

2008
11/12

interview

SMC/CAC



Redakcija / Editors: Linara Dovydytė, Simon Rees ● Dizainas / Design: Daiva Kūšmaitė ● Vertimas / Translation: Jurijus Debralevas, Ieva Juskaite ● Spauda / Printer: Logolips
© Šiuo laikiniuoju metu centras, menininkai ir kiti, autoriai / Contemporary Art Centre, Vilnius, the artists and writers, 2008.
No part of this publication may be reproduced without prior permission of the publisher compatible with fair practice.
ISSN 1822-2064 ● Tiržas / Edition: 1500
Leidžia. Šiuo laikiniuoju metu centras. 4 kartus per metus / Produced four times a year by the Contemporary Art Centre, Vilnius
● INTERVIU skelbiamas mintis nebūtinai atitinka leidėjo ar redaktoriaus nuomonę.
● The views expressed in INTERVIU are not necessarily those of the Publishers or Editors.
● Kontaktai / Contact: Centras (CAC) ● Vokietijai 2, L103 | 30 Vilnius, Lithuania ● T. +370-5-262 3476 ● F. +370-5-262 3934 ● E. interviu@cac.lt

ŠIAME NUMERYJE

- Auksinis *Nemuno* dešimtmetis. Pokalbis su Romualdu Rakausku
 - Testas: 11 vs. 1. Pokalbis su Margarita Matulytė
 - Nesurežisuota fotografijos tikrovė. Pokalbis su Jonu Staselis
 - Ideologija. Ernestas Parulskis
 - Geležinio vilko žiedas. Rolandas Rastauskas
 - Kai vaizdas tampa pokalbiu. Julija Fomina ir Valentinas Klimašauskas
 - Patekti į situaciją. Pokalbis su Mirjam Wirz
 - Fotoaparatai naudojami paprastai, lyg revolverį. Pokalbis su Dainiumi Liškevičiumi
 - Žemės galia. Pokalbis su Artūru Raila
- PIRMAME VIRŠĖLYJE – Vitas Luckus. Iš ciklo *Mimai*. Paimta iš žurnalo *Nemunas* 1970, nr. 11, viršelio

Lietuvos dailė '08. FOTOGRAFIJA

Ruošiantis 2009-ųjų Baltijos tarptautinio meno trienalės *Miesto istorijos*, projekto kuratoriaus Kęstučio Kuizino kompiuterio darbalaukyje atsirado naujas aplankas pavadinimu *Fotografija*. Norint suprasti, kas bendro tarp miesto ir fotografijos, didelio detektyvo ieškoti nereikia. Priešingai, pasak menininkės Mirjam Wirz, po miestą klaidžiojantis žmogus su fotoaparatu pats panašus į privatų sekį, kurį jo kamera atveda į netikėtiausias situacijas ir nenuspėjamus susitikimus. Fotografija ne tik fiksuoja miesto vaizdus, bet ir tampa jo tyrimo įrankiu ar netgi miestietiško gyvenimo būdu.

Tačiau įvadinis minėtos trienalės projektas – apžvalginė paroda *Lietuvos dailė '08. Fotografija* – apima platesni temų spektrą ir pirmiausia žvelgia į fotografiją kaip istorinę mediją. Parodą sudarantis šešios kurojamos dalys ir du solo projektai patelkia tiek vertikalių, tiek horizontalių Lietuvos fotografinių praktikų pjūvį. Fotografo Romualdo Rakausko sudarytoje kolektyvoje atsižvelgiama į Lietuvos meninės fotografijos pradžią, kuri šioje parodoje pristatoma per ją populiarinio legendinio žurnalo *Nemunas* foto puslapius. Dailės istorikė Margarita Matulytė, pasitelkdama visuomenininko skirtingais laikotarpiais kūrusių menininkų nuotraukas, konstruoja itin subjektyvų pasakojimą apie tai, kaip fotografija pažeidinėja įvairias ideologijas, tame tarpe ir paties autoriaus stiliaus štampos. Šiuolaikinėje kultūroje labiausiai matoma (ir labiausiai „įtartima“) spaudos fotografija apžvelgiama Lietuvos spaudos fotografų klubo vadovo Jono Staselio sudarytame rinkinyje. Įvairioms fotografavimo ir fotovaizdų naudojimo strategijoms šiuolaikiniame mene skirti personaliniai Dainiaus Liškevičiaus ir Artūro Railos projektai ir bent trys parodos dalys – architekto Valdo Ozarinsko parengta mėgėjiškos savireklaminės

fotografijos paroda, dailės kritikų Julijos Fominos ir Valentino Klimašausko tyrimas apie tai, kaip vaizdas tampa pokalbiu, ir Mirjam Wirz kurojamos „flash“ renginių ciklas.

Sunku pasakyti, ar šiandien fotografija yra demokratiškiausia saviraškos, ar labiausiai paplitusi priklauso savybės nuo vaizdų forma. Bet koku atveju, kataloginiam parodos *Lietuvos dailė '08. Fotografija* pristatymui pasirinkime masiniam (vaizdinės) informacijos platinimui labiau tinkamą žurnalo formatą. Šis *SMC interviu* numeris, savo ruožtu, skolinasi septintojo dešimtmečio pabaigos žurnalo *Nemunas* rūbą. Pirmame žurnalo viršelyje perspaudinta Vito Luckaus nuotrauka, kuri kontraversiškai „papošė“ 1970 metų *Nemuno* numerį (plačiau apie tai p. 8), savo istorija primena, kad fotografija yra ne tik meninė, bet ir socialinė veikla, besiskleidžianti sudėtingame klytvybos, propagandos, manipuliacijos ir cenzūros įtamptu lauke. Todėl šio *interviu* tekstai skirti ne tik parodos apie fotografiją pristatymui, bet ir kritiškai fotografijos medijos refleksijai.

Lithuanian Art '08: PHOTOGRAPHY

The latest addition to *Urban Stories: X Baltic Triennial of International Art* (2009) curator Kęstutis Kuizinas' computer desktop is a folder titled "photography". There is no need to embark upon a detective story to understand what the "urban" has in common with photography. On the contrary, according to artist Mirjam Wirz, a man with a photo camera wandering around the city is like a private detective whose camera brings him to the most unexpected situations and unpredictable meetings. Photography not only records urban images, it serves as a means of investigation of the city or enables an urban life style itself.

The exhibition for which this issue of *INTERVIU* serves as a text – *Lithuanian Art '08: Photography* – is an introductory platform to next year's Triennial that surveys a broad range of topics related to the medium of photography. Six curatorial projects and two solo shows present both vertical and horizontal cuts through photographic practices in Lithuania. The collection composed by photographer Romualdas Rakauskas visits the emergence of Lithuanian art photography, and its popularisation, in the pages of the watershed publication *Nemunas*. By presenting the photos of eleven artists, belonging to three generations, and periods, art historian Margarita Matulytė is building a very subjective story about the ways photography violates various ideologies including clichés of the artist's signature style. The most evident and "dubious" type of photography in contemporary culture – press photography – is reviewed in a set of images presented by Jonas Staselis, the president of Lithuanian Press Photographers' Club. Yet another set of productive and conceptual strategies are revealed in the solo-shows of artists Dainius Liškevičius

and Artūras Raila. And amateurism is embraced as a strategy in the exhibition of non-professional self-advertisement photography presented by architect Valdas Ozarinskas. Meanwhile, Julija Fomina's and Valentinas Klimašauskas' research on how an image expands into a conversation and a series of "flash" events curated by Mirjam Wirz broaden our understanding of the medium even further.

It is hard to say whether photography, today, is the most democratic means of self-expression or the most common form of image-dependence. Whichever is the case we present the catalogue of exhibition *Lithuanian Art '08: Photography* in a magazine format that is an apposite vehicle for the mass distribution of – visual – information. We have also primed the format of this issue of *INTERVIU* – to enhance its image delivery – which is borrowed from the square-format of the Soviet magazine *Nemunas* as it was produced in the late-1960s. A photo by Vitas Luckus that controversially "graced" a 1970 issue of *Nemunas* and later composed synonymous with the collective imaginary associated with the magazine (see p. 62 for more information) is reprinted on the cover here – a redeployment that reminds that photography is not only an artistic but also a social activity that exists in a field of complicated tensions between art making, propaganda, manipulation, and censorship. The texts published here are intended as both an analogue to the exhibition and as a critical reflection on the photographic medium.

- The golden decade of *Nemunas* magazine. Interview with Romualdas Rakauskas
 - Test: 11 vs. 1. Interview with Margarita Matulytė
 - A picture is worth a thousand words? Interview with Jonas Staselis
 - Ideology. Ernestas Parulskis
 - Geležinio vilko roundabout. Rolandas Rastauskas
 - When the image expands into conversation. Julija Fomina & Valentinas Klimašauskas
 - Getting into situations. Interview with Mirjam Wirz
 - I use a camera like a gun – it's nothing complicated. Interview with Dainius Liškevičius
 - Power of the earth. Interview with Artūras Raila
- COVER IMAGE: Vitas Luckus. From the series *Mimes*. Reprinted from the cover of *Nemunas*, vol. 11, 1970

FROM PAGE 62

Auksinis Nemuno dešimtmetis

Linaros Dovydaitytės pokalbis su Romualdu Rakausku

Prieš keturis dešimtmečius jaunas, ką tik išgarsėjęs fotografas Romualdas Rakauskas atvažio į Kauną susiviliojęs pasiūlymu dirbti naujame kultūros žurnale *Nemunas* ir... gauti už tai būstą. Tuomet manė – atidirbsiu trejus metus už tą butą ir grįšiu į Vilnių. Tačiau išėjo kitaip – *Nemunas* netikėtai tapo populiariausiu leidiniu Tarybų Lietuvoje, o Romualdas Rakauskas liko dirbti fotografijos skyriaus redaktoriumi iki pat žurnalo uždarymo 2004 m. (dabar tuo pačiu pavadinimu yra leidžiamas kultūros ir meno savaitraštis). Susitikę šiltą ruggpjūčio popietę ištuštėjusioje Laisvės alėjoje su Romualdu kalbėjomes apie legendinę *Nemuno* pradžią, tarybinei sistemai neįtikusią fotografiją ir būsimą parodą Šiuolaikinio meno centre.



Romualdas Rakauskas. Šveitimas

Linarą Dovydaitytę: Tarybiniais metais spauda buvo bene labiausiai valdžios kontroliuojama sritis. Partija prižiūrėjo ne tik daugiatūkstantiniais tiražais leistus informacinius dienraščius, bet ir gausybę laisvalaikio ir kultūrai skirtų leidinių, kurie turėjo efektyviai skleisti tarybinę ideologiją visoms visuomenės grupėms. Neveltui tuometinėje Lietuvoje netrūko laikraščių ir žurnalų, skirtų moksleiviams, jaunimui, moterims, gamybininkams, gamtininkams, mokslo mėgėjams ir t.t. 1967 metais Komjaunimo CK pradėjo leisti naują žurnalą jaunimui *Nemunas*. Kokia buvo jo pradžia ir kuo jis skyrėsi nuo kitų panašių leidinių?

Romualdas Rakauskas: Panašių leidinių nebuvo, nes, pavyzdžiui, *Jaunimo gretos* buvo skirtos dirbančiam jaunimui. O *Nemunas* buvo kūrybinio jaunimo žurnalas, specialiai jaunimui skirtas meninis literatūrinis leidinys. Pradžią buvo labai smagi, nes mūsų niekas smarkiai nekontroliavo, visi laukė kokio penkto šešto numerio – pažiūrės, kas ten bus iš to *Nemuno*. Ir pirmasis vyr. redaktorius poetas Antanas Drilinga tai laisvę puikiai pasinaudojo. Jau nuo pirmo numerio pradėjome spausdinti daug medžiagos iš užsienio, kokios nebuvo jokiuose kituose leidiniuose, nes juose skelbdavo tik oficialią informaciją. O *Nemunas* spausdino tai, kas domino jaunimą – apie muzikines grupes, literatūrinius dalykus, kurių tarybinė valdžia netoleravo. Žurnalas turėjo visiškai naują struktūrą – numerio pradžioje būdavo šiek tiek privalomo oficiozo, o paskui eidavo poezijos, prozos pristatymai, ir daugiausia jaunų autorių kūriniai. Bet populiarus jis pasidarė, žinoma, ne dėl to. Labai svarbi buvo publicistika – netradicinė, aštri. Ir rašė netikėti publicistai. Pavyzdžiui, šokėjas Česlovas Norvaiša, kuris važinėdavo į konkursus užsienyje, iš ten parsiveždavo čia nepriemamos spaudos, kažką išversdavo, pasvarstydavo nepatogiomis temomis. Tokių temų oficioziniai leidiniai nevertino, o žmonėms buvo be galo įdomu.

Visa mūsų redakcija buvo vien jaunimas. Drilinga tada buvo jauniausias vyr. redaktorius Tarybų Sąjungoje, jam buvo vos virš 30. O jaunimas savaime chuliganiškai nusiteikęs, visada linkęs draudimus laužyti. Ir Drilinga, šaunuolis, visa tai palaikydavo, tiesiog žmogiškai, pajuokaudamas. Sakydavo, na ir gausiu tą papeikimą iš CK, na ir kas. Praeidavo trys mėnesiai, papeikimas būdavo anuliuojamas, ir žaidimas pra-



Antanas Sultūnas. Laisvėtikis bėgimo ra



Vytautas Raubertas. Apstulbinant

Linda Rutka. Cezāns



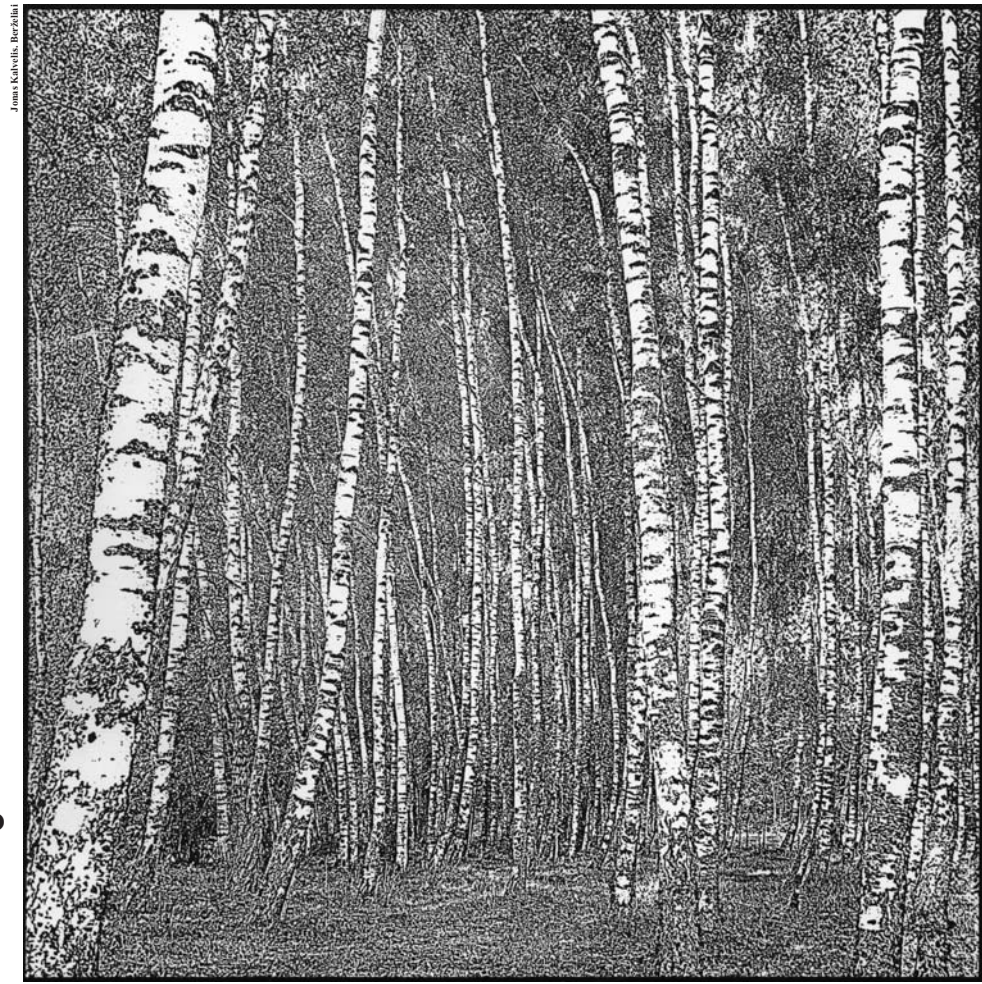
Vilnis Naupjass. Pirmais Vasaras akts, 1967, nr.2



Rimāds Vilksnis



Rimāds Dīkavīčis





Testas: 11 vs 1

Danny Oceano interviu su Margarita Matulyte

„TUŠČIAS KAMBARYS, KURIAME STOVI VIENA VIENINTELĖ KĖDĖ. Girdime, kaip ATSIDARO ir UŽSIDARO DURYS, tada pasigirsta ARTĖJANTYS ŽINGSNIAI. Vilkėdamas kalėjimo uniformą PASIRODO DANNY OCEANAS ir atsisėda.

12

BALSAS
Labas rytas.

DANNY
Labas rytas.

BALSAS
Jūsų vardas, pavardė.

DANNY
Danielis Oceanas.

BALSAS
Dėkoju, p. Oceane. Šio susitikimo tikslas – nustatyti, ar paleistas į laisvę Jūs vėl ketinate pažeisti įstatymus. Ir nors tai pirmasis Jūsų teistumas, Jūs buvote įsipainiojęs į daugiau kaip tuziną nusikalstamų pinigų išviliojimo sukčiaujančią ar apgaule operacijų, tačiau niekada nebuvote apkaltintas. Ką galite apie tai pasakyti?

DANNY
Kaip Jūs ir sakote, ponai, aš niekuomet nebuvau apkaltintas.“*

13

Danny Oceanas: Ir tu sakai, kad ši situacija tau pažįstama? Kai atsakai tą, ką ir tikisi išgirsti, arba kai pažadi nedaryti to, ką neišvengiamai padarysi?

Margarita Matulytė: Tokia mano būseną yra chroniškai pasikartojanti – nuolat sau pažiūdu atsiriboti nuo šalutinio darbu, tačiau kiekvieną kartą, kai iškyla naujo potyrio galimybė, beatodairiškai tam „pasirašau“. Taip nutiko ir su Šiuolaikinio meno centro kvietimu dalyvauti projekte, kuris man buvo visiškai nepakeliui, tačiau siūlė taip ilgai trokštą išsilaisvinimą nuo standartų ir kliūčių. Po ŠMC stogu galiu sužaisti „istoriją“ pagal savo taisykles arba be taisyklių. Tad suprantu tave – kai pagaliau rankos yra „atristos“ (tavo ir mano atveju tiesiogine prasme), ar gali atsakyti įgyvendinti nelaisvėje brandintą idėją.

DO: Dauguma mano, kad tinkamiausias būdas spręsti problemas yra kompromisai.

MM: Stengiuos išvengti kompromisinių sprendimų ir, jeigu įmanoma, jų neprojektuoju. Tačiau kartais taikau taip vadinamą netikrąjį kompromisą arba logikos klaidą ir sąmoningai iniciuoju radikaliai alternatyvių požiūrių susidūrimą/susiliejamą. Tokiu būdu apčiuoپیu ne „vidurki“, o kažkokį naują darinį, kuris iškyla virš klaidų ir paklaidų lygmenis, nes sprendžia jų naują neprognozuojamą uždavinį. Interviu su tavimi, atleisk už cinizmą, holivudiniu herojumi, yra būtent tokio pobūdžio kompromisai.

DO: Kitas mano vietoj už tokį argumentą tave nusausti, bet aš – intelektualus kriminalinis nieko be reikalo nesikraudžiu, nevagiu iš to, kas nenuspėtinai būti apvogtas, ir ŽAIDŽIU TAIP, LYG NETURĖČIAU KĄ PRARASTI.

MM: Taip, kai žaidimo taikynis ir pagrindinė auka yra ne finansinė, o moralinė, etinė, psichologinė. Tuomet tuos tris kazino pasirenki ne dėl to, kad rūpi 150 milijonų – Terry Benedictas valdo ne tik vienas pelningiausių kazino Las Vegase, bet ir tavo buvusį žmoną Tess. Be to, yra nepataisomas niekšelis.

DO: O taip, juk esu senamadiškas ir sentimentalus. Bet mano komanda suveikė taip švariai dėl to, kad juos rinkdamas vadovavauši intuityviai. Ir, pripažink, apiplėšimo planas buvo genialus.

MM: Tuo tarpu aš pradėdama savo projektą neturėjau jokio plano. Jis subrendo besirenkant komandą ir moderuojant jų idėjas. Ir patikėk, tai nėra lengvabūdiškas požiūris. Priešingai. Tu planavai įsilaužti į seifą, kurio apsaugai naudotos technologijos yra sudėtingiausios, tačiau apskaičiuojamos ir perprantamos; juk kazino saugykla yra materiali erdvė konkrečioje vietoje su tiksliais elgesio instrukcijomis. Mano „įsilaužimas“ į fotografijos istorijos saugyklą yra komplikuoatas dėl pagrindinių parametrų – laiko, erdvės, idėjų vertės – subjektvumo.

DO: O kaip gi komanda? Kas tie vienuolika? Savo vienuoliktuką susirinkau per parą, tačiau galvą guldau už kiekvieną – jie ne tik savo srities „profai“, bet ir patikimi.

MM: Mano projekte dominuoja kitos dimensijos ir charakteristikos, nes, kaip suprantai, lemia kitos aktualijos. Vienuolikos dokumentalistų, modernizmo klasikų, avangardo pradininkų ir šiandien kuriančių menininkų darbai įtaigiai reaguoja į erdvėlaikį, atskleidami jų fotografiskai „apgyvendintas“ socialines erdves ir ne visada pataikydami ar įtikdami vyraujančiai sociokultūros bei meno ideologijai, sukeltiantys disonansą šiandien ir vakar, slapta ir viešai, sąmoningai ir nesąmoningai, nepastebėtai ir įtakingai. Parodai atrinkti kūriniai yra hipotetiškos nuorodos į apčiuoptus trūkius ir išderinimus „aiškiami“ vieno ar kito laikotarpio meniniame diskurse arba paties menininko kūrybinėje raidoje. Taigi, jeigu vadovaučiau tavo atrankos kriterijais, su tokia komanda į žvalgybą neitčiau. Tiesa, yra vienas motyvas, kuris ir tau turėtų būti patrauklus – visi jie yra jautrūs ir imlūs realijoms, socialiai pažeidžiami, bet tuo pačiu apvertiantys įprastą socialumo modelį ir suguldytą istorijos sampratą aukštyn kojom.

DO: Ką turi omeny?

