktinės plokštelės klausymo, siūloma atkreipti dėmesį į kambario garsus, taip pat į garsus, esančius už lango. Pati kompozicija sudaryta iš gyvų lauko įrašų, kur vienas svarbiausių akcentų yra erdviniai garso parametrai, t. y. klausytojas atpažįsta beveik netransformuotus konkrečius miesto aplinkos garsus, žmonių balsus, o iš jų garsumo komponuojamos menamos erdvės patirtys, kadangi konkretūs garsai suponuoja ir erdvinius santykius tarp garso šaltinių.

Šiuolaikinės technologijos įgalina manipuliuoti neribota garso dažnio, tembro amplitude ir atveria plačias rezonanso, kaip fizinio reiškinio, panaudojimo galimybes. Akustinės patirtys tampa ne tik garsų sekos sekimo ir iš jo kylančio estetinio pasitenkinimo galimybe, bet ir sensorinių bei erdvinių pojūčių šaltiniu.

Vienas žymiausių garso ir erdvės instaliacijų kūrėjų yra austras Franzas Pomasslis, vadinantis save psicho- ir fiziomuzikos kūrėju (angl. *psycho- and physio- musician*)[13]. Vienas svarbiausių jo projektų – permanentinė garso instaliacija trisdešimt metrų aukščio cilindro formos atliekų šalinimo patalpoje, šiluminėje jėgainėje (1995 m., Austrija). Insta-

[13] Kos W. Hearing With Body // *Prototype: Armaments & Armaturs Against Electronic Music.* Vienna: Prototype, 2002, p. 8.

liacijoje garsas pritaikomas specifinei erdvei, o uždara ir tamsi patalpa apriboja lankytojo regimuosius įspūdžius. Garsinė aplinka kuriama atsižvelgiant į fizinius erdvės parametrus, kuriems pritaikyta speciali garsą skleidžianti įranga. Lankytojas leidžiasi nuo vienos platformos iki kitos, nuolat patekdamas į skirtingus garsų laukus – garsų, kurių amplitudė svyruoja nuo itin žemų iki itin aukštų dažnių, ne visada girdimų ausimis.

Vienas iš pagrindinių F. Pomassl'io kūrybos principų yra bandymas „paversti visą kūną membrana"[14]. Modeliuojant garsų sąlygojamas psichofizines reakcijas, siekiama nekasdieniškos patirties, kai kūnas suvokiamas kaip atribotas nuo erdvės, o įprasti orientacijos erdvėje pojūčiai yra kiek sutrikdyti. F. Pomassl'io strategijos reikalauja tam tikro suvokėjo aktyvumo – pasinėrimo į pojūčius, sukeliamus negirdimų vibracijų.

Visos šios praktikos suponuoja ir tam tikrą klausymo būdą, kuris tam tikra prasme taip pat gali būti pavadintas performatyviu, kadangi garso struktūros dažniausiai nėra savitikslės (tradicine, muzikos estetikos prasme), o nurodo į tam tikrą kontekstą.

Postprodukcija, skaitmeniniai koliažai ir remikso kultūra

Kita istorinė gija, susiejanti šiuolaikinės muzikos ir garso meno kontekstus yra, 5-ojo–6-ojo dešimtmečio pirmosios Kelno bei Paryžiaus elektroakustinės muzikos studijos. Jose atrasti, tyrinėti bei suformuluoti garso organizavimo principai sąlygojo tolesnes elektroninės muzikos bei garso meno tendencijas. Pierre'o Schaefferio, Karlheinzo Stockhauseno, Pierre'o Boulezo susidomėjimas konvencinėje muzikoje ignoruota neinstrumentinės ir nevokalinės kilmės akustine medžiaga,

[14] Ten pat.

daugialypio *garso objekto* samprata, miksažo, koliažo technikos, grynųjų tembrų[15] generavimo technika praplėtė garso organizavimo ir jo suvokimo galimybes. Vėliau jos tapo pagrindu įvairiai estetikai atstovaujančių kompozitorių bei garso menininkų – pradedant akademinės elektroakustinės, konkrečiosios muzikos kompozitoriais, muzikinėms kompozicijoms pasitelkusiais gerokai pasipildžiusią akustinę medžiagą; baigiant jau skaitmeninėmis technologijomis besinaudojančiais elektroninės muzikos kūrėjais bei garso menininkais – kūrybinėms praktikoms.

Garso įrašymo bei tonų generavimo technologijos ir jų elektroninio apdorojimo galimybės gerokai lėmė pakitusį garso struktūrų suvokimą ir jų formą. Skaitmeninėmis technologijomis ir naujųjų medijų kultūra XX a. paskutiniame dešimtmetyje žengta dar toliau: jos paskatino sklaidos procesus, kūrybines kolaboracijos formas, postprodukcijos, skaitmeninio koliažo ir remikso strategijas. Jos tiesiogiai sietinos su naujųjų medijų decentralizacijos procesais, internetine kultūra ir masiškai paplitusiomis bei santykinai paprastomis garso ir vaizdo apdorojimo technologijomis.

Kaip chrestomatinis postprodukcinio remikso metodo pavyzdys galėtų būti 1994 m. eksperimentinės elektroninės muzikos grupė *Oval*, savo kompaktinėje plokštelėje *94discount* naudojusi trumpas citatas – garso kilpas (angl. *loop*) iš stringančių kompaktinių plokštelių garsų. Tiesa, gaunamas rezultatas pasižymi visiškai nauja kokybe, o garsinės citatos tampa naujų improvizacinių garso struktūrų mikroelementais.

Skaitmeninės technologijos įgalino kompleksišką pranešimo turinio suvokimą. Skaitmeniniais algoritmais paremtais transformacijos

[15] Gamtoje grynieji tembrai neegzistuoja – kiekvieno tam tikro aukščio garso skambesį nulemia charakteristika, akustikoje vadinama virštoniais. Grynieji tembrai – elektroninėmis priemonėmis (osciliatoriais, sintezatoriais, skaitmeninėmis technologijomis) generuojami garsai, neturintys virštonių.

būdais jos leidžia konvertuoti įvairios prigimties informaciją. Tokie menininkai kaip Zbigniewas Karkowskis, Kimas Cascone, Edwinas van der Heide, *Farmersmannual* ir daugelis kitų savo instaliacijose, interaktyviuose performansuose skaitmeninių operacijų procesus naudoja kaip priemonę kurti daugiasluoksniams audiovizualiniams koliažams. Interneto signalai, sensorinių daviklių duomenys, vaizdinių abstrakcijų, lazerių šviesos bei garso sintezė, naudojant tarpusavyje susietus skaitmeninius algoritmus, virsta daugialype estetinės raiškos terpe. Informacijos mediumo šalutinis efektas, duomenų trikdis, klaida čia traktuojamas kaip viena iš abstrakčios estetinės raiškos galimybių. Todėl garso meno ir naujųjų medijų kultūros sąsajos čia akivaizdžios, o meninės praktikos skleidžiasi pabrėžtinai tarpdisciplininiame kontekste.

