

Lietuvos gamtovaizdžio fotografija antropoceno epochoje: ideologiniai ir estetiniai aspektai

Margarita Matulytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
margarita.matulyte@lndm.lt

Lietuvos gamtovaizdžio fotografijos¹ archyvuose ir net kolektyvinės atminties rezervuaruose vyrauja romantizuota, sakralizuota, mitologizuota, universalizuota ir estetizuota vaizdinija. Rodos, net pasaulio pabaigos artėjimas negalėtų numalšinti fotografija reiškiamos topofilijos. Stebina fotografų pasyvus požiūris į gamtinės aplinkos kaitą, jos nykimą ir egzistencines grėsmes. Straipsnyje analizuojama XX a. antrosios pusės – XXI a. pirmosios pusės gamtinio kraštovaizdžio fotografija. Ieškoma priežasčių, kurios lėmė estetizuoto peizažo tradicijos dominavimą Lietuvos fotografijos mene sovietmečiu ir kodėl tai vyksta iki šiol, keliamas klausimas, ar kraštovaizdžio fotografija pajėgi reaguoti į antropoceno padarinius ir generuoti ekologinę sąmoningumą bei aktyvizmą. Fotografijų estetika analizuojama pasitelkus antropoceno vizualizavimo teorijas, ideologinis diskursas aptariamas aplinkosaugos teisės raidos ir ekologinės situacijos kontekste.

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos gamtovaizdžio fotografija, kraštovaizdis, peizažas, antropoceno vizualizavimas, estetizmas ir deestetizavimas, ekologija ir gamtos apsauga.

1 Straipsnio tyrimo objektas – gamtos peizažo fotografija, kurią kūrė ir iki šiol kultivuoja nemažas būrys autorių: Algimantas Kunčius, Romualdas Rakauskas, Jonas Kalvelis, Virgilijus Šonta, Zenonas Bulgakovas, Liudvikas Ruikas, Julius Vaicekuskas, Vytautas Balčytis, Alfonsas Budvytis, Raimundas Urbonas, Remigijus Pačėsa, Paulius Makauskas, Pijus Gausauskas ir kiti Lietuvos fotografai.

Išvadas

Kodėl Lietuvoje iki šiol neišvystyta ekologinės srities fotografija? Kodėl žmogaus neatsakingai ar net nusikalstamai veiklai kraštovaizdyje fiksuoti ir konceptualiai meninei išraiškai palanki priemonė aplenkia „konfliktines“ ir „neestetiskas“ vietas, kodėl į gamtinį peizažą objektyvą nukreipę fotomenininkai „nutyli“ akivaizdžias klimato kaitos problemas ir lieka antropoceno diskurso nuošaly? Šie klausimai kyla, matant situaciją tarpdisciplininiam mene. Grupių „Žalias lapas“ ir „Post Ars“, Nomedos ir Gedimino Urbonų, dueto „Pakui Hardware“, Emilijos Škarnulytės, Aurelijos Maknytės, Lauros Garbštienės, Rūtos Spelskytės, Vitalijaus Červiakovo, Paulės Vaitkutės kūryba, kultūrinė upių tyrimų platforma „Tėka“, bendras lietuvių, latvių ir estų projektas *Baltijos paviljonas* 15-ojoje Venecijos architektūros bienalėje, Rugilės Barzdžiukaitės, Vaivos Grainytės ir Linos Lapelytės opera-performansas *Saulė ir jūra (Marina)* 58-ojoje Venecijos meno bienalėje ir kiti meniniai projektai fokusuoja dėmesį į gamtos kolonizavimą, besaikį Žemės eksploatavimą, karo arba atominę industriją, signalizuoja apie artėjančius klimato kaitos kataklizmus, įvairiais pjūviais ir praktikomis tyrinėja ekologijos problematiką. Tarpdisciplininiai menininkai išjudino menotyros diskursą: ginamos disertacijos, rengiamos mokslinių tyrimų publikacijos, skelbiama projektų dokumentacija, rašomi bakalauro ir magistro baigiamieji darbai².

Tarp meno fotografijos kūrėjų, dirbančių peizažo žanre, vienintelis programiškai apie negrįžtamus ekologinius procesus kalba Paulius Makauskas. Tiesa, Geistė Marija Kinčinaitytė, Elena Grudzinskaitė, Andrej

- 2 Agnė Narušytė, „Menininkė kaip antropoceno partizanė: Aurelijos Maknytės ir Castor Fiber bendradarbiavimas“, *Athena*, nr. 14 (2019): 234–253; Valentinas Klimašauskas, „Kalnai keltuoti, pakalnės nuplikę! Kas jūsų grožei senobinei tiki?“, arba Ekologinės meno praktikos ir jų atpažinimo problema Lietuvos šiuolaikiniame mene“, *artnews.lt*, 2019 m. lapkričio 29 d., <https://artnews.lt/kalnai-keltuoti-pakalnes-nuplike-kas-jusu-grozei-senobinei-tiki-arba-ekologines-meno-praktikos-ir-ju-atpazinimo-problema-lietuvos-siuolaikiniame-mene-54956>; Giedrius Gulbinas, „Socialinės kritikos kaita Lietuvos šiuolaikiniame mene XX–XXI a. sandūroje: ideologinės ir epistemologinės implikacijos“ (daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2018); Linas Kristupas Gabrielaitis, „Link geologinių medijų leksikono“ (tiriamasis darbas), „Geotrauminiai susibraižymai“ (kūrybinis darbas) (magistro baigiamasis darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2023); Emilija Statinaitė, „Ekologinės savimonės (at)kūrimas dalyvaujamojo meno praktikose Lietuvoje XXI a. 2-ajame dešimtmetyje: „Tėka“ projekto atvejis“ (bakalauro baigiamasis darbas, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2023).

Polukord, Lina Margaitytė ir Marius Krivičius, Gabrielė Monginaitė bei kiti menininkai gana aktyviai domisi antropoceno turiniu ir jį aktualizuoja, į savo konceptualius projektus įtraukdami įvairių gamtovaizdžio modulių (keičia techninę prieigą, žvilgsnio perspektyvą, išplečia kraštovaizdžio sampratą) fotografiją. Fotografijos lauke atsiranda antropoceną apmąstančių kūrybinių bei parodinių projektų³, kurie aptariami meno kritikų, bet gamtovaizdžio (peizažinė) fotografija šiuo aspektu netyrinėta, galbūt dėl to, kad kūryba šia tema nenuosekli, nesudaranti pagrindo mokslinei analizei. Vis dėlto svarbu ieškoti tokios situacijos priežasčių ir pažvelgti į „tylos“ ištakas.

Gana įtikinamas argumentas yra peizažinės fotografijos raiškos siauros galimybės. Atsispirdama nuo Giorgio Agamben tezės „menas tapo gamta, o gamta – menu“ filosofė Vaiva Daraškevičiūtė svarsto apie peizažo žanro mene santykį (adresuojama dailei, tačiau peizažinės fotografijos kūrimo principai yra jai tapatūs) su gamta ir jo ribas, pažymėdama, kad estetiški gamtos vertinimo kriterijai meno ir tikrovės perspektyvoje „steigėsi iš paskos mene besiformuojančiai gamtovaizdžio reprezentavimo praktikai, taip atliepdami peizaže išreikštos grožio matricos perprojektavimą jau „tikrosios“ gamtos „atžvilgiu“, tad, pasak mokslininkės, „ne menas imituoja gamtą, bet atvirkščiai – meno taisyklė pritaikoma gamtai“ ir „tampa gana sudėtinga apskritai atriboti gamtos kaip atvaizdo (peizažo) ir gamtos kaip vaizdo (gamtovaizdžio) režimus“⁴. Daraškevičiūtė siūlo įsiklausyti ir į W. J. T. Mitchello prielaidą – peizažo pabaigos diagnozę, kad gamtovaizdis yra išsikvėpęs: „Gamtos reprezentavimas mene yra veikiamas įpročio aplinką bendrąja prasme vertinti pagal estetinius kriterijus, ir dėl to meninė išraiška įgauna standartizuojančią, kasdienybės banalumu pažymėtą formą.“⁵

Kad gamtovaizdžio fotografija yra iškalbinga ekologinių metamorfozių liudytoja, bando įrodyti kanadietis Edward Burtynsky, daugiau nei

3 2023 m. Kotrynos Ūlos Kiliulytės paroda *Arktinis pilnėjimas*, „Prospekto“ galerijoje, Vilniuje; Andriaus Repšio fotografijų paroda *Balti medžiai* Panevėžio miesto dailės galerijos skyriuje Fotografijos galerijoje Panevėžyje; Pijaus Ganusauskio paroda *Patirti* eksperimentinėje erdvėje „Aštuonios akys ir ausys“ Vilniuje ir kt.

4 Vaiva Daraškevičiūtė, „Tarp gamtos ir fikcijos. Apie (ne)įvykusias slinktis“, in Mintautas Gutauskas et al., *Gamtos transformacijos: modernybė ir antropocenas* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021), 143–144.

5 Ibid., 145–146.

40 metų tyrinėjantis likutinį kraštovaizdį, atveriantis globalaus gamtos išnaudojimo peizažus ir būtent dėl estetizmo nuolat kritikuojamas vizualiosios kultūros tyrinėtojų. Burtynsky teigia, kad jo kuriami „vaizdai yra metaforos mūsų šiuolaikinės egzistencijos dilemai; jie ieško dialogo tarp traukos ir atstūmimo, gundymo ir baimės. Mus traukia troškimas – galimybė gerai gyventi, tačiau sąmoningai ar nesąmoningai suvokiame, kad pasaulis kenčia dėl mūsų sėkmės. Mūsų priklausomybė nuo gamtos apsirūpinant mūsų vartojimui reikalingomis medžiagomis ir mūsų rūpestis mūsų planetos sveikata kelia mums nemalonų prieštaravimą.“⁶ Fotografas planetariniu mastu vizualizuoja tai, kas yra tiesiogiai susiję su žmonijos išlikimu.

Ne vienus metus stebintis ir fiksuojantis aplinkos kaitą visoje Amerikoje ir už jos ribų Peter Goin „kolekcionuoja“ radioaktyvias vietas, apleistas kasyklas, pertvarkytas upes, senkančius vandens rezervuarus, architektūrines dykvietes, ginčytinas pasienio teritorijas ir t. t. Vienas fundamentaliausių fotografo kartu su rašytoju Peter Friederici įvykdytų klimato kaitos tyrimų realizuotas projekte *Nauja grožio forma*⁷. Motorine valtimi ir baidarėmis jie leidosi į ekspediciją po Gleno kanjoną⁸ ir naršydami atokiausiose kadaise buvusio didžiulio vandens telkinio vietose ieškojo atsakymų į klausimus: kokia tai vieta, kaip ją matome, kokia ji bus ateityje? Šį reiškinį jie nagrinėjo iš mokslo ir meno pozicijų, išsamiais reportažais ir išpūdingomis fotografijomis kurdami antropoceno „bylą“, kurioje Gleno kanjonas ir Paelio ežeras pasitelkiami kaip įrodymai, skatinantys mąstyti apie kraštovaizdžio perspektyvos neapibrėžtumą radikalių pokyčių eroje.