MM: Kalbu apie pirmą kartą viešai rodomus Iljos Fiserio demonstracijas negatyvas, kurie yra grynas ir tikras „tikėjimo“ liudijimas. Išmanantis manipuliacijos fotografija technologijas (toks buvo laikas – fotografas slapyvardžiu J. Žvejas tiekė *Švyturio* žurnalui socrealybės) dažnai ne pagal užsakymą išeidavo į gatves ir meistriškai dokumentavo tikrovės veiksmą. Dar turiu omeny Povilą Karpavičių, kurio darbai jau senokai neeksponuojami parodose,

nors ne vienas iš tebegyvenančių kūrėjų vadiną jį savo mokytoju. O juk būtent jis surengė pirmą pokary (1953) personalinę ir pirmą spalvotosios meninės fotografijos parodą. Būtent jis, atsiribojęs nuo fotožurnalizmo (neskaitant retsykišiais publikuotų etudų), pasinėrė į eksperimentavimą ir sukūrė izoplichromijos techniką. Darbai *Uoste* ir *Beržynėlis* po Tarpautinės parodos Vroclave (1957), kur jis vieningai atstovavo Sovietų Sąjungai, daugiau niekada iki šiol nebuvo išskelti. Sakysi, naivūs, o ar tai yra blogai? Dar galvoju apie Antaną Sutką, kurio serija *Aklųjų mokykla* atskleidžia jo ankstyvąjį estetiką ir išryškina autorinės stilstikos kryptis: nuo konstruktyvių rakursų ir kompozicijų iki žmogaus esaties stebėjimo ir dienos šviesą ištraukto egzistencinio virpesio. Dar mačiau apie šviesuolio Algirdo Šeškaus netikėtos serijos *Draudzauskaitė*, *Budytis ir aš* premjerą, apie Vytauto Balčyčio autorinį išsilaisvinimą, apie Gintauto Trimako neišsiamą potencialą „matyti“ kitai, apie Gintaro Zinkevičiaus naująsias autobiografinį *Portfolio Depressanto*.

DO: Taigi, geras šuolis nuo euforinių demonstracijų sovietmečiu iki šiandieninės depresinės nostalgijos.

MM: Žinai, štai tokios priešpriešos net nepastebėčiau. Beje, kaip tik šiandien susipažinau su X, kuris yra perpus japonas, perpus anglas, ką tik grįžęs iš Afganistano, ir akivaizdžiai kontūzotas. Per dieną jis išgeria po litrą pieno, naktimis nemiega, nuolat kalbasi su tariamu pašnekovu telefonu ir dar stebisi, kad aš moku rašyti lietuviškai. Tad jis, manau, po to, ką išgyveno „šventajame“ kare, nepritartų tavo projektui, bet gerai (tai reiškia – iki skausmo) suprastų Gintaro Zinkevičiaus „keverzonę“ ant skaitmeninių atspaudų, kuriuos jis padarė žiemą sniege rastu telefonu Samsungx700: „[...] ilgiausio savo mirusių draugų, ilgiausio ir tu, kurie urvose pasislėpė. Aš, 44 metų senumo daržovė, klausiu: kiek dar tęsis šita nesąmonė?...“. Beje, parodoje dalyvauja ir jo geras bičiulis Remigijus Pačesa, bet apie jį tau nieko nepasakosiu, nes tu tiesiog nesuprasi.

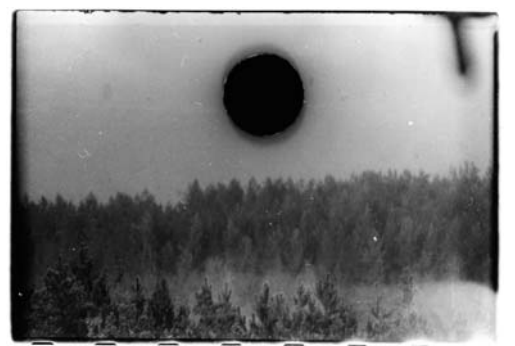
DO: Kodėl nesuprasi?

MM: Dėl to, kad tu žinai, kas yra amerikietiški tualetai, ir nežinai, kas yra tualetai Lietuvos provincijoje. Galėčiau savo paaiškinimą pagrįsti psichoanalitiko Jacques'o Lacano tei-



1. Povilas Karpavičius. Uoste. 1957. Siantilų Lietuvos muziejaus nuosavybė
2. Antanas Sutkus. Aklųjų mokykla. 1962
3. Algirdas Šeškaus. 11 serijos *Draudzauskaitė*, *Budytis ir aš*. 1982
4. Ugnius Gelguda. Tamsoraščiai. 2008. Fotoinstaliacijos fragmentas





Gintautas Trimakas. Kiekvienam vaizdui savas šešėlis (taškas). 2006-2008. Fragmentas



Raimundas Urbonas. Prie ežero. III, 1982 (87). Iš Gintauto Trimako kolekcijos

Gintaras Zinkevičius. Iš serijos *Portfolio Depresanto*, 2007



giniais, tačiau paaiškinti elementariai, remdamasi Slavojumi Žižeku: „Ir tuomet aš pradėjau galvoti apie tualetus Amerikoje, Prancūzijoje ir Vokietijoje. Kartu jie sudaro semiotinį trikampį, kuris tiksliai atitinka Levi-Strausso trikampį, taigi kaip ir turime ekskrementų trikampį. Vokiški tualetai pagaminti taip, kad ekskrementai nukrenta ant gale esančio ploksčio paviršiaus ir nuleidžiami į priekyje esančią skylę. Tokiu būdu jūs atsidiariate tiesiai prieš savo ekskrementus – ir galite pamatyti, ar turite kirmėlių, ir pan. Tai vokiškas ritualas. Prancūziškų tualetų dizainas sukurtas priešingai: skylė yra didesnė ir yra gale, taigi ekskrementai gali kristi tiesiai į ją ir nedelsiant pranykti. Amerikietiškas variantas, galima sakyti, kaip ir Levi-Strausso virtas maistas, apima visus elementus: ekskrementai pasilieka, bet plaukioja vandenyje. Esu šia tema skaitęs keletą knygų ir padariau išvadą, kad kiekviena tauta tiki, jog jos sistema protingiausia. O juk akivaizdu, kad čia veikia kompleksinė sistema. [...] Taip, bet vos tik nuleidžiate vandenį, atsidiariate pačiame ideologijos viduryje.“**

DO: It makes sense.

MM: O kad suprastum Pačėsos ideologiją, turi pažinti lietuviško kaimo tualetą, kuris šiek tiek yra artimas vokiškam analogui (pagal Žižeką). Tiesa, seriją *Viešas augalų gyvenimas* ir kitus gana kontraversiškus darbus Pačėsa sukūrė dar būdamas Vilniuje, o šiuo metu jis gyvena ir kuria Marijampolėje, kur dar išaugota ne viena iš lentų sukalta „kabiną“ su ekskrementams skirta „skylė“. Metaforiškai kalbant, Pačėsos objektyvas nukreiptas į tos „skylės“ padarinius – tą tvaiką, kurį vieną kartą patyręs niekada nepamirši. Žižekas gerai paaiškino ir Raimundo Urbono *Nuotaikas*, ir Sauliaus Paukščio montažų dermę užgriebė. Tad neturiu ką pridurti. Tuo tarpu dabarties sociumo tirščius į paviršius iškėlė jauniausias projekto dalyvis Ugnius Gelguda – jo *Tamsoraščiai*, manau, sudomintų patį Sigmundą Freudą.

DO: Mano formulėje „11 vs 1“ nėra nežinomųjų: 11 = Turkas, Livingstonas, Frankas, Basheris, Yenas, Saulas, Linus, Rusty, Virgilas, Reubenas ir aš, Danielis Oceanas, o 1 = Terry Benedictas. O tavo?

MM: Mano atveju tokia schema nesuveiktų. Nesu tikra, kad pasirinkau tinkamą kelią, tačiau apsidraudžiu tuo, kad mano paroda yra

tik TESTAS. Istorikai suburti tokią komandą vienam projektui yra klaidinga: idėjiškai, stilistiškai, net fiziškai jie niekada nebuvo sujungti vienu laiku ir vienoje erdvyje, tačiau, tikuosiu, rizikos faktorius nedidelis. Juk fotografija disponuoja savo realybe ir nuolat konfliktuoja su laiku. Priešingai nuo tavęs, man negresia pakliūti į kalėjimą. O Lietuvoje net kiaušiniai neapmėto. Taigi, mano 11 = Ilja Fiseris, Povilas Karpavičius, Antanas Sufkus, Algirdas Šeškus, Remigijus Pačėsa, Gintautas Trimakas, Gintaras Zinkevičius, Vytautas Balčytis, Raimundas Urbonas, Saulius Paukštys, Ugnius Gelguda. O formulė „11 vs 1“ tokia:

11 vs 1 = ISTORIJA

11 vs 1 = TIKROVĖ

11 vs 1 = LAIKAS

11 vs 1 = SOCIUMAS

11 vs 1 = KONCEPCIJA

Paaiškinti kiekvieną poziciją detaliai...

DO: Deja, atleisk, ilgiau negaliu užsibūti. Man laikas.

MM: Taip, žinau. Nepergyvenk, tave greit paleis. Ir tavęs lauks Tess.

DO (ironiškai): O apie tai tau pranešė pats Stevenas Soderberghas?

MM: Ne. Perskaičiau scenarijų. Privalomas elementas – Happy End. Tiesa, jame praleistas svarbus dalykas – mūsų pokalbis.

DO (jau įsodintas į Las Vegaso policijos automobilį): Gal patartum kokį žaidimą „laisvalaikui“?

MM: Pastebėjau, kad išsaugojai vestuvinį žiedą, bet geriau pasidomėk Borromeo žiedais.

*Įrašyta Oksforde 2008 metų rugpjūčio 1 dieną.****

Post scriptum: Kontroversijos yra neišvengiama mūsų vystymosi sąlyga. Šią parodą skiriu Béatrice Lejeune, gimusiai Afrikoje, keturiolikos pradėjusiai savarankišką gyvenimą Belgijoje, išvykusiai į Meksiką, sugrįžusiai į Europą ir apsigyvenusiai Anglijoje. Ji buvo klasikinės operos balerina, tačiau nuolat turėjo galvoti apie išgyvenimą: išbandė įvairiausius darbus, pakeitė daugybę būstų. Ji neturi jokio turto, tik dukrą, gražią ir mįslingą, anksčiau subrendusią ir praktiškai pažinusią *Bau-drillard'o* simuliacrų pasaulį. Penktadienio vakarais Béatrice mėgsta išgerti taurę vyno ir šiek tiek pafilosofuoti. Ji tikrai nežino, kas jį laukia rytoj.



* Ocean's 11. Screenplay by Ted Griffin, based on a screenplay by Harry Brown and Charles Lederer and a story by George Clayton Johnson & Jack Golden Russell, 2001. Prieiga per internetą: http://www.dailyscript.com/scripts/oceans_11.pdf. Pagal šį scenarijų pastatytas režisieriaus Steveno Soderbergho filmas *Oceanas vienuoliktu-kas* (Ocean's Eleven, 2001), 1960 m. režisieriaus Lewiso Milestone'o sukurtu filmo rėmikas. Pagrindinis herojus – Danny Oceanas, kuris tik išėjęs iš kalėjimo sumanė sudėtingiausią istoriją trijų Las Vegaso kazino 150 milijonų dolerių vertės apipilėšimą. Per vieną naktį jis suburia aukščiausio lygio vienuolikos „specialistų“ komandą.

** Slavoj Žižek on toilets and ideology. Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=awTJXHNPOg>

*** Mokslo naujienos pranešė, kad tą dieną vyko visišką saulės užtemimas. Prieiga per internetą: <http://moksloslasplius.lt/mokslo-naujienos/2008/07/30/rugpjucio-1-aja-visi-kas-saules-uztemimas>

Margarita Matulytė yra fotografijos istorikė ir parodų kuratorė, dirba Lietuvos dailės muziejuje.





NESUREŽISUOTA FOTOGRAFIJOS TIKROVĖ

Michail Raikovskij. Schematino ryšis (iš serijos *Prospėjas išaudiron*). 2008. Vhitais

Algimantas Aleksandra viėnas. Linksmų bėc. 2007. Vhitais

Ilonos Jurkonytės pokalbis su Jonu Staseliu

Ilona Jurkonytė: Kas būdinga spaudos fotografijai? Kur yra riba, skirianti meninę ir spaudos fotografiją?

Jonas Staselis: Meninė ir spaudos fotografija skiriasi, tačiau skirtumas yra labai santykinis. Man tiek spaudos, tiek meninė fotografija yra fotografija. Vienas iš apčiuopiamesnių skirtumų – tai, kad klasikinės spaudos fotografas neturi galimybės pasirinkti laiko, vietos ir šviėsos. Jis turi būti konkrečioje vietoje ir fotografuoti. O meninės fotografijos atstovas neturi tokių laiko apribojimų – jam nereikia fotografijos atiduoti už valandos. Jis gali palaukti tinkamos šviėsos ar vakaro, ar ateiti poryt... Spaudos fotografas yra įspraustas į laiko ir vietos rėmus, įspraustas į akimirką, ypač jei tai susiję su reportažu (su įvykiais), tuomet būna, kad negali nė dviejų metrų į šoną pajėiti, nei palaukti. Fotografavimas vyksta čia ir šią akimirką. Arba tau čia ir dabar pavyko įamžinti, arba – ne.

Pagal klasikinę spaudos fotografijos sampratą kadro negalima režiisuoti – kadras turi būti toks, koks yra. Vienas kolega, dirbęs Cečėnijoje tarptautinei agentūrai, kartą gavo vėlinių nuo savo redaktoriaus už tai, kad fotografuodamas moteriškes, sėdincias autobuse, truputį pavėlė autobuso langą, kad jos geriau matytųsi. Pasak mano kolegos, fotografuojamos moteriškes į langą pavalytą nė kiek nesuraėavo. Kaip bebūtų, esminis klasikinės spaudos fotografijos bruožas – fotografas turi vengti atkreipti į save dėmesį.

IJ: Kadangi keliami specialūs reikalavimai darbo sąlygoms, darbo vietai, pabrėžiama momento svarba, nesikišimo principas, susidaro įspūdis, kad tuo pačiu absoliučiai tikima, jog fotografija atspindi tikrovę, ar ne?

JS: Pagal visus kanonus spaudos fotografija yra nesurežiisuota tikrovė. Pavyzdžiui, prieš keletą metų mūsų Spaudos fotografų klubo organizuotame konkurse komisija buvo pasirengusi skirti pirmos vietos apdovanojimą už vieną fotografiją, kurioje buvo panašus, kad įamžintas degalinės apiplėšimas. Tačiau kilo abejonių ir patyrinėjus paaiškėjo, kad buvo nufotografuotos pratybos. Kai išaiškėjo, kad

Su parodos *Lietuvos dailė '08. Fotografija dalies Aistra miestui* kuratoriumi, Lietuvos spaudos fotografų klubo vadovu Jonu Staseliu kalbėjomės apie spaudos fotografijos savybes, jos santykį su menine fotografija, įdomius kadrus ir spaudos fotografo patirtis.

tai ne tikras įvykis, nuotrauka iš viso nepateko į rinkinį. Parodoje eksponuojamos dokumentinės nuotraukos, bet, manau, jos turi išliekamąją vertę kaip mūsų istorijos dalis. Tuos kadrus po kiek laiko bus galima naudoti kad ir istorijos vadovėliuose, parodant, kaip mes prieš kažkiek laiko iš tikrųjų atrodėm. Ir aš tikiu, kad tai yra realybė. Jei žmogus nufotografuotas užsiėmęs ar išsižiojęs, tai reiškia, kad jis tikrai buvo užsiėmęs ar išsižiojęs. Gal kai kurie laikraščiai tuo piktnaudžiauja, tačiau fotografas fotografuojamą žmonių nei pražiojo, nei jiems liežuvį ištraukia.

IJ: Spaudos fotografija visų pirma yra vaizdas, tačiau ji turi ypatingą santykį su tekstu, ar ne? Kaip fotografiją veikia tekstas?

JS: Labai įvairiai. Didžioji dalis fotografijų turi užrašus. Tačiau pati nuotrauka kartais pasako daug daugiau negu užrašas, kuris dažnai atsiranda tik dėl to, kad taip įprasta. O kartais būna taip, kad spaudos fotografija netenka prasmės, kai negali suprasti, kas joje vaizduojama. Pavyzdžiui, prieš kokius septynerius metus buvo surengtas „paparacinių“ fotografijų konkursas. Vienoje nuotraukoje buvo pavaizduotas „diedukas“, prie kiosko perkantis alų – atrodytų, visiškai eilinė situacija. Skirtumas tas, kad „diedukas“ yra buvęs didelis Tarybų Lietuvos partinis veikėjas, kažkada užėmęs vieną iš pagrindinių LTSR valdžios postų. O toje fotografijoje jis atrodė ir buvo apsirėngęs labai jau vidutiniskai... Tokiu atveju užrašas yra labai svarbus. Nes tokių „diedukų“ galima būtų daug „sugauti“, bet su tokia istorija – retenybė.

IJ: O kas tuomet yra spaudos fotografija? Ar tai nėra vien faktas, kad ji atspausdinta laikraščio puslapyje? Mums besikalbant susidarė įspūdis, kad norima išsiveržti iš klasikinės spaudos fotografijos rėmų ir truputį keisti žaidimo taisykles?

JS: Noriu patikslinti, kad klasikinė spaudos fotografija nėra tik tai, ką kasdien matome Lietuvos laikraščiu puslapiuose. Spaudoje dažniausiai matome dokumentinę fotografiją.

Tikrąjį spaudos fotografija turi atskleisti ne tik faktą ar įvykį, bet ir emocijas, pasėkmes, o kartais net sprendimo būdus. Nereikėtų spaudos fotografijos vertinti tik kaip sauso fakto atspindžio. Tendencija, kad nyksta riba tarp spaudos ir meninės fotografijos, pastebima fotografijos festivaliuose. Spaudos fotografijos srityje atsirado toks liūdnas reiškinys – fotografams mažėja galimybių išgyventi iš savo darbo. Dabartinės technologijos ir internetas labai smarkiai kerta per spaudos fotografiją. Šiuo metu galima bet ką bet kur nufotografuoti mobiliuoju telefonu. Laikraščiai tokiu nuotrauka gal ir netiks, bet internetiniai leidiniai – puikiausiai. Siųsti profesionalaus fotografo tarsi ir nebereikia, nes karo situaciją gali nufotografuoti kariškis, gatvės įvykį – nors ir praėivis. Bet tuomet iškyla kita – patikimumo – problema. Kariškis gali nufotografuoti tai, ką jam reikia, ir taip, kaip jam reikia. Praėivis taip pat gali būti suinteresuotas. Atsiranda etiniai dalykai, už kuriuos profesionalai yra atsakingi. Jei agentūros ir žiniasklaida suzinotų, kad pateiktas kadras neatpindi tiesos, tokio fotografo niekas nebesamdytų. O mobiliu telefonu fotografuojantis praėivis neatsakingas už nieką.

Fotografas turi būti neutralus ir gebėti įvertinti realią situaciją. Buvo pavyzdžių, kai agentūra surizikavo paimti iš Libano atsiųstas nuotraukas, o vėliau paaiškėjo, kad vienoje nuotraukoje buvo padirbėta su Photoshopu, kitoje nuotraukoje buvo pavaizduotas karėivis, o fone matėsi gaisras. Buvo pranešta, kad dega nukritęs Izraelio lėktuvas. Šį pranešimą Izraelio kariškiai paneigė iš karto. Atidžiau apžiūrėjus (paadidinus nuotrauką) paaiškėjo, kad ten dega padangos šiukšlyne. Abi nuotraukas atsiuntė vietinis fotografas. Taigi čia iškyla pasiitėkėjimo klausimas – kiek spaudos fotografija yra patikima, kai ji patenka į neprofesionalų rankas. Lietuvoje mes dar labai rimtų problemų neturime, tačiau pasulyje tai aktualu.

IJ: Spaudos fotografijoje ne viskas priklauso nuo nuotraukų autoriaus, čia taip pat svarbus yra redaktorius. Ką galvojate apie fotografijų atranką?

JS: Pirmasis kūrėjas yra fotografas ir jis dau-

giausiai sprendžia. Kiekviename žurnalistikos vadovėlyje rasite klausimą: ką fotografas turi daryti atvykęs į gaisro vietą – gelbėti žmones ar fotografuoti? Ir yra vadovėlinis atsakymas: fotografas turi fotografuoti, o žmones gelbėti turi gaisrininkas.

Dėl spaudos publikacijų galutinį žodį taria redaktorius. Tačiau kasdienė spauda yra lyg fabrikas, kuriame neretai veikia griežtos taisyklės – tą dieną reikia vertikalios nuotraukos, o pas fotografą geresnė horizontali. Dėl to mes ir pradėjome organizuoti spaudos fotografijos konkursus, norėdami sukurti alternatyvą, skirtą parodyti tai, ką fotografai padaro geriausiai ir kas jau nepriklauso nuo redaktoriaus konjunkcijos ar leidinio maketo. Žinoma, konkursinė atranka yra labai subjektyvi, nes nuotraukas renka penkių žmo-

nių komisija, tačiau ji nevertina, kaip fotografija atrodys viename ar kitame leidinyje. Pagrindinis komisijos tikslas – įvertinti pačią fotografiją, jos emocinį ir informacinį krūvį. Komisijos nariai fotografijas atranka kartais net nežiūrėdami parašo.

IJ: Kas yra arčiau tikrovės – ar tiesiai priešais fotografo objektų atsvieriantis pasaulis ir į fotografiją patekęs atvaizdas, ar sudarytojo iš fotografijų rinkinio sukurta pasakojimas? Ar antruoju atveju visada neišvengiamai tolstama nuo tikrovės?

JS: Kiekvienas atvejis yra individualus. Neretai geras fotoredaktorius sudėlioja geresnį pasakojimą nei fotografas. Kai fotografas susiduria su realybe, jam dažnai būna sunku atsitraukti

bent per porą žingsnių nuo jos. O redaktorius gali taip sudėlioti nuotraukas, kad visuomenė jos geriau atskleis istoriją, nei fotografo pasiūlytas variantas. Fotografas žino konkrečią problemą ir ją gyvena, o redaktorius problemą žino iš fotografijų ir tai jam leidžia pajusti, kaip ją reikėtų pristatyti skaitytojui.

IJ: Neretai fotografinėmis priemonėmis naudojasi ir menininkai, nevardinantys savęs fotografais. Ką Jūs manote apie įvairialypį fotografijos naudojimą?

JS: Šiais laikais fotografuoja beveik visi. Džiugu, kad žmonės pradėjo pirkti veidrodinius fotoaparatus, ir kuo toliau, tuo daugiau žmonių domisi, kur galima būtų pasimokyti fotografijos pagrindų. Dažnai žmonės apie fo-

tografiją daug ko nežino, tad neretai geras kadras yra atsitiktinumo dalykas. Fotografas žino, kaip veikia tam tikri dėsniai. Manau, kad dailininkams, grafikams (žmonėms, susijusiems su vizualiais menais) fotografija yra artimas dalykas. Menininkai turi minčių ir fantazijos, tad sveikintina, kad jie su savo idėjomis ateina į fotografiją.