Išsklidusios ir daugiasluoksnės remikso, postprodukcijos praktikos lėmė naujus kolektyvinės kolaboracijos ir distribucijos modelius. Tuo galima paaiškinti internetinės garso meno ir elektroninės muzikos leidybos platformų (angl. *netlabels*) populiarumą. Internete nemokamai publikuojama naujomis medijomis sukurta produkcija, kolektyvinės kūrybos iniciatyvos paskatino permąstyti autorystės sampratą ir jos formas. Kaip vienas iš „atviresnę“ autorystę įgalinančių ir įgyvendinančių sprendimų buvo alternatyvių autorinių teisių „Creative Commons“ (*http://creativecommons.org*) sukūrimas. „Creative Commons“ vietoj tradicinio autorinio apribojimo „visos teisės saugomos“ (ang. *all rights reserved*) siūlo riboti tik dalį vieno ar kito kūrinio autorinių teisių (angl. *some rights reserved*), tuo mažindamos kiek dirbtinių autorystės apribojimų barjerus ir atspindinčios remikso, koliažo ir postprodukcija besiremiančių kūrybinių metodų prigimtį.

Koliažo principas itin svarbus ir audiovizualinio performanso žanre. Reikia pažymėti, kad esama gana įvairialypio požiūrio į *laptopais* kuriamos ir atliekamos elektroninės muzikos koncertinę situaciją. Pasak garso menininko ir teoretiko Kimo Cascones, „po maždaug keturiasdešimties elektroninės muzikos egzistavimo metų problemos, apniku-

sios būdus, kuriais klausytojai suvokia elektroninės muzikos koncertą, vis dar laukia sprendimo“[16]. K. Cascone pabrėžia, kad audiovizualinių įspūdžių, kaip masinės kultūros primesto žanro, atmetimas yra svarbus grąžinant suvokėjo įsitraukimą, performatyvųjį klausymą (kurį aptarėme ankstesnėje potemėje). Tokiam požiūriui pagrįsti jis kertiniu argumentu laiko Francio Dhomont'o teiginį: „Kas vizualinės identifikacijos nebuvimą daro anonimišku, sujungia ir paskatina atidesnį klausymą“[17]. Taigi ši pozicija koncertinę situaciją traktuoja *akuzmatinės* muzikos žanro, iš suvokimo pašalinančio vizualius įspūdžius, rėmuose.

Kita vertus, koncertinės situacijos peržengimo paieškos nulėmė ir kitokias strategijas, paremtas skaitmeniniu būdu kuriamo garso ir vaizdo sinteze, koncertines ir parodines sales paverčiančias audiovizualinių įspūdžių persmelktomis performatyviomis erdvėmis.

Nuo pat 5-ojo–6-ojo dešimtmečio, į kiną bei videomeną atėjus abstrakcijai (Stan Brakhage, Nam Jun Paik ir kt.), tobulėjo technologinės galimybės. 9-ame–10-ame dešimtmetyje jos jau leido preciziškai, tobulai suvaldyti kiekvieną vaizdajuostės ar skaitmeninio vaizdo akimirką. Tuomet abstraktūs videodarbai, dažniausiai įvardijami *videotapybos* terminu, pateko ne tik į siauras meno vartotojams prieinamas erdves, bet tapo neatskiriama klubinės kultūros dalimi – ypač tai pasakytina apie *minimalistinio techno* kultūrą. Eksperimentinei elektroninei muzikai vizualinė abstrakcija itin svarbi, kadangi formaliosios vaizdo bei garso sinchronizacijos specifika, kurią netrukus aptarsime, atveria nemažai klausytojo-žiūrovo suvokimą praplečiančių galimybių.

Abstraktus vaizdas, remiantis struktūrinėmis analogijomis, seniai buvo asocijuojamas su muzikine kompozicija. Vizualinės struktūros elementai – spalva, fonas, kontūras, plokštuma – asocijuojant juos su

[16] Cascone K. *Trys laptop'ų muzikos performansų suvokimo pakopos* http://www.balsas.cc/modules.php?name=News&file=article&sid=60 [žiūrėta 2006 10 01].

[17] Ten pat.

muzikinėmis kompozicijomis, priskiriami garsų parametrams: aukščiui, tembrui, garsumui ir pan. Vaizdo ir garso sintezę įgalina tiek vizualiai, tiek ir garsinei kompozicijai bendri struktūriniai bruožai: ritmas, santykiai tarp atskirų elementų, trukmė bei dinamika (turint omenyje dinamišką, vaizdo apdorojimo priemonėmis kuriamą vizualumą). Asociatyviai siejant garso ir vaizdo struktūrinius elementus, vaizdo ir garso sintezėje naudojamasi keletu principų: papildymo (kai vienas kitą pratęsia), paraleliškumo (kai vaizdinis įvaizdis atitinka garsinį), kontrasto (kai garsas priešinamas vaizdui ir atvirkščiai). Audiovizualinės abstrakcijos kontekste itin svarbus koliažo principas, kuriuo daugiasluoksniai garsiniai objektai, jų tarpusavio santykiai bei procesualumas organizuojami į muzikinę struktūrą; vizualioje plotmėje abstrakčios struktūros videotechnologijomis taip pat organizuojamos į kintamą, dinamišką struktūrą, o šią dinamiką įgalina *virtualaus koliažo* technika.

Performatyvaus, sceninio vyksmo konvencijas peržengiančių praktikų kontekste itin iliustratyvus pavyzdys būtų kompleksiškomis, performatyviomis praktikomis pasižyminti japonų trupė *Dumb Type*, savo pasirodymuose integruojanti pačias įvairiausias meninės raiškos priemones: šokį, sakytinį ir rašytinį tekstą, elektroninę muziką, apšvietimą, vaizdo projekcijas. *Dumb Type* kuria reginius, neapibrėžiamus įprastais žanriniais terminais. Spektaklyje *Memorandum*, trupė *Dumb Type* susikoncentruoja į atminties temos apmąstymą. Fragmentiškos struktūros, netiesinio naratyvo priemonėmis organizuojamas sceninis vyksmas papildomas 120 decibelų Ryoji Ikeda'os garso takeliu. *Post-techno* stilistikos, repetityvinės, minimalistinės Ryoji Ikeda'os garso struktūros komponuojamos iš fiziologiją veikiančių aukštų bei žemų dažnių, organizuojamų į ritmiškas garsų tėkmes.

Apžvelgtos socialinio performatyvumo, garso psichogeografijos, sensorikos ir performatyvaus klausymo, postprodukcijos, skaitmeni-

nio koliažo, remikso strategijos garso mene ir elektroninėje muzikoje atskleidžia daugialypio naujųjų medijų konteksto sąsajas su performatyviomis garso organizavimo ir suvokimo praktikomis.

Gauta 2006-10-23

Sound Art in the Context of Performative new Media Practices

Summary

The specifity of sound art is described in relation to meta-contexts: contemporary music and new media. Sound art is seen as a complex of artistic strategies that transcend boundaries of music and extend it's autonomic aesthetic listening pleasure, creating open structures of perception and interpretation within the performative paradigms of new media practices. Three general perspectives of analysis are framed: sound art and social performativity; psychogeography of sound, sensorics and performative listening; postproduction, digital collages and culture of remix.

Social performativity in the practices of sound art is analysed through the historical perspective of futuristic sound experiments, Japanese phenomena of noise, actual tendencies of practices, related to sound perception which is autonomous in relation to mass media modes of musical consumption. Actual tendencies of social performativity are prevalent to tactical media.

