

Pratarmė

Šio numerio tema – fotografija, bet ne jos meno tradicija ar naujovės. XX a. 8-ajame dešimtmetyje muziejams pagaliau pripažinus fotografiją menu, menininkai ją atrado kaip neaiškią (kartu ir realistinę, ir kuriančią fikcijas) mediją. Fotografijos kritikas Andy Grundbergas ją pavadino „bendra kultūrinių vaizdų apykaitos valiuta“, nes „fotografijos suvokiamos nebe kaip skaidrūs langai į pasaulį, bet kaip kultūros mezgami painūs tinklai“¹. Nuo tada vizualioji kultūra tapo beribiu vaizdų – lengvai reprodukuojamų ir neturinčių autoriaus – repertuaru, iš kurio bet kas gali skolintis kvazirealybės fragmentus ir panaudoti juos (at)kuriant tapatybes, mitus, erdvės ir laiko iliuzijas, politinius įsitikinimus ar istoriją. Skaitmeninės technologijos šias galimybes dar labiau išplėtė, ypač todėl, kad dabar bet kokius vaizdus galima perkelti į skaitmeninį formatą, transformuoti juos nepaliekant žmogaus rankos prisilietimo pėdsako ir pasidalyti pasaulinio masto virtualybės tinkle.

Taigi fotografija yra visur, bet taip pat, praradusi savo nepaneigiamą tikroviškumo pagrindą, ištirpusi nesuskaičiuojamoje daugybėje kultūrinių formų, ji tampa tarsi nematoma. Kaip ir galima buvo tikėtis, mokslininkai ėmėsi permąstyti su šia medija siejamas „tiesas“. Jie iš naujo apibrėžia sąvokas, apibūdinančias fotografijos ontologiją ir vietą kultūroje, ir tuo pat metu kvestionuoja įtakingiausių „kalbinio posūkio“, postmodernizmo ir medijų filosofijos teiginius: Roland'o Barthes'o, Susan Sontag, Vilėmo Flusserio ir kitų². Jei tos diskusijos daugiausiai buvo susitelkusios į prieštaravimo tarp fotografijos kaip realybės fragmento ir dirbtinai sukurto diskurso sprendimą, dabar Peteris Osborne'as, Ariella Azoulay, Geoffrey Batchenas ir Martinas Listeris mano, kad tas įtampas komplikavo ar sunaikino fotografinio vaizdo dematerializacija ar suskilimas į begalybę

1 Andy Grundberg, *Crisis of the Real. Writings on Photography*, New York: aperture, 1999, p. 12, 100.

2 Roland Barthes, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, vertė Agnė Narušytė, Kaunas: Kitos knygos, 2012; Idem, „The Photographic Message“, „Rhetoric of the Image“, „The Third Meaning“, in: Idem, *Image Music Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, p. 15–68; Susan Sontag, *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000; Vilém Flusser, *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015.

skirtumų³. Užuoat įtvirtinusi tapatybes, fotografija sulieja savo dokumentines, politines ir estetines funkcijas bei dalyvauja įvairiuose kultūriniuose procesuose taip lengvai ir greitai, kad tai vos spėjama pagauti ir galima suvokti skirtingai iš įvairių perspektyvų.

Lietuvos mokslininkai ir menininkai taip pat buvo pakviesti aptarti daugialypius fotografijos vaidmenis ir būsenas šiuolaikinėje kultūroje. Jų tyrimų rezultatai susidėliojo į tris dalis pagal fotografijos panaudojimo sritis. I dalyje „(Ne)patikimi dokumentai“ aiškinamasi, kaip įvairiais istoriniais tarpsniais kito fotografinio „įrodymo“ vertė ir reikšmė, į ką turime atsižvelgti vizualiniuose dokumentuose mėgindami iššifruoti tikrovės faktus, kaip fotografijos suvokimas bei jai keliami reikalavimai veikia pačią tikrovę.