Fotografija – viena iš pigesnių (ekonomine prasme) saviraškos priemonių. Galbūt dėl to ji tiek tiek nuvertinama kaip masinės kultūros dalis, bet, manau, laikui bėgant, dėl to kaip tik pakils reikalavimai profesionalams (spaudos, meninės fotografijos atstovams). Dėl to mes rengiame seminarus, mokymus, nes pats pirmasis visuomenės susidūrimas su fotografija ir yra spaudos fotografija. Juk su spaudos fotografija laikraščiuose, žurnaluose susiduri

kasdien, tačiau ne kasdien ateini į parodą pažiūrėti meninės fotografijos.

IJ: O kas fotografijoje yra įdomus kadras?

JS: Retai kas pagalvoja, kodėl kadras yra įdomus – juk sustabdoma viena akimirka. Reportažinė fotografija dažniausiai yra įdomi tada, kai iš sustabdyto kadro pats gali įsivaizduoti, kas vyko iki to kadro ir kas – po to. Kai iš vieno kadro gali susikurti tokį mini „filmuką“. Kartais kadru reikia mistikos, kad žmogus sustotų ir gal susimąstytų, kas jam šiame kadre neįprasta. Tai gali būti pasiekama ir kompoziciniiais sprendimais. Neturėtų būti taip: atėjau, pamačiau, nugalėjau ir einu toliau. Turi sustoti ir pradėti „lipdyti“ gyvenimą aplink tą nuotrauką. Vertinga fotografija yra ta, kuri

priverčia sustoti. Sustabdyti gali ir meninė, ir surežisuota, ir spaudos fotografija. Fotografijos vertė yra jos poveikis žmogui.

IJ: Kada į rankas paėmėte skaitmeninį fotoaparata? Kaip reagavote į naujovišką techniką?

JS: Apie 2002 metus. Tuo metu skaitmeniniai fotoaparatai buvo prastoki, jie dirbo lėtai, daugelis kadru „pabėgavo“. Dabar kadrai „pabėga“ tik jei pats nespėji. Pradžia buvo sunki. Spaudoje, žinoma, dabar skaitmeninis fotoaparatas yra išganymas. Nors juosta vaizdą perteikia kitaip. Kaip kartą yra pasakęs [kino operatorius] Algimantas Mikutėnas apie skirtumą tarp video ir kino kameros – su video dingsta paslaptis.

Video operatorius (lietuviai vadinama filmas). Policija ne visada patinka. Klusėti tik būtis, kaip matyti nuotraukoje, nes šis, žinoma, sutrikdys ir sutrikdys ne vien operatoriaus, o ir fotografų dirbti sąlygas. Nėgiu net šiek monotonišką ir būtinai darant antrą. 2008. Vilnius



Saulius Žilinskas, Valerija, 2006



Ramūnas Danisevičius (KLUBAS), Sėdalkėlių turgus, 2004, Vilnius

Andrius Ufartas (Daltijos fotografijos linija), Naktinio Vilniaus šėdimai ir blyksniai – visa tai tarsi filmas, kuris iš tiesų yra pats gyvenimas. Dangujų susipratusios herbės svajonės, blyksniuojantis laiko raštu, užfiksuotas „nematomoms“ fotografo akies, 2008, Vilnius



U: Ką Jūs pats mėgstate fotografuoti?

JŠ: Aš labiau mėgstu fotografuoti žmones. Žmonių fotografavimas nėra lengvas užsiėmimas – neretai prireikia ir psichologo sugebėjimų. Pavyzdžiui, reikia sugebėti per trumpą laiką rasti kontaktą su nepažįstamu žmogumi, pažinti jį ir dar jį atskleisti. Prieš dešimt metų teko fotografuoti vieną bendrovės direktorių, buvome dviese kabinete (ypač sunku fotografuoti, kai esi vienas prieš vieną). Ir jis iš karto apipylė mane neigiamomis emocijomis. Pasakė, kad niekad gyvenime jo niekas nefotografavo, kad jam baisu ir kad turi šitam reikalui tik penkias minutes. Pamenu, tuo metu dar dirbau su juostiniu aparatu. Supratau, kad reikia kažko imtis – užsidėjau blykštę ir padariau kokius penkiolika kadryų neatleisdamas. Jo akys išsipūtė, o paskui tas išgąstis sprogo, dingio, žmogus atsipalaidavo. Teko priremti jį prie sienos, kad atsipalaiduotų. Po to viskas vyko labai sklandžiai. Tokie dalykai ateina su patirtimi. O ir tu kaip fotografas turi būti neagresyvus, nes antraip žmogus tavęs neprisileis ir turėsi statistinį portretą, neatkleidžiantį žmogaus ir jį supančio pasaulio.

Ilona Jurkonytė yra tarptautinio Kauno kino festivalio direktorė, dirba Šiuolaikinio meno centre.



Šiuolaik. S.Vitru, Swing me, 2008, Budapectas



Tommaso Uccioli (BEI), Mikuláše, 2008



Vladimírka Ivanová (Verba Jitka), Býty, 2007. Baka, Aserbájdžán



Jans Sinelís (Znám), Viskedži v šebeli, vesk mane jankareži, 2007. Vilnius



Herkus Miliševičius (Veralo žinas), OJ 2008, Vilnius

VILNIAUS METRO

Kišėnėje virptelėjo telefonas. Pažūrėjau į monitoriuką – blyksėjo užrašas „Ozarinskas“. Bežiūrėdamas į telefoną informaciją suvokiau, kad esu ant svarbaus įvykio slenksčio – pirmą kartą istorijoje skambinu ne aš Valdui, o jis – man. Na, ši neskambinimo situacija yra logiška – kas kam reikalingesnis – tas, kuriam reikia funkcionalaus grožio, ar tas, kuris gali tą grožį padaryti?

Todėl aš nedelsiau ir atsiliepiu. V. Ozarinskas pasakė:

- Ernestai, aš vėl tave noriu įvelti į aferą.

V. Ozarinsko aferos visuomet smagios, ir aš su entuziazmu (bet neprarasdamas savigarbos) atsakiau: „Aha?“.

- Fotografijos parodoje gavau didelę sieną, – tęsė V. Ozarinskas. – Ir ten sugalvojau parodyti visišką mėgėjus. Na, jų savireklama.

- Nu, – atsargiai pritariau.

- Tai būtų tų žmonių įsivaizduojama savireklama. Tokia, kokią jie patys apie save galėtų sukurti. Supranti?

- Ne, – sąžiningai prisipažinau.

- Na, tarkim tu esi Londone. Ir eini ten metro ir fotografuji. Po to nuotraukas išdidinam, kiekvienas gaus apie kvadratinį metrą, ir rodom tokią paradoksalią lyg ir savireklamos, lyg ir autopsichoanalizės nuotraukų juostą. Ir tų dalyvių būtų daug.

- Tai man reikia nufotografuoti Londono metro?

- Ne, – V. Ozarinsko balse išgirdau puikiai tvardomo susierzinimo gaidelę. – Tau nereikia fotografuoti Lon-

dono metro. Tu turi padaryti nuotraukas, kurios atskleistų tavo asmenybę, bet taip, kaip tu pats norėtum save parodyti. Kitiems. Supranti?

Aš supratau. Blogiausia (ar geriausia?) tai, kad aš turiu retą (ar dažną?) sugebėjimą su bet koku, net ir pačiu tobuliausiu fotoaparatu sudarkyti ir subanalinti dėkingiausius kadrus. Negaliu sakyti, kad nemoku fotografuoti. Aš esu antifotografas. V. Ozarinskas laukė. Reikėjo greitai ką nors sugalvoti.

- O galima fotografuoti kompiuterio ekraną?

- Galima, – ryžtingai pritarė mano pašnekovas.

- Padarysiu visų savo į Favorites įtrauktų tinklapių ekrano nuotraukas, jas sumažinsiu, perkelsiu į parengtą formatą ir šitaip gausis viena didelė nuotrauka su daugybe mažų, bet ne atsitiktinių elementų. Mano mėgiami tinklapiai juk gali tapti mano autoreklama? Ir būtų gana tiksli.

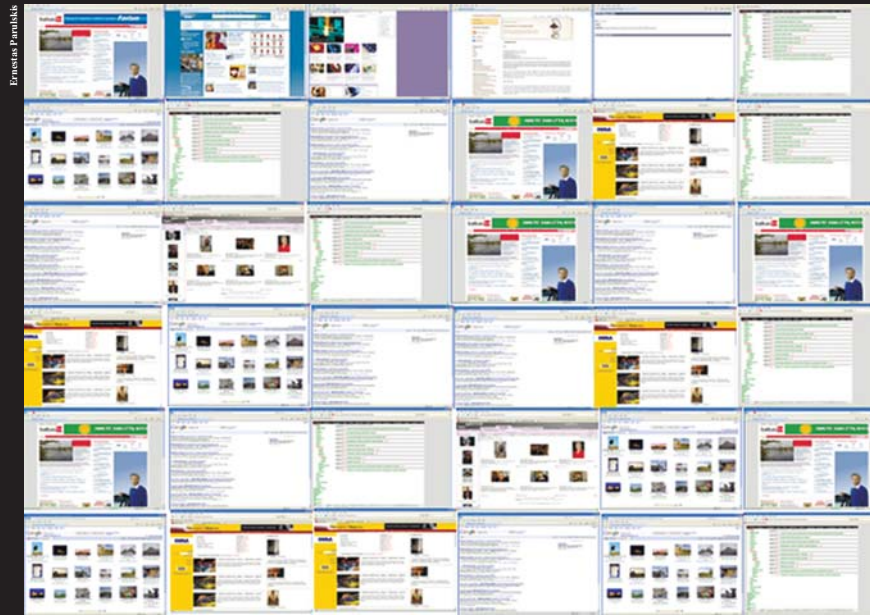
- Gerai, daryk, – po šiek tiek skausmingos pauzės gavau kuratoriaus leidimą. – Bet man iš tavęs reikia dar vieno dalyko...

Linktelėjau, V. Ozarinskas kažkaip šį mano judesį pajuto ir tęsė:

- Ar gali parašyti ideologinį arba programinį tekstą kitiems dalyviams? Aš jį išsuntinčiau ir tuomet būtų paprasčiau viską suorganizuoti. Ten reikėtų punktais išvardinti atraminius koncepcijos taškus...

Grįžęs į kontorą, net pabandžiau užrašyti visus jo nurodymus.







32 Geležinio vilko žiedas

Rolandas Rastauskas

1. *Ką išsinešame į metro? Rytai – nemigos ir sapnų skeveldras. Vakaras – jų nuojautą. Dieną – norą strelės greičiu pasiekti taikinį. Dar skaitalą, jeigu norime likti ant bangos. (Idealas: vagonė palekamos knygos su specialiai pabrauktomis vietomis, kurias sudėjęs išryškėtų intencijos adresantas.) Ką išsinešame iš metro? Kvapus: ratų tepalo ant bėgių ir skaldos, grynojo vargo – benamių, pigių šalia sėdinčios moters kvapalų. Vaizdus: dažniausiai haiku dydžio (aprasojęs kryželis tarp negrės papų), nes akių kontaktas uždraustas pagal apibrėžimą. Kitas neličiamas, užsklęstas. Metro – sklįstis. Kapsulė beskiautybeje. Garsus: ratų dundėjimą, gręžiantį kiauurai. Do-des-ka-den. Do-des-ka-den. Do-des-ka-den. Kur padėti akis? Kur nukreipti žvilgsnį? Žingsniuoti akimis – žvilgsniuoti. Kur žvilgsniuoti? [] ką?*

[] reklamas, be abejo. [] tablo, skaičiuojantį sekundes. Perfrazuojant Meką: nelyginant įšmininkas jis stovi metro dykumoje, skaičiuodamas paskutines savo antvyzdžio sumauto gyvenimo sekundes. Tos vaizdasekundės ilgainiui ir stoja Kito vieton. Jos – plakatinis lesalas, pabertas sumodeliuotoje žvilgsnio trajektorijoje. Mes atsinešame tuos vaizdus kiekvienas iš savo stotelių. Iš mūsų rytinių bei vakarinių maršrutų. Mano Metro Rytai ir tavo Metro Vakarai. Kolizijų koma ir komizmas.

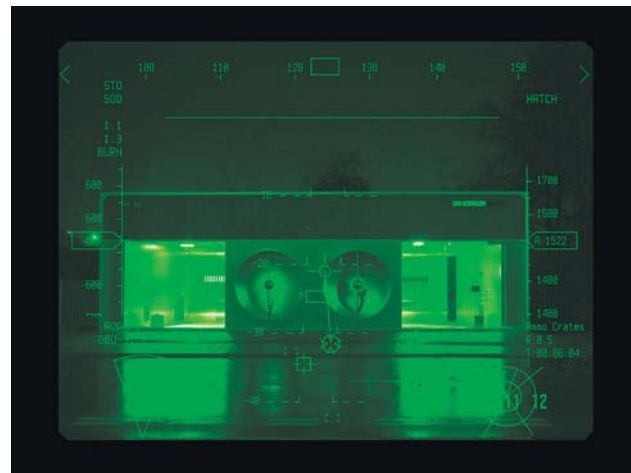
Dabar įsivaizduokime, kad turime surengti atminties tinklainėje išsaugotą „postvilkiško“ Vilniaus metro reikiamą parodą. Vaizdai išsaugoti, užrašai nutrinti greičio. Juk pro pajudėjusio vagono langus dar matome vaizdą, bet jau nebeįskaitome teksto. Taip kinematografas dar kartą nuplauna fotografiją. Taip kadrai sugrįžta juoston. Įsivaizduokim, kad kažkieno nematoma ranka sustabdė vagoną drauge su vaizdais anapus neskaidrių langų. Tai, kas išliko tinklainėje, dabar ir išdindinama. Akies pingpongas ir akies pinhole'as. „Geležinio vilko žiedas“, kur ant keiksmiais aprašinėto vėlių suolelio sėdi nebeegzistuojančio Žvėryno troleibusų žiedo kontingentas: sudegusių teatrų aktorai ir pragerę romanų autoriai. Gelžbetoninių socmodernizmo trobų architektai. Damos pamuštais paakiais. „Paskolink du obuolus, seni“, – prašo jie dusliu choru. Ir tam kandžių metronomui net mirtis neuvalaužia šytyuklės.

2. *Niuorko metro vienas vaikas palkis buvo užgrobęs sąstatą ir penkias valandas davėsi nesustabdomas. Ir niekas to nepastebėjo. Pameni, tu tada saldžiai miegojai, padėjusi galvą man ant kairiojo peties?*

3. *Pameni?*



Lina Jablonskė



Audrius Bucas, Marina Butėnė

Saulius Pilinkas



Gintaras Kuglišys



Donatas Jankauskas

Darius Čiura



Darius Čiura



Darius Čiura

THINK OF A TITLE

KAI VAIZDAS TAMPA POKALBIU

Julijos Fominos ir Valentino Klimašausko pokalbis



Valentinas Klimašauskas: Tikriausiai vienas geresnių Stefano Brüggemanno (<http://www.showtitles.com>) sugalvotų parodos pavadinimų yra šis: *The title as the curator's art piece*, kuris buvo Mathieu Copelando kuratorios parodos *The title as the curator's art piece* pavadinimas (*Blow de la Barra* galerija, 2006 birželis). Tokiu būdu parodos pavadinimas kaip menininko kūrinys virto kuratoriaus kūriniumi, kuris visgi yra menininko kūrinys. Šis pavadinimas, nors yra pakankamai plati ir talpi metafora, man patinka ir štai dėl ko – jis atspindi ir meno pasauliui būdingą polinkį ir autoreferencijas ir paradoksalų poelgį. Tačiau mūsų kurvojama parodos *Lietuvos dailė '08. Fotografija* dalis yra kitokia, ar ne?

Julija Fomina: Armėnijoje, kur ką tik dalyvaavau jaunųjų kuratorių vasaros mokykloje, vienos iš kūrybinių dirbtuvių metu turėjome pasiūlyti kūrinius Jeano François Lyotard'o parodai *Les imateriaux* pagal jo aprašytą parodos skyrių pavadinimus. Supratome, kad ši užduotis yra net sunkesnė, nei pačios parodos sudarymas, nes pavadinimai atspindi vidinę parodos logiką, kuria remiasi kuratoriaus atrinkdamos kūrinius. Kadangi mes su tavimi atsipirame ne nuo sukurtų kūrinių, o nuo minties, kad fotografija yra medija konceptualiems sprendimams įgyvendinti, pakvietėme menininkus siūlyti idėjas. Todėl sakytčiau, kad mūsų paroda yra tokia, kokia galėjo atsirasti tik čia ir dabar – Lietuvoje, ŠMC, 2008-aisiais.

VK: Tiki čia ir dabar koncepcija šiuolaikiniam mene? Nors jei gerai pamenu, mes irgi pradėjome nuo esamos padėties analizės ir išankstinio sąvokų apibrėžimo. Visų pirma, turėjome pagalvoti, kiek prasminga

apie šiuolaikinį meną maštyti vienos medijos (šiuo atveju, fotografijos) aspektu. Taip pat teko atsižvelgti į šiuo metu akivaizdžią vaizdų infliaciją ar net *Big Bangą* – viename kreipimesi į galimus parodos dalyvius nurodėme faktą, kad www.flickr.com paskelbė, jog vien per paskutinę minutę į jų svetainę buvo įkeltos 3158 fotografijos. Vilniaus kavinės, restoranai, baldų ir batų parduotuvės, supermarketai ir netgi užkampių sienos yra apkarštytos fotografijomis – akivaizdu, kad fotografijos formatas tapo demokratiškiausia ir labiausiai paplitusia saviraiškos forma. Manau, kad tai mūsų užduotį suorganizuoti parodą tik ap sunkino. Juk iškilo labai svarbūs klausimai – kas daro fotografiją šiuolaikiniu menu arba, maštant postfotografiškai, koks šiuolaikinio meno procesas gali būti įvardintas kaip fotografiškas?

JF: Man atrodo, kad fotografiškas gali būti bet koks šiuolaikinio meno procesas, kuris remiasi ne saviraiška (viena iš modernizmo paradigmų), bet sąmoningai, apgalvotai pranešimo konstravimu. Ir čia iškyla paradoksas: žymiai šiuolaikiškesnės šis prasme atrodo Kohei Yoshiyuki 7-ojo dešimtmečio nuotraukos, matytos paskutinėje Berlyno bienalėje, nei daugelis šiandien sukurtų vaizdų. Grįžtant prie tavo minėtos vaizdų infliacijos: ar nemanai, kad būtent ji ir atstumi šiuolaikinis menininkus naudoti fotografiją kaip mediją? Daugelis jaunųjų menininkų Lietuvoje net vengia vadinti save fotografais ar apskritai menininkais.

VK: Taip, tiksliau būtų kalbėti apie fotografiją kaip procesą, o ne užbaigtą kūrinį. Šiuo metu itin aktuali vaizdų ir bendrai informacijos infliacijos sąvoka galėtų eiti ranka ran-

kon susikibusi su prasmės deflacija, todėl kalbant apie fotografijos formatą parodą norėjosi užbėgti šioms sunkiai suvokiamausiems ir įvardijamiems procesams už akių ir apsiriboti tik tais kūriniams ir procesais, kurie išvengia bendros jau anksčiau minėtos inercijos. Tačiau šioje vietoje mes turime sustoti ir iš naujo apvarstyti menininkams pasiūlytus plakato ir atviraiškio /atvirutės formatus. Pasirinkdami būtent tokį kūrinių formatą mechaninio kūrinių reprodukcijos eroje, mes sukuriame sąlygas atsirasti laisvai reprodukuojamiems kūriniams, taigi, prisidedame prie jau minėtos vaizdų infliacijos skatinimo. Kita vertus, mūsų sprendimas buvo labiau pagrįstas tuo, kad šis formatas yra demokratiškesnis ir atviresnis. Todėl, jei anksčiau būčiau siūlęs parodos pavadinimą nr. 82 *Think of a title*, nr. 294 *Discussing the problem* arba nr. 362 *Thinking possibilities*, tai šiuo metu, mano manymu, labiau tiktų šie pavadinimai: nr. 177 *Continually revealing multiple routes of entry and exit*, nr. 181 *Open-ended* arba nr. 287 *Can't wait for tomorrow*.

JF: Nemanau, kad siūlydami plakatai ir atvirutės kaip kūrinių formatą, prisidedame prie vaizdų infliacijos, nuo kurios bandome atsiriboti. Nors tai demokratiškas formatus, mes stengiamės išvengti neartikuliuoto vaizdų srauto arba atvirkiščių – jį artikuliuoti, o tai, manytina, yra labiau vertės kūrimo, o ne jos devalvacijos procesas. Be to, lengvai reprodukuojami kūriniai parodinėje erdvėje turi visai kitą cirkuliacijos ir distribucijos logiką: jie skirti sąmoningam vystymuisi, ir tikėtina, kad parodos lankytojai taps dar ir aktyviais jos dalyviais. Taip pat siūlau nepamiršti, kad programuodami būsimą parodą, orientuotą į procesą, kartu

galvojame ir apie joje vyksiančius įvykius. Parodos veikimo metu reguliariai kviesime visus norinčius į susitikimus su įvairių sričių specialistais (fizikais, menininkais, ekstraneisais), nuotraukų peržiūras, diskusijas, performansus. Pameni, kai tik pradėjome galvoti apie šią parodą, pasirinkome darbinį pavadinimą *Fotografijos svetainė*. Nepaisant to, kad žodis „svetainė“, ko gero, labiausiai susijęs su bohemiška aplinka, jis atkeliavo iš panašaus laikotarpio, kaip ir pats žodis „fotografija“, ir apjungia veiksmą, turinį ir aplinką. Galbūt toks pavadinimas patiktų Haraldui Szeemannui? Jis kadaise yra sakęs, kad per ilgai gyvenome tarp kūrinių *Be pavadinimo*, todėl nusprendė, kad bent jau parodos turi turėti pavadinimą. Tiesa, jo parodų pavadinimų buvo ilgi ir poetiški [pavyzdžiui, *Be careful not to leave your dreams, you could find yourself in the dreams of others*, Zachęta galerija, 2000]. Jeigu siūlai priimti Stefaną Brüggemanną į menininkų kompaniją, sutiktum su tavo pasirinktu nr. 181 *Open-ended*, bet taip pat pridurčiau ir šiuos: nr. 136 *Good idea*, nr. 215 *You are looking* arba nr. 353 *Meetings*. Aiškėja, kad mūsų parodos raktažodžiai yra šie: įvykis, vaizdas, idėja, žvilgsnis, istorija. Žinau, kad jie labai platus, tad kaip juos apjungti vienu pavadinimu? Nepamirškime, kad jis dar turi gerai skambėti lietuviškai...

VK: *Good idea!* Galvodamas apie Stefaną Brüggemanną visų pirma maštant apie galimybę praplėsti lietuvišką autorių sąrašą, nes vien nacionaliniais kriterijais paremtos parodos idėja pernelyg primena sportą ir olimpinės žaidynės. Kūltūra, kaip žinia, yra tinklinis fenomenas, ypatinai šiandien. Taip pat būtų nevisai tikslu suvokti lietuvišką

kontekstą kaip grynai lietuvišką arba specifiskai išskirtinį. Galbūt netgi atvirkiščių, čia trumpam atvykę žmonės dažnai tampa itin svarbūs ar net svarbiausi vietos kasdienybėje ir vadinamajame „meniniame gyvenime“. O kaip tu šis pavadinimas – *Open-ended meetings*?