Sound psychogeography is analysed through the paradigms of phonography and field recordings. Drawing an historical line from principles of sound perception in the work and theory of John Cage, various strategies of performative listening, sound design and sensorics in sound art are overviewed.

Sound art tendencies related with postproduction, digital collages and a culture of remixes are viewed from the historical influence of the 1940s and 1960s, when the instruments of electronic sound organization where adopted and the principles of sound collages were established by academic electroacoustic composers. Strategies of sound art in the context of digital media, collective creativity, complex audiovisual performative spaces are analysed.

Agnė Narušytė

Photography as a Contemporary Art Medium

Straipsnyje svarstoma, kokios fotografijos savybės prisidėjo prie to, kad ji tapo populiaria šiuolaikinio meno medija. Fotografijai būdingas fizinis ryšys su tikrove, automatinis vaizdo gavimo būdas ir tikroviškumo iliuzija siejami su svarbiausiais „fotografiją naudojančio" šiuolaikinio meno procesais: popmenu, konceptualizmu, kūno menu, antropologiniu-etnografiniu tyrimu ir hiperrealizmu.

Raktažodžiai: fotografija, šiuolaikinis menas, popmenas, konceptualizmas, kūno menas, antropologinis-etnografinis tyrimas, fotografijos ryšys su tikrove, automatiškumas, hipervaizdas, hiperrealybė, hiperrealizmas, „autoriaus mirtis".

Abstract
The paper explores characteristics of photography that have been decisive in its ascendancy within the field of contemporary art. Photography's inherent physical relationship to reality, the automatic formation of an image and the tendency towards creating a hyper-illusion are being discussed in the light of important processes of art 'using photography' and the 20th century schools of pop art, conceptualism, body art, anthropological-ethnographic research and hyper-realism.

Keywords: photography, contemporary art, pop art, conceptualism, body art, anthropological-ethnographic art, photography's relationship to reality, automatism, simulacrum, hyper-image, hyper-reality, hyperrealism, 'the death of the author'.

Agnė Narušytė, Napier University, Merchiston, 10 Colinton Road, Edinburgh, United Kingdom
anarusyte@hotmail.com

Photography has never been so involved in the process of art before, to necessitate its separation from its traditional paradigm and introduce

an uncomfortable term: 'artists using photography'[1]. The need for the word 'using' points to the fact that this photography is not independent. It does not possess its own history the developments of which would originate from tensions inherent in the medium. Artists using photography can easily move to other means of expression and combine them, meanwhile remaining indifferent to the specific characteristics of photography and 'the photographic' or 'the photographic vision' whose secrets bind traditional photographers into a community. Photography means nothing or hardly anything to artists using it; often they even do not take photographs themselves. Photography for these artists is just a means, "an artist's material, like gouache or lead pencil," according to Michel Frizot[2]. It is a conductor, a channel, through which they transmit various messages referring to general issues of art and culture, and not those specific to photography.

Frizot maintains that photography entered the field of contemporary art when it started to be perceived "as a linguistic fact" and as "the visual medium that was closest to language,"[3] which also meant that photography-as-language was valued for its universality (not uniqueness). It is symptomatic that Charlotte Cotton in her recent book *The Photograph as Contemporary Art* categorizes contemporary photography

[1] Michel Frizot claims that this category of artists emerged in 1969 when the exhibition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* curated by Harald Szeemann at the Berne Kunsthalle introduced photography to the context of contemporary art and artists of the period. Jan Dibbets, Hans Haacke, Richard Long, Robert Barry, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim and others, used photography in their works. See Frizot, Michel, "The Sensitive Surface: Photographic Substrate, Imprint, Memory," in Frizot, Michel, ed., *The New History of Photography*, Köln: Könemann, English edition, 1998, p. 711–712.

[2] Ibid., p. 721.

[3] Ibid., p. 718–721.

not according to its 'styles' or contents, but according to its 'motivations' and 'strategies'. In so doing she reveals ideas and issues imbuing all contemporary culture, not just photography, positing its visual aspect and specific medium characteristics in the secondary[4]. This emphasis indicates she considers photography as a means to express something, or as a medium in the general field of communications. While being interested in the variety of manifestations of photography as contemporary art, Cotton does not go into explanations of why photography is used to realise particular motivations or strategies. In other words, she neither questions nor assesses the medium itself, its validity and suitability, as well as its effects on contemporary artistic discourse.

Nevertheless, the situation of photography as something being 'used' invites a rethinking of its status as a *medium* of contemporary art. In other words, and also in terms of communication theory, we should look at photography's precise position: in the 'middle' between the sender of a message and its receiver, or as an 'intermediary'. The etymology of the term 'medium' also points to photography as a kind of 'substance' in which the act of communication is embedded and through which its force is transmitted[5]. The direction of this discussion is determined by a naturally arising, and simple, question: why do contemporary artists often choose photography as a medium to express their ideas? There has to be some connection between the medium and their intentions or their message – this seems to be confirmed, for instance,

[4] Cotton Ch. *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2004, p. 7.

[5] See, for instance: *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster Inc., Publishers, 1985, p. 738: L. adjective *medius* – 'middle', and noun *medium* – 'something in the middle position'; intermediary; also – (1) "a substance regarded as the means of transmission of a force or effect"; (2) a surrounding or enveloping substance".

by the elementary definition of the term 'medium' given in *A Dictionary of Communication and Media Studies*. It claims that "the properties of the medium determine the range of CODES which it can transmit; and considerably affect the nature of the message and its reception"[6]. Or as Marshall McLuhan claims: "The Medium Is the Message". To defend his aphorism McLuhan uses his best rhetoric to challenge the then well-established opinion that media are neutral. On the contrary, he explains, "It is the medium that shapes and controls the scale and form of human associations and action," and only "the "content" of any medium blinds us to the character of the medium"[7]. Therein, photography is not a neutral medium either; it also affects the 'character of messages,' allows certain contents and disallows others. Therefore, in order to understand why contemporary artists often choose to work with photography, we have to find out how specific characteristics of photography may affect the contents of their messages.

In this paper I will use a wide definition of 'medium' as proposed both by the aforementioned dictionary of communication studies and by John Fiske: "The medium is basically the technical or physical means of *converting* the message into a signal capable of being transmitted along the channel"[8]. According to Fiske, media are not only "mechanical" means of communication based on technologies, but also "presentational" and "representational" means: voices, facial expressions, books, paintings, etc[9]. Photography, in this case, falls into the category

[6] Watson, James, Hill, Anne, *A Dictionary of Communication and Media Studies*, 3rd edition, London: Edward Arnold. A division of Hodder & Stoughton, 1993, p. 116.

[7] McLuhan M. *Understanding Media. The Extensions of Man*, London: The MIT Press, 8th printing, 1st edition, 1999, p. 9.

[8] Fiske. J. *Introduction to Communication Studies*, 2nd edition, first printed in 1982, London: Routledge, 1990, p. 18 (emphasis added).

of representational media and is understood as belonging to and even initiating a new stage in the development of representational media when most functions of visualisation are transferred to the mechanics of apparatus and chemical processes. Significantly, Fiske emphasises that "the constraints of the medium are technological: the codes operate within them"[10]. Therefore, the following argument is based on an assumption that precisely this change – the mechanisation of representation – became 'handy' for new tendencies in art that emerged in the 1960s. Accordingly, we may ask: for what kind of contents and expressions did photography appear to be suitable and why? I shall attempt to answer this question by discussing three characteristics of photography as a mechanical means of representation: its relationship to reality; its automatism, and its simulacral nature.