Nors Nicholas Mirzoeff, svarstydamas apie antropoceno vizualizavimą, skeptiškai vertina tokios stilistikos (išpūdingos formos) įtaką žmogaus sąmoningumui, nes, pasak vizualinės kultūros tyrinėtojo, šie gamtą estetizuojantys vaizdiniai anestezuoja neigiamo antropogeninio poveikio aplinkai suvokimą, nuteikia tikėti, kad karas prieš gamtą yra ir teisingas, ir

6 Edward Burtynsky, „Exploring the Residual Landscape“, *Edward Burtynsky*, žiūrėta 2024 m. vasario 3 d., <https://www.edwardburtynsky.com/about/statement>.

7 Peter Goin, Peter Friederici, *A New Form of Beauty: Glen Canyon Beyond Climate Change* (Chicago: University of Arizona Press, 2016).

8 Kolorado upės ir jos intakų išraižytame Gleno kanjone (Glen Canyon) Jutos valstijoje, JAV, 1963 m. buvo pastatyta užtvanka, o pakilę vandenys sukūrė Paelio ežerą (Lake Powell), didžiausią kada nors žmogaus sukurtą dirbtinį vandens telkinį. 300 km ilgio dirbtinis Kolorado upės vandens rezervuaras užima apie 5000 kv. km plotą. Palyginimui: Kauno hidroelektrinė statyta 1959–1960 m., marių plotas – 65,4 kv. km.

gražus⁹. Jam antrina ir menotyrininkas T. J. Demos, pabrėždamas, kad „antropoceno vizualizavimas yra linkęs stiprinti technoutopinę poziciją, kad „mes“ iš tiesų užvaldėme gamtą, kaip ir ją išreiškiančią vaizdiniją, ir iš tiesų šie du dalykai – dvejoja gamtos kolonizacija ir reprezentacija – pasirodo neatsiejami vienas nuo kito“¹⁰. Vis dėlto, nepaisant to, kad hipnotizuojančios estetikos kraštovaizdžius kuriančių Burtynsky ar Goin darbuose estetika subalansuota su faktais: deklaruojamas fotografavimo tikslas, apibrėžiamas turinys ir kontrasto būdu (grožio ir tiesos akistata) atveriamos ekologinės problemos, fotografai pasirenka „stebėtojo“ poziciją, ir „[š]ioje perspektyvoje antropocenas bei visi jį lydintys faktoriai funkcionuoja tiesiog kaip estetinis reginys“¹¹.

Estetikos, politikos, aplinkos ir epistemologijos sankirtas antropoceno mene analizuojantys Heather Davis ir Etienne Turpin primena, kad politinių ir ekonominių struktūrų spaudimas jau seniai sutrikdė bet kokią numanomą meno autonomiją, šiuolaikinio meno praktikas formuoja ne tik „vidinės“ kryptys ar nuorodos, bet ir socialinis laukas, technikos naujovės, geopolitinės transformacijos, kad antropocene „valdymo“ projektas pasireiškia per tarpininkaujančias sistemas, informacijos ir komunikacijos technologijas bei jų infrastruktūrą planetos mastu¹². Demos mano, kad, priešingai, pasaulinio valdymo sistema žlunga, kad šiuolaikinio meno praktikos aktyviai dalyvauja sprendžiant aplinkosaugos konfliktus – kūrybinės alternatyvos modeliuoja aplinkos tvarumą ir egalitarines gyvenimo struktūras¹³. Akivaizdu, jog nėra vieningos nuomonės dėl meno svarbos ir įtakos atskleidžiant ar net suvaldant ekologinius procesus, taip pat akivaizdu, kad daugiakryptė ir nereguluojama kūrėjų raiška (idėjų ir formų) atlieka žmonijos gelbėjimo misiją, o jos indėlio įvertinti neįmanoma.

9 Nicholas Mirzoeff, „Visualizing the Anthropocene“, *Public Culture*, no. 26:2 (2014): 217, 220.

10 T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (London: Black Dog Press, 2016), 32.

11 Vaiva Daraškevičiūtė, „Antropoceno estetika: tarp anestezijos ir aesthesis“, *Athena*, nr. 14 (2019): 210.

12 Heather Davis, Etienne Turpin, „Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction“, in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press, 2014), 15.

13 T. J. Demos, *Decolonizing Nature – Contemporary Art and the Politics of Ecology* (London: Sternberg Press, 2016), 10.



Zenonas Bulgakovas, *Obelis*, iš serijos
Civilizacija, 1979, sidabro atspaudas, Lietuvos
fotomenininkų sąjunga

Zenonas Bulgakovas, *An Oak Tree*, from *The
Civilization series*, 1979, silver print

Sovietinės gamtos apsaugos divergencija ir fotografų tyla

Sovietinėje terminologijoje *gamtos apsauga* reiškė praktinės žmonių veiklos dalį, kuria siekta užtikrinti visišką augančių poreikių tenkinimą natūraliomis gyvenimo sąlygomis (oras kvėpuoti, geriamasis ir buitinis vanduo, poilsio ir gydymo vietos, palankus klimatas ir kt.), o taip pat išsaugoti ir pagerinti gamtines sąlygas ekonomikos, mokslo ir kultūros sektorių plėtrai¹⁴. Vartotojišką požiūrį į gamtą rodo sovietinių mokslininkų dairymasis net už mūsų planetos ribų, juk, pasak ekologo Inokentijaus Laptevo,

¹⁴ Иннокентий Лаптев, *Научные основы охраны природы: курс лекций* (Томск: Издательство Томского университета, 1964), 16.

„viskas, kas egzistuoja Žemėje, gali būti išeikvota per atitinkamą laikotarpį, kuris yra gana trumpas turimiems (pasiektame technologijų lygyje) resursams. Absoliučiai neišsenkantys yra tik begalinės visatos gamtos ištekliai, bet ne atskirų jos zonų, o juo labiau atskirų dangaus kūnų. Žemėje daugelis išteklų, kurie neseniai buvo laikomi „neišsenkančiais“, jau iš esmės išnaudoti.“¹⁵ Tokios mintys apie kosmoso kolonizavimą sovietiniame moksle sklandė jau kosminės eros pradžioje, 1957 m. SSRS paleidus pirmuosius dirbtinius Žemės palydovus.

Požiūris į kraštovaizdžio apsaugą buvo vienareikšmiškai pragmatiškas – pagal to laiko sampratą, gamtiniai kompleksai iš esmės lemia tam tikrų ūkio formų plėtros galimybes: vieni kraštovaizdžiai yra ypač palankūs žmogui, kiti turi daug neigiamų savybių (prie tokių priskirtos dykumos, pelkės, tundros ir kt.), o spontaniška kraštovaizdžio kaita ne visada yra palanki žmogui, todėl būtina įvairiais būdais organizuoti aplinkosaugą, kurios tikslas – išsaugoti vertingiausias teigiamas kraštovaizdžio savybes ir užkirsti kelią neigiamų savybių atsiradimui¹⁶. Tiesa, sovietiniai ideologai nepamiršo ir žmogaus estetinių poreikių, juk gamtos grožis „žadinantis įvairias emocijas, įkvepiantis poetus, rašytojus, dailininkus ir kompozitorius. Jų gamtos įkvėpti kūriniai yra giliai suprantami milijonams žmonių ir padeda išugdyti žmoguje meilę tikrajam grožiui, taurinti jį, praturtinti jo vidinį pasaulį, skatinti jo darbinę veiklą.“¹⁷

SSRS kurta teisinė bazė numatė ekologinę kultūrą, tačiau neslėpti pirmaeiliai interesai: „Liaudžiai, liaudies labui – tokia yra pagrindinė prasmė visų įstatymuose numatytų gamtos apsaugos priemonių.“¹⁸ Sovietinėje Lietuvoje pirmasis Gamtos apsaugos įstatymas¹⁹, aprėpiantis ir kraštovaizdį,

15 Ibid., 18.

16 Ibid., 116.

17 Ibid., 41.

18 Ibid., 26.

19 Gamtos apsaugos įstatymai visose Sovietų Sąjungos respublikose buvo priimti 1957–1962 m., o bendri ir išsamiausi SSRS dokumentai (SSRS Aukščiausiosios Tarybos nutarimas „Dėl tolesnio gamtos apsaugos gerinimo ir racionalaus gamtos išteklių naudojimo priemonių“ ir SSRS CK ir SSRS Ministrų Tarybos nutarimas „Dėl gamtos apsaugos stiprinimo ir gamtos išteklių naudojimo gerinimo“) paskelbti tik 1972 m., *Об охране окружающей среды: сборник документов партии и правительства. 1917–1985 гг.* (Москва: Политиздат, 1986), 191–195, 196–210.

20 „Lietuvos TSR gamtos apsaugos įstatymas“, *Lietuvos TSR Aukščiausiosios Tarybos ir Vyriausybės žinios*, nr. 8-6 (1959); Karolis Jankevičius, Juozas Stasinas, sud., *Lietuvos aplinkosaugos raida* (Vilnius: ABO, 2000), 16–18.

buvo priimtas 1959 m.²⁰ Nuo 1960 m. plėstos saugomos teritorijos (jų plotas padidėjo iki 130 tūkst. ha) – draustinių steigimas ir geologinių gamtos paminklų fiksavimas apsaugojo dalį unikalių kraštovaizdžių (tarp jų ypač svarbus – Kuršių nerija) nuo sunaikinimo²¹. Vienas strateginių sovietmečiu parengtų projektų buvo Lietuvos mokslininkų atlikti gamtinio karkaso tyrimai (antropogeninių apkrovų, probleminių arealų ir kt.) ir sudaryta (1986 m. patvirtinta) Kompleksinės gamtos apsaugos schema, kuri suformavo teritorinį struktūros modelį ir patvirtino prognozę, kad šalis dėl nesubalansuotai augančios gamybos yra ant ekologinės katastrofos slenksčio²². Tokia situacija susiklostė per gana trumpą laiką – sovietų okupacijos metais Lietuvą įtraukus į Sovietų Sąjungos ekonomikos kompleksą, funkcionuojantį pagal planinės ekonomikos principus, sukurtos naujos pramonės šakos, pasiektas aukštas bendros produkcijos augimas (nuo 1941 m. iki 1986 m. padidėjo 77 kartus), tačiau akivaizdu, kad tokios įmonės kaip Mažeikių naftos perdirbimo gamykla, Jonavos gamybinis susivienijimas „Azo-tas“, Kėdainių chemijos kombinatas, Akmenės cemento gamykla, Ignalinos atominė elektrinė padarė neigiamą poveikį ekologijai²³.

Akivaizdus ir sovietų ideologinis cinizmas. Kolūkinės žemėtvarkos planų ir topografinių žemėlapių lyginamąją analizę atlikusi geografe Filomena Kavoliūtė pastebėjo, kad kolektyvizacijos ir agrarinės pramonės plėtros metais vaizdingose kaimo kraštovaizdžio vietose atsirado keistų derinių – nacionalizuotuose dvaruose, stambesnėse sodybose, paupiuose ar ežerų pakrantėse, šalia kapinių ar bažnyčių, net ant kapinių buvo įkurti gyvulių ūkiai (karvidės, kiaulidės, arklidės ir kt.)²⁴. Pasak mokslininkės, „Gyvulininkystė tapo svarbiausia prekybine žemės ūkio šaka, o kas keli kilometrai išdėstytos gyvulių fermos – vizualiniu sovietinio kaimo akcentu“, sovietinio ūkininkavimo reikmėms pritaikytos gražiausios vietos, nepaisant ar nesuvokiant estetinės kraštovaizdžio vertės, o gal net pabrėžiant „aršią klasių kovą“, kurios pergalę vainikavo ne tik pačios „buožijos“ likvidavimas, bet ir jos kultūrinių

21 Audrius Šaulys, „Gamtosauginės minties ir praktikos istorinė raida sovietinėje Lietuvoje“ (magistro baigiamasis darbas, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2014), 40, 53.