JF: Man nacionalinės parodos idėja irgi atrodo ne itin aktuali, o kalbėdama apie lietuvišką kontekstą, labiau norėjau pabrėžti, kad dirbame su šiuo metu čia gyvenančiais ir kuriančiais žmonėmis, bet nebūtinai lietuviais. Ir atvirkiščių: ne visi lietuviai menininkai, su kuriais dirbame, šiuo metu čia gyvena. Taigi tu teisi – dirbame tinkiškai. O tavo pasiūlytą pavadinimą verstume kaip *Nesibaigę susitikimai*?

VK: *Atvirai susitikimai?* Nuo „atvira diskusija“. „Atvirumas“ čia reikėtų rezultatų nenuspėjamumą. Jei reikėtų „susitikimus“ vizualizuoti, gal tada būtų galima įvardinti kaip *Atvirai pasimatymai?* Tačiau *Atvirai įvykiai* leistų galvoti ne vien apie „atvirus“ rezultatus, bet ir apie „atvirą“ kontribucijų formatą, elgesio sistemą.

JF: Taip, *Atvirai įvykiai* lyg ir tinka parodos pavadinimui, nes niekada negali žinoti, kas nutiks ir ar kas nors nutiks iki galo. Kita vertus, kūrinių formatus yra aiškus, o žodis „įvykiai“ apibrėžia tai, kas vykys parodinėje erdvėje tarp šių kūrinių. Siūlyčiau apjungti tai, kas bus kūriniuose – t.y. vaizdus, ir tai, kas vykis erdvėje – įvykius ir susitikimus.

VK: *Kai vaizdas tampa pokalbiu?* Angliškam pavadinimui *Expanding the image into conversation* pasiskolintumėm žodį „expand“, kurį amerikietis meno kritikė Rosalind E.

Krauss pavartojo praplėsdama tuometinės skulptūros sampratą – jos tekstas *October* žurnale vadinosi *Sculpture in the expanded field* (1979 m. pavasario numeris). 2006 metais olandų menininkė Falke Pisano skaitė paskaitą *A sculpture turning into a conversation*, kurios metu, kaip galima suprasti iš pavadinimo, skulptūros sąvoka buvo praplėsta ar, priklausomai nuo pozūrio, susiaurinta iki pokalbio formato. „Pokalbis“ tikriausiai yra tinkamiausias terminas mūsų projekto erdvėje vykstantiems procesams apibūdinti. „Kalbėjimas“, t. y. tam tikro siužeto pasakojimas ar konteksto atskleidimas, yra itin svarbus visiems be išimties parodos įvykiams ir kūriniams. Net ir labiausiai nuo fizinės parodos erdvės nutolęs Gintaro Didžiapetrio Lukiškis aiškėš atvirukas, kuris atsiranda mieste knygnyuose, gali būti interpretuojamas ir kaip tam tikras pokalbis (juk autorius šiuo kūriniu išsako savo nuomonę ar komentarą) laike ir kontekste – bėgant laikui ir „sutvarkius“ dabartinę Lukiškis aiškėš, šis atvirukas įgaus visai kitas reikšmes.

Reaguojant į tavo mintį, kad „niekada negali žinoti, kas nutiks ir ar kas nors nutiks iki galo“, norisi tikėti, kad pokalbis, nors ir metaforiškas, yra būtent ta komunikacijos forma, kuriai svarbu būti, vykti, o ne įvykti ar įvykti iki galo. Tiesa, vienu metu jau buvau beveik patikėjęs, kad, sekant Baudrillard'o logika, paroda neįvyks – *The exhibition will not take place* – dabar matau, kad mano nuogastavimai išsipildė, tačiau jau visai kita prasme.

Julija Fomina ir Valentinas Klimašauskas yra dailės kritikai ir parodų kuratoriai Šiuolaikinio meno centre.

Patekti į situaciją

Jurijaus Dobriakovo pokalbis su Mirjam Wirz

Su Mirjam Wirz, šveicarų kilmės menininke, nuo 2001 m. gyvenančia Vilniuje, kalbėjome apie „flash“ fenomeną, patirtį kaip „valiutą“ šiuolaikiniame mene bei fotoaparato naudojimą siekiant patekti į neeilines realaus gyvenimo situacijas.

Jurijus Dobriakovas: Visų pirma norėčiau paklausti, kaip tu pati supranti „flash“ idėją (pačia plačiausia prasme). Kuo daugiau apie tai galvoju, tuo labiau atrodo, kad ji gali būti pritaikyta labai įvairioms šiuolaikinio žmogaus patirtims.

Miriam Wirz: Pirmą kartą apie šį žodį susimąčiau, kai kilo mintis surengti *Flash barą* – nuolat vietą mieste keičiantį įvykį. Turėjau ir marksiniškus su Flasho – vieno iš amerikietišku komiksų superherojų – atvaizdu. Man patiko ir pats žodis, ir vizualinis jo apipavidalinimas, taigi nusprendžiau daugiau paskaityti apie šį veikėją. Jis mane suintrigavo, nes, skirtingai nuo kitų superherojų, dažniausiai apdovanotų tik viena antgamtinė jėga, Flashas buvo ne tik greitesnis už mintį, bet pasižymėjo ir kitomis „super“ savybėmis. Be to, jis nebuvo vienintelis veikėjas tame komikse – ten veikė keletas skirtingose epochose gyvenančių Flashų. Kartais jie kirsdavo laiko ribas, sutikdavo vienas kitą ir tapdavo draugais.

Tuo metu man šis vardas pasirodė labai tinkamas *Flash baro* koncepcijai, o vėliau aš jį panaudojau ir *Flash Institut* pavadinime, turėdama galvoje platesnę „flash“ kaip darbo su laikinomis bendruomenėmis prasmę ir kartu pabrėždama kūrybos, kylančios tiesiog iš situacijos, idėjos ir akimirkos, spontaniškumą – neplanuojant, nekonceptualizuojant ir neformalizuojant.

JD: Galvodamas apie *Flash Institut* ir, ypatin-gai, savo paties patirtį šiame projekte, pastaruoju metu mąstiau, kad paradigma, kai menas kuriamas iš fikcijos ir vėliau „primetamas“ tikrovei, po truputį nyksta. Meno kūrinys, gimęs grynai kažkieno vaizduotėje, visiška abstrakcija, kuri pateikiama tikrovei ir joje dalyvaujantiems žmonėms, man atrodo gana pasenęs, lyginant su meno kūriniu, kaip tu sakei, atsirandančiu „iš situacijos“, kai iš tikrovės paimi fragmentą ir jį paversti fikcija, kurios šaknys vis dėlto lieka tvirtai įaugę toje tikrovėje.

Čia svarbiausia yra laikinumo principas. Jei anksčiau (o iš dalies dar ir šiandien) galėjome stebėti, kaip lietuvių menininkai stengiasi, kad jų menas įveiktų laiko dėsnius, tai dabar ma-

tome, kad atgimsta kryptys, atsigrežiančios į tokius reiškinius kaip situacionizmas ir psichogeografija – judėjimus, kuriems būdingas šis „flash“ bruožas. Dauguma tokių meno kūrinių gimsta iš situacijos ir čia pat miršta, nebent jie kaip nors dokumentuojami (tačiau net ir tuo atveju lieka tik patirties dokumentas, o ne pati patirtis). Kadėl, tavo nuomone, laikinumas pasidarė toks svarbus, o žmonės pavargo nuo meno, kuris kuriamas tam, „kad išliktų amžinai“?

MW: Galbūt tai lemia du faktoriai – vis intensyvesnis daugelio socialinių veiksmų perkėlimas į visiškai laikinas virtualias erdves ir tuo pat metu tikrųjų miesto erdvių, kur žmonės gali laisvai susitikinėti, susigrąžinimas. Kalbant apie mano darbus, aš niekada nebuvau tikra, ar galėčiau juos priskirti „menui“. Mano kūryba, be abejonės, susijusi su menu, tačiau ne su meno sistema. Tokiu pačiu būdu ji susijusi su informacija ir žurnalistika. Kartais aš savo darbus traktuoju ne kaip meną, o labiau kaip sociologiją, nes mane domina patys elementariausi dalykai: kaip žmonės tvarkosi savo gyvenimą, kaip tai vyksta skirtingose socialinėse ir politinėse situacijose ir pan.

Taigi viskas, ką aš darau, yra glaudžiai susiję su gyvenimu tokiu, koks jis yra, ir man visiškai nerūpi to „išverstis“ į kažką transcendentinio. Del tos pačios priežasties patirtis, kuri ilgą laiką nebuvo „konvertuojama valiuta“ meno pasaulyje, dažniausiai yra pagrindinis mano ir tų, su kuriais aš dirbu, kūrybos elementas. Būtent dėl to pirmasis mano projektas Lietuvoje vadinosi *Involved* (liet. *Dalyvaujantys arba [sitrauktas]*) – jame dėmesys buvo sutelktas į dalyvavimą ne abstrakčiuose, o dabar pat vykstančiuose dalykuose. Kaip dažnai sakau, aš noriu, kad ir mano projektai, ir aš pati tarsi gyventume „gatvės gyvenimą“. Žinoma, niekas negali patirti visko, kartais kai kuriuos dalykus reikia apskačiuoti ar tiesiog išgalvoti, tačiau *Flash Institut* susitikimai, kaip mes kartą diskutavom – tai lyg apskaitimas asmeninėmis patirtimis, su kuriomis ir kiti žmonės gali pasijusti susiję. Mano nuomone, menuose visuomet buvo per daug „vertimo“, perkeliančio daiktus į abstraktesnį lygmenį, kuris bent jau man niekad nebuvo artimas.

Tai taip pat priklauso nuo to, kaip kūrinys pateikiamas, ir kokį santykį su juo tam tikromis aplinkybėmis gali užmegzti žmonės. Man niekada nepatiko muziejų erdvės, bet nemanau, kad pastaruoju metu vis dažnesni bandymai iš muziejaus erdvės iškelti projektus, kuriems vis tiek būdinga ta pati „muziejaus logika“, yra



Miriam Wirz. Iš 4-ojo Flash baro, Tauru kalnas. Fotografija. 2006. Vilnius



Vilchovas Nevėsauskas. Iš 4-ojo Flash baro, Tauru kalnas. Video kadras. 2006. Vilnius

Vilchovas Nevėsauskas. Iš 2-ojo Flash baro, Žalgirio stadionas. Video kadras. 2006. Vilnius





produktīvūs. Kol kas atrodo, kad geriausia išeitis yra šlietis prie labai konkrečių situacijų. Tačiau vien situacijos, kurios nesuprastų jos nepatyrę, nepakanka – egzistuoja dar ir toks dalykas kaip su situacija susijusios medžiagos kokybė, kuri yra dar vienas labai svarbus mano kūrybos aspektas. Situacija turi turėti kontekstą. Taigi man labai svarbu savo mintis bei patirtis perkelti į bendresnį lygmenį – ne tam, kad jos taptų abstraktesnės, bet kad būtų susiję su platesniu kontekstu. Tai ne dienoraštis, tačiau ir ne teorija.

JD: Patirties „kokybės“ tikriausiai glūdi spontaniškume. Jei kas nors bando suplanuoti ar užprogramuoti patirtį, pavyzdžiui, sakydamas „Aš pabandyčiau patirti tą arba aną“, techniškai tai bus patirtis. Ir visgi atrodo, kad pačios stipriausios ir vertingiausios patirtys yra tos, kurios nėra iš anksto numatomos. Manau, ir vėl sugrįžtame prie to „flash“ aspekto. Kažkas lyg blykstelį, ir nežinai, ar tai kada nors vėl atsitiks – būtent tame ir yra tokių patirčių grožis. Ir visgi aš pastebiu, kad bent jau Lietuvoje žmonėms sunku būti spontaniškiems. Daugelis apskritai vengia besąlygiško spontaniškumo. Jie planuoja savo gyvenimus, savo patirtis, atostogas ir pan. Tai kaipgi nugulėti tą baimę būti spontanišku ir visiškai atsiduoti natūralioms patirtims, tuo pat metu jauciantis pakankamai „saugiai“?

MW: Aš niekada nesidomėjau jau egzistuojančiomis struktūromis ir nesistengiau prie jų pritaipyti. Tai tas pats, kas piešti ne tuščiam lape, o vaikiškoje spalvinimo knygelėje. Žinoma, duotas kontūrus visuomet galima peržengti ar ignoruoti, tačiau jie vis tiek sukuria tam tikras ribas.

Nesu tikra, ar tai nebuvo svarbu ir anksčiau, bet tikiu, kad šiandien reikia kai kurias erdves išlaikyti nepriklausomas, nes viskas labai greitai pajungjama įvairioms taisyklėms ir jau egzistuojančioms struktūroms. Mano projektai geriausiai tinka erdvėms tarp struktūrų – neapibrėžtomis ir kintančiomis erdvėms, kuriose slypi eksperimento potencialas. Aš nesu revoliucionierė, bandanti priešintis tam tikroms struktūroms norėdama jas sugriauti. Viena mano draugė, rašydama apie *Flash barą*, pavadino jį „pažeidimu nesivaidijant“, o jo taktiką – „apeinančia problema“. Mes tiesiog bandome daryti tai, ką norime, nesiekdami atviro pasipriešinimo ir naudodamiesi tarpinių erdvių privalumais.

Kadangi aš tikiu tokios praktikos galimybėmis, man ji neatrodo mažiau „stabili“, tačiau iš kitų

ji kartais reikalauja nemažai kantrybės. Dalyvaujant parodose svarbiausia mano darbo dalis yra priversti kuratorių pasitikti manimi. Su manimi dirbantys žmonės turi tikėti, kad iš viso to kažkas išeis. Dažniausiai aš gana tiksliai žinau, ką noriu padaryti, tačiau iš karto to pasakyti negaliu, ir ne todėl, kad negalėčiau išreikšti žodžiais, o dėl to, kad nenoriu per anksti įvardinti. Stengiuosi nenusistatyti jokių normų savo projektams – nesukurti kažkokios struktūros, kuri nuo pat pradžių apribotų jų eigą. Žinoma, dažniausiai būtent dėl to mano projektus gana sunku klasifikuoti. Tačiau jei dabar toks darbo procesas atrodo beprasmiškas, gal jis bus labiau suprantamas žiūrint retrospektyviai, kai taps panašus į pasakojimą ar istoriją.

JD: Kartą kalbėjomės apie kameros blykstę kaip apie metaforinę mokymosi priemonę. Atrodo, kad šiais laikais toks mokymosi būdas – asmeninių patirčių „blykste“ apšviestų tikrovės kaleidoskopinių fragmentų ir „momentinių kadru“ fiksavimas (ne tik vizualine prasme) – tapo dominuojančiu. Tuo tarpu klasikinėje mokymosi paradigmoje pirmiausia sugalvojama sistema ir tik po to stengiamasi ją pagrįsti. Kalbant apie *Flash Institut*, man patinka, kad jame žmogaus protas naudojamas kaip blykstė, padedanti užfiksuoti tikrovę, ir tik po to sukuriamas žinių organizmas, kuris gali būti tiek labai nuoseklus, tiek visiškai nerišlus.

MW: Būtent. Dėstydamą Europos humanitariniame universitete Vilniuje, mokymąsi bandau paversti atviru procesu – procesu, susijusiu su „flash“ fenomenu ir fotografija, kurią kurti gali ne tik profesionalai. Kiekvienas fotografuoti gali savaip, o žinojimas atsiranda tuomet, kai atskiri užfiksuoti fragmentai sujungiami ir apmąstomi. Vienas nuotraukas galima atmesyti, kitas – panaudoti tik po trejų metų, nes šiuo metu jos gal neturi jokios prasmės. Iš esmės, dirbama su nuotraukų archyvu, nuolatots iš jo kuriant naujas žinias – kintančias žinias, žinoma, kurios niekuomet netaps pastoviu dalyku.

JD: Kalbant apie fotografiją, man labai patiko Susan Sontag knyga *Apie fotografiją* (*On Photography*, 1977), kai ją perskaičiau pirmą kartą. Sontag buvo gana skeptiška fotografijos atžvilgiu, vadindama ją priemone, kurią žmonės naudoja siekdami kontroliuoti tikrovę, įsprausti ją į rėmus ir taip susikurti pergalės prieš laiką ir mirtingumą iliuziją (kas, mano galva, buvo taikli įžvalga to meto kontekste).



Miriam Witz. Iš *Lo-Lo Flash baro*. Taksis parkas. Fotografija. 2006. Vilnius

Tačiau šiandien atrado, kad fotografija įgijo visiškai kitokią kokybę ir prasmę. Visai gali būti, kad šiandien žmonės fotografuoja norėdami ne kontroliuoti ir pasisavinti tikrovę, o padaryti ją aiškesnę, turėti jos fragmentus, kad kartas nuo karto į juos pasižiūrėtumėte išmokytų ką nors nauja.

MW: Turėjau perskaityti šią knygą, kai mokiausi Dailės akademijos Fotografijos katedroje, ir man ji nelabai patiko. Kai kas joje tiesiog mane nervino – tai moralizuojantis požiūris į nuotraukas, žinoma, visai suprantamas to meto, kai buvo parašyta knyga, kontekste, kuris, kaip sakei, buvo užtvindytas nuotraukomis, vis vizualesnio ir labiau orientuoto į išorę pasaulio pradžia. Tačiau paskutinėje savo knygoje *Apie kitų skausmą* (*Regarding the Pain of Others*, 2003) Sontag pakeitė kai kurias knygoje *Apie fotografiją* išsakytas mintis, atsižvelgdama į faktą, kad pasaulį vis labiau tvindant nuotraukomis, žmonės pradeda prie to priprasti ir su nuotraukomis elgiasi kultūringiau. Pavyzdžiui, tai, kaip šiandien traktuojamos nuotraukos, turbūt buvo neįsivaizduojama aštuntajame dešimtmetyje. Kitos savo knygos *Prieš interpretaciją* (*Against Interpretation*, 1966) pratarmėje ji panaudojo frazę iš interviu su Willemu de Kooningu, kuri man labai patinka: „Turinys – tai kažko blykstelėjimas, toks netikėtumas kaip blykstelė. Jis visai mažytis, tas turinys, visai mažytis.“

Tai, ką pasakei apie fotografijos situaciją šiandien, yra tiesa. Aš pati niekada nebuvau tokia fotografė, kurios tikslas – tik gaminti nuotraukas. Man fotografija reiškia daug daugiau nei nuotraukų darymą. Fotografija – tai nuotraukos, struktūros, situacijos, tyrinėjimas, ieškojimas, rinkimas, siekis kažką pagrįsti, slaptos būsenos, fiksavimas, pojūčiai. Tai tyrinėjimų įrankis, leidžiantis man patekti į situacijas, į kurias be fotoaparato nepatektumėte. Tai dar ir mąstymo priemonė.

Dar man fotografijoje patinka tai, kad ji tapo kažkuo, kas nebėra tiesiogiai susiję su tikrove, nes šiuolaikinė fotografija nebėra analoginė. Jei, pavyzdžiui, nuotraukoje matome kėdę, dar nereiškia, kad ta kėdė kada nors iš tiesų egzistavo. Ta plonytė linija, jungianti šiuolaikinę fotografiją su pasauliu ir jame vykstančiais reiškiniais, egzistuoja, tačiau atviresne ir žaismingesne forma. Tai tikrai mane jaudina, ir aš iš dalies tai nagrinėjau savo darbuose.

JD: Be nuotraukų archyvo taip pat turi ir tekstų

archyvą – kitų žmonių parašytų straipsnių kolekciją. Kaip tai susiję?

MW: Taip, aš renku laikraščių straipsnius, ypač iš šveicariškų laikraščių, kuriuos skaitau internete. Tiesą pasakius, jų temų spektras labai platus – vieni apie kultūrą, kiti – apie sportą, nusikaltimus ir t.t. Aš net negalėčiau pasakyti, kodėl nusprendžiu išsaugoti vieno ar kito straipsnio kopiją – paprasčiausiai skaitant kažkas patraukia mano dėmesį ir aš įtraukiu straipsnį į savo archyvą, kad kai kurias idėjas ar fragmentus galėčiau panaudoti vėliau. Lygiai taip pat renku medžiagą, kurią panaudoju kitais tikslais.

JD: Na, gal vieną dieną bus sukurta programinė įranga, kuri pavers šiuos straipsnius realistiškomis aprašomų įvykių nuotraukomis.

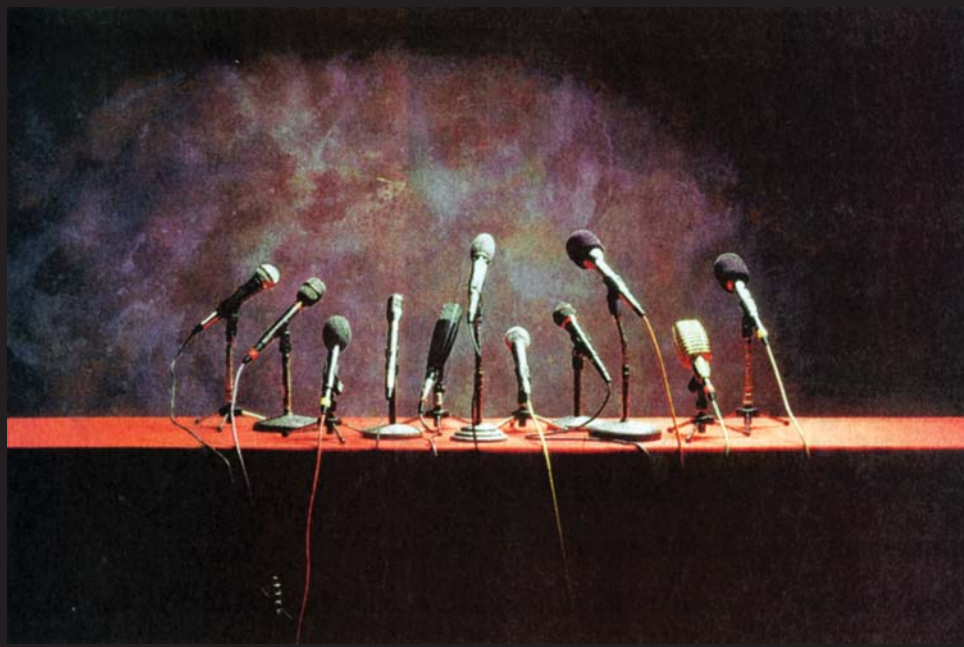
MW: Taip, būtų tikrai įdomu pasižiūrėti, kaip galėjo atrodyti aprašytos situacijos.

JD: Kalbant apie nusikaltimus, kriminalinių nusikaltimų vietas ir tyrimus... Koks tavo santykis su *film noir*, B kategorijos filmais ir istorijomis apie miesto detektyvus estetika? Ar tai kaip nors susiję su *Flash Institut* projektais, fotografija ar kitomis tavo gyvenimo sferomis?