I dalis pradedama Jolitos Mulevičiūtės tyrimu, kaip Vilniaus, Kauno, Gardino, Minsko, Vitebsko ir Mogiliavo gubernijų teisėsauga reglamentavo ir naudojo fotografiją XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. Nors, pasak Johno Taggo, „fotografija neturi tapatybės“⁴, ji buvo svarbi nustatant ir netgi formuojant Rusijos imperijos valdinių tapatybę, kurią imta siėti ne su luomu, religija ar turtu, bet su kūno atvaizdu. Mokslininkė atskleidžia, kaip valdžios nustatyta prievolė pateikti tapatybę įrodančius dokumentus su įklijuota nuotrauka verčia netgi lėšų neturinčius valdinius fotografuoti ir taip skatina fotografijos verslą. Galiausiai tai priverčia pačią valdžią atlaisvinti suvaržymus fotografijai, kuri sieta ne su estetika, bet su politika ir kontrole. Taigi fotografija pasirodo kaip suvaržymų įrankis, kurio poreikį paradoksaliai skatino visuomenės modernėjimas ir laisvėjimas.

Šarūnė Sederevičiūtė taip pat pabrėžia, kad tyrinėjant fotografiją būtina atsižvelgti į fotografo tapatybę, fotografavimo tikslą ir konkrečias aplinkybes, kuriomis ji atsirado. Kitaip ji gali klaidinti. Pavyzdys – su holokaustu Lietuvoje siejamos užsienio ir vietos leidiniuose publikuotos nuotraukos. Jas sistemindama ir lygindama mokslininkė aptinka kanono trūkumą, nemažai miglos ir netvarkos. Apie holokaustą rašantys istorikai, žurnalistai ar liudininkai nebūtinai tiksliai įvardija, kas ir kur nufotografuota, kartais iš

3 Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013; Ariella Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, translated by Louise Bethlehem, London: Verso, 2015; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, London: The MIT Press, 1999; Martin Lister, „Introduction“, in: *The Photographic Image in Digital Culture*, antras leidimas, ed. Martin Lister, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 8.

4 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, New York: Palgrave Macmillan, 1988 (transferred to digital print 2007), p. 118.

kitų vietų gautas nuotraukas priskiria Lietuvai, nenurodo šaltinių. Dažnai neminimas ir fotografas, net jei tai – Kauno gete gyvenęs ir iš jo pabėgęs Cvi Hiršas Kadušinas. Jo palikimas reikšmingas ir tarptautiniame Holokausto tyrimų kontekste, nes atskleidžia ne nacių, bet jų aukų – žydų – perspektyvą. Kita vertus, kadangi nacių tikslas buvo sunaikinti žydus, tad „paradoksaliai visi užfiksuoti Holokausto vaizdai perteikia neįgyvendintą idėją, tai, kas išliko, nors turėjo būti sunaikinta“.

Paulius Petraitis analizuoja kankintojų požiūrį išreiškiančias nuotraukas, tačiau kitame – Abu Graibo kalėjimo – kontekste. Sugretinęs 2004 m. internete per žiniasklaidos kanalus pavesintas nuotraukas su jas užfiksavusių kareivių žodiniais liudijimais, jis aptinka ne vien žiaurumą, bet ir sudėtingą situaciją, kurioje fotografija dalyvauja ne tik kaip prievartos įrankis. Fotoaparatas ir fotografavimosi kartu su kankinamais kalininiais performansas yra ir kareivių būdas „prisijaukinti“ kalėjime atrastą sąlyginės anarchijos, teroro ir dvigubų standartų situaciją. Be to, fotografijos turi tapti autentifikuotais įrodymais, kad ta keista tikrovė tikrai egzistuoja. Petraitis tai lygina su turistinės fotografijos praktika, kuri taip pat susijusi su namuose neįmanoma transgresija ir buvimo tolimoje vietoje įrodymais. Taigi fotoaparatas smurtautojo rankose kuria alternatyvios egzistencijos siaubingoje situacijoje fantaziją.

I dalį užbaigiantis straipsnis skirtas ne istorinių įvykių, bet meno dokumentacijai. Marcelio Duchamp'o *Fontanas* cirkuliuoja kultūroje kaip Alfredo Stieglitzo fotografija. Remdamasi šiuo pavyzdžiu Jogintė Bučinskaitė klausia, kaip keičiasi fotografinės meno kūrinių dokumentacijos vaidmuo, kai fizinės galerijas pakeičia interneto platformos, pristatančios parodas visam pasauliui greičiau, nei jas pamato net gyvenantys šalia. Tokių platformų fotografijoms keliami reikalavimai keičia ir pačias parodas, kurių autoriai jau iš anksto stengiasi įsivaizduoti savo poparodines būsenas. Galerijos erdvė tampa perteklinė, nors institucijos simbolinis kapitalas interneto platformoms yra svarbus atrankos kriterijus. Šie parodų dokumentacijos aspektai skatina permąstyti, ką dabar reiškia Walterio Benjaminio išvelgtas mechaninio kūrinių reproduktivumo poveikis meno aurai⁵, kas dabar laikoma originalu, o kas – kopija, kokie parametrai nulemia kūrinio vertę.