22 Ibid., 64–65.

23 Petras Stankevičius, „Lietuvos pramonės struktūros pokyčiai XX amžiuje“, *Istorija*, nr. 56 (2003): 69–70.

24 Filomena Kavoliūtė, „Ideologijos atšvaitai Lietuvos kraštovaizdyje sovietmečiu“, *Liaudies kultūra*, nr. 6 (2009): 26–32.

25 Ibid., 27, 28.

pėdsakų sunaikinimas²⁵. Tad nepaisant formuotos teisinės bazės, vyko ne tik spartus industrializavimas ir besaikis gamtos išteklių vartojimas, bet ir kraštovaizdžio tapatybės trynimas.

Sovietmečiu Lietuvos kraštovaizdis patyrė rimtų technogeninių intervencijų, įvyko ne viena ekologinė katastrofa. Akivaizdus globalaus atšilimo poveikis ir mūsų regionui, tačiau fotografų reakcija į aplinkos transformacijas buvo pasyvi. 1986 m. įvykusios Černobylio atominės elektrinės avarijos padariniai, kai radioaktyvus debesis pasiekė ir uždegė nemažą dalį Europos, buvo fotografijai „neprieinami“, vizualiai neišreiškiami (neįskaitant tiesiogiai pažeistos ir užterštos teritorijos per 30 km spinduliu). Tačiau šalies kraštovaizdį sužalojo nemažai drastiškų ir akivaizdžiai matomų veiksnių (masinis upių vagų tiesinimas, melioracija, durpių kasyba ir pelkių sausinimas, stambių industrinių objektų statybos ir jų įtaka ekosistemai).

Viena svarbiausių ekologinių ryškčių yra sovietų politinis sprendimas strateginėje vietoje statyti Ignalinos atominę elektrinę – anuomet atrodęs ekonomiškai efektyvus elektrifikavimas, aprūpinant „pigia“ energija kelias gretimas Sovietų Sąjungos respublikas, išvirto į kelių šimtų metų sudėtingiausius uždavinius uždariant ir konservuojant branduolinę jėgainę. Šios epopėjos pradžios liudininkai tuomet tvirtino, kad viskas teisinga, kad „taikūs atomas“ amžiais tarnaus sovietinio žmogaus labui, o gamta – antraeilis dalykas, ją palies tik šiek tiek: „Gamta – vanduo, oras, žemė aplink atominę elektrinę nesikeis. Čia nebus dūmų, suodžių nei šlako atliekų. Vanduo, kuris bus tiekiamas iš ežero turbogeneratorių kondensatoriams aušinti, šiek tiek įšils.“²⁶ Tiesa, moralinio visuomenės parengimo autoriai neslėpė, kad šiokių tokių pokyčių įvyks: „Žydras žydras Drūkšių ežeras, kurio kontūrus gražiai išryškina visad žaliuojanti giria, – įsidėmėtina vieta mūsų šalies žemėlapyje. Čia sueina trijų tarybinių respublikų – Lietuvos, Latvijos ir Baltarusijos – sienos. Nuošaliu užkampiu, miško tylos karalyste kitados vadintas šis kraštas. O šiandien čia – kunkuliuojančio, veržlaus gyvenimo centras. Griūva medžiai, ir atsiskleidžia dangaus platybė. Atverčiama juoda mėlynais ruoželiais žemė. Gergždžia siurbliai, siurbdami pelkių vandenį. Į kietą gruntą varomi briaunoti poliai. Čėžena, čiaužia į bunkerį slenkantis betonas. Mašinų gaudesio, metalo burzgesio, dūmų debesų apgaubtas, kyla

26 Olegas Tarasovas, Jakovas Šadevičius, *Draugystės pagimdyta* (Vilnius: Mokslas; Leningradas: Lenizdat, 1982), 17.

27 Ibid., 13.

naujas energetikos gigantas – Ignalinos atominė elektrinė.²⁷ Pagrindinis atominės elektrinės fotometraštininkas Vasilijus Čiupačenko, paveiktas sovietinės ideologijos nuostatų, patetiškai dokumentavo sąjunginės reikšmės objekto statybas, Sniečkaus (dabar – Visagino) miesto kūrimąsi, bet nesu-vokė pasekmių ir perspektyvų, nenumatė, kad jo liudijimas iš tikrųjų yra ne-grižtamo gamtos transformacijų proceso, vedančio branduolinio kapinyno link, etapas.

Lietuvoje nėra nė vieno fotografo, kuris kryptingai vystytų branduo-linės industrijos įtakos mūsų gyvenimui pasakojimą ir tai artikuliuotų tarp-tautiniu mastu, pavyzdžiui, priklausytų Atominių fotografų gildijai – tarp-tautiniam nepriklausomų fotografų kolektyvui, siekiančiam atskleisti visus branduolinio amžiaus aspektus, pagrindinį dėmesį skiriančiam atominei in-dustrijai ir jos palikimui²⁸. Lietuvoje apie atominio miesto degradaciją britų menininkai sukūrė fotografijų seriją *Babochka* (2015), Visagino tapatybę ty-rinėjo Neringa Rekašiūtė, Arturas Valiauga, atominė elektrinė kaip objektas įtrauktas į Kristinos Inčiūraitės, Emilijos Škarnulytės, Augusto Serapino ir kitų menininkų kūrybą²⁹. 2021 m. fotografo Luko Balandžio (15min) sukur-tas dabarties kasdienybės reportažas³⁰, kurį papildė ir archyvinės Čiupačen-ko fotografijos, tęsia sovietmečiu pradėtą naratyvą – elektrinė sklandžiai sta-tyta, tvarkingai eksploatuota, ramiai uždaroma. Žvelgdamas į tokį reportažą gali pagalvoti, kad gal iš tikrųjų nėra jokių tamsių perspektyvų.

Viena didžiausių Lietuvoje technologinių avarijų įvyko 1989 m. Jo-navos „Azoto“ gamykloje, kai iš rezervuaro išsiliejo apie 7500 tonų skysto gryo amoniako³¹. Žuvo septyni žmonės, daugiau nei penkiasdešimt buvo sužeisti, keli šimtai apsinuodijo, tūkstančiai neteko darbingumo, dalis jų visam gyvenimui tapo neįgalūs, padaugėjo onkologinių ir kitų susirgimų. Į avarijos židinių atvykęs naujienų agentūros ELTA fotožurnalistas Vladimi-ras Gulevičius turėjo galimybę ne tik fotografuoti gamyklos teritorijoje, bet

28 *The Atomic Photographers Guild*, <https://atomicphotographersguild.org/about/>.

29 Linara Dovydaitytė, „(Re)Imagining the nuclear in Lithuania following the shutdown of the Ignalina nuclear power plant“, *Journal of Baltic Studies* 53, no. 3 (2022): 415–436.

30 „Viena diena elektrinėje: išskirtinis 15min fotopasakojimas iš išmontuojamos Ignalinos AE“, *15min.lt*, 2021 liepos 26 d., https://www.15min.lt/galerija/viena-diena-elektrineje-is-skirtinis-15min-fotopasakojimas-is-ismontuojamos-ignalinos-ae-224256#_.

31 Vytautas Bagdonas, „Ekologinės katastrofos nepamiršta ir po penkiolikos metų“, *XXI am-žius*, 2004 m. kovo 19 d., https://www.xxiamzius.lt/numeriai/2004/03/19/gkras_01.html.

ir iš malūnsparnio aprėpti platesnę katastrofos panoramą. Keli rinktiniai jo reportažo kadrai (informacijos sklaidos kontrolę tokiais atvejais vykdė ir KGB) pasiekė visuomenę, nes nuslėpti tokio masto įvykio valdžia negalėjo.

Fotografai, kurių veiklą dažniausiai traktuojame kaip kraštotyra, į savo vietos įvykius reaguodavo tiesiogiai. Pavyzdžiui, Gintautas Tiška rinko ir fiksavo Skarulių kaimo (Jonavos rajono savivaldybėje) gyvenimą ir jo nykimą, kuris vyko dėl užterštos aplinkos, kai 1965 m. buvo pastatyta azotinių trąšų gamykla ir po įvykusios avarijos kaimas buvo visiškai iškeltas. Vis dėlto Tiškos fotodokumentai yra nukreipti į vietos istoriją, netiesiogiai įtraukiančią ir ekologinį aspektą. O fotomenininkai šia tema nesidomėjo, nors galima įsivaizduoti, kaip anuomet atrodė gamtovaizdis: išdžiūvo aplinkiniai miškai, sunyko kadagių draustinis, išgaišo apylinkių gyvuliai ir paukščiai, krito žvėrys, Nerimi plaukė laukinių gyvūnų gaišenos. Apokaliptiniai vaizdai, bet fotografijos meno lauke apie tai užsimena tik dvi peizažisto Jono Kalvelio fotografijos – sudžiūvusio pušyno prie Jonavos vaizdai. Nors ir šie neįtraukti į miško ir kopų dainiumi vadinamo fotografo kūrybos retrospektyvą³², kurioje pabrėžiama sudvasinta gamta, o tokioje vizualinės meditacijos terpėje juk nėra vietos nerimui ir neviltčiai.

Sovietinė valdžia vietoj stambios gamybos kontrolės griežtinimo ir kraštovaizdžio tvarumo dėsnių paisymo tik formaliai demonstravo aplinkosauginį sąmoningumą ir propagandinėmis priemonėmis edukavo visuomenę, ugdė dorovinį požiūrį į gamtą. Spauldoje, radijuje, televizijoje mirgėjo švietėjiško pobūdžio straipsniai ir laidos gamtos tematika, gamtos saugos deklaracijas išreikšdavo ir dailininkų kurti bei masiškai platinti plakatai. Nuo XX a. 6-ojo dešimtmečio Gamtos apsaugos komiteto, Valstybinės politinės ir mokslinės literatūros leidyklos, „Minties“ leidyklos ar kitų įstaigų užsakymu gamtos saugos plakatus kūrė ir didaktines „žinutes“ išraiškingai akcentavo Vytautas Kaušinis (*Sudrausk!* (1958), *Nešiukšlink!* (1958), *Nežalok!* (1958), *Uždrausta!* (1959), *Ar tu jau pasodinai?* (1960), *Ar įstojai į gamtos apsaugos draugiją?* (1961), *Gamtos grožis – visų turtas* (1962), *Ilgai auga – greitai sudega* (1974) ir kt.)³³, Jonas Gudmonas (*Globosi žiemą – atsilygins*

32 Stanislovas Žvirgždas, sud. *Jonas Kalvelis* (Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2010).

33 Vytauto Kaušinio plakatų kolekcija saugoma Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, plakatai gamtos saugos tema: Mgpl 2460, 2461, 2462, 2463, 2466, 2472, 2474, 2359 ir kt.

vasarą (1969), *Mylėk, globok, saugok!* (1972) ir kt.)³⁴, Antanas Kazakauskas (*Nežalok gamtovaizdžio* (1966) ir kt.), Juozas Galkus (*Globoti gamtą – kiekvieno mūsų pareiga* (1978), *Gamta – šventovė. Neterškime jos* (1980), *Nespausk į vandenį – pats išgersi* (1988) ir kt.)³⁵ ir kt. Beje, sovietinėse respublikose pirmieji plakatai ekologijos tema atsirado tik „atšilimo“ metais, o masiškai paplito 8-ajame dešimtmetyje. Lietuvių plakatistų kūriniai išsiskyrė techniniu sprendimu ir turinio perteikimo forma³⁶.