MW: *Film noir* pradėjau žiūrėti Ciuricho dailės akademijos video bibliotekoje studijų metais. Taip pat pradėjau skaityti knygas, pagal kurias tie filmai buvo kuriami, daugiausiai Raymondo Chandlerio, Dashiello Hammetto ir Rosso McDonaldo. Man patinka pasakojimai apie privatų detektyvą – šiandieninio nepriklausomo, laisvai samdomo darbuotojo prototipą – kuris atskleidžia istoriją, žingsnis po žingsnio keliaudamas per miestą, sutikdamas žmones ir patekdamas į įvairias situacijas. „Paslaptin-gas“ įvykis ir jo tyrimas, kuriam pasamdomas detektyvas, kaip ir mano fotoaparatas, yra pretekstas vaikščioti po įvairias vietas ir kalbėtis su žmonėmis. Šiuose pasakojimuose pagrindiniai veikėjai dažniausiai veikia neturėdami jokie bendro plano, intuityviai, gerai pažinodami „gatvės gyvenimą“, atsitiktinai, klysdami, kovodami, įsimylėdami ir pan. Viskas sudėtinga kaip ir pats miesto bei čia gyvenančių žmonių gyvenimas; nėra vieno vienintelio nusikaltimo, vieno vienintelio sprendimo, tiesiog gyvenimas – toks, koks yra. Man patinka toks darbo metodas. Ir aš pati panašiai dirbu.

Filmui man taip pat patinka – apšvietimas, dialogai, juntamas karštelis, sapnų primenantis

vizualinė kalba ir humoras. Vizualinės kalbos ypatumai susiję su pinigų trūkumu: elektros taupymas, filmavimas vietoje, naktį... Tikslas – papasakoti istoriją neturint didelio biudžeto. Taip ji neišvengiamai atrodo „kitokia“, o tame kitiškume slypi kokybė. Man patinka improvizacijos, ir smagu galvoti, kad scenos filmuojamos tokioje tamsioje iš dalies dėl to, kad siekiama išvengti didelių sąskaitų už elektrą.



Jurijus Dobriakovas yra šiuolaikinio meno ir muzikos kritikas, rašantis į įvairius Lietuvos ir užsienio leidinius.

Fotoaparatai naudoju paprastai, lyg revolverį...



Renatos Dubinskaitės pokalbis su Dainium Liškevičium

Parodoje *Lietuvos dailė '08. Fotografija* Dainius Liškevičius pristato solo projektą *Rentgenas*. Tai keletą metų menininko bute-dirbtuvėje plėtotas projektas – fotografijos, darytos visiškoje tamsoje naudojant blykstės šviesą. Nuolat kartojant tą patį fotografavimo procesą atsirado didelis kiekis buto interjero vaizdų, kurie tarsi nesąmoningas dienoraštis fiksuoja neįvardintą laiko, įvykių, išgyvenimų atkarpą.



Renata Dubinskaitė: Ar vis dar braidžioji po savo butą visiškoje tamsoje blyksėdamas fotoaparato blykste? Ar tai jau baigtas etapas?

Dainius Liškevičius: Mano projektai dažnai būna tęstiniai, nauji vaizdai gali pildyti kolekciją beveik be galo, jei tik yra toks poreikis, jei norisi tęsti patį veiksmą. Vis dar jaučiu poreikį, matyti, dar ne viskas atsakyta.

RD: Gal bepraktikuodamas judėjimą tamsoje tuos keletą metų, labiau išlavinai kitas savo jusles, kompensuojančias dalinį akumą?

DL: Iš tiesų būtent tada, kai iššauini blykste tamsoje, ir tampa neregiu. Ne tamsa, o šviesa apakina, po jos viskas dar labiau liejasi. O tokie jausiniai nuansai, kuriuos akieji išsiugdo per ilgą laiką, čia negalėjo atsirasti. Nors šis fotografavimas „iškreiptu būdu“ prasidėjo gana seniai, jis vykdavo specifinėje emocinėje būsenoje, beveik nesąmoningai – nemigos, atšibudimo iš sapno, baimės ir įvairiausios kitose situacijose. Čia nėra nei ko nors labai romantiško, nei nieka maniakiško. Atšibundi ir tiesiog užsidegi šviesa, šiuo atveju – fotoaparato blykste.

RD: Idomus paradoksas. Juk fotografija yra aplinkos registravimas šviesos pagalba. Blykste suteikia galimybę atsirasti vaizdai, bet tu pačiu gali jį sunaikinti pernelyg stipriu šviesos pliūpsniu.

DL: Taip, palieku visa tai atsitiktinai, naudoju fotoaparatus paprastai, lyg revolverį.

RD: Ar fotografuojant tau tikrai pavykdavo išjungti „meninį“, „fotografinį“ mąstymą ar blyksėti visiškai automatiškai, nesistengiant

numatyti, kas iš to gausis?

DL: Toks absoliutus nesąmoningumas praktiškai neįmanomas. Vis tiek įsijungia atmintis – juk ir nematydamas aš žinau, kur kas šioje erdvėje yra. Bet blykste reikalinga tam, kad objektus sugrąžintčiau iš atminties į šviesą.

RD: Automatizmas dažnai aiškinamas kaip bandymas išsilaisvinti iš išankstinių mąstymo schemų ir kaip antimeninis gestas, mėginimas atsikratyti įvairiausių meninių konvencijų.

DL: Šiais laikais deklaruoti antimeną man nėra aktualu. Aišku, tam tikrų estefinių reikalavimų atmetimas atrodo antimeninis. Ypač tiems, kurie į fotografiją žiūri kaip į kokybišką tobulų vaizdų gamybą.

RD: Tačiau tai jau ne pirmas tavo projektas, kur pasirenki automatinio fotografavimo strategiją?

DL: Ne, čia tęsiu tokio eksperimentinio fotografavimo liniją. Pavyzdžiui, projekte *Timer / 8 sec* (2002) naudojausi laikmatu, nustatytu aštuonioms sekundėms, ir kiekvienai vietai rinkausi vis kitokį fotoaparato naudojimo būdą. Kapinėse sukau fotoaparatus aplink savo galvą, gaudamas ratu išsiliejusius, lyg transcendentinus vaizdus. Ant tilyų pririšdavau jį prie gumos ir mesdavau žemyn, tarsi žvejojdamas. Bare užtaisytą fotoaparatus tiesiog duodavau palaikyti kitam žmogui. O gatvėje vaikščiodavau fotoaparatu prisirišęs prie kojos. Tiesa, dar buvo beždžionių tiltai, kuriais bėgdavau nuo fotoaparato tolyn.

RD: Tai tarsi serija performansų, kuriuose svarbiausias yra ne tiek fotorezultatas, kiek

pats veiksmas. Performanso elementai būdingi ir kitiems tavo fotografiniams projektams. Ir *Rentgene*, kuriame akiai fotografuojai tamsoje, ir *Pasaulio centruose* (nuo 1999), kur stovi ant galvos, išelities taškas yra pasirinkta fizinė situacija. Ar pats atliekamas veiksmas atveria tau pačiam kažką netikėto, naujų patirčių, įžvalgų? Pavyzdžiui, kai matai skubančius pro šalį žmones, tik apverstus?

DL: Žinai, tuo metu, kai stovi ant galvos, kažkaip nieko negalvoji. Svarbesnis tas momentas, kai pamatai, kaip tavę užfiksavo, koks tavo santykis su aplinka, galvą gale, kaskart fotoaparato davos vis kitį žmonės.

RD: Ar *Rentgene*, kur pasirinkai tokį specifinį fotografavimo metodą, savo artimiausios aplinkos daiktus išvydai kitaip, kitokius? Blyksėtas apšvitintus kaip tik tada, kai jie to visai nesitikėjo? Jau pats projekto pavadinimas nurodo, kad kalbame apie kažką, ko ne pamatysi plika akim ar regėjimui įprastomis sąlygomis.

DL: Taip, išvysti daugybę dalykų, kurių šiaip tiesiog nepastebėtum. Viskas lyg vakuumė. Kartais atrodo, kad tai visai anoniminės, tiesiog interjero fotografijos...

RD: Nepasakyčiau... Kaip interjero nuotraukos jos yra radikaliai išfragmentuotos. Erdvė atrodo sudraskyta į gabalus, iš kurių neįmanoma sudėlioti visumos vaizdo, todėl tikrai byloja šį tą apie siaubo būsenas. Tačiau projekto pristatyme mini terapijos sąvoką. Fotografijos terapinės sąvokės dažniausiai siejamos su galimybe savo aplinką ir patirtis paversti vaizdais, kuriuos gali nuo savęs atskirti ir racionaliai analizuoti. Man regis, šios fotogra-

fijos, tie aplinkos gabalai priešinasi racionaliajai analizei, nepadedą siaubo būsenų „sudėlioti į dėžutes“. Kaip tu paaiškintum terapinius savo projekto aspektus?

DL: Terapija – tai šviesa. Pats šviesos išleidimas yra terapija. Tie trumpalaikiai blyksniai yra tarsi šviesos skiepai. Kiek čia terapijos, o kiek pašalinio poveikio, niekad nežinau. Tas pats juk ir su bet kokiais vaistais – niekada negali būti tikras, kiek paskirtas gydymas tau padeda, o kiek kenkia. Be to, tyrinėjant susikaupusias nuotraukas, pamatai laiko tėkmę. Per daiktus labiausiai atsisikleidė skirtingi mano paties gyvenimo laikotarpiai. Kai kurie vaizdai yra susvetimėję dėl to, kad kasdieniškos detalės labai pasimiršta.

RD: Taigi projektas įgavo dienoraštinį savybę?

DL: Tačiau dienoraščiųumą pamaciau tik po laiko, analizuodamas padarytas fotografijas, nes pradiname supanyme to visai nebuvo. Šiaip niekada nerašiau dienoraščio.

RD: Ar nebuvai iš tų, kurie nuo mažens fotografuoja?

DL: Ne, pamenu, vaikystėje tik žaisdavau su fotoaparatu *Smena*, kol galų gale jį išardžiau. O pirmasis mano išgytas fotoaparatas buvo pigiausias, kokį tik galėjau rasti – jį nusipirkau būtent *Pasaulio centry* projektu. Žodžiu, taip prasidėjo mano fotografavimas. Ir netgi ne visai, juk šiame projekte pats nesinaudojau aparatu, o prašydavau sutiktų žmonių nufotografuoti mane. O dėl fotografinių dienoraščių... realybės fotografavimas daug ką keičia... Kiekvienas

gali fotografuoti, nebelenko fotografijos magijos. Anksčiau pati fotografija buvo vertingas dokumentas, menantis praeities laiką, faktą. Dabar vietoje šeiminio albumo viskas „atgula“ į kompiuterį ir praktiškai lieka vien atmintyje. Paskui, žiūrėk, kompiuteris „užlūžta“ ir išsitrina kokie penkių-šešių metų fiksuoti vaizdai...

RD: Ar nori pasakyti, kad gaunasi keistas paradoksas: nors dabar kiekvienam fotografavimas yra visiškai prieinamas ir visi fotografuoja daugiau negu bet kada anksčiau, realiai išsaugama mažiau vaizdų arba jų saugojimas nebeturį tokios reikšmės?

DL: Bent jau dabar atrodo taip. Lyg svarbiau būtų pats fiksavimo procesas, o ne užfiksuotų vaizdų vartojimas. O į daug ką bus galima atsakyti po daug metų. Va štai šita dėžė yra pilna prikrauta visokių vaizdų, aš juos perrašinėju iš vieno formato į kitą. Ar tai išliks, ar dingis?

RD: Su koku fotoaparatu pats dirbi?

DL: Su juostiniu. Paskui skenuoju. Taip darau dėl to, kad išlieka bent kažkoks konkretus, apčiuopiamas daiktas – juostelė. Tai dokumentas, įrodymas, tarsi garantuojantis vaizdo saugumą. Aišku, tai *old-schoolas*. Kaip ir mano projekto idėja, nelabai atitinkanti šiuolaikinį požiūrį ir ritmą. Na, man taip atrodo...

RD: Kuria prasme savo projektą laikai nešiuolaikišku?

DL: Na, kažkaip man savaime išikristalizavosi koncepcija, kad visą meną kursiu nešėsidamas iš savo buto – štai čia yra ta erdvė, kurioje

turiu viską, kurioje nieko netrūksta. Tai idėja, kad gali gyventi ir be kelionių, rezidencijų. Užsidarymas namuose – tarsi *undergroundo* simuliacija. Juk čia, savo privatoje erdvėje, esi labiausiai nepriklausomas. Žinoma, šitą hipotetę dar reikės patvirtinti savo kūryba.

RD: Tai ir puiku, lauksim įrodymų. Ar jau esi numatęs ir kitų projektų, sukurtų savo buto erdvėje?

DL: Taip, jau esu pradėjęs vieną tęstinį darbą, kuriame išvystyti dar reikia metų ar kelių.



Žemės galia

Anderso Kreugerio pokalbis su Artūru Raila

Pokalbis su menininku Artūru Raila vyko rugpjūčio mėnesį Vilniuje, prie kavinės stalo, o vėliau – internetu. Kalbėjomės apie jau baigiamą Railos projektą *Žemės galia*, kurio paskutinis etapas rudenį bus rodomas Šiuolaikinio meno centro didžiojoje salėje.

Andersas Kreugeris: Kas yra žemės „galia“? Kuo ji skiriasi nuo žemės „traukos“ ar „jėgos“?

Artūras Raila: Gali būti, kad lietuviškas mano tęstinio projekto *Žemės galia* pavadinimas gana sunkiai verčiasi. „Galios“ reiškia „galimybės“, „galėjimą“, turint pasirinkimo laisvę. Jėga – pavyzdžiui, daryti ką nors „per jėgą“ – nurodo į tikslingesnį veiksmą. Verčiant šį pavadinimą prarandami prasmės niuansai. Gali būti, kad *Power* arba *Kraft* labiau nurodo į jėgą, nei *galias/galimybės*.

Panašiai nutiko su ankstesniu mano projektu *Pirmąpradis dangus* (2002). Angliškas šio darbo pavadinimas *Primitive Sky* asocijuojasi su civilizacijos sąmone ir jai būdingu nekinamu požiūriu į nežinomybę. Taip žiūrėdamas į dangų Lietuvoje jį pavadino britų menininkas, ir mane tai labai pralinksmo. Nuoširdusis kolonializmas! Bent jau dangus galėtų likti toks pat ir virš Telšių, ir virš Londono. Man iki šiol atrodo labai juokinga, kai žmogus jaučiasi pranašesnis už gamtą, t.y. civilizutesnis.

Žemės galios atveju nesirūpinau vertimo tikslumu. Tai vienas tokių projektų, kurių pavadinimai atsiranda savaime. Apie žemės galias užsiminė Vaclovas Mikailionis, rašydamas inžinieriaus geoenergetikam ŠMC planui 2005 metais BMW parodoje. Vėliau nieko nekeičiau.

AK: Kaip tik apie tai kalbėjome, kai ruošėme parodą *Art of the Possible* Lundo kunsthallėje, ar ne? Ką iš tiesų reiškia „galimybė“?

AR: Nors projektas *Žemės galia* jau buvo įvykęs Frankfurte ir Berlyne, tačiau paroda Lunde pakoregavo tolesnius mano veiksmus. Anglijos versija buvo visiškai performatyvi, o Vilnius bus radikaliai mitologinis.

AK: Ar svarbu, kieno ta žemė? Ar tik „mūsų“ žemė turi galią/trauką/jėgą? Kitaip tariant, kaip šis projektas (šis darbų ciklas) siejasi su antkesniais tavo darbais, kur žemė, mano supratimu, visada buvo „mūsų“ ir dar, ko gero, „maža“ (beveik kaip pas Brežnevą)?

AR: Ne vien tai svarbu. Įdomu, kuriuos darbus tiria omenyje? Manau, kad netgi liaudies poeto Geniuso Strazdo, nufilmuoto darbe *Kažko vis trūksta, kažko vis negana* (2001-2003), pasakojimas apie „mūsų žemę“ liudija XX. a. pirmos pusės mentalinį peizažą ir yra pakankamai universalus.

„Maža kaip pas Brežnevą“ – ar tai nuoroda į jo knygą *Malaja zemlja?* Įtariu, kad ta knyga buvo visai apie kitokius dalykus, nei mes kalbame. Reikėtų susitariti dėl sąvokų. Mano supratimu, „menas“ (arba „kūryba“) yra retas reiškinys, net jų autorių biografijoje, kuriems kartais pavyksta kurti meno. Dažnai abu šie žodžiai yra valkiojami tose srityse, kurios nieko bendro su menu neturi.

Žodis „mūsų“ sovietų laikais reiškė „liaudies“ arba „visų“, o dabar – privačių nuosavybė. Arba „maža žemė“ – po 35 metų grįžau į Raimonius, kad pamatytčiau, kas ten buvo. Ir ten nėra nieko, išskyrus ažuolą javų lauke, tačiau atmintis atgamina mažiausias detales. Šį kartą prie to medžio girdėjau ulbanį sakalą, mačiau javų laukų liuoscinčias stimas. Supratau, kad abu šie motyvai skirti me fotoaparatu, ne menui, o man pačiam.

AK: Gal pasenęs mano žodynas nelabai tinka. Bet klausimas lieka – ar *Žemės galia* nėra susijusi su žinojimu apie tam tikrą specifinę žemę; ar šis projektas, nors jau nemažai „migravęs“ po pasaulį, neklia iš kažkokio mentalinio ryšio su „savo“ žeme?

AR: Manau, kad bet koks kūrybinis impulsas atsiranda tik iš asmeninės patirties, ir tada nesvarbu, su kuo bendraujama – su savo ar ne savo, žeme ar dangumi.

AK: Bet ar šį kartą žemė yra „didelė“? Kitaip tariant, ar projekto *Žemės galia* veiksmo gali vykti bet kur pasaulyje, ar vis dėl to vieta turi būti kažkaip susijusi su projekte dalyvaujančiu ekspertų išeiities tašku, t.y. su Lietuva?

AR: Šio projekto dalyviai pabuvojo Lince, Frankfurte, Berlyne, Allenheadse (Anglijoje) ir tik dabar atidžiau tyrinėja Vilnių. Todėl, kaip ir ankstesni mano darbai, šis nėra hermetiškas ar uždaras.

Šiokia tokia kliūtis gali būti kalba. Todėl Vokietijoje nemokėdamas kalbos negalėjau pilnai įsijungti į gyvenimą. Tuo tarpu Anglijoje viskas buvo paprasčiau, nes moku kalbą. Jie man siūlė dirbti su vietiniais „ekspertais“, bet nusprendžiau atsivežti savuosius dėl subtilių ir kalbos niuansų, kurie lemia darbo eigtį ir spartumą.

Žodžių, toks projektas gali vykti bet kur pasaulio omenyje? Manau, kad netgi liaudies poeto Geniuso Strazdo, nufilmuoto darbe *Kažko vis trūksta, kažko vis negana* (2001-2003), pasakojimas apie „mūsų žemę“ liudija XX. a. pirmos pusės mentalinį peizažą ir yra pakankamai universalus.

„Maža kaip pas Brežnevą“ – ar tai nuoroda į jo knygą *Malaja zemlja?* Įtariu, kad ta knyga buvo visai apie kitokius dalykus, nei mes kalbame. Reikėtų susitariti dėl sąvokų. Mano supratimu, „menas“ (arba „kūryba“) yra retas reiškinys, net jų autorių biografijoje, kuriems kartais pavyksta kurti meno. Dažnai abu šie žodžiai yra valkiojami tose srityse, kurios nieko bendro su menu neturi.

Žodis „mūsų“ sovietų laikais reiškė „liaudies“ arba „visų“, o dabar – privačių nuosavybė. Arba „maža žemė“ – po 35 metų grįžau į Raimonius, kad pamatytčiau, kas ten buvo. Ir ten nėra nieko, išskyrus ažuolą javų lauke, tačiau atmintis atgamina mažiausias detales. Šį kartą prie to medžio girdėjau ulbanį sakalą, mačiau javų laukų liuoscinčias stimas. Supratau, kad abu šie motyvai skirti me fotoaparatu, ne menui, o man pačiam.

AK: Gal pasenęs mano žodynas nelabai tinka. Bet klausimas lieka – ar *Žemės galia* nėra susijusi su žinojimu apie tam tikrą specifinę žemę; ar šis projektas, nors jau nemažai „migravęs“ po pasaulį, neklia iš kažkokio mentalinio ryšio su „savo“ žeme?

parodytas šios logikos kodus. Plastinė/skulptūrinė forma kolonos parodytas energijos kilimas ir spaudimas, o taip pat įremita šaltinio vieta, todėl priešinėjo pusėje, ieskodomai ugnies vietos, antrame pastato aukšte suradome milžiniško dydžio stacionarią žvaidę.

AK: Kaip specializuojamasi šioje srityje, ir ką apskritai reiškia gilintis į spekuliatyvius (netgi ezoterinio) žinojimo sritį? Kaip keičiasi žmogaus vidus nuo pradinio susidomėjimo kokia nors ezoterine medžiaga iki tampant jos „žinovu“?

AR: Negalėčiau drąsiai atsakyti į šį klausimą. Manau, kad tik jie patys gali apie tai spręsti. Bet per trumpą latvių „žinovą“ paskaitą savo kolegoms, kuriuos metį jis delne suspausta virgule rodė kryptis, keičivius ir sekundes tiksliai iš laukrodės, supratau, kad galia yra žmoguje, o visokie prietaisai nebūtinai. Žodžių, žinovu tapma, kai įgyjamas gebėjimas kontroliuoti šias galias.

Kartą laukdamas tinkamos šviesos fotografuoti lyje, bet kiekvieną kartą jis bus vis kitaip artiokultuotas. Projekte *Žemės galia* kalbama apie „geoenergetiką“, „eletromagnetinius“ laukus ir jų poveikį žmonėms, bet mane domina ne tiek modernios teorijos ar iš liaudies tradicijos ateinančios žinios, o žmogaus santykis su nežinomybe.

AK: O kaip vis dėlto reiktų suprasti tą „geoenergetiką“?

AR: Ar tai yra mentalinis procesas (glinimnimas ir mąstymo sistema), ar veikiau socialinis fenomenas (konteksto pažinimas ir užkariavimas)?

AR: Mano projekto atveju tai neturi nieko bendro su socialiniais reikalais. Todėl darbo eigoje atmečiau daug medžiagos. Šiuo atveju man įdomi ne tiesa, o galimybė.

AK: Kokį požiūrį į žinojimą ir visuomenę tu, kaip menininkas, pastebėjai geoenergetikų tarpe?

AR: Socialinės ar politinės jų pažiūros manęs nedomino.

AK: Bet mano klausimas yra kaip tik apie jų požiūrį į žinojimą. Kaip jie patys vertina savo „geoenergetinius“ sugebėjimus? Ar jie tai traktuoja kaip žinojimo lauką?

AR: Jie išsiskiria smalsumu, intuityva, įvairių sričių išmanymu ir būtina ypatingu likimu.