5 Walter Benjamin, „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, in: Idem, *Nušvitimai*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 214–243.

Bučinskaitės straipsnis galėtų būti ir įžanga II daliai „Fotografijos ir meno hibridai“, kurioje nagrinėjama, kaip fotografijos migruoja kultūroje menininkams jas apropijuojant, dekonstruojant ar jomis manipuliuojant. Šis takumas reikalauja permąstyti pačios fotografijos sampratą. Ryškiausias bandymas buvo postfotografijos judėjimas, 2006 m. prasidėjęs paroda *komentarai@3xpozicija.lt: postfotografinės būsenos šiuolaikiniame mene*. Jurius Dobriakovas apžvelgia postfotografijos sąjūdžio istoriją ir analizuoja Lietuvoje kurtus termino apibrėžimus. Nors šį reiškinį paskatino medijų kultūra ir noras įrašyti fotografiją į tarpdisciplininio meno kontekstą kaip probleminę mediją, Dobriakovo teigimu, šis postfotografijos variantas neišsiveržė iš vietinio fotografijos konteksto rėmų, atsirado iš noro „dekonstruoti vyraujančią vietinę tradiciją, tapusią prekinio lietuviškos fotografijos ženklu“. O paskui šio judėjimo dalyviai jau tiesiog ėmė kurti pasitelkdami fotografijos mediją ar pasukdami į kitas sritis.

Vienas iš postfotografijos sąjūdžio dalyvių buvo Ugnius Gelguda, kurio tuo metu sukurta audiovizualinė instaliacija *Žalgiris* (2006) dar bar provokuoja naujas interpretacijas. Remdamasis kultūros antropologo Viktoro Turnerio suformuluota ritualo samprata⁶ Tomas Pabedinskas *Žalgiryje* įžvelgia šventės kaip naują bendruomenę buriančios galios vaizdinį. Jis pastebi, kad šventės vaizdavimas sovietmečio kartos fotografijose buvo svarbus išsaugant tautinę ir kultūrinę tapatybę. Tačiau Gelguda vaizduoja ne tiek šventę, kiek, pasitelkdamas fotografiją ir garsą, taip pat istorinę ir kultūrinę atmintį, kuria instaliaciją kaip pereinamosios, liminoidinės būsenos išraišką. Naktiniame klube nufotografuoto jaunimo „atsiskyrimas“ nuo „normalios“ visuomenės ir patiriamas bendrumas tampa pagrindu kurtis naujai tapatybei, o šis procesas sugretinamas su iškovotos pergalės ir atkurtos tautos tapatybės mitu.

Gintautą Trimaką galima laikyti proto-postfotografu⁷, pradėjusiu konceptualizuoti fotografiją dar 9-ojo dešimtmečio pabaigoje ir savo darbais tebeanalizuojančiu šį fenomeną iki šiol. Marius Armonas, pasitelkdamas Erikos Fischer-Lichte performatyvumo teoriją⁸ ir Bruno Latouro mintį,

⁶ Victor Turner, „Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology“, in: *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, Vol. 60, No. 3, 1974, p. 56–57.

⁷ Agnė Narušytė, „Postfotografijos pėdsakas Lietuvoje: pasižvalgymai po vietinį kontekstą“, in: *Postfotografija*, 2006, Nr. 2 (13), sud. Vytautas Michelkevičius, p. 4–12.

⁸ Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.

kad gamta ir kultūra susirezga į vieną audinį⁹, interpretuoja Trimako parodą *Atsakymas* (2018) kaip viso tinklo veikėjų kolektyvinės veiklos rezultatą. Tie veikėjai – tai ne tik pats menininkas ir jo parodos lankytojai, atverčiantys ir užverčiantys knygą, tarp kurios lapų įdėtas šviesai jautrus popierius, bet ir šviesa, cheminės medžiagos ir netgi planetos judėjimas Saulės atžvilgiu. Taip kūriniai, kurių fotografiniai procesai tyčia neužbaigti, parodos metu įgyja konkretų pavidalą priklausomai nuo visų tų kūnų ir medžiagų veikimo, o menininkas tik paruošia erdvę šiam visuotiniam performansui.