Fotomenininkai, rengdami gamtai dedikuotas parodas-konkursus arba aktyviai dalyvaudami sąjunginiuose bei tarptautiniuose renginiuose, retai signalizuodavo apie ekologines problemas, dažniau skleidė emocinį santykį su gamta, jos pajautą. Pavyzdžiui, 1978 m. Novokuznecke surengtoje parodoje *Žmogus ir gamta* eksponuoti 142 autorių iš 30 Sovietų Sąjungos miestų 407 darbai, tarp jų ir nemažo būrio lietuvių fotografijos³⁷. Parodos premijomis apdovanoti Lietuvos autorių kūriniai atskleidžia tokių teminių renginių idėines nuostatas ir turinio pobūdį: Romualdas Rakauskas už ciklą *Žydėjimas* apdovanotas III premija, Vitalijaus Butyrino ciklas *Jūros pasakos* įvertintas „Tomi“ fotoklubo prizų, Julius Vaicekauskas už darbų *Zuikis, Kurapka, Žaltys, Driežas, Paukščių turgus* gavo Gamtos apsaugos draugijos prizą, Virgilijui Šontai už ciklą *Šiaurės akmenys* įteiktas Listvenskio karjero prizas³⁸. Tokio pobūdžio kūrybos apie gamtą tendenciją diktavo politinės direktyvos, kurios galbūt netiesiogiai inspiravo lietuvių „žemės“ fotografų kartos stilistiką.

Tenka pripažinti, kad sovietmečiu fotomenininkai nebuvo socialiai angažuoti, o dėl ideologinės cenzūros ir negalėjo išreikšti kritiškos pozicijos. Stebėdami didžiųjų statybų ardomus žemės sluoksnius, dirbtinių marių užtvindomus ir amžiams palaidojamus kaimus ar chemijos išdegintą mišką, jie nukreipdavo kameras į ramybės oazes – lietuviško kaimo tolius ir juos estetizavo. Dokumentalistai prisidėjo prie socializmo

34 Jono Gudmono plakatų kolekcija saugoma Šiaulių „Aušros“ muziejuje, plakatai gamtosaugos tema: T-S 4870, T-S 6298 ir kt.

35 Juozo Galkaus plakatų kolekcija saugoma Lietuvos nacionaliniame dailės muziejuje, plakatai gamtosaugos tema: MPD 256, G 36275 ir kt.

36 Айгуль Есимова, „Экологическая тематика в советских плакатах“, *Улкен Алтай элеме – Мир Большого Алтая – World of Great Altay* 5, nr. 4 (2019): 653–655.

37 *Kronika. II-ojo Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos suvažiavimo delegatams* (Vilnius: Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija, 1980), 52.

38 Ibid.

statybų propagavimo. Vienas produktyviausių fotografų Stanislovas Lukošius XX a. 6–9 dešimtmečiais fiksavo Kauno apylinkių urbanizuojamas ir technogeniškai paveiktas teritorijas, kraštovaizdį iki ir po pokyčių, taip pat ir pertvarkos procesus. Jo ne vienus metus kaup tame Kauno hidroelektrinės fotografijų rinkinyje³⁹ akcentuota socializmo „pergalė“ – statybos kadruose veržiasi gamtos užkariautojų triumfas, industrinio progreso vaizdams antrina ir įvairių metų Kauno marių paplūdimio su poilsiautojais hedonistiniai vaizdai, neturintys jokios neigiamos konotacijos, priešingai, patvirtinantys sovietinę „gerovę“.

Deja, sovietmečiu beatodairiškai eksploatuota gamta ir niokotas kraštovaizdis, ekologinės krizės požymiai fotografijoje sąmoningai reflektuoti tik fragmentiškai. Iš Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų galima įvardyti tik kone du autorius, kurie nuosekliai kultivavo ekologijos globalių procesų temą – tai seriją *Civilizacija* (1979–1988) kūręs Zenonas Bulgakovas ir cikluose *Terra incognita* (1976), *Civilizacijos* (1983), *Sos* (1983) metafizinį nerimą išreiškęs Butyrinas⁴⁰. Dokumentalizmą ir montażą pasitelkęs Bulgakovas išraiškingomis metaforomis atveria ekologinės katastrofos perspektyvos nuojautą, Butyrinas montažo priemonėmis analizuoja būtį, žemę, visatą, neria į transcendentinius sluoksnius, tikrovės elementus įtraukdamas į naujus pasaulius ir perteikdamas postapokaliptines nuotaikas.

Sovietų Sąjungos griūties išvakarėse, prasidėjus Atgimimo sąjūdžiui Lietuvoje iškilo ir 1987–1989 m. ne vieną ekologinę-politinę akciją surengę Žaliųjų judėjimas. Įsimintinos 1988 m. rugsėjį surengtos akcijos „Apkabinkime Baltiją“, kai tūkstančiai Lietuvos, Latvijos ir Estijos gyventojų gyva grandine simboliškai apkabino Baltijos jūrą, atkreipdami dėmesį į katastrofišką jos ekologinę būklę, ir kartu su Sąjūdžiu organizuota akcija „Gyvybės žiedas“, protestuojant prieš Ignalinos AE trečiojo bloko statybą⁴¹. Sovietų ideologai populiarino ekologinę kultūrą, tačiau akylai stebėjo žaliųjų veiklą, dėl kurios galėjo susvyruoti ne tik valdžios „autoritetas“, bet ir pati sistema. LSSR valstybės saugumo komitetas sekė ekologinį klubą

40 Zenono Bulgakovo ir Vitalijaus Butyrino kūryba saugoma Lietuvos fotomenininkų sąjungos archyve.

41 Rasa Baločkaitė ir Leonardas Rinkevičius, „Sovietinės modernybės virsmas: nuo Černobylio bei Ignalinos iki Žaliųjų judėjimo ir Sąjūdžio“, *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, nr. 2 (2008): 20–40.



Vitalijus Butyrinas,
Kriauklių pasaulis, iš serijos
Civilizacijos, 1983, sidabro
atspaudas, Lietuvos foto-
menininkų sąjunga.

Vitalijus Butyrinas, *The
World of Shells*, from *The
Civilizations* series, 1983,
silver print

„Žemyna“ nuo pat organizacijos įsteigimo 1988 m. vasarį⁴². Saugumiečiai buvo „ramūs“, kol klubo nariai publikavo straipsnius „Tiesoje“, „Komjaunimo tiesoje“, „Vakarinėse naujienose“, dalyvavo radijo ir televizijos laidose, rengė susirinkimus, mokslinius seminarus, medžių sodinimo ar šiukšlių rinkimo akcijas, tačiau sunerimo, „Žemynai“ pradėjus plėsti tarptautinius ryšius, bendradarbiauti su Latvijos ir Estijos klubais, savo programoje numačius vandens telkinių užterštumo patikrą, Mažeikių naftos perdirbimo gamyklos, Jonavos „Azoto“ gamybinio susivienijimo, Kėdainių chemijos

42 Lietuvos SSR valstybės saugumo komiteto (KGB) pirmininko Eduardo Eismunto 1988 m. birželio 24 d. raštas dėl ekologinio judėjimo Lietuvoje SSRS KGB 6-osios valdybos viršininkui F. Ščerbakovui, Lietuvos ypatingasis archyvas, f. K-1, ap. 46, b. 2450, l. 64–67.

gamyklos ekologinės situacijos vertinimą⁴³. Ypač didelį KGB susirūpinimą kėlė žaliųjų „interesas“ dėl Ignalinos atominės jėgainės saugaus eksploatavimo ir plėtos – trečiojo bloko statybos, Drūkšių ežero ekosistemos funkcionavimo⁴⁴. Atominės elektrinės administratoriai nutarė komunikuoti su „Žemyna“, pagrindiniams aktyvistams aiškinant ekologinio saugumo principus ir situaciją, o saugumiečiai atliko savo funkciją – apsaugant organizaciją nuo užsienio antisovietinių „priešų“ įtakos ir jos skatinimo subversijoms, „Žemynos“ klubas buvo įtrauktas į kontrtyrimų objektus⁴⁵.

Politologė Jūratė Kavaliauskaitė atkreipia dėmesį į tai, kad „[p]rasidėjus perestroikai elitas atliko individualų vaidmenį: viešai nuskambėjęs ekologinio protesto balsas liudijo ryškias įmanomas politinių galimybių struktūros permainas, kurios atvėrė duris žaliųjų judėjimui“⁴⁶. Žalieji išjudino visuomenę, tačiau fotografijos menas tylėjo – visuomeniniam judėjimui neatsirado stipraus estetinio arba conceptualaus kūrybinio atgarsio. Tiesa, padaryta nemažai žaliųjų akcijų fotoreportažų, net Gintautas Trimakas, sukūręs ciklą *Apkabinkime Baltiją* (1988 09 03)⁴⁷, atsitraukė nuo savo meninės taktikos ir pasirinko tradicinį fotodokumentavimą. Gal tik viena fotografija su pajūry į smėlį įbestomis vėliavėlėmis⁴⁸ išsiskiria iš menininko tiesioginio dalyvavimo akcijoje liudijimų ir pabrėžia politinį protesto aspektą.

Europietiška kraštovaizdžio apsauga ir fotografų kūryba

Europoje, o ir Jungtinėse Amerikos Valstijose, Australijoje žaliųjų judėjimas yra platus decentralizuotas tinklas, kurį vienija žalioji ideologija, peržengianti ekologizmo ar ekocentrizmo nuostatas⁴⁹. Žaliųjų ištakos yra XIX a. aplinkosauginiuose judėjimuose, tačiau paradigmą žymi 1972 m.

43 Ibid., 64–65.

44 Ibid., 65.

45 Ibid.

46 Jūratė Kavaliauskaitė, „Tarp prigimties ir tautos: žaliųjų pirmiečiai sovietmečio Lietuvoje“, in *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, moksl. red. Jūratė Kavaliauskaitė ir Ainė Ramonaitė (Vilnius: Baltos lankos, 2011), 226.

47 Gintauto Trimako ciklas „Apkabinkime Baltiją“ saugomas Lietuvos fotomenininkų sąjungos archyve, LFS Tri 036–045.

48 Lietuvos fotomenininkų sąjungos archyvas, LFS Tri 042.

49 Politikos sociologijos ekspertas Brian Doherty šį socialinį judėjimą apibrėžia keturiomis savybėmis: kolektyvinė tapatybė; veiksmai už politinių institucijų ribų, daugiausia protestai; narių sąveikos tinklas, kuris nesusiaurinamas iki formalios organizacijos; iššūkis dominuojančioms galios formoms. Brian Doherty, *Ideas and Actions in the Green Movement* (London: Routledge, 2002), 1, 3.