Pavyzdžiui, Viliaus Gibavičiaus šeima po II pasaulinio karo buvo ištrema į Sibirą, kur jis matė, kaip išlikę gyvieji lafonais kaisdyvau barakų skyles, kad mažiau pustyti į vidų, nes dėl išsėjusios žemės tekdavo laukti pasvario, kad lių gamykloje, tačiau prikūrė eilėraščių ir ma-galėtų palaidoti mirusius. Į Lietuvą jis grįžo vienas. Tokie tie paskutiniai „stalkeriai“, užsidorę mažuose kambareliuose, prikimštuose knygu, rankraštyje ir brėžinyje.

Matai, šis klausimas skirtas ne man. Rugsėjo 19, 20 ir 21 dienomis ŠMC didžiojoje salėje bus galima gauti visus atsakymus į panašius klausimus gyvai. Tai bus sudedamoji projekto dalis.

AK: Kaip pats iš estetinės perspektyvos apibūdinant savo polinkį susidėti (galbūt net identifiukuotis) su „paprastais žmonėmis“ ir jų „mažais pasaulėliais“?

AR: Ar galėtum įvardinti tuos „nepaprastus“ ir „didelius“? Kiek esu patyręs, meno pasaulis taip pat yra mažas su visais paprastais kariais ir šeimos verslo įmonėmis, valkiojančiomis žodį „menas“.

Supratau, kad visas pasaulis susideda iš daugybės mažų pasaulėlių. Išžiūrėjau tik į keletą iš jų ir pamačiau, kaip jie dauginasi. Todėl visai nesvarbu, kur politikuojama – Šiauliuose ar Lince (video *Po vėliava*, 2000). Lietuvių samoklos poetas buvo nuosirdžia priimtas ir Maskvoje, ir Utrechte (video *Kažko vis trūksta, kažko vis negana*). Vilnietės gimnazistės problemos suprantamos ir ispanų kalba (video *Mergaitė nekaltai*, 1998-1999), o Telšių danguosiuoias ir Londone, ir Frankfurte (video ir foto *Pirmapradis dangus*).

Kalbant apie estetiką, nepakenčiu fasadinėms būties, man reikia giluminių pokyčių. Atrodyti nėra taip svarbu kaip būti. Estetinis sprendimas kyla iš įvykių eigos. Estetinis fenomenas o ne priežastis. Visa, kas atvirksčiai, neturi nieko bendro su menu.

AK: Čia, manau, išdėstai visą estetinę sistemą. Kas yra menas, kas yra nemenas. Netgi su drisčiau teigti, kad tavo požiūris į priežastis ir pusekmes yra artikuluojamas tavo kūriniuose ir juntamas arba apčiuopiamas žiūrovo. Gal visa tai galima būtų netgi pavadinti Ralios „poetika“?

Kažko vis trūksta, kažko vis negana man neatrodo labai paprastas: atmesdamas okupaciją ir sovietų režimą, jis atsisakė akademinijų studijų ir visą gyvenimą prastovėjo prie tekimo stak- išsėjusios žemės tekdavo laukti pasvario, kad lių gamykloje, tačiau prikūrė eilėraščių ir ma-galėtų palaidoti mirusius. Į Lietuvą jis grįžo vienas. Tokie tie paskutiniai „stalkeriai“, užsidorę mažuose kambareliuose, prikimštuose knygu, rankraštyje ir brėžinyje.

AK: Kaip galėtum apibūdinti savo santykį su pasirinktomis temomis ir su jomis susijusiais žmonėmis, į kuriuos tu žvelgi tiek „iš vidaus“, tiek „iš išorės“? Ar teisinga šiuo atveju būtų kalbėti apie tam tikrą procesą ir netgi jo „reliatyvumą“ – kad tavo požiūris kinta darbo eigoje ir kad tai tau, kaip menininkui, metodologiskai svarbu?

AR: Tai esmiškai svarbu, čia slypi gyvastis. T.y., leisti keistis įvykių eigai ir netrukdyti keistis sau ir žmonėms aplinkui. Šia prasme būvo labai drąsus.

AK: Dažnai dirbi su ilgokai trunkančiais projektais. Kartais dėl vieno projekto net keletą metų bendradarbiauji su tais pačiais „nemenais“ žmonėmis. Kaip tie ilgi laikotarpiai veikia tave „kaip menininką“? Menas gi turi savitą laiką, kuris nevysada sutampa su tavo blemos suprantamos ir ispanų kalba (video *Mergaitė nekaltai*, 1998-1999), o Telšių danguosiuoias ir Londone, ir Frankfurte (video ir foto *Pirmapradis dangus*).

AR: Tie projektai dar augimo stadijoje yra pristatomi dalimis, todėl visada yra pakankamai savalaikiai, kad galėčiau nesukti sau dėl galvos. Nemenų žmonės ir nemėnės aplinkui kybės mane veikia labai teigiamai, nes savo kūrybinėje biografijoje turiu 10 metų darbo yra pasėmė, o ne priežastis. Visa, kas atvirksčiai, neturi nieko bendro su menu.

AK: Ar pats, kaip menininkas, visada „tiki“ savo idėjomis, savo projektais, žmonėmis, su kuriais susidėi, kad galėtum realizuoti tuos projektus? Ar toks „tikėjimas“ svarbus menininkui?

AR: Netikiu, tačiau įtikina. *Žemės galia* kalba apie galimybę patikėti, apie pirmąradį tikėjimą, apie tikėjimą iki religijos, iki politikos. Menas yra galimybė būti tar tikėjimo ir abejonės, mąstymo. Tikėjimas – subtilus dalykas, kurio dėl neapibrėžtumo negali rimtai imtis mokslas. Tačiau menas tik tuo ir gyvas. Dažnai

mano ankstesni projektai prasidėdavo kaip lengvas pokštas, tačiau ilgainiui virsdavo labai rimtais klausimais ir atradimais.

AK: Apsisukus ratui grįžtu prie pirmojo klausimo, bet šį kartą globaliau: kas tau, kaip menininkui, yra svarbiau – laisvė ar jėga?

AR: Turbūt tie dalykai susiję. Akivaizdu, kad turėjau pakankamai jėgų realizuoti savo kūrybinę laisvę pačioms nepalankiausiomis sąlygomis. Kam dabar, kai visi trūkščiai ir klūtytingo lyg niekada neegzistavę, idomu, kad po daugybės metų drąsiauosius išvalgos pasivirtino ir tapo nomena. Esu vienas ilgiausiai dirbantiųjų meno praktikų.

AK: Klausimas platus. Bet, mano supratimu, jis kone esminis. Iš menininko žmonės dažnai laukia, kad jis jiems parodytu, kas yra laisvė. Menininkas kaip laisvo žmogaus pavyzdys, menas kaip langas į kitą, laisvesnį pasaulį ir t.t. Tuo pačiu šis požiūris rodo, kad žmonės į meno nežiūri visiška rimtai. Tegul menininkas mažėja su laisve, bet tik laikydamasis toliau nuo tikrosios jėgos, nuo tēmų ir veiksmų, kurie galėtų kažką reikšti už meno laisvės ribų...

AR: Rodos, ir paklausei, ir atsakai pats. Panašu, kad tai jau kito pokalbio tema. Šį kartą man pavyko išvengti apibendrinimų ir išvadų, nes vis dar jaučiuosi įvykių eigoje ir vis atrodo, kad dar ne laikas reziumuoti. O kaip stimulų kolidesnam pamastyti galiu pasakyti, kad galbūt gerai, jog kai kurie žmonės galvoja, kad menas tėra žaidimėlis, nieko nereikiantis už meno laisvės ribų. Tegul ir toliau taip galvoja.







THE GOLDEN DECADE OF NEMUNAS MAGAZINE

Linara Dovydaitė talks to Romualdas Rakauskas

Four decades ago a young, freshly famous photographer Romualdas Rakauskas shifted to Kaunas thanks to an offer to work for a new cultural monthly Nemunas and a possibility to get a flat with his job (a system of benefits was applied to professionals of certain fields by the Soviet government). Back then he was sure he would return to Vilnius after finishing his three-year stint in Kaunas. Things turned out otherwise. Nemunas became one of the most popular periodicals in Soviet Lithuania, and Rakauskas kept the position of the photo-editor until the magazine was finally closed down in 2004. The early magazine on culture and art is published now under the same title). During a meeting on a warm August afternoon on a deserted Freedom Avenue in Kaunas, Rakauskas and Linara Dovydaitė talked about the legendary beginning of Nemunas, photography that was not approved by the Soviet system and the exhibition at the Contemporary Art Centre.

Linara Dovydaitė: During Soviet times press was the field most controlled by the authorities. The Party controlled not only news dailies published in their multi-hourly circulation but also a wealth of leisure and cultural publications designed to effectively spread Soviet ideology to all groups of society. No wonder plenty of newspapers and magazines for school-children, the youth, women, workers, nature lovers, science lovers, were published at that time. In 1967 the Komsomol Central Committee (CC) started publishing Nemunas – a magazine for young people. What was the beginning like and how was it different from other similar publications?

Romualdas Rakauskas: There were no similar publications. The monthly *Jaunimo greitis* (Youth Ranks), for example, was dedicated for young workers, whereas Nemunas was a magazine for creative young people. The literary magazine especially dedicated for the young.

The beginning was lots of fun because we were not under so much control everyone was waiting for the fifth or sixth issue we were skeptical about what would come out of Nemunas. The first editor-in-chief, poet Antanas Drilinga, successfully played with the freedom we had. With the very first issue we started publishing a lot of material from abroad that other publications did not provide because they were presenting only of-

fictional information. Meanwhile, Nemunas published what was interesting for young people – information on Western music bands, literature related topics that the Soviet government did not tolerate. The magazine featured a completely new structure – a little bit of obligatory official information would be presented on the first pages followed by presentations of poetry and prose – mostly works by young authors. It became popular though for other reasons, of course. An important role was played by social writers that were not traditional and sharp for that time. Equally unexpected was the new representatives of social journalism. For example, internationally famous dancer Česlovas Norvaiša, who often travelled to various competitions abroad, brought press that was unavailable here, translated some of it and then presented some inconvenient discussions. Such topics were not valued by official periodicals but were very interesting for the youth.

The whole editorial department was composed of young people. Drilinga was the youngest editor-in-chief in the Soviet Union. He was in his early thirties. And young people are always rough-and-ready, always ready to break through. Drilinga was a proper trump by supporting all that in a humane and humour-filled way. He used to say: “So I am going to get a reprimand from the CC – so what? Three months would pass, the reprimand would go void and the game would start again. Nemunas became popular from its very first issue. The fourth issue was already published in double circulation. The magazine would be gone from kiosks momentarily. And apparently printers would steal the magazine and take it to Zaliakiai market where it was sold for a price five times as high. In short, we became legendary.

LD: From the very beginning photography played an important role in Nemunas. It both illustrated texts and had a separate section to be presented as an art. How did the photography pages appear in the magazine and what was published in them?

RR: This was to Drilinga's merit. As a member of Komsomol CC bureau he used to travel abroad a lot. He had visited not only socialist countries but also the USA and Canada. He learned there that photography was much appreciated. This is how photo pages appeared in Nemunas – a photographer would be introduced alongside a poet or a prose writer. At the beginning there were only two pages as a pilot section but later the number increased to four.

We would introduce both the photographers and the exhibitions. It was very easy for me to work because I participated in the activity of the Union of Lithuanian Artists. Photography I knew which exhibitions were more important, and which photographers were more important than others in those exhibitions. I would select four or six of them and my pages were ready to be published. My job was to explain himself to the Komsomol CC. But three months would pass and Drilinga would come to me and say: “Give me some nudes, Romas. I

LD: Photography, obviously, contributed to Nemunas' popularity, especially nude photography that could not be seen anywhere else. A naked, sexual body had been banished from the official Soviet culture. How did Nemunas manage to bring it back?

RR: The nudes were a kind of a symbol of Nemunas. We always tried to get some nudes for those photo pages – from exhibitions or elsewhere. Everyone knew that nude photograph would always be published in Nemunas. There wasn't much sexuality in the images – everything was like veil-covered, very beautiful. And if we take a look back at our history of a nude photography, we will see that in the beginning images of a body were more aesthetical – nice lighting, perfect body lines. Namely this beauty made it easier for Drilinga to defend the nudes. He always could give an argument – how will art do without beauty? All antique works are based on the beauty, so what should we be afraid of? Where the need to take nude photographs appeared from – I don't know. Even Dichas (Rimantas Dichavičius, the main photographer of nudes in the 1970s and 1980s) started with something else of first the photographed faces, simply go around villages. However his first exhibition of nudes [1969] broke the ice. Then a lot of people started making such photography. In fact, a kind of fashion was born: you want to be an artist make nude photography. Nemunas supported that fashion very much.

LD: When was the first nude published in the magazine?

RR: A photo made by Vilius Naujikas was published in the second issue, Dichas was presented later. The nude photograph by Naujikas was really innocent. Soviet 'art nudes' featured this peculiarity that was laughed at around the world – the face could not be revealed. It was determined not only by the Party's prohibition, the girls themselves were a bit afraid that neighbours or relatives might see, and the scandal would be guaranteed. Naujikas' nude was just a torso, until the neck, a very nicely lighted bust, and that's it. Dichas liked playing with the hair – he would cover the face so it could not be seen. Later the faces were little by little revealed, and everyone got used to it. I have never heard of any serious scandal.

LD: But would Nemunas be told off for those nudes?

RR: It was namely the nudes we would be kicked for. It even reached Moscow once. Nemunas was so popular that relatives would send the magazine to men who served in other Soviet Union republics. Those men would cut out the girls in the photos and stick them to the walls of military camp. But once, apparently some extremely dutiful officer showed the magazine to the General. He took it to Moscow where such a fuss broke out – about how could such pornography appear? Our editor-in-chief had to explain himself to the Komsomol CC. But three months would pass and Drilinga would come to me and say: “Give me some nudes, Romas. I

haven't received a reprimand for a long time already...”

LD: Until 1972 there was a reasonably active movement of creative culture in Kaunas – a strong community of painters, actors, theatre directors and photographers resistant to the way the Soviet system operated. Did those people keep in touch with Nemunas?

RR: Yes, yes. Nemunas was like a cool little unofficial cultural centre. Painters and poets would come to our editorial office with their art pieces and a bottle in hand. We had that space, a kind of a salon in the first editorial office on Bergolas Embankment (in the present Karaliūkus Mindaugo Avenue). In fact, there is one like that in the present office. During those meetings everyone, including Vilnius artistically famous modernist painter Antanas Mariniotis, Ricarda Vaitėkonas [famous modernist painter], Rička Dickovska-Povilas Vaitėkonas, would have a pleasant “drinking” time yet how much cultural information would be shared. The main topics were about creation, about art. This had a huge impact on all of us.

LD: One of the most significant alternative cultural groups in Kaunas was the legendary Modris Janison's pantomime troupe (1967-1972) with which several Nemunas photographers cooperated. Could you tell more about it?

RR: The pantomime troupe was really popular at that time as they were creating great experimental performances. Nemunas presented them several times. Once I photographed myself, and in 1970 Vilas Lukcas arranged the first exhibition of pantomime photographs. I proposed to publish those images in the photo pages of the magazine after the exhibition. Nothing would have happened had it not been the 11th issue – the November issue obligatorily dedicated to the October Revolution. The celebrations would take place at the beginning of the month [November 7], and Nemunas would only be published at the end of November. I came to Drilinga saying that everyone would have forgotten the festival by that time, that I had good photos and offered to include them in that issue. That's what we did – we put one photo on the cover of the magazine [see the cover of Nemunas magazine].

There were more inside. However it appeared that the Komsomol CC would review all magazines at the end of the month. So we got into trouble when all “red” magazines were laid on the table together with our Nemunas showing all that pantomime photos. We were once the youngsters on the cover image (mime Gedrius Mackevičius and journalist Nijolė Storkytė) had been photographed right after a sexual act, that pantomime was art that presented doubtful political attitudes... The fuss was another reason to be cautious than reprimands for fine art nude photos. And then, a little bit later when an essay “Riddles of Talent” by literature critic Vytautas Kubilius – a critical article about Socialist Realism – was published in Nemunas, Drilinga's chair was shaken definitely.

We was sacked! We were introduced to a new editor and told: “Laimonas Kisla will now assure order in Nemunas”.

LD: The changes in the editorial office took place in 1972. In the same year, right after Romas Kalanta's self-immolation act [in resistance to the Soviet system] in Kaunas, more serious constraints were placed upon culture everywhere in Lithuania. What impact did this have for Nemunas?

RR: Laimonas Kisla, the Party's ex-first secretary for the Skuodas region, obeyed the Party's order in Nemunas to 110 per cent. The circulation of the magazine was stable at the beginning but eventually we lost a lot of readers. Nemunas became a magazine just like all the rest. The golden era of Nemunas was fading.

LD: The birth of the magazine coincided with a kind of a turning point in Lithuanian post-war photography. After all, it was in 1949 when young photographers started the professionally objective reportage and started experimenting with content and form to finally consolidate art photography's position as equal to other “high” arts.

Symbolic events of the time may be recalled at this point. The first photography exhibition “permitted” into Vilnius Museum of Fine Arts in 1968 [in which you also participated together with Antanas Suktas, Algimantas Kunčius and Vilius Naujikas], as well as the establishment of the Association of Lithuanian Art Photography in 1969. At the end of 1960s and especially after the famous exhibition of nine Lithuanian photographers in Moscow (1969) the world started speaking about the so-called “Lithuanian school of photography” and its specificities. What was the role of Nemunas' photography section in those processes?

RR: The situation was in general extremely favourable for photography at that time. Just imagine who wrote about photography then – painter Augustinas Savickas, poets Sigaitas Geda and Marcellius Martinaitis. Other artists supported us a lot by showing their attention. Everyone was interested in photography that then. Besides which, there was still an empty niche for art photography. The positions in press were mostly taken by exponents of reportage photography – Chananos Levinskas, Judelis Kacergenas, and Ilyse Fischer. They were professional employees taking images for set official topics without exploring anything else. We had a different approach – we were interested in Lithuanian, people, customs, therefore we would usually take photos in villages. Most of us also worked in press, so we were creating our art out of work-time. We worked differently for exhibition art and for press images. Nemunas would always get the exhibition pieces.

The magazine was the starting point for most of photographers of the time. Practically everyone published their works in Nemunas – including Antanas Suktas, Rimantas Dichavičius, Aleksandras Maciauskas, Vilas Lukcas, Jonas Kalvelis, and Vitalijus Butyrinas. Virgilijus Štona and Ro-

muldas Požerskis were ten years younger and they joined Nemunas at the end of the golden era of the magazine. However to them it was still the debut of Nemunas – as those two boys were still students at KIP [Kaunas Institute of Polytechnics]. I have selected the works of exactly those mentioned above and most creative young photographers for the exhibition *The Golden Decade of Nemunas magazine 1967–1977* at the Contemporary Art Centre. Those were the most bright and productive of the artists. They are still the strongest pillars of Lithuanian photography. They were the best in Nemunas too. This exhibition is like a mirror reflecting the history of Lithuanian photography through Nemunas.

There will, in fact, be individual works in the exhibition as well, for example, we printed photos made by the famous theatre and cinema actor Juozas Budraitis at that time – he would take photos as well, and really interesting ones, by the way. At the CAC I will present a portrait of film director Vytautas Zalakevičius and other photos taken by him.

LD: Were there any female photographers back then?

RR: Birutė Orentaitė was very active at that time. She even wanted to establish a new organisational union of photography lovers under the Chamber of Trade Unions. She was an excellent photographer. There was also Irena Gedraitienė from Kaunas who also made good photography. But these were just “single pieces of jewelry”. I don't know maybe photography is more a masculine profession...

LD: Within the press context of the time Nemunas was different from the content and the form – and printed in an unusual square-format.

RR: Such was Drilinga's ambition – Nemunas had to be a magazine like no other, even in terms of a format. A square-format was very convenient for reproducing photography because it allowed for both horizontal and verticals photo to be displayed equally. It also let the designer play with spaces while creating the lay-out. Otherwise the square-format was awfully inconvenient. It could not be put into a post box because of its size, the postmen needed to fold it. The magazine was thick so sticking it into a post box for a year, two years. Finally we changed it to a smaller square and added two colored pages. When we released that smaller format, a new wave of disappointment followed and we lost even more readers. A year later we came back to the earlier version – but it was too late.

LD: The photographs published in Nemunas, one might say, have defined the imagination of my parents' generation. How your exhibition arranged “from the magazine's archives” is interesting for a young

writer who has no sentiments for those times?

RR: Young people are attracted to absolutely different aspects of the photos of those times – outfit, skirts, and shoes for instance. Looking at those images one always feels the sign-of-the-times; the far away and bygone era. Those photographs are different from today's ones not only in details but in the mood as well; they are filled with traces of some peculiar self-censored and restrictions – the signs of all that censorship and self-censorship we talked about. I used to think that only documentary media could reveal the bygone time but now I know it's not like that. Art possesses those sign-of-the-times, too.

Linara Dovydaitė is co-editor of *CAC Interviu* magazine.

List of illustrations pp. 4-11 (all works from 1967-1977)

1. Romualdas Rakauskas. *Tenderness*
2. Antanas Suktas. *Lithuanian family*
3. Vitalijus Butyrinas. *Apparatus*
4. Virgilijus Štona. *Mourning*
5. Rimaldas Viskranta
6. Ljudas Dickovskas
7. Vilius Naujikas. *First nude in Nemunas 1967 vol. 2*
8. Rimantas Dichavičius
9. Jonas Kalvelis. *Bitches*
10. Romualdas Požerskis. *From the series Victories and Losses*
11. Audrius Zavadskis. *Actor Juozas Budraitis*
12. Aleksandras Maciauskas. *Ship's reporter*



TEST: 11 VS 1

Margarita Matulytė with Danni Ocean speaks with Danni Ocean

EMPTY ROOM WITH SINGLE CHAIR. We hear a DOOR OPEN and CLOSE. Everyone by APPROACHING FOOTSTEPS. DANNI OCEAN, dressed in fristate figures, ENTERS FRAME and sits.

VOICE (O.S.)
Good morning.
DANNY
Good morning.
VOICE (O.S.)

Please state your name for the record.
DANNY
Daniel Ocean.
VOICE (O.S.)

Thank you, Mr. Ocean, the purpose of this meeting is to determine whether, if released, you are likely to break the law again. While this was your first conviction, you have been implicated, though never charged, in over a dozen other confidence schemes and frauds. What can you tell us about these?

DANNY

As you say, ma'am, I was never charged. **Danny Ocean:** And you are saying that you are familiar with this situation? When you reply something that others expect to hear or when you promise something that you will necessarily do?

Margarita Matulytė: This condition of mine is chronically recurrent – I always promise myself to dissociate from incidental works but every time a possibility of new experience appears, I carelessly “sign for it”. This is exactly what happened with the invitation from the Contemporary Art Centre to take part in this project that was completely off my way but at the same time offered the so long awaited liberation from standards and clichés. Under the CAC's roof I can play “historically” following my own rules or no rules at all. So I understand you – when hands have been finally “untied” (in the real sense of the word in your and my cases), you can't simply refuse to embody an idea that was nurtured in imprisonment.