Kai kurias Audriaus Puipos sugalvotas senųjų paveikslų *Inscenizacijas* fotografavusio Sauliaus Paukščio fotostudijoje tebestovinti vištos iškamša sujungia dabartį su praeitimi, kai žaidžiant intermedialumu fotografija skverbėsi į 9–10-ojo dešimtmečių tapytojų ir grafikų kūrinius. Erikai Grigoravičienei tas medijų maišymasis asocijuojasi su tuo pat metu pastebimu gyvūnų atsiradimu fotorealistiniuose Šarūno Saukos paveiksluose, o vėliau – ir Audriaus Puipos litografijose. Be to, du šių menininkų kūrinius susieja netikėtai įkomponuota kengūra. Menotyrininkė daro prielaidą, „kad intermediali raiška jiems buvo reikalinga bioįvairovės idėjoms, daugiarūšės draugijos siužetams plėtoti“. O bioįvairovės kultūrinės reikšmės apmąstančių teoretikų – Donnos Haraway, Bruno Latouro¹⁰ ir kitų – veikalai „paruošia“ straipsnio autorę paveiksluose vaizduojamam tarprūšiniam bendravimui. Norint jį perteikti prireikia fotografijos „prigimtinio“ ryšio su mirtimi ar nepozuojančius gyvūnus pavaiduojančių fotografijų iš spaudos. Juo labiau kad vaizdai nebėra nei tikrovės reprezentacijos, nei „tekstai“, bet „veikėjai“ ar „kompanionai“, linę bendrauti ir mąstyti kartu su žiūrovais.

III dalyje „Badaujantis žvilgsnis, sustingdytos bangos ir šališki avatarai“ jau ne mokslininkai, o menininkai svarsto jų kūrybai aktualius fotografijos fenomeno aspektus bei jos pagrindu kuriamų naujausių technologijų keliamas ideologines, politines ir filosofines problemas.

Fotografuoti performansą – sudėtinga užduotis, ypač todėl, kad performanso meno esmė – tapsmas čia ir dabar, kai ima suktis Erikos Fischer-Lichte įvardyta grįžtamojo ryšio kilpa, keičianti patį performansą¹¹.

⁹ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹⁰ Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 2018; Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp, 2017.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*

Performanso menininkas Saulius Leonavičius aiškinasi įtemptų fotografijos ir performanso santykių priežastis tyrinėdamas ir kurdamas fotografijai nepasiduodančio žvilgsnio koncepcijas: *badaujanti žvilgsnį, uždengta žvilgsnį ir nematymą*. Šie jam siejasi su Martino Seelo nagrinėtu *pasirodymu*¹² ir Davido Morgano *švento žvilgsnio* kategorija¹³. Skirtingus žiūrėjimo būdus vienija rimtis, dvasingumas, susidūrimas su nenusipėjamu *Kitu*, budrumu laukiant to netikėtumo pasirodymo. Nepaisant tyrinėtojo pastangų, pabaigoje vibruoja neatsakomas klausimas, ar įmanoma materialiai įkūnyti tai, kas nematoma, nes dokumentavimas tik „užtvenkia tikrovės tėkmę savo atvaizdu“, sunaikina vaizduotę, į praeitį nustumia dabarties vyksmą, siurbiantį nematomybės energiją.

Viktorija Damerell savo kūrybą sieja su patiriamu autentiško išgyvenimo trūkumu dabarties pasaulyje, per keletą dekonstrukcijos ir poststruktūralizmo dešimtmečių atitrūkusiame nuo tikrovės. Jos manymu, mėginimas dekonstruoti sistemas arba atveda į naujas sistemas, arba neveikia ir lieka marginalus. Nusivylusi tokia atskirtimi, ji domisi iš pažiūros „nekritiškais“ atsparumo sistemai metodais ir vėl kreipiasi į „anachronistiškas“ sąvokas: *autentika, transcendencija, tikrumas*. Ji ieško atspirties Rogerio Scrutono, Davido Bohmo ir George'o Bataille'o teorijose¹⁴, pagal kurias tikrovė skaidoma į kasdien apčiuopiamą, iš fragmentų sukliautą, racionalumą apimančią ir giliąją, visumos ir tėkmės plotmes. Tuomet kūryboje išryškėjančių simbolių šaknis galima atsekti kasdienybės pertrūkiuose, kur menininkė patiria „tikrovės mirgėjimą“ ir „prasmės distiliaciją“. Jos kūriniuose ryškėja parafotografiniai kopijavimo (*Atsidėti*), sustingimo viena poza (*Išnykimas*) ir tikrovės fiksavimo vaizdiniai. Suvokimas ir sistema jai yra tarsi „greitai stingstančios medžiagos pylimas“ ant vidinės tvarkos vandenyno, išgaunant jo paviršiaus kopijas, kurios jau iškart nutolsta nuo nuolat banguojančios tikrovės – nepasiekiamo originalo.