A Photograph as a Substitute for Reality

The conceptual tendency in contemporary art seems to be dependent on photography and unimaginable without it. This dependency emerged in the 1960s when Robert Rauschenberg started to use photographs instead of things in his collages: photographs found in magazines, postcards, private albums, etc. In his still painterly messages, dense with signs and undecipherable, photographs usually served as references to

[9] John Fiske gives some explanations of these categories: 1. The presentational media: the voice, face, body, the spoken word, gesture, etc. "They require the presence of the communicator, for he or she is the medium; they are restricted to the here and now, and produce *acts* of communication." 2. The representational media: books, paintings, photographs, gardening, etc. "They make a text that can record the media of category 1 and that can exist independently of the communicator. They produce *works* of communication." 3. The mechanical media: telephones, radio, television, telexes. "They are transmitters of categories 1 and 2." Fiske, p. 18 (emphasis by Fiske).

[10] Ibid., p. 21.

reality. In other words, unable to use the actual Statue of Liberty, John F. Kennedy, a bicycle, American streets or inscriptions, Rauschenberg simply *took* their substitutes from the boundless archive of the media or mass photography, as if, it was insubstantial how something was 'taken' – as a three-dimensional object or as a two-dimensional photograph. It has become a common knowledge that in this way he could avoid returning to the creation of realistic illusion by using the means of painting, which was deemed conservative in the art scene of the period. Yet why did he need the reality of things in the first place? Was it only because he wanted to oppose the mainstream of abstract expressionism which had completely banished reality from painting? Or did this also make a difference to his discourse? To answer this, we have to look at the link between photography and reality.

According to Frizot, it was precisely this – realistic – function of photography, derived from journalism that conceptual artists as well as Land artists used as the "greatest asset of photography"[11]. What they really wanted to use, however, was its realistic function stripped of any signs of 'aesthetics,' 'form' or 'meaning' that photography ever had. "I think photography is dead as a fine art; its only place is in the commercial world, for technical or information purposes," – this statement by Ed Ruscha was typical of the time and mirrored the positivist understanding of photography in the 19th century[12]. In its simplest documentary mode, photography suggested to artists a possibility to leave a document of some ephemeral work of art or even embody what would otherwise remain unrealised. The same attitude towards photography seems to be characteristic to 'artists as ethnographers' (as

[11] Frizot, p. 718.

[12] Quoted in Hatch, Kevin, "Something Else": Ed Ruscha's Photographic Books," in *October*, Vol. 111, winter 2005, p. 109

Hal Foster calls them[13]) who have been visually investigating various aspects of reality through the photographic recording of diverse categories of people or things, for instance, *26 gasoline stations* (Ed Ruscha, 1962), women who have recently given birth (Rineke Dijkstra, 1994), cities and industrial spaces (Naoya Hatakeyama, 1998 – 1999), patterns of behaviour in museums (Thomas Struth, circa 2001), the homeless of Vilnius (Eglė Rakauskaitė, 2000) or Lithuanian country girls (Darius Žiūra, 2005). Whatever class of objects or phenomena is recorded in a series of photographs, this act usually provides *objective* visual facts stimulating the observer's thinking in an *unspecified* social, political or aesthetic direction. The documentary nature of photography is essential in this process: without additional contextual information, the reality it denotes does not suggest any meaning, it is simply there, and anybody can make a legitimate reading of the image or simply abstain from making one. For the same reason, similar projects are not restricted to photography: it is often replaced by video as an updated and even more realistic medium – less overrun with artistic conventions. Meanwhile, the media that conspicuously transform reality and in which the artist's expression overshadows the evidence of reality are no good for an artistic-ethnographic investigation.

This choice of photography as a realistic medium seems somewhat strange bearing in mind the distrust in photography's reality that emerged at the time. As early as the 1960s Joseph Kossuth used photography in a purely conceptual way in his seminal work *One and Three Chairs* (1965) to consider how the verbal, visual and 'thingy' representation of a chair were related to the Platonic idea 'chair'. Thus, he not only revealed the distance separating the verbal and visual languages from

[13] See chapter "Artist as Ethnographer" in Foster H. *The Return of the Real*, London: The MIT Press, 1996, pp. 171–203.

reality, but also the accidental nature and relativism of reality itself. However, in the context of this paper, the importance of his work lies in the fact that Kossuth used photography (not painting or sculpture, for example) as a universal, generic 'realistic' visual representation of a chair, its possible substitute (the chair has to be re-photographed in every new exhibition space so that its environment would be identical to the environment of the chair as a thing) and simultaneously denied the correspondence between the real thing and its photographic representation. Although he says, "when you look at the object and the photo of it you should see the same thing,"[14] the juxtaposition of the chair and its photograph denies the 'sameness'. By the early 1970s (precisely when the category of 'artists using photography' formed so clearly) photographic theory started to emphasise that photography was not an innocent copy of reality, but was culturally constructed; relative to dominating ideologies and cultural situations, also on the personal priorities of the photographer[15]. The ambiguity of photography being 'real' and 'not real' seems to have been based on its treatment as just another 'language' as Kossuth's example shows. This has become especially relevant with the advancement of digital technology as photography has lost its link with reality; it has rather become a tool of free manipulation and can hardly be used indexically. Yet, many contemporary artists use photography as an index or at least refer to this function. Why?

Despite attempts by Kossuth or Cindy Sherman to unmask the possibility of faking reality inherent to photography, and the arbitrariness of

[14] Quoted in Kotz, Liz, "Language between Performance and Photography," in *October*, Vol. 111, Winter 2005, no. 23, p. 14.

[15] Susan Sontag's discussion of photography from this perspective has been particularly influential, see Sontag S. *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

this language, the phenomenology of photography constantly returns its link with reality. That link may be negative, but even a [manipulated] digital image, that distorts or negates reality, requires an objectival referent. At the end of the 1970s, Roland Barthes, who had discussed photography before as a semiotic structure and thus increased doubts over its reliability as a document, returned to the realistic interpretation of the medium? In his final book *Camera Lucida* attempting to answer the question "what is a photograph?" Barthes firmly held to his assumption that, despite the possibility to create connotations and construct meaning, "A specific photograph, in effect, is never distinguished from its referent (from what it represents)," and because of this, it differs from other languages[16]. This premise is justified by the actions of Barthes himself: he wrote a text about photography, while trying to find an image of his recently deceased mother to bring her back at least in a photograph. In other words, Barthes looked not for an artistic representation of his mother, a visual account of her, but for his Mother. His efforts brought both success and disappointment: he found his mother in a simple, naļve photograph of her as a child, but she remained inaccessible. Photography, according to Barthes, allows us to see only what "has been," but is no longer: the promise of reality remains unfulfilled. Consequently, although a photograph has an unbreakable connection to its referent and, from this point of view, satisfies a factual desire, it cannot substitute reality. This points, again, to Kossuth's chairs: the power of his statement holds onto the indeci-

[16] Barthes R. *Camera Lucida*, translated by Richard Howard, London: Vintage, 1993, p. 5. (Published originally as *La Chambre Claire*, Editions du Seuil, 1980) Barthes continues: "It is as if the Photograph always carries its referent with itself, both affected by the same amorous or funereal immobility, at the very heart of the moving world: they are glued together, limb by limb, like the condemned man and the corpse in certain tortures (…)", ibid., p. 5–6.

siveness over their sameness with reference to reality and at the same time, absolute difference.