Paulius Makauskas, iš
serijos *Naujos jūros*,
XXVIII, 2020, chro-
mogeninis atspaudas,
autorius nuosavybė

Paulius Makauskas,
From *The New Seas*
series, XXVII, 2020,
chromogenic print

Romos klubo ataskaitoje „Augimo ribos“⁵⁰ paskelbti Žemės išteklių ribotumo įrodymai – pranešimas apie grėsmę planetos ekosistemai ir raginimas keisti politines, ekonomines ir socialines sistemas, kad civilizacija išvengtų krizės.

Žaliųjų judėjimas, XX a. 8-ajame dešimtmetyje įsitraukęs į egzistuojančios demokratinės politikos ribas kvestionavusį bei gana radikaliomis idėjomis pasireiškusį Naujųjų kairiųjų judėjimą, sutapo su kylančiu feminizmu, anarchizmu, libertariniu socializmu ir kitais socialiniais judėjimais, kurie sprendė galios, demokratijos ir socialinio teisingumo klausimus⁵¹. Devintajame dešimtmetyje Žaliųjų judėjimo akiratyje buvo branduolinės energijos klausimai, kuriuos nepriklausomybės atgavimo išvakarėse pradėta

50 Donella H. Meadows et al., *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind* (New York: Universe Books, 1972), 186.

51 Brian Doherty, *Ideas and Actions in the Green Movement* (London: Routledge, 2002), 33, 38.

kelti ir Lietuvoje. Po 1990-ųjų žalieji išplėtė savo idėjų sklaidos lauką, komunuodami su vietos bendruomenėmis, politinėmis partijomis, skatinami į ekologinių klausimų generavimą įsitraukti menininkus, rašytojus ir kitus kultūros žmones.

Atkurtos nepriklausomybės pradžioje, 1995-aisiais, Lietuva ratifikavo svarbiausią tarptautinį susitarimą – Biologinės įvairovės konvenciją⁵², kuria siekiama užtikrinti biologinės įvairovės⁵³ apsaugą ne tik saugomose, bet ir nesaugomose teritorijose⁵⁴. Vienas bazinių kraštovaizdžio politikos dokumentų yra Europos kraštovaizdžio konvencija, pagal kurią, kiekviena Europos Tarybos valstybė narė įsipareigojo įteisinti kraštovaizdį kaip svarbią žmones supančios aplinkos sudedamąją dalį, jų bendro kultūros ir gamtos paveldo apraišką bei jų savasties pagrindą⁵⁵. Vadovaujantis šia konvencija 2004 m. buvo patvirtintas Lietuvos Respublikos kraštovaizdžio politikos kryptių aprašas, kuris suformulavo kraštovaizdžio sampratą, aptarė jo raidą ir bruožus, pateikė apsaugos, būklės ir planavimo analizę, apibrėžė kraštovaizdžio politikos kryptis, jų formavimo principus, metodologiją ir įgyvendinimo galimybes⁵⁶. 2003 m. patvirtintoje Nacionalinėje darnaus vystymosi strategijoje deklaruojamas vienas svarbiausių valstybės tikslų – „kraštovaizdžio savasties išsaugojimas, jo tvarkymas ir formavimas tenkiant ekonominius, socialinius, kultūrinius, ekologinius ir estetinius visuomenės poreikius“⁵⁷.

52 Lietuvos Respublikos Seimas, vadovaudamasis Lietuvos Respublikos Konstitucijos 67 straipsnio 16 punktu ir atsižvelgdamas į Respublikos Prezidento 1995 m. balandžio 28 d. dekretą, ratifikavo Biologinės įvairovės konvenciją, pasirašytą 1992 m. birželio 11 d. Rio de Žaneire. *Valstybės žinios*, nr. 69-1662, 1995 m. rugpjūčio 23 d.

53 „Biologinė įvairovė“ reiškia visų gyvų organizmų, įskaitant, šalia kitų, antžemines, jūros ir kitų vandenų ekosistemas ir ekologinius kompleksus, kurių dalis jie yra; ši sąvoka jungia rūšių, tarprūšių ir ekosistemų įvairovę; *ibid.*

54 Pranas Mierauskas, *Saugomų teritorijų politika ir valdymas. Monografija* (Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2012), 64–65.

55 Lietuvos Respublikos Seimas, vadovaudamasis Lietuvos Respublikos Konstitucijos 67 straipsnio 16 punktu ir 138 straipsnio 1 dalies 6 punktu bei atsižvelgdamas į Respublikos Prezidento 2002 m. rugpjūčio 27 d. dekretą Nr. 1871, ratifikavo Europos kraštovaizdžio konvenciją, pasirašytą 2000 m. spalio 20 d. Florencijoje. *Valstybės žinios*, nr. 104-4621, 2002 m. spalio 31 d.

56 Lietuvos Respublikos Vyriausybės nutarimas Nr. 1526 „Dėl Lietuvos Respublikos kraštovaizdžio politikos kryptių aprašo patvirtinimo“, *Valstybės žinios*, nr. 174-6443, 2004 m. gruodžio 4 d.

57 Nacionalinė darnaus vystymosi strategija, patvirtinta Lietuvos Respublikos Vyriausybės 2003 m. rugsėjo 11 d. nutarimu Nr. 1160. *Valstybės žinios*, nr. 89-4029 (2003).

Dvidešimties nepriklausomybės metų aplinkosaugos teisės aktų apžvalgą atlikęs miškininkas, buvęs aplinkos ministras Imantas Lazdinis teigia, kad Lietuvoje nuosekliai formuota teisėsauga, koreliuojanti su Europos Sąjungos teisės aktais, šioje srityje leido sustabdyti ar bent sulėtinti neigiamus aplinkos pokyčius, atkurti jau pažeistus gamtinius procesus, veiktas finansuojant tiek iš valstybės, tiek iš Europos Sąjungos fondų⁵⁸. Vis dėlto ekologinių nelaimių išvengti nepavyko, jos pasipylė viena po kitos: Vaidotų geležinkelio stotyje nuo bėgių nuriedėjo cisternos su degalais, Būtingės naftos terminale truko povandeninė transportavimo žarna ir nafta užteršė kelis tūkstančius kvadratinų metrų Baltijos jūros paviršiaus. Didžiulę žalą gamtai padarė įmonės „Egapris“ padangų saugojimo aikštelėje Trakų rajone ir Alytaus padangų perdirbimo gamykloje „Ekologistika“ kilę gaisrai, ne vienų metų nusikaltimai – įmonės „Kauno vandenys“ nelegalus nevalytų nuotekų leidimas į Nemuną ir kartono fabriko „Grigeo Klaipėda“ vykdytas Kuršių marių teršimas.

Visuomenės santykiui su ekosistema formuoti pasitelkiami kultūros politikos įrankiai nesuteikia pokyčių garantų, tačiau pavienių asmenybių branda, pasireiškianti visuomeninėmis akcijomis, viešais pareiškimais, socialiniais ir kūrybiniais projektais, yra akivaizdi. Vienas pavyzdžių yra gamtininko, operatoriaus, režisieriaus Mindaugo Survilos iniciatyva: 2018 m. jis sukūrė filmą *Sengirė*, 2020 m. įsteigė senosioms Lietuvos girioms išsaugoti skirtą fondą, iš filmo uždirbtus pinigus skyrė pirmiesiems sengire tapsiantiems miško sklypams įsigyti, 2023 m. pabaigoje *Sengirės* fondas jau globojo 118 ha miškų su visa gyvybe juose⁵⁹. Šis projektas tiesiogiai įsitraukia į antropoceno problematikos diskursą, kurio pradžia siejama su chemikų Eugene'o Stoermerio ir Paulo Crutzeno publikacija – atsižvelgdami į augančius žmogaus veiklos padarinius Žemei ir atmosferai, mokslininkai pabrėžė žmogaus vaidmenį geologijoje ir ekologijoje bei dabartinei geologinei epochai apibūdinti pasiūlė terminą *antropocenas*⁶⁰. Pasak filosofo Kristupo

58 Valstybės funkcijos ir pareigos šios srities procesuose, visuomenės ir gamtos sąveika įtvirtinta Lietuvos Respublikos Konstitucijoje, Nacionalinėje darnaus vystymosi strategijoje, Lietuvos Respublikos aplinkos apsaugos įstatyme, Lietuvos Respublikos saugomų teritorijų įstatyme, Lietuvos Respublikos jūros aplinkos apsaugos įstatyme ir kituose teisiniuose dokumentuose. Imantas Lazdinis, „Aplinkos apsaugos raida Lietuvoje“, in *Regnum est: 1990 m. Kovo 11-osios Nepriklausomybės Aktui* – 20, ats. red. Gediminas Mesonis (Vilnius: Mykolo Romerio universiteto Leidybos centras, 2010), 867–886.

59 Sengirės sukūrimo ir išsaugojimo fondo interneto svetainė, <https://www.sengiresfondas.lt/>.

60 Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer, „The „Anthropocene“, *Global Change Newsletter*, no. 41 (2000): 17.

Saboliaus, „tam, kad „suprastume antropoceną“, turime pripažinti radikalaus pasikeitimo būtinybę. Antropocenas gali būti mobilizuojantis terminas tiek, kiek jis išreiškia paties žmogaus metamorfozę, kuria numatomi nauji įsitraukimo į pasaulį santykiai.“⁶¹

Šiame mokslinio, politinio ir visuomeninio aktyvo fone fotografijos lauko institucinė ir kolektyvinė veikla, kuri inspiruotų interesą artikuliuoti ekologijos problemas, atrodo kukliai. 1990–2009 m. Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius organizuodavo tarptautinę parodą *Gamta visų namai*, o nuo 1997 m. Mažeikiuose rengiama tarptautinė paroda-konkurssas *Gyvos žemės mintys* yra vienintelis tęstinis renginys Lietuvoje, jungiantis gamtosauuginę fotografiją. Tarp konkurso „Lietuvos spaudos fotografija“, kurį organizuoja Lietuvos žurnalistų sąjunga, Nacionalinė žurnalistų kūrėjų asociacija ir Lietuvos spaudos fotografų klubas, taip pat išskirta tema „Gamta ir jos apsauga“. Vis dėlto šie kasmetiniai įvairaus lygmens labiau dokumentalistams skirti renginiai yra orientuoti ne į tikslingas antropoceno padarinių refleksijas ar įsitraukimą į antropoceno diskursą, o į platų gamtos reprezentavimą. Į katastrofų vietas operatyviai vykstantys spaudos fotografai, deja, kuria vienadienių sensacijų reportažus ir retam jų rūpi gamtos tvarumas. Priešingai, fotografas Rolandas Žalgevičius yra sukaupęs milžinišką kasmet Šilutės rajone pasikartojančių potvynių ir kitų ekstremalių situacijų dokumentavimo archyvą. Žalgevičius – fotožurnalistas, tačiau pagal temų kryptingumą ir aprėptį jo darbą galima priskirti aplinkosauginės fotografijos sričiai.