Fotografinis realizmas yra dirbtinėmis technologijomis kuriamų virtualių aplinkų pagrindas. Igną Pavliukevičių labiausiai domina galimybė pasitelkus šias technologijas kurti avatarus ir virtualiai keisti savo tapatybę.

12 Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell, *Cultural Memory in the Present* series, Redwood City, California: Stanford University Press, 2004.

13 David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, London: University of California Press, 2005.

14 Roger Scruton, *An Intelligent Person's Guide to Philosophy*, London: Penguin Books, 1999; David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, London: Routledge, 2002; George Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley, New York: Zone Books, 1989.

Vis tikroviškesnis vaizdas kuria „ne mediacijos“ iliuziją ir įtraukia vartotojus į alternatyvią realybę, kurioje galima „gyventi“ kitaip. Tuomet svarbu, kokie subjektai ten gyvena. Aiškindamasis DI veikimo principus, menininkas aptinka jų užprogramuotą šališkumą lyčių atžvilgiu. Nors dirbtinis intelektas gali mokytis, jo kūrėjų nuostatos nulemia, ko galima išmokyti, tad šališkumas turi tendenciją stiprėti. Tai – rimta kliūtis kuriant avatarus, nes pastaruoju metu ne tik suabejojama tradicinio vyriškumo ir moteriškumo stereotipais, bet ir kalbama apie takias tapatybes, kurių neįmanoma apibrėžti įgimta lytimi. Todėl „lavinant“ dirbtinį intelektą svarbus menininkų indėlis – jie (įskaitant ir patį Pavliukevičių) gali eksperimentuoti su DI siūlomomis tapatybėmis ir taip jas „atverti kritiniam diskursui“, padedančiam kurti naujas visuomenės ateities versijas.

Straipsnių rinkinį apibendrina fotografijos tyrinėtojo iš Poznanės menų universiteto Adamo Mazuro žvilgsnis į Lietuvos fotografijos istoriografiją iš šalies. Įvertinęs reikšmingiausius veikalus, jis pastebi XIX a. patriotinius jausmus skatinusios fotografijos transformaciją į gana hermetišką tėvynėje gyvenančių fotografų mažo ratelio suformuotą nuoseklų naratyvą, prasilenkiantį su istoriniais fotografijos reiškiniais. Straipsnio autorius siūlo išeiti iš to užburto rato įtraukiant skirtingas perspektyvas: emigrantų ir kitataučių, kūrusių Lietuvos teritorijoje, šiuolaikinio meno ir literatūros.

Agnė Narušytė

Foreword

The topic of this volume is photography, but not its artistic tradition or new developments. When museums finally recognised photography as an art form in the 1970s, artists discovered it as an ambiguous (both realist and fictional) medium. Photography critic Andy Grundberg called it ‘the common coin of cultural image interchange’ because ‘photographs are no longer seen as transparent windows on the world, but as intricate webs spun by culture’.¹ Since then, visual culture has become a limitless reservoir of images – easily reproduced and ‘authorless’ – from which one could borrow those fragments of quasi-reality and use them to (re)create identities, myths, illusions of space and time, political convictions or history. Digital technologies have expanded those possibilities even more, especially because now one could translate images of any kind into digital format, transform them without leaving any trace of the human hand and share across the worldwide web of virtuality.

Thus, photography is everywhere, and, moreover, having lost its incontestable basis in reality, having dissolved into countless cultural forms, it is becoming as if invisible. Predictably, scholars have started rethinking the ‘truths’ related to this medium. They elaborate on the notions of its ontology and place in culture. They simultaneously question the statements by the most influential theorists of the ‘linguistic turn,’ postmodernism and the philosophy of the media: Roland Barthes, Susan Sontag, Vilém Flusser and others.² If that debate mostly focused on solving the contradiction between photography as a fragment of reality and as an artificially constructed discourse, now such scholars as Peter Osborne, Ariella Azoulay, Geoffrey Batchen and Martin Lister treat those tensions as complicated