Yet this lack – intrinsic to photography – doesn't absolve its essential link to reality, but, on the contrary, enforces it. Barthes's disappointment is evidential: only by 'giving' an image to a fragment of reality, can it be disappointed by 'taking it away'. One is unlikely to experience this with painting, because painting is always an 'artist's text' *about* reality, and obviously *not* reality; and as such, never creates such a direct and concrete feeling of the loss of reality. As aforementioned, even digital photography which is less bounded to reality, can also provide this experience of 'getting-losing' reality – because it is usually possible to recognise reality that is familiar to the human eye, similarly formed by an impression of light that corresponds to the chemical paradigm (that is physically connected to reality).

The formalist conclusions of *Camera Lucida* are equally important to contemporary art. Barthes perceived the tension between the presence/absence of reality most acutely in the so-called 'documentary' and naïve photography in which the need to record a fact suppresses the need to aestheticise and create additional connotations. His mother's image was also simple, when the photographer was but a passive recorder. Similarly, the aforementioned creators of contemporary art also tend to use documentary photography which is non-expressive, mundane, deadpan, devoid of any individual style and modernist strategies of estrangement[17]. Any special means of expression would overload an image with connotations and present it as an 'artistic interpretation

[17] Modernist strategies of estrangement include unusual vantage points, enhanced contrast, exaggerated close-ups, emphasised textures, abstraction and effort to show more than the 'eye can see'.

of reality,' whereas the investigating and conceptualising artists need only bare denotation, if possible, without any trace of subjectivity. Photography needed to convey such messages has to be 'formless', that is, not to have a noticeable form or hide its form under the codes signifying its 'documentary' and 'realistic' nature. For instance, the famous book by Ed Ruscha, *Los Angeles Apartments* (1965), seems, at first, to be just a compilation of boringly uniform and documentary photographs of bleak modernist buildings. Photographs here seem to be nothing but faithful records of reality. However, as Kevin Hatch pointed out, "By the time one reaches the end of the book, all vestiges of the idea that the photograph constitutes the simple, denotative representation of an image have been undermined; one instead recognizes photography to be a disorderly thing, with all the nuance and mood of verbal language"[18]. Yet this observation is possible only after a long involvement with seemingly un-involving photographs, which pretend to be only denotational and in a way naḭve, as required by Barthes. And it is this mask of ordinariness and plain 'reality' that makes the observer's discovery possible. Thus, the ambiguity surrounding photography's link to reality – the possibility of it being fabricated or exposed as not being fully 'real' as in Kossuth, Ruscha and Rauschenberg's case – only enters the discourse and preserves its power in combination with this believability of a photograph as a fragment of reality.

Automatism of Photography

The main impulse that brought Western scientists and artists to the invention of photography in the early 19th century was the desire to fix images that used to appear in the *camera obscura* automatically, without human involvement. The automatic appearance of images was eu-

[18] Hatch, p. 120.

logized already in mid 18th century by Tiphaigne de la Roche in his book *Giphantie* (1760) where he famously described the imaginary photographic process and emphasised at the end: "The correctness of the drawing, the truth of the expression, the stronger or weaker strokes, the gradation of the shades, the rules of perspective, all these we leave to nature, who with a sure and never-erring hand, draws upon our canvasses images which deceive the eye"[19]. Later, while looking for a term to name his invention, heliography, Nicéphore Niépce suggested several versions that included as their compound the Greek word αύτή (aute) or 'itself': 'physautographie,' 'physautotype,' 'iconotauphyse,' 'paratauphyse,' 'physaute,' 'autophyse'[20]. To create images automatically was the *raison d'źtre* of photography. Alternately, as Ian Jeffrey has pointed out, from the very beginning automatism of photography was a problem for those who wanted to be 'artists': it was difficult to control images 'drawn' by 'nature itself' and create a photograph that would meet the requirements of art characteristic of the time. The difficulty arose because photography was recording everything that came into view, accidentally, "disinterestedly," unconcerned about authorial intention[21]. Thus, automatism was from the very beginning seen as both; the quality of photography that guaranteed its value; and the

[19] Quoted in Gernsheim, Helmut, Gernsheim, Alison, *The History of Photography: from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London: Thames & Hudson, 2nd edition, 1969, p. 35.

[20] Other Greek compounds used by Niépce: φίσις (phusis) – nature, γραφη (graphe) – writing, painting, τΰπος (typos) – sign, imprint, trace, image, είχών (eikon) – image, symbol, representation, παράστασις (parastasis) – representation, show, άληθής (alethes) – true, real. Quoted in Scharf, Aaron, ed., *Pioneers of Photography: An Album of Pictures and Works*, London: British Broadcasting Corporation, 1975, p. 35.

[21] Jeffrey I. *Photography. A Concise History*, London: Thames & Hudson, 1981, p. 10–16.

indifference of the photographic apparatus to human hierarchies and ideas.

It is precisely these characteristics of photography, which seemed to be an obstacle for the early art of photography, that became important for contemporary art at the end of the 1960s with the rising influence of conceptualism. Sol LeWitt's dictum that "the idea becomes a machine that makes the art"[22] meant that the idea no longer needed any medium, and the form of a work of art was not important. Moreover, the form that conceptual works of art acquired had to be unremarkable not to distract from the idea. Therefore, Sol LeWitt suggested using any medium "with the most economy of means"[23]. Hence expression was devalued and together with it, the artist's ability to construct an image, to control the process of creation. In this sense, photography's automatism suited conceptualism, as an image that could be created automatically, even 'create itself' and not require any effort, thought or involvement of the artist, would remain insignificant in the process of artistic creation and limit its form. In other words, automatism suggested that medium was *nearly* redundant, accidental, non-essential and used only as a record of the act of creating a message. Conceptualism used photography in order to send messages seemingly 'without a medium,' because it would have remained as a completely impalpable, unrealised project, if it stayed without any medium at all – language being a medium as well. Therefore, automatic/mechanical photography is 'nearly absent,' an economic medium that deletes the traces of its presence and mediation and proffers conceptual artists a clean slate.

[22] LeWitt S. „Paragraphs on Conceptual Art," in: Harrison, Charles, Wood, Paul, eds., *Art in Theory, 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, London: Blackwell Publishing, 2003, p. 846, first time published in *Artforum*, vol. 5, No. 10, Summer 1967, p. 79–83.

[23] Ibid., p. 849.