DO: The majority think that the best way to solve problems is via compromise.

MM: I always try to avoid compromises and, if possible, I do not design them. But sometimes I apply the so-called false compromise or a logical error and consciously initiate a collision or confluence of radically alternative approaches. By doing so I can grate not the “average” but some new derivatives – that rises above the level of mistakes and errors because it solves a new and unanticipated task. This interview with you, forgive me, ma'am, a Hollywood actor, is exactly this kind of a compromise.

DO: Someone else might think that you are an argument but I am on the side of the criminal! I don't harm anyone for no reason. I don't steal from anyone who has not

gining was difficult. In press, naturally, a digital camera is a saviour these days. Film conveys an image differently. As cinematographer Algimantas Mikutenas said about the difference between a video and a cinema camera – the mystery disappears with video.

IJ: What objects do you like taking pictures of?

JF: I enjoy taking pictures of people which is not an easy thing to do – very often the skills of a psychologist are necessary. For example, you must get into a contact with a complete stranger within a very short period of time, to intuit them. Ten years ago I had to take pictures of a director of one company, we were in a room just two of us (It is especially difficult to take pictures face-to-face). He immediately radiated negative emotions. He said that no one had ever taken pictures of him, that he was scared and had only five minutes for that. I remember I was still working with a film camera back then. I realized I had to do something really fast, so I put on the flash and made some fifteen shots non-stop. At first his eyes went wide open, but then the fear disappeared, exploded, and the person relaxed. I had to push him against the wall to make him relax. Afterwards everything went really smoothly. Such skills are acquired with experience. A photographer should not be an aggressive type, otherwise a person will not let you close to himself and you will have a statistical portrait that neither reveals the person nor the world that surrounds him.

Ilaa Jurkonytė is a director of International Kaunas Film Festival. She also works at the Contemporary Art Centre in Vilnius.

- List of illustrations pp. 20–27:
1. *Smiling morning* (from the series *Aura*, 2008). Vilnius
 2. *Algimantas Aleksandravičius. Sprees*. 2007. Vilnius
 3. *Vidmantas Baklauskas. Lietuvos ryšiai*. 2008. Vilnius
 4. *Saulius Žūra. Valencia*. 2006
 5. *Raminas Danisevičius (KUBAS). Flea market*. 2004. Vilnius
 6. *Andrius Ufartas (Baltijos fotografijos linija)*. 2004. Vilnius
 7. *Simonas Svitas. Swing me*. 2008. Budapest
 8. *Vladimiras Konovas (Versele zintins)*. *From life among houses and aside – six*. 2007. Białystok
 9. *Tomas Urbelionis (BFL). Make-up*. 2008
 10. *Herkus Milaševičius (Versalo žinios). Oh!* 2008. Vilnius
 11. *Jonas Stasiulis (Žmonės). Highway to the party*. 2007. Vilnius



VILNIUS METRO

IDEOLOGY Ernestas Parulskis

My telephone suddenly vibrated in my pocket. I looked at the screen. The name Ozarinas was flashing on it. Looking at this information I realized I was standing on the threshold of an important event... For the first time in history it was Valdas calling me; and not the opposite. This situation of non-calling is, of course, logical. – who is needed more – is it the one that needs functional beauty or the one that can create it?

Without hesitating long I answered the phone and heard Ozarinas say: “Ernestas I want to involve you into a new affair.” “You know, affairs are always fun,” he said very enthusiastically (yet without losing self-esteem).

I said: “Yes?”

Ozarinas continued: “I’ve received a large wall at the CAC to work with during the photography exhibition, and I have an idea to present some real amateurs there. Well, their self-advertisement.”

“Mm, I agreed cautiously. Then Ozarinas explained, further. “It concerns the Metro. Ozarinas is these people imagine it. It’s an opportunity for them to present something visual about themselves. Do you understand what I am talking about?”

“No,” I admitted honestly. “Let’s say you are in London. You are walking into the Metro. Ozarinas is your partner. Ozarinas we enlarge them. Each participant will get a square meter of the wall, and we will present something like a paradoxical film of self-advertisement or auto-psychanalysis”.

“So I have to take photos of the London Metro?”

“No,” Ozarinas replied with a note of irritation in his voice. “You don’t need to take photos of the London Metro. You have to produce photos that reveal your personality in a way in which you would like to present yourself – to others. Do you understand?”

I did understand. The worst (or is the best?) is that I have this rare (or is it regular?) ability to murder or turn the most appreciative shots into very common ones using, my

even the most masterly photo camera. I can’t say I cannot take pictures. I am an anti-photographer. Ozarinas was waiting for me to respond. I needed to think of something really fast.

“And can I take pictures of a computer screen?”

“Yes, you can,” consented my telephone companion without hesitation.

“I will take screenshots of all web-pages in my ‘Favorite’ section. I’ll copy them, then transfer to a prepared format, and they will create one large image with lots of very small yet not incidental elements. My favorite web-pages can be my self-advertisement, can’t they? It will be quite accurate, in fact.”

“Okay do it,” the curator consented after a slightly painful, and pregnant, pause. I nodded. Ozarinas sensed my gesture somehow and continued: “Could you write an ideological or a program text for the other participants? I will send it out. It would be easier to organise everything like that. The text should cover the following five reference points for the concept...”

Part Two
In the New York Metro one silly kid hijacked a train and went for five hours unstopped. No one noticed that. Do you remember you were sleeping then very sweetly with your head laid on my left shoulder?

Part Three
Do you remember?

an exhibition of Vilnius Metro advertisements that have been preserved in the retina of memory; in the age after the Iron Wolf. Images preserved, and texts erased by speed. Through the window of a speeding train carriage we can still see the image but can no longer read the texts. In this way a photographer washes a photo one more time. This is how shots come back to the film. Let’s imagine that someone’s invisible hand has stopped the carriage and all the images behind the non-transparent windows. The things that have remained in the retina are now enlarged – through the ping-pong and the pinhole of the eye. On “Geležinio vilko roundabout” where the community of the no longer existing Žvėrynas roundabout of trolleybuses are sitting on a bench of ghosts scrawled in bad language: actors from burnt theatres, and authors of dissipated novels, architects of Ferro-concrete socio-modernist houses, ladies with beaten under-eyes. “Give me two pennies, old man” they ask in a strangled choir. Even death cannot break the tick of that bitter metronome.

Part Two
In the New York Metro one silly kid hijacked a train and went for five hours unstopped. No one noticed that. Do you remember you were sleeping then very sweetly with your head laid on my left shoulder?

Part Three
Do you remember?

For images see pp. 29–35

Part One
What do we bring with us into the Metro? In the morning, fragments of insomnia and dreams; at night, the flare of their approach; during the daytime a desire to reach our destination with the speed of an arrow. To remain fashionable we read the literary garbage lying around the carriage – especially books with underlined passages as if they were put there to send us a message.

What do we take with us out of the Metro? Sounds: the piercing rumble of wheels; *do-des-ka-ken, do-des-ka-ken, do-des-ka-ken*. Smells: the grease on the tracks and maccadam; the odour of distress from the homeless and the cheap perfume of the woman seated next to you.

Images: usually hairy-sized because we aren’t allowed to stare or make eye contact: the dewy cross nestled between the breasts of a black woman – the untouchable and ungrasped. Where should I look? Where can my eyes rest? Where can they march? Where can I march with my eyes? I can look at advertisements, obviously and at LED-screens counting down the seconds. Rapturing Melkos: like a shunter he stands in the desert of metro counting the last seconds of his life sketched on the pupil of an eye. Those image-seconds eventually take over the place of the “other”. They are a scopic placard-freed; plugged into the tunnel of vision. Each of us carries those images out of our own stations; from our morning and night routes. They’re “My Metro Mornings” and “Your Metro Nights”: a coma and comedy of collusions. Let’s imagine now that we have to organise

THINK OF A TITLE

WHEN THE IMAGE EXPANDS INTO CONVERSATION

Julija Fomina talks with Valentinas Klimišauskas

Julija Fomina and Valentinas Klimišauskas, who both work at the CAC, are curators of section of the photographic review exhibition related to young photographers – but rather on conscious and as artists’ work in other media. Fresh from their summer spent adventuring in cyber-space – and other more worldly locations – the two put their theories about contemporary art to the test.

Valentinas Klimišauskas: It might be that one of the better show titles conceived by Stefan Brüggemann (<http://www.showfields.com>) is the following one: *The Title As The Curator’s Art Piece*, which Mathieu Copeland used for the exhibition he curated (in Blow de la Barra Gallery, June 2006). In this way, the exhibition title as an artist’s work became the curator’s work, which can still be viewed as an artist’s work. This title, while being a fairly spacious metaphor, is a favourite of mine for one more reason: it reflects the tendency to self-referentiality and paradoxical negotiations that are typical of one sector of the art world. I should say we are curating is different, right?

Julija Fomina: In Armenia, where I recently attended a summer school for young curators, during one of the workshops we had to propose works for Jean-François Lyotard’s exhibition *Les imateriaux* in accordance with the titles of the exhibition’s sections described by him. It proved to be even more difficult than putting together the exhibition itself, since the titles reflect the exhibition’s internal logic (that the curator refers to when selecting the works). Since we started off with, instead of finished works, the idea that photography is a medium for conceptual solutions, we have encouraged the artists to submit their concepts. I think, therefore, that our project turned out to be an exhibition that could have been put on only here and now – in Lithuania, at the CAC in 2008.

VK: Do you trust in the here-and-now concept in contemporary art? We have started off with analysing the present situation and mapping out the definitions in advance. First of all, we had to think if it really makes sense to think about contemporary art in the context of a single medium (in this case, photography). We also had to relate to the obvious inflation or, even, the Big Bang of images – in one of the messages to poten-

tial participants, we have mentioned the fact that www.flickr.com had announced: there were 3158 images uploaded to their network during the last minute alone. The cafes, restaurants, furniture and shoe stores, supermarkets and even the street corners in Vilnius are covered with photographs; it is obvious that photography has become the most democratic and widely distributed form of self-expression. I’m afraid that it made our sort of putting together an exhibition even more difficult. Some very important questions were raised: what makes photography contemporary art, or, thinking in post-photographic terms, what contemporary art process can be understood as photographic?

JF: I think that any contemporary art project that is based not on self-expression (which is one of the Modernist paradigms), but rather on conscious and as artists’ work in other media. Fresh from their summer spent adventuring in cyber-space – and other more worldly locations – the two put their theories about contemporary art to the test.

VK: Yes, it would make more sense to speak of photography as a process rather than finished work. The extremely current concept of the inflation of images and information in general could go in line with the deflation of meaning, thus, speaking about an exhibition that uses the photographic format, I wanted to go around these ambiguous processes and limit the scope to only those works and processes that avoid the aforementioned inertia. Yet, here we must stop for a while and rethink the formats of the banner and the postcard that we proposed to the artists. Having chosen this precise format in the era of mechanical reproduction, we create the space for freely reproducible works, and so effectively contribute to the mentioned inflation of images. On the other hand, our choice was based on the fact that this format is more democratic and open. Therefore, if earlier I would have suggested the following exhibition titles: 82 THINK OF A TITLE, 294 DISCUSSING THE PROBLEM, or 362 THINKING POSSIBILITIES, now the following ones look more appropriate: 177 CONTINUALLY REVEALING MULTIPLE ROUTES OF ENTRY AND EXIT, 181 OPEN-ENDED or 287 CAN’T WAIT FOR TOMORROW.

JF: I don’t think that we have contributed to the inflation of images, from which we seek to maintain a distance, by proposing the banner and the postcard formats for the artists’ works. Even though it is a democratic format, we try to avoid an inarticulate stream of images – or, rather, articulate it, which to me is more of a process of creating value than that of its devaluation. Be-

sides, easily reproducible works acquire a completely different logic of circulation and distribution within the exhibition space: they are intended for conscious consumption, and it’s likely that the visitors will become active participants of the exhibition as well. I also want to remind you of the fact that, while programming the future exhibition, we are at the same time thinking about the events associated with it. While the exhibition is open, we will regularly invite everyone interested to meetings with experts in various fields (physicists, artists and people with extra-sensory abilities), photography reviews, discussions and performances. If you remember, when we just started thinking about this exhibition, the working title we came up with was *Photography Salon*. Regardless of the fact the word “salon” is probably first of all associated with bohemian circles, it reached us from roughly the same period as the word “photography” itself, and it ties action, content and setting together. I think this title would fascinate Harald Szeemann? He once said that he had been living among *Untitled* works far too long, and thus decided that at least the exhibitions should have titles. Frankly, his exhibition titles were usually long and boring. For example: *Be careful not to leave your dreams, you could find yourself in the dreams of others*, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, 2000). If you think we should include Stefan Brüggemann in our artists’ bunch, I’d agree with your choice: 181 OPEN-ENDED, but then I’d also add these ones: 136 GOOD IDEA, 215 YOU ARE LOOKING or 353 MEETINGS. It becomes clear that the keywords for our exhibition are these: event, image, idea, look, history. I know they are fairly broad, so how does one connect them under one title? Besides, let’s not forget that it has to sound good in Lithuanian...

VK: Good idea. Thinking of Stefan Brüggemann, I was first of all considering the possibility to extend the list of Lithuanian artists, since the idea of an exhibition based on purely national criteria sounds too much like sports and the Olympics. Culture, as we know, is a new phenomenon in Lithuania today. It would also be a bit inaccurate to understand the Lithuanian context as purely Lithuanian or specifically exceptional. Maybe it’s quite the opposite. People who come here for a short while often become especially impacted on them, according to Baudrillard’s logic (of the fully Gulf War), *The Exhibition Will Not Take Place* – now I see that my fears have become reality (however, in a completely different sense).

JF: The idea of a national exhibition doesn’t look very current to me, while, speaking about the Lithuanian context. I wanted to stress another aspect: we are working with people who live and work here at the moment, who are not necessarily Lithuanian. And vice versa: not all of the Lithuanian artists we work with live here at the moment. Thus, you’re right – we work in a networking mode. Should we translate the title you’ve suggested into Lithuanian more like *Unended Meetings*?

VK: Or *Open Meetings*? Like in an “open discussion.” The “openness” in this case

would mean the unpredictability of the outcomes. If we were to visualise the “meetings”, then we could probably end up with *Open Dates*? However, *Open Events* would allow us to think about not only “open” results, but also an “open” system of contributions, formats and behaviour.

JF: Yes, *Open Events* seems to be an appropriate title, since you never know what is going to happen and whether something is going to happen fully. On the other hand, the format of the works is clear, while the word “events” defines what will take place in the exhibition between these works. I’d suggest linking the content of the works – the images, and the dynamics of the space – the events and the meetings.

VK: English version of the word expansion: the English version of that title (Lithuanian version is *When Images Expand into Conversation*) from Rosalind E. Krauss applied when extending the definition of sculpture of that time – her text in *October* was titled *Sculpture In The Expanded Field* (Spring 1979) issue. In 2006, Dutch artist Falke Pisano read a lecture titled *A Sculpture Turning into a Conversation* in which, inter alia the title, she expanded, or, depending on your point of view, narrowed to the format of the conversation. “Conversation” is one of the keywords and it describes in the best way the processes that are taking place in our project space. “Talking”, telling the story or describing the context are very important elements that apply to all the pieces and events there. Even the most distant piece (in physical terms) of the exhibition, the postcard of Lukšičkės square by Gintaras Dziadzietris, which will appear in city’s bookshops may be interpreted as a certain dialogue (the artist certainly express his opinion and comment by it) in altering times and contexts – persisting time and the reconstruction of the square will change the meanings of this postcard.

Expanding upon your thought that “you never know what is going to happen and whether something is going to happen fully,” I’d like to believe that the conversation, even a metaphorical one, is precisely the form of communication for which it is more important to be and take place than to occur and happen fully. Frankly, at one time I was almost sure that, according to Baudrillard’s logic (of the fully Gulf War), *The Exhibition Will Not Take Place* – now I see that my fears have become reality (however, in a completely different sense).



GETTING INTO SITUATIONS

Jurij Dobričnik talks to Mirjam Wirtz

Mirjam Wirtz, Swiss-born artist who has lived in Vilnius since 2001, speaks about the phenomenon known as 'flash', the experience as a currency in contemporary art, and using her photo camera to get into singular real-life situations.

Jurij Dobričnik: First of all, I'd like to ask for clarity on your understanding of the very concept of 'flash' (in the broadest sense). The more I think about it, the more applicable to very different spheres of contemporary experience it seems.

Mirjam Wirtz: I first thought of the word when I had this idea of organizing a 'flash bar', a re-emerging bar in the city, and I had a t-shirt with the image of the Flash, a comic strip character that was one of the American cartoon superheroes. I liked the word itself and the typography, so I read more about this character. He intrigued me, because, while most other superheroes had only one superpower, the Flash, in addition to his main superpower of being faster than the speed of thought, had other 'super' aspects to his personality. Besides, the Flash wasn't a single character in the comic; there were different Flashes that lived in different times, and sometimes they would cross the boundaries of time, meet each other and become friends.

I had thought of at the time that the name surely fitted the concept of the Flash Bar, and later I used it for the Flash Institut in the broader sense of working with temporary structures – but also in the sense of events being fast and doing things just out of the situation, out of the idea and out of the moment, without going through long-term planning, conceptual work, or legal steps.

JD: Recently I thought that, relating it to the Flash Institut and my own experience with it in particular, the paradigm of creating one's art in the form of a fiction that is then 'forced' upon reality is slowly fading away. When I see a piece of art that is born out of one's mind, a total abstraction, which is offered-up to reality and the people that take part in that reality, it seems fairly outdated to me, as opposed to the way of creating art 'out of the situation', as you said, when you take a fragment of reality and create a piece of fiction out of it, which is nonetheless firmly rooted in that reality.

The principle of temporality seems to be central to this latter setting; if earlier (and, to a considerable degree, even today) one could observe in Lithuania that people wanted their art to transcend the temporal dimension, now one can see a huge revival

of trends that point back to things like the Situationist practices and psycho-geography – the movements that had this 'flash' aspect. Much of this art is born out of the situation and dies with the situation, unless it is documented in some way (and even then it remains as merely a documentation of an experience, not the experience itself). Why do you think that temporality has become such a big thing, and why are people tired of art that is supposed to 'be there forever'?

MW: Maybe this fatigue is caused by a mixture of two factors – the increasing relocation of many social encounters to very temporal virtual spaces and, at the same time, the reclaiming of the urban spaces, where people meet 'freely'. Speaking of my own practice, I was never sure if I could really classify it as 'art'. It is definitely connected to art, but not to the art system. In the same way, it is connected to journalism and journalism. Sometimes I think of it not as art so much, but more like sociology, because I'm interested in very basic things: how do people manage their lives, how they do it in different social and political situations.

Thus, everything I do is closely related to life as it is, and I'm not 'translating' it too much into something that is more transcendent. For the same reason, experience, which for a long time wasn't really a currency in the arts, is usually the principal element in my work and the work of those with whom I collaborate. That's why my first initiative in Lithuania was called 'Involved', and its work was focused on being involved in presence, rather than being abstract. As often was, I want my projects and myself to be 'street-wise'. Of course, one cannot experience everything, sometimes one has to figure something out or make it up, but the meetings of the Flash cross the boundaries of time, meet each other and become friends, changes of personal experiences that other people can relate to. For me there was always too much 'translation' in the arts, moving things onto an abstract plane that I never really could relate to.

When I see a piece of art that presents one's work, and how people can relate to it in the chosen context. I never liked museum space, and I don't really consider many recent attempts to migrate from museum space with projects that maintain 'realism' in the sense of production practices. Relating to a very specific situation seems to be the best solution for now. Yet I also think that one should work with a situation that people can understand – as that situation, and understanding, determines the 'reality' of the material that has to be produced (that is important to my work). The situation has to be put into context. So it is always a matter of taking my own thoughts and experiences to a level that is more general – not in the sense of being more abstract, but in the sense of being accessible to a broader context. It's not a diary, but it's not theory either.

JD: The 'quality' of experience probably lies in its spontaneity. If one tries to plan or program an experience, like saying 'today I'm going to try out this or that, and that's

going to be a new experience', technically it is an experience indeed, yet it seems that the ultimate and the most valuable experiences are the ones that are not anticipated. We're coming back to the same 'flash' thing, I guess. Something has happened like a flash, and one doesn't really know whether or when it will happen again – that's the beauty of such experiences.

Yet I notice that, at least in Lithuania, many people have a big problem with being spontaneous. For most, absolute spontaneity is something to be avoided. One has to plan one's life, one has to plan one's experiences, one has to plan one's holiday, etc. So, how does one overcome the fear of being spontaneous and open to those experiences that just happen naturally, and how does one still stay 'safe' on some level?

MW: I was never interested in and never felt comfortable while trying to fit into structures that were already there. It's like drawing on a sheet from a children's colouring book that has outlines, as opposed to drawing on a blank sheet. Of course, one can always cross the lines or ignore them, but one always has to refer to them.

I'm not sure if it's more important today, but before, but I believe that some spaces need to be preserved as free spaces, because everything rapidly becomes subject to regulation and is invaded by infra-structure. My projects use the medium of photography, criticising it as a tool that people used to gain control of reality, to lock it in a frame and thus create an illusion of triumph over time and their own mortality (very rightly so, it seems to me, in the context of the world). Yet it is not that today, especially in the context that we are speaking about, photography has acquired a totally different quality and meaning. It might be that today many people take pictures not so much to control and appropriate reality, but simply to make their reality clearer, to have snippets of reality that they can always look back at and learn something new.

MW: I had to read that book when I was studying in the Photography Department at the Art Academy, and I didn't like it so much. There was something about it that got on my nerves – the moral view of images, which surely can be understood in the context of the time when the book was written, as you said, which was just at the beginning of the process of flooding the world with images, when the world was becoming increasingly visual and surface-oriented. Yet in her book, *Regarding the Pain of Others*, she reworks some of her own ideas from *On Photography*, taking into consideration the fact that, as the world is flooded with images, people start to adapt to this situation and become more educated in the way they deal with pictures. The way they approach pictures today was probably unthinkable in the 1970s. For instance, in the forward of another of her books, *Against Interpretation*, she used the following phrase from an interview with Willem de Kooning, which I like: "Content is a glimpse of something, an encounter like a flash. It's very tiny – very tiny, content." What you've said about photography today is true. I have never been a photographer

in the sense of only producing images. For me, it's all about photography as a practice that encompasses many more things than just taking pictures. It includes images, setups, situations, investigation, searching, collecting, giving ground for something, laughing, recording, and sensation. Photography is a research tool that allows me to get into situations that I wouldn't get into if I didn't have a camera with me. It is also a thinking tool.

What I also like about photography is that it has become something that is not directly connected to reality, because it is no longer [an] analogue. If there's a photograph of a chair, it does not necessarily mean that the chair existed. Yet there is a thin line that connects contemporary photography to the world and what is happening in it, but in a more open and playful sense. That really excites me and I partially explore this line in my practice.

JD: In addition to the image archive, you also have a text archive – a collection of articles written by other people. What's the connection?