1 Andy Grundberg, *Crisis of the Real. Writings on Photography*, New York: aperture, 1999, p. 12, 100.

2 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, foreword by Geoff Dyer, New York: Hill & Wang, 2010; Idem, “The Photographic Message”, “Rhetoric of the Image”, “The Third Meaning”, in: Idem, *Image Music Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, pp. 15–68; Susan Sontag, *On Photography*, New York: Picador, 2001; Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews, London: Reaktion Books, 2000.

or annihilated by the dematerialisation of the photographic image or by its splintering into a myriad of differences.³ Instead of entrenching identities, photography merges its documentary, political and aesthetic functions. It partakes in diverse cultural processes so easily and swiftly that our minds can barely capture its flickering. Photography's appearance changes when seen from wide-ranging positions.

Lithuanian scholars and artists have also been invited to discuss the multifaceted states and roles of photography in contemporary culture. The results of their research have been divided into three parts, each focusing on different areas where photography is used. Part I, '(Un)reliable documents', is dedicated to the questions of how the value and meaning of photographic 'evidence' varied during different historical periods. The scholars discuss what we have to bear in mind while we try to decipher the facts seen in visual documents and how different concepts of photography and our expectations for it affect reality in return.

Part I starts with the article by Jolita Mulevičiūtė focusing on how judicial institutions regulated and used photography in Vilnius, Kaunas, Grodno, Minsk, Vitebsk and Mogilev Governorates at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. Although, according to John Tagg, 'photography as such has no identity',⁴ it was significant in establishing and even forming the identity of the subjects of the Russian Empire. Consequently, identity was linked not to the caste, religion or wealth, but to bodily appearance. The scholar reveals how the obligation, imposed by authorities, to present documents proving a subject's identity with a photograph pasted on it, forced even poorer people to get themselves photographed and thus stimulated the photography business. In its own turn, this situation forced the authorities to liberate the restrictions of photography, which was associated with politics and control rather than aesthetics. Photography emerged as a tool of regulation, but the need for it was paradoxically created by the modernisation and liberation of society.

³ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013; Ariella Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, translated by Louise Bethlehem, London: Verso, 2015; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, London: The MIT Press, 1999; Martin Lister, "Introduction", in: *The Photographic Image in Digital Culture*, second edition, ed. Martin Lister, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 8.

⁴ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, New York: Palgrave Macmillan, 1988 (transferred to digital print 2007), p. 118.

Šarūnė Sederevičiūtė also emphasises that it is necessary to consider several issues before analysing photographs: the photographer's identity, the purpose of photographing, and the specific conditions in which the picture was taken. Otherwise, the photograph might be misleading. Photographs related to the Holocaust in Lithuania presented in foreign and local publications could serve as an example. While systematizing and comparing them, she discovers falsehood and disarray. Historians, journalists or witnesses writing about the Holocaust do not always say precisely what was photographed and where the photographs were taken; sometimes they link photographs to Lithuania, although they were made in other places; often they do not reference the sources. The photographer also often remains unmentioned, even if it is Cvi Hirsh Kadushin who lived in the Kaunas ghetto and escaped from it. His archive is significant also in the international context of research into the Holocaust, because it reveals not the Nazi perspective, but that of their victims – the Jews. On the other hand, since the goal of the Nazis was to eliminate the Jews, 'paradoxically, all the captured images of the Holocaust convey an idea not realised; they show what has survived, even if it was meant to be destroyed'.

Paulius Petraitis discusses photographs expressing the point of view of tormentors, but in a different context – that of the Abu Ghraib prison. Having juxtaposed the photographs published online and through the traditional media channels in 2004 with verbal testimonies by the soldiers who photographed the prisoners, he discovers not only cruelty, but also a complex situation in which photography participates as a tool of repression, but not exclusively. The camera and the performance of getting themselves photographed together with the tortured prisoners was the soldiers' way to 'tame' the conditions of qualified anarchy, terror and double standards. Moreover, the photographs were supposed to become authenticated evidence that such a strange reality truly existed. Petraitis compares Abu Ghraib photographs with the practice of tourist photography, which is also related to transgression that is impossible at home, and the proof of one's being in a certain place. Thus, the camera in the hands of a tormentor creates a fantasy of alternative existence in a horrifying situation.