When reality 'represents itself' (and not the artist's *work*) it effectively extrapolates another discourse important to contemporary art: 'the death of the author'. The author of this idea Roland Barthes (who never refused his authorship rights) claimed, referring to linguistics, that the author was only "the instance saying *I*," which did not have any personal characteristics and was "empty" and "born simultaneously with the text"[24]. He shifted the responsibility for the meaning of a text onto the reader and suggested that the text was no longer "the 'message' of the Author-God," but was a "multi-dimensional space", "a tissue of quotations" because the instance who was writing was also just "a ready-formed dictionary"[25]. Following this vein, Michel Foucault continued this abolition of the myth of author as genius claiming that the author was only the "functional principle" used by society to limit the variety and "free circulation" of texts and meanings, and not the source[26]. Interestingly, he considered the author as a social constraint on the possibility of manifold reading: "The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning"[27]. Referring to the existence of many anonymous texts, photographic texts among them, he maintained that as society was changing, "the author-function will disappear": "All discourses, whatever their status, form, value and whatever the treatment to which they will be subjected, would then develop in the ano-

[24] Barthes R. "The Death of the Author," in: *Image, Music, Text,* ed. and trans. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, p. 145. Originally, this essay was published as 'La mort de l'auteur,' in *Mantéia* V, 1968.

[25] Ibid., p. 146.

[26] Foucault M. „What Is an Author," in: Harrison, Charles, Wood, Paul, eds., *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, London: Blackwell Publishing, 2003, pp. 952 – 953; originally published in *Bulletin de la societé française de philosophie*, No. 63, Paris, 1969.

[27] Ibid., p. 953.

nymity of a murmur"[28]. Thus, both Barthes and Foucault argued for texts that would not have a single and clear meaning; texts that would speak anonymously and insignificantly, in a 'murmur'. A work of art left '*nearly* without a message' seems to oppose the conceptualist message existing '*nearly* without a medium'. When the author withdraws what we are left with is a medium that has not been used to transmit a message, but staged and left there for the work of the accidental, for the incessant impacts of the world.

These two opposite states of being '*nearly* without' have been reconciled or even do not contradict each other not only in the conceptualist project, but also in many other manifestations of contemporary art. This reconciliation has become possible because the 'message' is no longer some kind of a statement, but rather a question, a doubt, with the artist being an 'instance' who raises it, introduces it into the seemingly obvious and simple order of reality and thus disturbs its surface, reveals its structure and denies its being 'natural'. For the question or doubt to be powerful, it has to come without the subjectivity of the author and to come as reality, not an artifice. This is where the automatism of photography comes into play: it can produce images without an imprint of subjectivity, images that 'reality has drawn itself'.

This seems to be true of Rauschenberg as well as to the most radical artists who have simulated 'the death of the author' in one way or another, for instance, Sherrie Levine who has raised the issue of the original and the copy or Andy Warhol who having presented multiple copies of things and images of people only said things like: "I want to be a machine"[29]. Although this statement can be interpreted in various

[28] Ibid., p. 953.

[29] Quoted in Foster, p. 130.

ways,[30] his photographic works suggest that by using the automatic nature of the medium he as an author distanced himself from his message, which was not a message in a traditional sense, but again – a doubt, a disturbance in the daily routine of consumption. The mechanically reproduced mass-media images do not betray his position with regard to the objects represented there, and Warhol-the-author shines only in the non-photographic aspect of his silkscreen prints: the would-be accidental lack of quality in prints, disturbances in the process of reproduction unrepeated in identically repetitive photographs. Many contemporary artists-ethnographers hide as authors, having chosen the position of objective neutrality and the aforementioned 'formless' photography that shows no signs of subjective interpretation and may be created 'nearly without the author' (like the message, 'nearly without a medium'). Of course, photography without an author is possible only 'nearly' because even in the extreme case when nobody is looking through the viewfinder and its shutter is released automatically, somebody has to put the camera there and make a decision to perform the action. However, the 'nearly' of photography is the closest to what 'the dead author' requires: other media, except perhaps video which appeared later, cannot offer anything of the kind.

The Illusion of the Real and Simulation

Let us return to the statement of Barthes that photography is inseparable from its referent, the reality recorded in the image. He emphasises further that through photography the observer is corporeally connected to what has been represented: "From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here".

[30] See ibid., p. 128–131.

This is all due to the chemistry of photography because the light reflected from the body being photographed and having darkened silver salts, touches the observer by forming an identical imprint in his or her retina[31]. Because of this physical-bodily connection to the observer photography always reinforces the illusion of reality and it can easily become what Patrick Fuery and Kelli Fuery call a 'hyper-image,' referring to Jean Baudrillard's theory of simulacra.[32] The nature of a hyper-image is double. Baudrillard claims that reality constantly duplicating itself in a medium like photography becomes ephemeral, unreal, simulacral. Yet, the disappearance of reality is reinforced in such a (photographic) image as "reality for its own *sake*, the fetishism of the lost object"[33]. This is precisely what creates the impression that reality is both unreal and "more real than the real"[34]. A hyper-image creates a strong impression of the illusion of reality and at the same time leaves a doubt whether what is represented is real. Moreover, according to P. and K. Fuery, images become hyper-images when ideological, cultural and social processes change the cultural and social meaning of the thing represented by making use of an absence of the 'real' thing and at the same time denying that they are 'not real', but pretend to be 'normal'[35]. This is where photography comes into its own: through its reliance on reality it makes look 'normal' and 'real' what is actually artificial and *made*

[31] Barthes, 1993, p. 80.

[32] See Fuery, Patrick, Fuery, Kelli, *Visual Cultures and Critical Theory*, London: Arnold, 2003, p. 120–122.

[33] Baudrillard J. „The Hyper-realism of Simulation," in: *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, Blackwell Publishing, 2003, p. 1018 (emphasis by Baudrillard).

[34] Baudrillard J. *The Ecstasy of Communication*, trans. B. and C. Schutze, New York: Semiotext(e), 1988, p. 83.

[35] Fuery, p. 120–122.

look real. Hence photographic hyper-images induce faith in the reality of the object represented.

The expression "more real than the real" suggests also that reality is something not sufficiently real, that the familiar daily environment is somehow distanced and dulled by its very familiarity: we can imagine such a reality as an image which we can observe with a detached interest or, even worse, disinterest. Meanwhile, the experience of something "more real than the real" would suddenly bring its reality closer to us; it would lose familiarity and this would wipe out indifference. It seems that a "more real than the real" hyper-image indicates a particular relationship between the observer and the image: a tension, an impossibility to detach oneself or to distance, even psychological dependence. A hyper-image involves the observer, his or her *I*; it transgresses the limits of the frame and gets into an intimate contact with the observer. A hyper-image is nearly a hallucination: it is so real and so overwhelming that it can even raise a paradoxical doubt in the reality of the image. The latter engages the observer in a serious questioning not only of images, but also of reality. According to P. and K. Fuery, first of all the observer usually decides whether an image is real or not real, but "the almost continual blurring of such a simple binarism is an essential part of our pleasures, desires and sense-making processes"[36]. As a consequence, when a hyper-image is 'too real,' but with a trace of unreality, the observer cannot remain indifferent to such an image; it is no longer a two-dimensional surface, but a space that awakens desire, changes and contains the observer's *I*.

P. and K. Fuery have pointed out that with new media, such as photography, cinema and video, "Hyperreality would seem to develop a type

[36] Ibid., p. 111.

of acute and potent force" and they refer to Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" to show that media based on the effects of light and apparatus can delete the distance between the image and the observer and create the illusion of emerging 'reality as such':

> Thus, for contemporary man the representation of reality by the film is incomparably more significant than that of the painter, since it offers, precisely because of the through going permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment[37].