Tarp fotomenininkų populiari ir, žinoma, visuomenei aktuali išlieka kultūrinės atminties ir tapatybės tematika, ją kultivuoja Alvydas Lukys, Arūnas Baltėnas, Indrė Šerpytė, Tadas Kazakevičius, Artūras Morozovas ir kiti. Visuose regionuose kraštovaizdį fotografuojantis Algimantas Aleksandravičius dažniausiai orientuojasi į vietą ir joje išskylančius kultūrinius (istorinius ir herojinius, bet ne trauminius) elementus. Retas įvykis jo fotografijų kolekciijoje – Pakalnėje užfiksuoti nukirsti pakelės medžiai, tačiau autoriui rūpi ne ekologinis, o istorinis klausimas, tai rodo kūrinio pavadinimas *Čia atmintį kerta... Senasis vokiečių kelias* (2017). Virginijus Kinčinas fotografą stilistinę prieigą vadina geopoetika ir pažymi, kad „autorius,

61 Kristupas Sabolius, „Antropocenas kaip vaizduotės problema“, *Athena*, nr. 14 (2019): 184.

kiek įmanoma, siekia būti įvairiapusis, vienodai gręžiasi į tolstančią praeitį, rūpesčiais užgultą dabartį, brėžia neišvengiamybę paženklintos ateities perspektyvą. Joje ryškėja antropogeninis kraštovaizdis, kuriame kiekybiškai ir vizualiai vyrauja žmogaus veiklos padariniai, gamtiniai elementai nebeatlieka būtino kompensacinio vaidmens. Todėl, kad šiuolaikinis kraštovaizdis, kaip gyva ir pulsuojanči gamtinė ir antropogeninė sistema, išgyvena labai sudėtingus pokyčius. Nėra paprasta juos numatyti, todėl kiek įmanoma, būtina bent užfiksuoti tai, kas dar išliko – kaip unikalus kraštovaizdžio elementų muzikalumas, kaip jo ritmas, kaip jo skambesys.⁶² Aleksandravičius naršo po kultūrinį kraštovaizdį, jį domina nykstantys istoriniai pėdsakai, išlikęs kultūrinio palikimo sluoksnius kaip kolektyvinės tapatybės pagrindas.

Gamtovaizdį vizualizuojančių fotografų gretose vos keli autoriai fokusuoja dėmesį į sisteminės ekologijos problemas. Vienas jų – Makauskas, vystantis seriją *Naujos jūros* (nuo 2019). Fotografas serijos koncepciją grindžia Timothy Morton ekologinės minties teorija, kurioje *hiperobjekto*⁶³ sąvoka filosofas apibūdina totalų nežmogiškų darinių išsisklaidymą erdvėlaikyje bei jų įtaką visuotiniam klimato atšilimui⁶⁴. Morton hiperobjektais ženklina antropoceną, kurį vadina asimetrijos tarp žmonių ir nežmonių amžiumi⁶⁵. Lietuvių fotografas savo kūrybiniu projektu pabrėžia gamtos užterštumo globalumą (hiperobjektui vizualizuoti jis pasitelkia jūrose išsisklaidžiusį superorganizmą – mikroplastiką) ir *Naujomis jūromis* išreiškia tikėjimą, kad ateityje viskas bus kitaip, bet bus: „Tai vizija apie dabartinių žmogaus susikurtų sistemų ir santvarkų ribotumą, bet tuo pačiu

62 Ibid.

62 Virginijus Kinčinitis, *Fotoregos pratimai* (Šiauliai: Menininkų klubas, 2014), 139.

63 „OOO (angl. *object-oriented ontology*, liet. *Į objektą orientuota ontologija*) pasirodė aktuali momentu, kai mokslinės priemonės ir modeliai, tokie kaip sistemų teorija, pirmą kartą sugebėjo atvaizduoti kai kurias naujas esybes, kurios neatitinka to, ką mes įprastai laikome esybėmis. Šios esybės yra tiesioginis modernybės rezultatas, nes daugelį jų sukuria pramonė ir technologijos, ir visas jas galima atrasti pasitelkus šiuolaikinį mokslą. Tai hiperobjektai: visuotinis atšilimas, branduolinė spinduliuotė, tektoninės plokštės, biosfera, evoliucija. Hiperobjektai – tai esybės, kurios yra masiškai pasiskirsčiusios laike ir erdvėje.“ „Hiperobjektai yra klampūs, išsilydę, nelokalūs, faziniai ir interobjektiniai.“ Timothy Morton, „Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects“, *Symplokē* 21, nr. 1–2 (2013): 39–40.

64 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 1

65 Ibid., 161.

galimybę – naujiems ir tvariems modeliams kurti, kuriuose visiems gyventi būtų gerokai saugiau.“⁶⁶

Menininkas fotografijoms nesuteikia identifikacinių kodų (konkrečių vietų – jūrų pavadinimų, nors dauguma vaizdų yra Baltijos jūros), jų nekomentuoja tekstu, siekdamas signalizuoti apie globalius ekosistemos pokyčius ir puoselėdamas viltį, kad civilizacija pajėgi sukurti egzistencijos tvarumo ir išlikimo modelius. Nors Mirzoeff šias užburiančias abstrakcijas priskirtų anestetiniams vaizdiniais, kurie slopina nerimo signalus ir pavojaus sirenas, vis dėlto pro tą spalvinį grožį sunkiasi sintetinis aitrumas, ne akimis, o pasąmone užčiuopiami „nuodai“. Tokio antropoceno vizualizatoriaus kaip Makauskas jėga slypi jo nuoseklioje veikloje ir taktikoje autentiškai „prakalbinti“ jūrą. Morton mano, kad „[m]enas dabar gali būti tik nelengvas žmonių ir nežmonių bendradarbiavimas, o ne grynai žmogiškas prieigos prie nežmonių ar jos stokos tyrinėjimas. Tačiau menas taip pat išreiškia gilius priežastinius ryšius tarp būtybių, nes buvo nustatyta, kad estetika yra paties priežastingumo kraujas.“⁶⁷

Tiesa, Morton tvirtina (spėja), kad hiperobjektai yra pernelyg masyvūs ir daugiafaziai, kad juos galėtume suvokti ar patirti, jie mus pranaoksta, kelia hipokrizę, pasimetimą ir baimę. Filosofas kartu su kultūros antropologu Dominic Boyer analizuoja priežastis, kurios pasaulį pastūmėjo į hiperobjektyvumo erą, ir prognozuoja, kad prasideda hiposubjektų laikas⁶⁸. Mokslininkai patvirtina akivaizdų dalyką, kad hiperobjektyvumas susiformavo hipersubjektams (galią turintiems žmonėms) realizuojant savo troškimus ir vizijas, kurios pakerta visos planetos būvį. Politikos, ekonomikos, komunikacinių kanalų priemonėmis jie išnaudoja bendrus išteklius, kontroliuoja ir viešpatauja, tačiau „hiperobjektai šnabžda jiems į ausį, jog ši būtis ir laikas, kurį jie susikūrė pagal savo paveikslą ir savo patogumui,

66 Paulius Makauskas, „Mintys apie debiutinę parodą „Naujos Jūros“, *Meno niša*, <https://menonisa.lt/paulius-makauskas-mintys-apie-debiutine-paroda-naujos-juros/>.

67 Timothy Morton, „Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects“, *Symplokē*, vol. 21 (1–2) (2013): 50.

68 „Hiposubjektai būtinai yra feministiniai, antirasistiniai, spalvotieji, queer, ekologiški, transhumaniški ir intrahumaniški. Jie nepripažįsta *andro-leukoheteropetromodernity* taisyklės ir viršūnių rūšies elgsenos, kurią ji įkūnija ir įtvirtina. Tačiau jie taip pat sulaiko išnykimo fantazijų palaimą ir siaubą, nes hiposubjektų „prieš“, „dabar“ ir „po“ yra daug.“ Timothy Morton, Dominic Boyer, *Hyposubjects: On Becoming Human* (London: Open Humanities Press, 2021), 13–15.

miršta. Balsai jų galvose sako, kad hipersubjektams nebėra laiko. Būtent hiposubjektyvumas, o ne hipersubjektyvumas, taps hiperobjektyvios eros palydovu.⁶⁹ Morton ir Boyer viliasi, kad ateitis priklausys hiposubjektams – „hiposubjekto uždavinys yra būtent rasti geresnį būdą, kaip gyventi tokiame hiperobjektų pasaulyje, kokiame gyvename“⁷⁰. Galbūt antropoceną registruojantys, po jo tarpekliai naršantys ir nesusitaikantys su distopine ateitimi fotografai, kurie kūrybiškai bando rekonstruoti hierarchinius santykius ir vis aiškiau bei radikaliau artikuliuoja savo opozicionavimą hipersubjektams, intuityviai linksta prie hiposubjektyvumo⁷¹.

XXI amžiuje prie sovietinio palikimo griuvėsių regionų kraštovaizdžiuose grįžo Vytautas Balčytis (*Antakščiai*, 2005; *Onuškis*, 2005; *Turmantas*, 2000), pritaikęs anksčiau Vilniuje išreikštą meninį nihilizmą. Posovietinį peizažą su jame išmeigtais praeities reliktais fotografuoja Margaitytė ir Krivičius (*Ištrinti peizažai*, nuo 2023), suprantantys, kad nualinto kraštovaizdžio jau neįmanoma susigrąžinti, bet svarbu apsidairyti bent aplink save, aptikti, pažinti skilinėjančią ir pelijančią (urbanistinės liekanos) praeitį, įvertinti gauto palikimo „kainą“. Šis dviejų autorių projektas apeliuoja į trauminę atmintį, kad ir netiesiogiai skatina išsaugoti budrumą ir šiandien klestinčio plėšrūniško bei grobuoniško elgesio su gamta akivaizdoje, kita vertus, *Ištrinti peizažai* žadina ilgesį net toms kartoms, kurios neturi sąsajų su sovietine praeitimi. Simptomišką reakciją ir artimą problematiką galima išvysti amerikietės Hayley Eichenbaum fotografijų serijoje *Gimtas kelias* (*The Mother Road*, 2015–2019), kurios analizei naujas XXI a. nostalgijos formas tyrinėjanti Alicja Relidzyńska pritaiko *antropoceno nostalgijos* sąvoką, ją revizuodama ryšium su antropoceno ir jo neigiamų pasekmių pripažinimu: „Antropoceno nostalgia yra prieštaringa savo prigimtimi, tačiau į praeitį atsigręžia kritiškai, pasitelkdama estetizavimą, ironiją, skaitmenines manipuliacijas ir nepagražintą, bet tikslų praėjusių dešimtmečių vaizdavimą.“⁷²

69 Ibid., 14.

70 Ibid., 27.

71 „Hiposubjektas nėra tik žmogaus būklė, nors žmonės dalyvauja toje būklėje. Tiesa. Teigiui, kad antropocenas yra pirmoji iš tiesų antropocentrinė sąvoka, nes ji kyla iš suvokimo, kad esi silpna, trapi būtybė, kuri gali išnykti, kad yra sudaryta iš kitų subjektų, kurie nėra jūs, ir kad jūs koegzistuojate su šiomis kitomis esybėmis ir visiškai su jomis susiję.“ Ibid., 28.

72 Alicja Relidzyńska, „The Nature of Irrevocability: Anthropocene Nostalgia in Hayley Eichenbaum's Photography Series *The Mother Road*“, *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, no. 12 (2022): 173.