The article ending Part I focuses on the documentation not of historical events, but of art exhibitions. *Fountain* (1917) by Marcel Duchamp circulates in our culture as a photograph by Alfred Stieglitz. Taking this image as a starting point, Jogintė Bučinskaitė asks how the role of the photographic documentation of art changes when physical galleries are being replaced by online platforms. They present exhibitions all over the world, faster than even local people can see them. The requirements imposed on photographs taken for such platforms also transform the exhibitions. Participating artists try to imagine post-exhibition conditions in advance. Gallery spaces become superfluous, although the symbolical capital of institutions is an important criterion for selecting an art event to be presented online. The researcher asks: how does the mechanic reproduction of artworks, as envisioned by Walter Benjamin,⁵ affect their 'aura' today? What is considered to be the original and a copy? What parameters define the value of a work of art?

Bučinskaitė's discussion could be an introduction to Part II, 'The Hybrids of Photography and Art', which focuses on how photographs migrate across culture via the artists who appropriate, deconstruct and manipulate them. This fluidity means that we should rethink the very notion of photography. The most remarkable attempt was the movement of post-photography that started in 2006 with the exhibition *komentarai@3xpozicija.lt: postphotographic states in contemporary art*. Jurij Dobriakov reviews the history of the postphotographic movement and analyses how the term was defined in Lithuania. This phenomenon was prompted by the media culture and the intention to place photography in the context of interdisciplinary art as a problematic medium. According to Dobriakov, however, this variant of postphotography did not break away from the local photographic context. It was defined by the desire to 'deconstruct the dominant local tradition that has become the trademark of Lithuanian photography'. The participants of this movement continued to use the photographic medium to express their ideas or turned to other areas.

Ugnius Gelguda was one of the participants of the postphotographic movement. His audiovisual installation *Žalgiris*, created at that

5 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in: Idem, *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt, New York: Mariner Books, 2019, pp. 166–195.

time (in 2006), provokes new interpretations today. By applying the concept of the ritual coined by the cultural anthropologist Viktor Turner,⁶ Tomas Pabedinskas sees *Žalgiris* as a feast fermenting a community. He observes that representations of feasts were important for the generation of Soviet photographers as a way to preserve the national and cultural identity. Yet Gelguda not so much represents a feast as constructs it with the help of photography and sound with the intention to express a transitional, liminoid, state. The 'separation' of the youth photographed at a night club from the 'normal' society and the communality they experience become the basis for creating a new identity. This process is also linked to the myth of victorious struggle and the restored national identity.

Gintautas Trimakas could be considered a proto-postphotographer⁷ who started conceptualising photography as far back as the late 1980s and who continues exploring this phenomenon until today. Marius Armonas uses the theory of performative aesthetics by Erika Fischer-Lichte⁸ and Bruno Latour's idea that nature and culture merge into a single fabric⁹ to interpret the exhibition by Trimakas, *Answers* (2018), as a result of collective activities by an entire network of actors. The actors are not only the artist and his audience opening and closing a book with light-sensitive paper inserted between its pages, but also light, chemicals and even the planet orbiting the sun. Thus, the works whose photographic processes are purposefully unfinished acquire a specific form during the exhibition depending on the actions of all those bodies and materials, and the artist only prepares the space for this universal performance.

A stuffed hen, which Saulius Paukštys still keeps in his photo studio, links the present to the past, when he photographed some *tableaux vivants* envisioned by Audrius Puipa. In the 1980s and 1990s, photography was working its way into paintings and prints, while everybody was playing with intermediality. Erika Grigoravičienė associates the mixing of mediums

6 Victor Turner, "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology", in: *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, Vol. 60, No. 3, 1974, pp. 56–57.

7 Agnė Narušytė, „Postfotografijos pėdsakas Lietuvoje: pasižvalgymai po vietinį kontekstą“, in: *Postfotografija*, 2006, Nr. 2 (13), sud. Vytautas Michelkevičius, pp. 4–12.

8 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain, Oxon, New York: Routledge, 2008.

9 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

with the emergence of animals in photorealist paintings by Šarūnas Sauka and in lithographs by Audrius Puipa. Additionally, two images created by these artists are related by the unexpected appearance of a kangaroo. The art historian presumes that the ‘intermedial expression was necessary for them to develop the ideas of biodiversity and the subjects of a multispecies society’. The writings by theorists discussing the cultural meanings of biodiversity – Donna Haraway, Bruno Latour¹⁰ and others – ‘prepare’ Grigoravičienė for the interspecies communication represented in the paintings and lithographs. Photography’s ‘natural’ link to death, as well as cut-out press photographs replacing animals who cannot pose helped the artists to convey it. Even more so because the images are no longer representations of reality or ‘texts,’ but ‘actors’ or ‘companions’ who tend to communicate and think together with the viewers.