However, P. and K. Fuery do not elaborate on this aspect of new media or, more particularly, of photography. And although Benjamin actually spoke of film, it is not difficult to move from film to photography as Benjamin constantly did it in the same essay thus treating both media as a result of the same mentality, the same mode of representation based on reproduction. In Benjamin's understanding, the automatism of media using the effects of light was a valuable achievement of the modern age. But for him it was not so important that automatism allowed the author as if 'not to participate' in the process of creation and disregard the form, but that it hid how and by what means a photographic image (moving or not) was made and also *the fact that* it was made. In his discussion of six structural aspects of the photographic language, Graham Clarke has observed that "(…) the photograph 'buries' its surface appearance, in favour of the illusion of depth and the promise of the actual"[38]. It is possible to read in Benjamin's statement

[37] Benjamin W. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in: *Illuminations*, edited and with an Introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, London: Fontana Press, 1973, p. 227.

[38] Clarke G. *The Photograph*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 23.

the idea that the mechanical nature of photography creates an *illusion* that it is *nearly reality itself*. This illusion gets even stronger when reality is so much emphasised, coloured, enlarged and brought closer by using certain means *invisible* to the observer (lighting, filters, special lenses, retouching, etc.) that the image as if no longer fits within its edges, attacks aggressively the observer's attention and does not allow to scan it indifferently, even if its contents is in no way related to the observer's reality. However, it is also important to remember the second part of Benjamin's statement: an image 'freed' from the apparatus and any mediation is possible only because it is produced by an apparatus. An artist's hand cannot create such an impact. How ever realistically an image is painted or drawn, its illusion will be relative: it will be disallowed by the visible surface and it will be always easy to identify the image and move it to the domain of art, and this means – to separate it from reality. Such an image leaves the observer some freedom: it as if tells that in order to link it to reality, the observer has to accept certain conventions of representation, whereas the photographic illusion seemingly does not require this and imposes the perception of reality.

Creation of a "more real than the real" hyper-image is a habitual strategy and an affect of advertising. This strategy is also found in contemporary art. The beginnings of this tendency can be located in Surrealism and then in pop art and hyperrealism when artists started to behave contrary to what art criticism and theory focused on autonomy of art, minimalist expression and abstraction argued for. Pop artists who often used photography or 'photographic' hyperrealist expression in painting shocked the audience with images of mass products as if taken straight from reality and repeated endlessly, but brighter and more aggressive. Meanwhile, hyperrealists who used to paint cityscapes from photographs seemingly were doing the same, but their subject was not the culture of consumption (although its signs were unavoidable), but

the self-replicating reality turning into a simulacrum. Hyperrealists equated reality to the photographic surface – transparent and not attracting attention, but also not allowing a glimpse 'inside' reality. Thus, both art movements used photography in order to divest reality of substance, to emphasise its absence in something that looked real. With this impetus they made empathy with their images impossible: technical indifference emanating from them left the observer perplexed as to what he or she was supposed to read into this.

In his book *The Return of the Real*, Hal Foster reinterpreted the seeming indifference of Warhol's silkscreen prints on the subject of death, which confused many interpreters of his art[39]. Referring to Jacques Lacan's theory of the gaze, Foster discovers 'tears' in Warhol's series that convey indifference. Thus, he thinks that photographic repetitions are not only the expression of the fact that society, identity, ideology and life are turning into simulacra, but also a 'screen' covering a trauma as a 'missed encounter with the real'. According to Foster, this screen also points to that trauma and reality, highlighting its problematic nature. Foster finds the act of covering a trauma also in hyperrealism claiming that "sometimes its illusionism is so excessive as to appear anxious – anxious to cover up a *trou*matic real – but this anxiety cannot help but indicate this real as well"[40]. Having interpreted pop art and hyperrealism this way, the 'reincarnations' and bodily perversions of Cindy Sherman or Andres Serrano's 'sacrileges' and everything related to body art could be easily attributed to this traumatic tendency and be interpreted as a refusal of the safety offered by the 'screen' and

[39] Foster, p. 127–168.

[40] Foster changes the word 'traumatic' into '*trou*matic' which includes French word 'trou' – a hole – in order to emphasise the lack implicit in trauma. Ibid., p. 138.

readiness to be 'blinded' by the traumatising 'gaze' of environment or 'touched by reality'[41].

To sum up Foster's argument, the 'return of the real' manifests in contemporary art in two general ways: on the one hand, as comments on reality turning into a simulacrum and constructions of a relationship with such a reality based on indifference as a 'screen' shielding from its effects; on the other hand, as expressions of traumatic experiences through daring and often perverse gestures. Indifference acts here as an extreme measure to protect oneself from the pain caused by trauma or, speaking in psychoanalytical terms, an extreme repression and suppression of the traumatic event no longer hoping to recover from it, whereas speaking of it is a kind of therapy that still supports hope.

Let us return to photography, which has become a means of expression for artists who are dedicated to the return of the real. To send a message denying, hiding, indicating or screaming out the trauma of the real required a corresponding medium. A medium to which reality is a defining factor; from which reality is inseparable, unavoidably related to the observer's reality, for, to remember McLuhan, "the medium is the message". Photography is such a medium: its indifferent automatism can serve as a perfect shield from the traumatic experience of the real, and its corporeal link to reality can help to drop off any 'screen' and face the real. Yet photography offers even more, and, perhaps, the variety of relationships with the trauma and reality discussed here can grow from that 'more'. Here we should remember Roland Barthes's disappointment that he as observer cannot touch the reality which a

[41] "*It is as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least evoke this sublime condition.*" Ibid., p. 140 (emphasis by Foster).

photograph shows as something that 'has been' and that photography painfully points to the absence and even death of the object[42]. The irresolvable tension between being and non-being, everything and nothing, reality offered and taken away, between the real and simulacrum, in one and the same image and at one unperceivable moment, is characteristic of the photographic medium. This aspect marks the difference between photography and the media of moving image and may often be decisive in the choice of it. The suspension of time reveals this ontological tension with a particular emphasis: still photography does not offer additional impressions, does not let us drift away and does not carry our consciousness along the paths of narrative. It suspends the observer – along with the image – between being and non-being, unsure whether what he or she sees is real or just made up to look real. It is possible to say that trauma resides in the very photographic medium: it guarantees that the 'encounter with the real' does not happen – by always pointing to it. Only its appearance in the context of contemporary art has revealed this aspect of photography.

Conclusions

This discussion of three characteristics of the photographic medium – its original realism, automatism and tendency towards the creation of hyper-reality – has revealed that they satisfy the varied tendencies and intentions of contemporary art. After all, the requirement that photography should generate an 'objective' document or a fact or that it should release the author from the necessity to express his or her self seems to be different from using photography in order to ignore, hide or reveal a traumatic relationship with reality. This diversity may make it seem that artists simply *use* photography as a *means of expression* – one of

[42] Barthes, 1993, p. 99–117.

many, and that the characteristics of the means have nothing to do with what they want to say, and that artists can 'insert' any contents into it. Photography would, however, always permeate such efforts with its complicated link to reality, constantly oscillating between affirming and negating reality, its presence or absence, and its attachment to it and detachment from it. In other words, if 'the medium is the message', the multifaceted medium of photography offers many contradictive directions for the message to take. This seems to be precisely what an artist like Rauschenberg needed: to open his already complex canvas to a multitude of possibilities that would reach beyond painting, or art, towards irresolvable interactions with reality. This paper has presented a range of these possibilities in a generalised way; as it is obvious that the relationships between the photographic medium and contemporary art require more comprehensive studies.