Eichenbaum, važinėdama žymiuoju 66-uoju keliu (*Route 66* – greitkelis tarp Čikagos ir Santa Monikos), aptikdama ištuštėjusias ir tarsi įšaldytas vietas su visa jas užpildančia infrastruktūra (moteliai, užkandinės, degalinės, automobilių stovėjimo aikštelės ir kt.), kinematografiška Stanley Kubrick stilistika vizualizavo kone postapokaliptinį kraštovaizdį. Lenkų mokslininkė fotografės darbuose pastebi antropoceno nostalgijos apraiškų, nes ji demaskuoja moralinę dichotomiją tarp amerikietiškos automobilių kultūros tradicijų puoselėjimo ir klimato kaitos, kaip gresiančios pasaulinės katastrofos, pripažinimo, todėl, priešingai nei įprasta sentimentalų ilgesį sukelianti nostalgia, pastaroji dėl sąsajos su antropocenu skatina demitologizuoti ir kritiškai apmąstyti praeitį⁷³. Relidzyńska mano, kad tokioms naujoms nuotaikoms būdingas suvokimas, jog grįžimas į praeitį yra neįmanomas ir būtų žalingas, žinant beatodairiško kapitalizmo, skatinusio XX a. amerikietišką vartojimo kultūrą, poveikį⁷⁴. Pilko Lietuvos posovietinio kraštovaizdžio antropogeniniai (kultūriniai) ženklai gerokai skiriasi nuo spalvingų urbanistinių elementų amerikietiškuose peizažuose, tačiau juos jungia gamtos kolonizavimas, pasireiškiantis skirtingais politiniais, ekonominiais, socialiniais ir kultūriniais lygmenimis.

Akivaizdu, kad esminė antropoceno vizualizavimo dilema yra ne tik ir ne tiek vaizdo objekto pasirinkimas, kiek fotografavimo taktikos pritaikymas. Filosofė Audronė Žukauskaitė, oponuodama Mirzoeff antropoceno vizualizavimo apibrėžčiai (pasak mokslininko, antropoceno vizualizavimo technologija visada išlieka hierarchinė, autokratiška ir išsauganti vizualizatoriaus galią – kolonializmą, imperializmą ir patriarchatą, ir to išvengiant galima taikyti alternatyvią strategiją, atsisakant vizualumo), siūlo ne estetinį režimą keisti politiniu (pagal Mirzoeff), o antropoceno estetiką keisti kitokia estetika – postantropoceniniu vizualizavimu, ieškoti naujų vizualizavimo būdų, atsiribojant nuo antropocentrinės reprezentacijos⁷⁵. Filosofė pasitelkia Agamben „nuogos gyvybės“ sąvoką, kuri „yra ne tik socialinė ir politinė kategorija, bet kartu ir biologinė kategorija“⁷⁶), „antropologinės mašinos“ sampratą, kad „ji animalizuoja žmogų ir humanizuoja gyvūną“⁷⁷,

73 Ibid., 188.

74 Ibid., 172.

75 Audronė Žukauskaitė, „Nuogos gyvybės produkavimas antropoceno scenoje“, *Athena*, nr. 14 (2019): 63–78.

76 Ibid., 65.

77 Ibid., 65

ir „erdvės asambliažą“, kuriame biopolitinė galia konvertuoja kūnus į „nuogą gyvybę“⁷⁸. Tokią prieigą Žukauskaitė išvelgia Barzdžiukaitės dokumentiniame filme *Rūgštus miškas* (2018) ir Barzdžiukaitės, Grainytės ir Lapelytės operoje-performanse *Saulė ir jūra (Marina)* (2019), nes šie „darbai sukuria tokią vizualizavimo modelį, kuris išstato žmoniją antropoceno scenoje ir parodo ją ne kaip privilegijuotą galios subjektą, bet kaip nykstančią rūšį, nesuvokiančią artėjančios savo išnykimo realybės“⁷⁹.

Šie du kūriniai sugretinami dėl kelių panašių principinių sprendimų: žvilgsnio perspektyvos (viename – iš paukščio skrydžio, kitame – iš mezonino), erdvių asambliažų (viename – apžiūros aikštelė, kitame – scena-paplūdimys) ir atsitiktinių dalyvių (viename – besikeičiantys lankytojai, kitame – besikeičiantys atlikėjai). Šie komponentai niveliuoja asmenybės tapatybę, suteikia žmogui galimybę iš šalies pažvelgti į savo „rūšį“ kaip į „nuogą gyvybę“, kuri yra stebima ir kontroliuojama kaip ir kiti biologiniai organizmai. Žukauskaitės argumentacija įtikinamai įrodo, kad „apverstas vizualumas dekonstruoja „antropologinės mašinos“, besiremiančios išimtimi ir pašalinimu, funkcionavimą ir atskleidžia, jog artėjančios klimato katastrofos atžvilgiu nėra jokios privilegijuotos ar saugios pozicijos. Apverstas vizualumas sukuria metareprezentacijos modelį, kuris parodo, jog kiekviena gyvybė jau yra pajungta antropoceno kuriamiems efektams ir kad „nuoga gyvybė“ yra ne išimtis, bet universali norma ar taisyklė.“⁸⁰ Daraškevičiūtė, keldama klausimą apie meno potencialą reprezentuoti antropoceną deestetizuojant anestetinę estetiką, taip pat pasitelkia kūrinį *Saulė ir jūra*, pažymėdama, kad „autorės fokusuojasi ne į faktinius antropoceno duomenis, kurių reprezentavimas meno kalba galimai neperžengtų estetizmo lygmens, tačiau į šiandien išgyvenamą diskomforto ir inercijos jauseną“⁸¹.

Artimas postantropoceniniam vizualizavimui arba deestetizavimui gamtovaizdžio fotografijos pavyzdys yra klimato kaitos problemas analizuojantis Lietuvos menininko Polukord fotografijos ir performanso projektas *Miško statulos* (nuo 2009). Menininkas, kritikuodamas žmogaus prieš gamtą nukreiptą destruktinę veiklą, dokumentuoja plynose kirtavietėse paliktas

78 Ibid., 67.

79 Ibid., 64.

80 Ibid., 76.

81 Daraškevičiūtė, „Antropoceno estetika“, 217–219.



4. Andrej Polukord,
iš serijos *Miško sta-
tulos*, 2020, „Giclée“
atspaudas, autoriaus
nuosavybė

Andrej Polukord,
From *The Forest
Statues* series, 2020,
giclée print

medžių kamienų liekanas – stuobrius, ant kurių pats užsilipęs imituoja paminklus, nes šios struktūros jam asocijuojasi su miestų aikštėse statomais pjedestalais paminklams. Tačiau atsitraukus nuo autorinės kūrinio traktuotės ir pritaikius Žukauskaitės pasiūlytą teorinę versiją, Polukord projekte galima įžvelgti „nuogos gyvybės“ apraišką, kai autorius pats tokios reikšmės neprojektuodamas save paverčia galios ir vizualumo suvaržytu objektu. Dėl kirtimų susiformavusios aikštelės, kuriose fotografas aptinka stuobrius, primena panoptikumus, į kuriuos jis įveda save – anonimišką, per atstumą neatpažįstamą, „nuliniu“ veidu, kaskart kitais drabužiais, skirtingose vietose, įvairiais metų laikais. Menininkas save paverčia medžio tęsiniu, atskirdamas save nuo paties savęs ir ją – „nuogą gyvybę“ – palikdamas stebėti bei fiksuoti

fotoaparaturai autorežimu arba jam talkinusiems fotografams Margaitytei ir Krivičiui.

Pasak gamtininko Andrejaus Gaidamavičiaus, „šie stuobriai – tai „biologinei įvairovei“ paliktų medžių likučiai“, šaknimis įsitvirtinę į žemę tarnauja kaip ekologinė buveinė įvairiems biologiniams kūnams, tačiau miškininkai žino, kad tokie medžiai retai išgyvena, ir tai tik vienas iš absurdo miškuose pavyzdžių⁸². Tačiau britų (ir ne tik) ekologai yra priešingos nuomonės – jų tyrimais pagrįstomis žiniomis, nudžiūvę ir mirštantys medžiai itin svarbūs ekosistemų funkcionavimui ir produktyvumui: stuobriuose gyvena milijonai mikroaplinkos organizmų rūšių, juose egzistuoja nesuskaičiuojama daugybė puvinio (nuolatinės kaitos) derinių tipų, jie daro poveikį anglies dioksido kaupimui, maisto medžiagų apykaitai dirvožemyje, energijos srautams, hidrologiniams procesams ir natūraliam miško atsikūrimui⁸³. Britų mokslininkė Emma Gilmartin kaip vieną argumentų pateikia saproksilinių vabalų nykimą, kuris yra tiesiogiai susijęs su medžių veteranų nykimu⁸⁴. Polukord patyrė medžio ir jo bendruomenės išgyvenimo įvairiomis sąlygomis režimą – žiemą tekdavo gerokai pašalti, o vasarą stovint ant stuobrio alino karštis. Gaidamavičius paaiškino, kad „kirtavietės, netekusios medžių skleidžiamos vėsumos, nepaprastai įkaista. Iš kirtaviečių į viršų kylantys karšto oro stulpai neretai sugrįžta škvailu ir stuobrių atsiranda dar daugiau.“⁸⁵ Fotografijomis menininkas atveria erdvių, kuriose bando išgyventi biologinės rūšys (animalizuotas žmogus ir humanizuotas medis), asambliažus.

Fotografų individualios ar kolektyvinės pozicijos ir kūrybinės veiklos antropoceno akivaizdoje klausimai patenka į politinių veiksmų, socialinių ryšių ir etinių vertybių sąraizgą. Filosofė Danutė Bacevičiūtė, ieškodama būdo kalbėti apie etinio subjekto steigtą technikos amžiuje, pažymi problemos dvilypumą: „Viena vertus, šiuolaikinei visuomenei išskylančių iššūkių – socialinės etikos, ekologinės etikos ir kt. srityse – akivaizdoje pavienis individas veikiau patiria bejėgiškumo jausmą nei imasi atsakomybės; kita vertus, ieškant kolektyvinio subjekto veiksmingo etinio veikimo

82 Andrejus Gaidamavičius, „Fotografijos parodoje – pjedestalai absurdui“, *Šiandien*, 2021 m. rugpjūčio 7–20 d.

83 *Life in the Deadwood: A guide to managing deadwood in Forestry Commission forests* (Edinburgh: Forest Enterprise, 2002).

84 Emma Gilmartin, „Life abounds in deadwood“, *Wood Wise. Tree and woodland conservation*, Autumn 2019, 11.

85 Ibid.

galimybių, ne ką mažiau problemiškas atrodo pats kolektyvinio etinio subjekto steigties, tapatybės ir jo atsakomybės klausimas.⁸⁶ Iš tikrųjų, vertinant fotografų santykį su antropoceno problematika „socialinės įmesties“⁸⁷ sąlygomis negali būti nei pasmerkimo, nei išteisinimo, nei kūrybos reguliavimo politizuotos ar institucionalizuotos galios metodais.

Išvados

Lietuvos fotografijoje dominuojantis žavėjimasis gamtovaizdžiu nėra ydingas, priešingai, tokia estetinė praktika rodo kūrybinės terpės melancholiškumą ir optimistinę pasaulėjautą bei poreikį atsiriboti nuo fobijas keliančio antropoceno destruktijos. Kita vertus, trūksta „blaivinančios“ arba į gilųjį laiką sugebančios prasiskverbti fotografijos, kuri konceptualiai naršytų po ekologines problemas ir jų ištakas, per vietos gamtovaizdį atskleistų ekosistemos evoliuciją, būklę, įtrūkius.