Part III, ‘A Hungry Look, Frozen Waves and Biased Avatars’, is no longer dedicated to scholars, but to artists who discuss the aspects of photography relevant to their work as well as ideological, political and philosophical problems raised by the newest technologies based on photography.

Photographing performances is a difficult task, especially because the essence of the performance art is becoming, the here and now, when the feedback loop defined by Erika Fischer-Lichte starts turning and changing the performance.¹¹ Performance artist Saulius Leonavičius analyses the causes of such tense relationships between photography and performance while exploring and creating the concepts of the gaze resisting photography: *a hungry look*, *a covert look*, and *non-seeing*. He associates them with *appearing* discussed by Martin Seel¹² and the category of *a sacred gaze* invented by David Morgan.¹³ The different ways of seeing are united by stillness, spirituality, the encounter with an unpredictable other, and the vigilance while waiting for the appearance of that unexpectedness. Despite the artist’s efforts, an unanswerable question lingers at the end: is it possible to materialize what is invisible? Because documentation only ‘blocks

¹⁰ Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, *Experimental Futures: Technological Lives, Scientific Arts, Anthropological Voices* series, Durham, London: Duke University Press, 2016; Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter, Cambridge: Polity, 2017.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*

¹² Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell, *Cultural Memory in the Present* series, Redwood City, California: Stanford University Press, 2004.

¹³ David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, London: University of California Press, 2005.

the stream of reality with the image' and destroys imagination, pushes the process of the present into the past, while the present is drawing the energy from the invisible.

Viktorija Damerell's work is motivated by the lack of authentic feeling she experiences in the current world, which has become detached from reality during several decades of deconstruction and post-structuralism. She thinks that any attempts to deconstruct systems either bring us into new systems or do not work at all and remain marginal. Disappointed with such a separation, she is interested in seemingly 'non-critical' methods of resistance against the system and turns towards 'anachronistic' notions: *authenticity*, *transcendence* and *the real*. She looks for support in the theories by Roger Scruton, David Bohm and George Bataille,¹⁴ according to which reality divides itself into planes palpable every day, glued from fragments, rational and deep, the whole and the flow. It allows to trace the roots of symbols emerging in her art within the gaps of everydayness where the artist experiences the 'flickering of reality' and the 'distillation of meaning'. Para-photographic images of copying (*Devoting*), freezing in one posture (*Disappearance*) and fixing reality appear in her works. Understanding is, for her, as if 'pouring a quickly solidifying material' in the ocean of internal order while obtaining copies of its surface, which immediately recede from the constantly undulating reality – the inaccessible original.

Photographic realism is the basis of virtual realities created by means of artificial technologies. Ignas Pavliukevičius is most interested in the possibility to create avatars with the help of these technologies and thus virtually change his identity. The increasingly realistic imagery creates the illusion of 'non-mediation' and immerses the users into an alternative reality where one could 'live' differently. Hence, it is important what subjects inhabit it. While trying to understand how AI functions, the artist discovers their programmed bias with regard to gender. Although artificial intelligence can learn, its creators' attitudes determine what can be learned, thus the bias tends to strengthen. This is a serious obstacle in creating avatars because lately not only are the stereotypes of traditional masculinity and femininity questioned, but also fluid identities that cannot be defined by sex

¹⁴ Roger Scruton, *An Intelligent Person's Guide to Philosophy*, London: Penguin Books, 1999; David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, London: Routledge, 2002; George Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley, New York: Zone Books, 1989.

have become the hottest topic of discussions. Therefore, different artists' contributions to 'educating' artificial intelligence are important: they (including Pavliukevičius himself) can experiment with identities offered by AI and thus 'open them to the critical discourse', which helps us to create new versions of future societies.

The collection of articles is, in a way, summed up by a perspective on the historiography of Lithuanian photography from the outside, offered by Adam Mazur, a researcher from the University of Arts in Poznan, Poland. Having discussed the most significant publications, he observes that multinational photography of the 19th century, which encouraged patriotic feelings, later transformed itself into quite a hermetical consistent narrative formed by a small circle of photographers who lived in their homeland. The scholar suggests escaping the vicious circle by including different perspectives: those of emigrants, photographers from other ethnic groups in Lithuania, contemporary art and literature.

Agnė Narušytė