Gauta 2006-11-13

Fotografija – šiuolaikinio meno medija

Santrauka

Dar niekada fotografija nebuvo taip įsipynusi į dailės procesus, kad ją tektų atskirti nuo fotografijos, tebeplėtojančios tradicinę paradigmą, įvedant nepatogų apibūdinimą: „menininkai, naudojantys fotografiją". Šioje situacijoje kyla klausimas: galbūt kokios nors fotografijos savybės lemia, kad ji tampa labai tinkama įgyvendinti tam tikras šiuolaikinio meno intencijas? Šio straipsnio tikslas – išryškinti tas savybes ir parodyti, kaip vidinis fotografijos ryšys su tikrove, vaizdų kūrimo automatiškumas ir tendencija į hiper-realybę gali veikti fotografijos priemonėmis perteikiamų „pranešimų" turinį.

Anot Roland'o Barthes'o, fotografija yra neatskiriama nuo savo referento – tikrovės. Fotografinis vaizdas visada liudija tai, kas „tikrai

buvo“, bet kartu jis neleidžia tos tikrovės pasiekti ir patirti. Ši fotografijai būdinga įtampa tarp tikrovės buvimo ir nebuvimo lėmė, kad septintojo dešimtmečio pradžioje ji pateko į popmeno ir konceptualaus meno kontekstą. Menininkai pasisavindavo fotografijas kaip tikrovės ar rastų objektų pakaitalus. Jiems ne itin rūpėjo fotografijų kokybė ar stilius, nes jų idėjoms išreikšti reikėjo tik denotacijos, o ne konotacijos, kuri visada pateikia „interpretuotą“ tikrovę. Tačiau kartu fotografijos „objektyvumas“ atitiko jų pranešimų pobūdį – jie dabar įgijo ne teiginio, o klausimo pavidalą.

Nuo pat jos išradimo ir net dar gerokai anksčiau fotografija buvo suvokiama kaip medija, kuria pasinaudodama gamta „piešia pati save“ be jokio žmogaus įsikišimo. Fotografijos automatiškumas buvo svarbus konceptualizuoti linkusiems menininkams, siekusiems „kurti“ idėjas, kuo mažiau dėmesio kreipiant į jų vizualinį įkūnijimą. Fotografija leido menininkams sukurti trokštamą medijos „beveik nebuvimo“ situaciją ir atsiriboti nuo kūrinio realizavimo proceso. Kita vertus, automatinė fotografija buvo paranki įgyvendinant kitą svarbią šiuolaikiniam menui – „autoriaus mirties“ – idėją.

Būdama fiziniu tarpininku tarp realybės ir suvokėjo fotografija tapo šiuolaikiniam menui aktualaus „realybės sugrąžinimo“, kurį aprašė Halas Fosteris, medija. Per mechaninį kartojimą bei galimybę liudyti objekto egzistenciją ir tuo pat metu ją neigti fotografija kartu ir nutolina, „numedžiagina“ tikrovę, ir ją fetišizuoja. Trauma, Jacques’o Lacano aprašyta kaip „prarastas susitikimas su tikrove“, yra vidinė fotografijos medijos savybė.

Taigi dominuojanti nuostata, kad fotografija yra pasyvi medija, per kurią menininkai gali išreikšti bet kokius turinius, remiasi sudėtingais fotografijos ryšiais su tikrove, kurie visus bandymus panaudoti šią mediją persmelkia abejone ir dviprasmybe.

ACTA ACADEMIAE ARTIUM VILNENSIS – periodinis leidinys, leidžiamas nuo 1993 metų. Jame spausdinami moksliniai straipsniai, dailės tyrinėjimų šaltiniai, kita dailės tyrinėjimams aktuali medžiaga.

Redakcinei kolegijai pateikiamuose moksliniuose straipsniuose turi būti suformuluotas mokslinių tyrimų tikslas, aptartas nagrinėjamos problemos ištyrimo laipsnis, pateikti ir pagrįsti tyrimų rezultatai, padarytos išvados, nurodyta naudota literatūra, šaltiniai.

Prie straipsnio turi būti ne trumpesnė kaip 1800 spaudos ženklų straipsnio santrauka ir ne mažiau kaip 500 spaudos ženklų straipsnio anotacija lietuvių ir anglų kalbomis, taip pat reikšminiai žodžiai. Autorius turi nurodyti instituciją, kuriai atstovauja, jos adresą ir elektroninio pašto adresą. Iliustracijos (brėžiniai, piešiniai, fotografijos) turi būti geros kokybės, jei neįmanoma įteikti originalų – nuskenuotos 300 „dpi“ rezoliucija ir išsaugotos „tif“ formatu.

Redakcinei kolegijai pateikiamos trys straipsnio su iliustracijomis kopijos. Straipsniai recenzuojami.

Redakcinė kolegija taip pat laukia jau išspausdintų straipsnių ir dailėtyros mokslinių monografijų, išleistų Lietuvoje ir užsienyje, recenzijų.

Leidyklos adresas:
Dominikonų g. 15,
LT-01131 Vilnius
Tel.: 2791015
http://leidykla.vda.lt
El. paštas: leidykla@vda.lt

GUIDELINES FOR SUBMITTING ARTICLES

ACTA ACADEMIAE ARTIUM VILNENSIS is a periodical established in 1993 and devoted to academic articles, art study sources and other materials relevant to art study.
Academic articles submitted to the editorial board should contain clearly formulated aims, scope and results of the research. Conclusions should be drawn and references listed.

Articles should be accompanied with keywords, a summary of no less than 1800 characters and an abstract of at least 500 characters in both Lithuanian and English. The author should indicate the institution represented, including its email and postal address.

If the originals cannot be submitted, illustrations (graphs, drawings or photographs) must be scanned at 300 "dpi" resolution and saved in "tif" format.

Three copies of the article with illustrations should be sent to the editorial board for review.

Editors also invite reviews of previously published articles and scholarly monographies related to art study, published in Lithuania or overseas.

Our contacts:
Dominikonų str. 15,
LT-01131 Vilnius
Tel.: 2791015
http://leidykla.vda.lt
e-mail: leidykla@vda.lt

ACTA
ACADEMIAE
ARTIUM
VILNENSIS
44

Medijų studijos:
filosofija, komunikacija, menas
Media Studies: Philosophy, Communication, Art

Sudarytojas *Vytautas Michelkevičius*
Redaktorė *Jolanta Spangevičiūtė*
Anglų kalbos redaktorius *Simon Rees*
Dailininkas maketuotojas *Saulius Bajorinas*

Viršelyje – fragmentas iš Julijono Urbono grafinės interaktyvios instaliacijos „Pučiamųjų orkestras“, 2006

SL 174. Tiražas 500 egz.
Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuvė
Dominikonų g. 15, LT-01131
www.leidykla.vda.lt