Sovietmečiu gamtos apsauga tikslingai kreipta į išteklių išsaugojimą ir jų dauginimą vartotojiškiems poreikiams tenkinti. Sovietinių ideologų deklaracijos buvo nukreiptos į problemų sprendimą mikrolygmeniu – į sovietinio žmogaus auklėjimą, diegiant elementarią elgesio gamtoje (su gamta) kultūrą, tačiau stambios pramonės, žemės ūkio, energetikos šakos plėtotos nepaisant ekologinio tvarumo principų. Kontroliuojama ir cenzūruojama fotografija negalėjo atvirai reaguoti į akivaizdžius ekologinės krizės reiškinius, kita vertus, kūrėjams stigo sąmoningumo ir krizės masto suvokimo.

Atgavus nepriklausomybę Lietuvos aplinkosauga įsiliejo į tarptautines struktūras, tačiau buvo nesuvaldyti ūkio renovavimo procesai, neatlikti prevenciniai veiksmai, kurie padėtų išvengti aplinkosaugos pažeidimų ir tragiškų įvykių. Jau 30 metų apie ekologines problemas kalbama atvirai, pasiekiami visi informacijos kanalai (nuo žiniasklaidos iki mokslinių tyrimų), kardinaliai pasikeitė visuomenės santykis su gamta, tačiau Lietuvos humanistinės fotografijos tradicijas tęsiančius kūrėjus ekologinio aktyvizmo pasaulyje tendencijos aplenkia, jų „vidinis“ balsas veda link pirmapraddės gamtos – miškų, pievų, pelkių, marių, ežerų, upių ir kt.

86 Danutė Bacevičiūtė, „Etinio subjekto re-konstravimas“, *Athena*, nr. 12 (2017): 223–224.

87 „Foucault manymu, nesama jokių idealių suverenių subjektų, veikiau visada jau aptinkame save „socialinės įmesties“ situacijoje, todėl reikia atpažinti, kaip konkrečiai dominuojanti galia subjektus suformavo (pvz., ugdymo sistema, socialinė ir politinė santvarka ar pan.).“ Ibid., 236.

Modernizmo ir postmodernizmo fotografijos meno taktikų skirtis atsiskleidžia per gamtos reprezentavimo ir nereprezentavimo, problemų konstravimo ir jų aktualizavimo galimybes. XXI amžiaus gamtovaizdžio fotografai galėtų ir turėtų įsitraukti į antropoceno diskursą, juk kraštovaizdis, kaip istoriškai žmonių patirtimi paženklinta reali materija, išskylanti per gamtinį ir kultūrinį tapatumą, gamtovaizdyje matomas transformacijas, praeitų laikų atmintį, ir yra jų objektas, telieka atrasti (pasirinkti) vizualinės kalbos būdą.

Gauta — 2024 04 10

Literatūra

- 15min. „Viena diena elektrinėje: išskirtinis 15min fotopasakojimas iš išmontuojamos Ignalinos AE“. 2021 m. liepos 26 d., https://www.15min.lt/galerija/viena-diena-elektrineje-isskirtinis-15min-fotopasakojimas-is-ismontuojamos-ignalinos-ae-224256#_.
- Bacevičiūtė, Danutė. „Etinio subjekto re-konstravimas“. *Athena*, nr. 12 (2017): 223–241.
- Bagdonas, Vytautas. „Ekologinės katastrofos nepamiršta ir po penkiolikos metų“. *XXI amžius*, 2004 m. kovo 19 d. https://www.xxiamzius.lt/numeriai/2004/03/19/gkras_01.html.
- Baločkaitė, Rasa ir Leonardas Rinkevičius. „Sovietinės modernybės virsmas: nuo Černobylio bei Ignalinos iki Žaliųjų judėjimo ir Sąjūdžio“. *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, nr. 2 (2008): 20–40.
- Burtynsky, Edward. „Exploring the Residual Landscape“. *Edward Burtynsky*, žiūrėta 2024 m. vasario 3 d. <https://www.edward-burtynsky.com/about/statement>.
- Crutzen, Paul J. ir Eugene F. Stoermer. „The „Anthropocene“. *Global Change Newsletter* 41 (2000): 17–18.
- Daraškevičiūtė, Vaiva. „Antropoceno estetika: tarp anestezijos ir aesthesi“. *Athena*, nr. 14 (2019): 210.
- . „Tarp gamtos ir fikcijos. Apie (ne)įvykusias slinktis“. In Mintautas Gutauskas, Vaiva Daraškevičiūtė, Gianluca Cuzzo, Danutė Bacevičiūtė. *Gamtos transformacijos: modernybė ir antropocenas*, 105–190. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021.
- Davis, Heather, and Etienne Turpin. „Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction“. In *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Edited by Heather Davism and Etienne Turpin, 3–29. London: Open Humanities Press, 2014.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. London: Black Dog Press, 2016.
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature – Contemporary Art and the Politics of Ecology*. London: Sternberg Press, 2016.
- Doherty, Brian. *Ideas and Actions in the Green Movement*. London: Routledge, 2002.
- Dovydaitytė, Linara. „(Re)Imagining the nuclear in Lithuania following the shutdown of the Ignalina nuclear power plant“. *Journal of Baltic Studies* 53, no. 3 (2022): 415–436.
- Gaidamavičius, Andrejus. „Fotografijos parodoje – pjedestalai absurdui“. *Šiandien*, 2021 m. rugpjūčio 7–20 d., 9.
- Gilmartin, Emma. „Life abounds in deadwood“. *Wood Wise. Tree and woodland conservation*, Autumn 2019, 8–11.
- Goin, Peter, and Peter Friederici. *A New Form of Beauty: Glen Canyon Beyond Climate Change*. Chicago: University of Arizona Press, 2016.
- Jankevičius, Karolis ir Juozas Stasinas, sud. *Lietuvos aplinkosaugos raida*. Vilnius: ABO, 2000.
- Kavaliauskaitė, Jūratė. „Tarp prigimties ir tautos: žaliųjų pirmiečiai sovietmečio Lietuvoje“. In *Sąjūdžio įtakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Mokslinės redaktorės Jūratė Kavaliauskaitė ir Ainė Ramonaitė, 214–267. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Kavoliūtė, Filomena. „Ideologijos atšvaitai Lietuvos kraštovaizdžiu sovietmečiu“. *Liaudies kultūra*, nr. 6 (2009): 26–32.
- Kinčinitis, Virginijus. *Fotoregos pratimai*. Šiauliai: Menininkų klubas, 2014.
- Kronika. *II-ojo Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos suvažiavimo delegatams*. Vilnius: Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija, 1980.
- Lazdinis, Imantas. „Aplinkos apsaugos raida Lietuvoje“. In *Regnum est: 1990 m. Kovo*

- 11-osios Nepriklausomybės Aktui – 20. Atsakingasis redaktorius Gediminas Mesonis, 867–886. Vilnius: Mykolo Romerio universiteto Leidybos centras, 2010.
- Life in the Deadwood: A guide to managing deadwood in Forestry Commission forests.* Edinburgh: Forest Enterprise, 2002.
- Makauskas, Paulius. „Mintys apie debiutinę parodą „Naujos Jūros“. *Meno niša*. <https://menonisa.lt/paulius-makauskas-mintys-apie-debiutine-paroda-naujos-juros/>.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, Jorgen Randers and William W. Behrens III. *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Universe Books, 1972.
- Mierauskas, Pranas. *Saugomų teritorijų politika ir valdymas*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2012.
- Mirzoeff, Nicholas. „Visualizing the Anthropocene“. *Public Culture* 26, no. 2 (2014): 213–232.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- . „Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects“. *Symplokē* 21, no. 1–2 (2013): 37–50.
- Morton, Timothy, and Dominic Boyer. *Hyposubjects: On Becoming Human*. London: Open Humanities Press, 2021.
- Relidzyńska, Alicja. „The Nature of Irrevocability: Anthropocene Nostalgia in Hayley Eichenbaum's Photography Series The Mother Road“. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, no. 12: (2022): 172–191.
- Sabolius, Kristupas. „Antropocenas kaip vaizduotės problema“. *Athena*, nr. 14 (2019): 172–186.
- Stankevičius, Petras. „Lietuvos pramonės struktūros pokyčiai XX amžiuje“. *Istorija*, nr. 56 (2003): 66–83.
- Šaulys, Audrius. *Gamtosauginės minties ir praktikos istorinė raida sovietinėje Lietuvoje*. Magistro baigiamasis darbas. Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2014.
- Tarasovas, Olegas ir Jakovas Šadevičius. *Draugystės pagimdyta*. Vilnius: Mokslas; Leningradas: Lenizdat, 1982.
- The Atomic Photographers Guild*. <https://atomicphotographersguild.org/about/>.
- Žukauskaitė, Audronė. „Nuogos gyvybės produkcavimas antropoceno scenoje“. *Athena*, nr. 14 (2019): 63–78.
- Есимова, Айгуль. „Экологическая тематика в советских плакатах“. *Улкен Алтай элеме – Мир Большого Алтая – World of Great Altay* 5, nr. 4 (2019): 648–660.
- Лаптев, Иннокентий. *Научные основы охраны природы: курс лекций*. Томск: Издательство Томского университета, 1964.
- Об охране окружающей среды: сборник документов партии и правительства. 1917–1985 гг.* Москва: Политиздат, 1986.

Summary

Lithuanian Landscape Photography in the Era of the Anthropocene: Ideological and Aesthetic Aspects

Margarita Matulytė

Keywords: Lithuanian landscape photography, visualising the Anthropocene, aestheticism and de-aestheticizing, ecology and nature conservation.

This paper examines landscape photography from the latter half of the 20th century to the first half of the 21st century, focusing on the emergence of the aestheticized landscape tradition prevalent in Lithuanian photographic art. It also questions whether landscape photography has the capacity to respond to the challenges posed by the Anthropocene and foster ecological awareness and activism. The analysis of the photographs' aesthetics is conducted within the framework of theories concerning the visualization of the Anthropocene, while the ideological discourse is contextualized within the development of environmental law and the ecological landscape.

During the Soviet era, nature conservation efforts were primarily geared towards resource preservation and reproduction to meet consumer demands. Although Soviet ideologists advocated for addressing ecological issues at micro-level, through education and instilling a basic culture of environmental responsibility, the rapid development of industries, agriculture, and energy disregarded ecological sustainability principles. Photography, under strict control and censorship, was unable to openly address ecological crises. Furthermore, creators often lacked awareness and comprehension of the magnitude of the crisis.

Following Lithuania's independence, the nation's environmental protection efforts integrated into international frameworks. However, agricultural renewal processes remain unaddressed, and preemptive measures to prevent environmental violations and tragedies have been lacking. Despite three decades of open discourse on ecological issues and widespread availability of information through various channels – including media and scientific research – society's perception of nature has undergone significant transformation. Nevertheless, artists upholding the traditions of Lithuanian humanistic

photography have largely sidestepped global trends in ecological activism. Instead, their archives predominantly feature imagery characterized by romanticization, sacralization, mythologization, universalization, and aestheticization. The distinction between the artistic strategies of modernist and postmodernist photography becomes evident in how nature is represented or omitted, and in the construction and actualization of environmental issues.