MW: I do collect newspaper articles, mostly from Swiss newspapers I read online. It's a whole range of topics really – some are about culture, while some are about sports and criminals, etcetera. I can't even say why I choose to save a copy of this or that article – it's just that when I read it, something draws my attention and I put it in the archive so that I can use some of the ideas and fragments later. It's the same way of collecting material that I use with other things.

JD: Well, maybe one day we will see the creation of a software that will be able to convert these articles to realistic figurative images.

MW: Yes, it will definitely be interesting to see what the situations described in the text might have looked like.

JD: Speaking of criminals, crime scenes and investigations... What is your relationship with film noir? B movies that are an ethics of urban detective stories in general? Is it in any way connected to Flash Institut projects, photography or other spheres of your life?

MW: I started to watch film noir movies when I worked at the video library of the Art Academy in Zurich while studying. I also started to read the books that those movies were based on, mostly by Raymond Chandler, Dashiell Hammett, and Ross Macdonald. I like "chronicles of shabby districts," as Raymond Chandler put it, in which a private detective, the prototype of the freelancer of our times, unfolds a story piece by piece while going through the city, meeting people and getting into situations. The 'mysterious' thing that happens, the investigation of which constitutes the detective's assignment, is, like my camera, the pretext for going through places and talking to people. The protagonists of these stories normally do it without a master plan, intuitively, street-wise, by coincidence,

in the sense of only producing images. For me, it's all about photography as a practice that encompasses many more things than just taking pictures. It includes images, setups, situations, investigation, searching, collecting, giving ground for something, laughing, recording, and sensation. Photography is a research tool that allows me to get into situations that I wouldn't get into if I didn't have a camera with me. It is also a thinking tool.

What I also like about photography is that it has become something that is not directly connected to reality, because it is no longer [an] analogue. If there's a photograph of a chair, it does not necessarily mean that the chair existed. Yet there is a thin line that connects contemporary photography to the world and what is happening in it, but in a more open and playful sense. That really excites me and I partially explore this line in my practice.

JD: In addition to the image archive, you also have a text archive – a collection of articles written by other people. What's the connection?

MW: I do collect newspaper articles, mostly from Swiss newspapers I read online. It's a whole range of topics really – some are about culture, while some are about sports and criminals, etcetera. I can't even say why I choose to save a copy of this or that article – it's just that when I read it, something draws my attention and I put it in the archive so that I can use some of the ideas and fragments later. It's the same way of collecting material that I use with other things.

JD: Well, maybe one day we will see the creation of a software that will be able to convert these articles to realistic figurative images.

MW: Yes, it will definitely be interesting to see what the situations described in the text might have looked like.

JD: Speaking of criminals, crime scenes and investigations... What is your relationship with film noir? B movies that are an ethics of urban detective stories in general? Is it in any way connected to Flash Institut projects, photography or other spheres of your life?

MW: I started to watch film noir movies when I worked at the video library of the Art Academy in Zurich while studying. I also started to read the books that those movies were based on, mostly by Raymond Chandler, Dashiell Hammett, and Ross Macdonald. I like "chronicles of shabby districts," as Raymond Chandler put it, in which a private detective, the prototype of the freelancer of our times, unfolds a story piece by piece while going through the city, meeting people and getting into situations. The 'mysterious' thing that happens, the investigation of which constitutes the detective's assignment, is, like my camera, the pretext for going through places and talking to people. The protagonists of these stories normally do it without a master plan, intuitively, street-wise, by coincidence,

ailing, fighting, falling in love, and so forth. And it's all as complex as the life of the city and its residents; there is no one criminal, no one solution, just life as is. I like that way of working very much. And it's similar to how I work.

I like the movies too – the lighting, the dialogue, the bitterness, the dreamlike visual language, and the humour. The visual language is associated with a lack of money: saving electricity, shooting on location, at night... The aim is to tell a story without a big budget, but to do it anyway, so it inevitably looks 'different', and there is a quality in that difference. I like improvisation, and it's funny to think that the scenes are so dark partly because of the electricity bill.

Jurij Dobričnik writes about contemporary art and new music for Lithuanian and international press.

List of illustrations pp. 41-42:

- 1. Mirjam Wirtz, *Flash Photographs*, 2006, Vilnius
- 2. Mirjam Wirtz, *From Flash Bar 4*, Taurus Hill, 2006, Vilnius
- 3. Vasilovs Nevežauskas, *From Flash Bar 2*, Taurus Hill, 2006, Vilnius
- 4. Vasilovs Nevežauskas, *From Flash Bar 2*, Zalgiris Stadium, Vilnius still, 2006, Vilnius
- 5. Mirjam Wirtz, *From Flash Bar 1*, Taxi Park, 2006, Vilnius
- 6. Mirjam Wirtz, *From Flash Bar 1*, Taxi Park, 2006, Vilnius
- 7. Picture found in a Swiss newspaper, 2007



I USE A CAMERA LIKE A GUN – IT'S NOTHING COMPLICATED...

Renata Dubinskaitė talks to Dainius Liškevičius

Dainius Liškevičius' solo project X-Ray has been evolving over several years in his apartment that doubles as his studio. Serially shooting in pitch darkness, using a flash, Liškevičius has developed a number of interior images that register a period of time, events and experiences like an unconscious diary.

Renata Dubinskaitė: Do you still wonder around your flat in complete darkness pressing the flash button of your photo camera? Or is it a finished technique for you?

Dainius Liškevičius: My projects are often continuous, new images can be entering a collection nearly all the time if needs be, and I feel like continuing. I still feel the need, I think. I haven't found all the answers yet.

RD: Do you think that by practicing moving in the dark for several years you have also developed your other senses that compensate for the partial blindness?

DL: In fact, the flash that shoots out in darkness makes you blind. It is not the darkness but the light that blinds you, and after that everything blurs even more. The senses that the blind develop within a long period of time could not evolve in my case. Despite the fact that I started shooting in pitch darkness only a long time ago, I am often in a specific emotional, almost unconscious state – such as insomnia, waking up from a dream, fears and various other situations. There is nothing romantic or manic about it. You wake up and simply turn the light on in the form of the camera flash.

RD: That is an interesting paradox. Photography records the ambience by means of light. After all, it is the flash that provides the possibility for an image to appear. However, it can also destroy the image with an inordinately strong burst of light.

DL: Yes, I leave all that to fate. I use a camera like a gun – nothing complicated.

RD: While you were taking those pictures did you really manage to turn off the "artistic", the "photographic" thinking and shoot absolutely automatically, without trying to foresee what would finally come out? Such total unconsciousness is practically impossible. Memory turns on anyway – even blinded I know where things in my space

are. But the flash is needed to return objects back from memory to the light.

RD: Automatism is often explained as an attempt to get away from preconceived schemes of the mind and as an anti-artistic gesture, an effort to get rid of various artistic conventions.

DL: It is not important for me to declare anti-artistic strategy, today. Of course, rejection of certain aesthetic impositions may seem anti-artistic. Especially for those that understand photography as production of perfected images.

RD: This is, however, not your first project using this strategy of automatic photography?

DL: That's right. I am continuing in a vein of experimental photography. For example, when I was working on the project *Timer/8 sec* (2002) I used a stopwatch set for eight seconds and applied a different way of shooting for every single location. In cemeteries I turned the camera around my head producing subsequently blurred images – like something transcendental. On bridges I would tie the camera to a rubber rope and throw it away. Other characteristics of my work I would simply give the set photo camera to another person for some time. In the street I walked with the camera tied to my leg. There were also suspension bridges on which I would run away from the camera.

RD: It looks like a series of performances when the act itself is more important than the final photographic result. Performance elements are characteristic to your other photography projects as well. Both in X-Ray for which you take pictures in the dark blindly and in *Centres of the World* (1999-) where you stand on your head, the through-line is a chosen physical situation. Does the act you perform need something unexpected, new experiences, or insights to you? Are passersby different when viewed from upside-down?

DL: You know, that moment when you are standing on your head, you don't think anything. More important is the moment when you see how you have been recorded, what is your relation to the surroundings. After all, I was photographed by different people each year.

RD: In X-Ray, for which you have chosen such a peculiar method of photography, did you see the objects of your closest environment differently – lighted by a flash at moments they did not expect it at all? The name of the project itself implies that we are speaking about something that cannot be seen by the naked eye or under normal conditions.

DL: Yes, you see many things that you wouldn't see otherwise. It's like a vacuum. Sometimes it looks like these are completely anonymous, ordinary images of interior design...

RD: I don't agree! As interior design photographs they are radically fragmented. The space seems torn into pieces that cannot be assembled as a whole. Therefore they really testify something about horror states.

Still, in the presentation of your project you speak about therapy. The therapeutic features of photography are usually associated with the possibility to transfer one's environment and experiences into images that one can separate from oneself and rationally and safely search for the elements and graphs, these pieces of your home are struggling against a rational analysis and do not help to "compartmentalize horror states". How would you explain therapeutic aspects of your project?

DL: Light is the therapy. The release of light itself is a therapy. Those short flashes are like vaccines of light. You can never be sure what therapy or side-effects they might have. It is the same situation as with any kind of medicine – you can never know how much the prescribed treatment will help or harm you. Besides, studying all photos at once lets you see the flow of time. Different stages of my own life have opened up through objects. Some images have become alienated because the everyday details are so easy to forget.

RD: Does it mean that what your project has acquired diary-like features?

DL: I only noticed diary aspects later; when I was analysing the photos. I did not have this intention initially. I have actually never kept a diary.

RD: You're not someone who has taken photos since they were a kid?

DL: Nope. I can remember myself playing with a "Smena" camera, which I finally dismantled. My first camera was the cheapest that I could find. I bought it for the project *Centres of the World*. In short, that's how my experience of photography started. And I didn't even use the camera myself. I asked other people to take the photographs of me performing.

Talking about photographic diaries... Digitally, really changes a lot. Everyone can take photos now. There is no magic to photography any more. Earlier, a photograph was a valuable document reminiscent of bygone time, a moment from the past. Now, instead of having a family photo album everything sleeps in a computer and remains only in its memory. Then suddenly the computer might crash and all images taken over some five or six years are lost...

RD: Are you trying to say that a strange paradox appears: despite the fact that everyone can take photos and they do that in much larger quantities than ever before, in reality less images are stored or stored than makes no sense any more?

DL: Well, at least now it looks like that. As if the process of recording is more important than using the images. But many of these questions can only be answered in years from now. This box here, for example, is full of various images. I am transferring them from one format to another. Will this remain or will they disappear?

RD: What camera do you use taking photos?

DL: I still use a film-loading camera. Afterwards I scan everything. I do this because in

this way at least one particular, perceptible object remains – the film. It is a document, a proof that kind of guarantees the safety of an image. It is old-school, definitely. Like the idea of my project – not really coinciding with a contemporary approach and rhythm. Well, at least that's what I think...

RD: In which sense do you consider your project un-contemporary?

DL: Well, the idea to create all that art without leaving my apartment crystallised by itself – this is exactly the space where I have everything and that doesn't lack anything. It is an idea implying that it is possible to live without traveling or staying at various residences. Closing one's self at home is like a simulation of being underground. After all, it is right here, in your private space where you can feel most independent. Of course, I have to prove this hypothesis with my works.

RD: That's great. So we will be waiting for the evidence. Have you already planned any other projects developed in your domestic living space?

DL: Yes, I have started one continuous project for which I need a couple more years to develop.

Renata Dubinskiakė is an art critic and curator at the Contemporary Art Centre in Vilnius.

For images see pp. 48-53



AK: Does it matter who that Earth belongs to? Is it only 'our' Earth that has power/attraction/force? In other words, how does this project (this body of work) connect to your earlier works in which the Earth (or Land) at least in my understanding, was always at the centre. Is this possibly 'small' (almost as with Brezhnev)?

AR: This is not the only thing that matters. And I wonder which works you are thinking about. I would say that even the folk poet in the *Forever klacking, never quite enough* (2002) video installation, with his insistence on 'our Land', speaks for the mindscape of the early-20th century and therefore is rather universal.

'Small as with Brezhnev', is that a reference to his book *Malaya zemlya* ('Small Earth')? I suspect that his book was about something totally different from what you are trying to say here. We should perhaps align our terminologies. In my understanding, 'art' (or 'creation') is a rare phenomenon, even in the biographies of those who sometimes manage to make art. Usually these two words are abused, and applied to areas that have nothing to do with them.

Anders Kreuger: What is the 'power' of the earth? How is it different from the earth's 'attraction' or 'force'?

Artūras Raila: It may be that the Lithuanian title of my ongoing series, *Zemės galia*, is difficult to translate. *Galios* (in the plural) means 'possibilities', 'potential' and 'potency', but is also to do with 'power', 'force', as in 'doing something by force' denotes a more directed action. This nuance seems to be lost in translation. Maybe *Power of the Earth* or *Kraft der Erde* is more about force than about potencies or possibilities.

Similar things happened to the Lithuanian title *Pirmapradis dangus* (approximately 'primordial sky'), which is, in fact, just an alternative version of the English *Primitive Sky* that communicates the self-consciousness of intellectual civilisation and its disregard for the unknown.

This is what a visiting British artist said after looking at the sky in Lithuania. I found it very funny. What simple-minded colonialism! The sky, at least, should be allowed to remain the same over Tellus as over London. I still find it hilarious when people allow themselves to feel more advanced, I mean, more civilised, than nature.

As a matter of fact, I didn't worry about the exact translation of *Zemės galia*. It's one of those projects that has already been named almost automatically. The expression comes from Václavas Mikálionis, who used it when he wrote his instructions for the 'geo-energy' mapping of the CAC. And later I kept it unchanged.

AK: But is the Earth 'big' this time? In other words, could the activities connected with *Power of the Earth* take place anywhere in the world, or do they still have to be somehow associated with the participating experts' point of departure, that is, with Lithuania?

AR: The participants in this project have spent time in Linz, Frankfurt, Berlin, Allenheads (England) and are only now investigating Vilnius. Therefore this work, just like my previous works, is neither hermetic nor closed.

Language can sometimes be a hurdle. In Germany I couldn't get into things, since I don't know the language. In England, on the other hand, everything was easier because I know the language. They offered me work with local 'experts', but I decided to bring my own people with me. Being able to handle subtle nuances of language makes my work so much easier and faster.

POWER OF THE EARTH

Anders Kreuger talks to Artūras Raila

This conversation between the artist Artūras Raila and the curator Anders Kreuger took place at a cafe table in Vilnius, and via the internet, in August 2008. The point of departure was Artūras Raila's project *Power of the Earth*, which is now winding up. Its latest version is being shown at the CAC in autumn.

Anders Kreuger: What is the 'power' of the earth? How is it different from the earth's 'attraction' or 'force'?

Artūras Raila: It may be that the Lithuanian title of my ongoing series, *Zemės galia*, is difficult to translate. *Galios* (in the plural) means 'possibilities', 'potential' and 'potency', but is also to do with 'power', 'force', as in 'doing something by force' denotes a more directed action. This nuance seems to be lost in translation. Maybe *Power of the Earth* or *Kraft der Erde* is more about force than about potencies or possibilities.

Similar things happened to the Lithuanian title *Pirmapradis dangus* (approximately 'primordial sky'), which is, in fact, just an alternative version of the English *Primitive Sky* that communicates the self-consciousness of intellectual civilisation and its disregard for the unknown.

This is what a visiting British artist said after looking at the sky in Lithuania. I found it very funny. What simple-minded colonialism! The sky, at least, should be allowed to remain the same over Tellus as over London. I still find it hilarious when people allow themselves to feel more advanced, I mean, more civilised, than nature.

As a matter of fact, I didn't worry about the exact translation of *Zemės galia*. It's one of those projects that has already been named almost automatically. The expression comes from Václavas Mikálionis, who used it when he wrote his instructions for the 'geo-energy' mapping of the CAC. And later I kept it unchanged.

AK: But is the Earth 'big' this time? In other words, could the activities connected with *Power of the Earth* take place anywhere in the world, or do they still have to be somehow associated with the participating experts' point of departure, that is, with Lithuania?

AR: The participants in this project have spent time in Linz, Frankfurt, Berlin, Allenheads (England) and are only now investigating Vilnius. Therefore this work, just like my previous works, is neither hermetic nor closed.

Language can sometimes be a hurdle. In Germany I couldn't get into things, since I don't know the language. In England, on the other hand, everything was easier because I know the language. They offered me work with local 'experts', but I decided to bring my own people with me. Being able to handle subtle nuances of language makes my work so much easier and faster.

AK: Does it matter who that Earth belongs to? Is it only 'our' Earth that has power/attraction/force? In other words, how does this project (this body of work) connect to your earlier works in which the Earth (or Land) at least in my understanding, was always at the centre. Is this possibly 'small' (almost as with Brezhnev)?

AR: This is not the only thing that matters. And I wonder which works you are thinking about. I would say that even the folk poet in the *Forever klacking, never quite enough* (2002) video installation, with his insistence on 'our Land', speaks for the mindscape of the early-20th century and therefore is rather universal.

'Small as with Brezhnev', is that a reference to his book *Malaya zemlya* ('Small Earth')? I suspect that his book was about something totally different from what you are trying to say here. We should perhaps align our terminologies. In my understanding, 'art' (or 'creation') is a rare phenomenon, even in the biographies of those who sometimes manage to make art. Usually these two words are abused, and applied to areas that have nothing to do with them.

Anders Kreuger: What is the 'power' of the earth? How is it different from the earth's 'attraction' or 'force'?

Artūras Raila: It may be that the Lithuanian title of my ongoing series, *Zemės galia*, is difficult to translate. *Galios* (in the plural) means 'possibilities', 'potential' and 'potency', but is also to do with 'power', 'force', as in 'doing something by force' denotes a more directed action. This nuance seems to be lost in translation. Maybe *Power of the Earth* or *Kraft der Erde* is more about force than about potencies or possibilities.

Similar things happened to the Lithuanian title *Pirmapradis dangus* (approximately 'primordial sky'), which is, in fact, just an alternative version of the English *Primitive Sky* that communicates the self-consciousness of intellectual civilisation and its disregard for the unknown.

This is what a visiting British artist said after looking at the sky in Lithuania. I found it very funny. What simple-minded colonialism! The sky, at least, should be allowed to remain the same over Tellus as over London. I still find it hilarious when people allow themselves to feel more advanced, I mean, more civilised, than nature.

As a matter of fact, I didn't worry about the exact translation of *Zemės galia*. It's one of those projects that has already been named almost automatically. The expression comes from Václavas Mikálionis, who used it when he wrote his instructions for the 'geo-energy' mapping of the CAC. And later I kept it unchanged.

AK: But is the Earth 'big' this time? In other words, could the activities connected with *Power of the Earth* take place anywhere in the world, or do they still have to be somehow associated with the participating experts' point of departure, that is, with Lithuania?

AR: The participants in this project have spent time in Linz, Frankfurt, Berlin, Allenheads (England) and are only now investigating Vilnius. Therefore this work, just like my previous works, is neither hermetic nor closed.

Language can sometimes be a hurdle. In Germany I couldn't get into things, since I don't know the language. In England, on the other hand, everything was easier because I know the language. They offered me work with local 'experts', but I decided to bring my own people with me. Being able to handle subtle nuances of language makes my work so much easier and faster.

I had to decline an invitation to do this project in Poland, because I was too busy. The realisation of this plan is very demanding in terms of work.

A project of this kind can happen anywhere in the world, but it will be differently articulated at different times. In the *Power of the Earth* there is talk of 'geo-energy', 'electromagnetic fields' and their impact on humans, but I'm not so much interested in modern theories or un-scientific knowledge coming from popular tradition. What really interests me is our relation to the unknown.

AK: But how should we really understand this 'geo-energy'?

AR: It may be that I'm not using this word very precisely. I don't think I would be able to explain it accurately. This is done by other people, who take active part in the project.

What interests me most is their reference to trees. The energy grid and its intensity may be explained with the help of oaks and lime trees. If energy rushes to the ground at an oak/fire point, it rises to the sky at a time/water point. These points correspond to each other through the forest. When we select a spot to live or work at, we had better avoid these grids.

My idea to adapt this idea to the study of cities proved to be fruitful. According to the very first maps, old cities evolve from a holy place and a first path, leading to directions reflected in the network of streets, and following that the possessions and houses are laid out. Sometimes city parks are preserved as special places, although their original significance may have been lost. Similarly, city squares are kept open to mark the earlier locations of springs or wells.

In spots with high energy intensity, churches and other places of worship are built. Remember the crypts of the medieval king in Sweden, which exposed this code with such illustrative clarity. The sculpted forms of the pillars showed the forces of lifting up and weighing down, but they also framed the spot that contained the spring. Therefore, as we were not so far apart, but on opposite ends, we found a giant stationary chapel upstairs, in the main nave.

AK: How is it possible to specialise in a field like this one, and what does it mean to general to improve one's proficiency in an area of speculative (or even esoteric) knowledge? What is the real development taking place inside someone, from his first interest in some esoteric matter until he attains 'expert' status?

AR: I can't answer this question with great confidence. I think only they themselves can really know. But during a short lecture given by a Latvian 'expert' to his colleagues, as the diving rod he was clutching showed directions, quarters and seconds with almost watch-like precision, I understood that potential is inside himself, and that there is really no need for 'experts'. In other words, expert status comes with the ability to control this potential.

At the Margavonės burial mound, as I was waiting for the right light to take a picture,

I held out my hands in front of me and felt 'small needles' in my palms. One year later in the north of England, when I was talking to a representative of the 'neo-pagans', I asked him how he sensed his leo-lines. He said, 'They feel like small needles in my palms.' There appears to be some objective foundation for this kind of knowledge, and it appears possible to train for it.

AK: Is it a mental process (getting ever more deeply into a system of thinking) or rather a social phenomenon (getting to know a context and conquering it)?

AR: In the case of my project it is nothing to do with social phenomena. That is why I have discarded so much material as the work developed. In this context I'm not interested in truths, but in possibilities.

AK: What attitudes towards knowledge and society did you, as an artist, notice among the geo-energy specialists?

AR: I had no opinions in their social or political interests.

AK: But my question concerns precisely their attitude towards knowledge. How do they relate to their own abilities to involve and immerse themselves in 'geo-energy'?

Do they regard it as a field of knowledge?

AR: What marks them out is both curiosity and intuition, the totality of various scraps of knowledge and always a special biography or fate. Take Vilnius Gibavonės, for instance. After WWII his family was deported to Siberia, where he saw the survivors stuffing holes in their barrack walls with corpses, to keep the wind from blowing straight through, since they had to wait for the spring thaw to bury their dead in the deep-frozen earth. He returned to Lithuania alone. They are the last 'Stalkers' who lived in their small rooms crammed with books, manuscripts and blueprints.

As you see, this question is not for me. On 19, 20 and 21 September you can get all answers to questions like this live, in the main exhibition hall of the Contemporary Art Centre. That is a constituent part of the project.

AK: How would you, from an aesthetic point of view, characterise your tendency to associate with (and perhaps even identify with) 'ordinary people' and their 'small worlds'?

AR: Would you be able to tell me who those 'extraordinary' or 'big' people are? In my experience, in a few worlds it is just as small with all its ordinary careerists and little family businesses capitalising their misuse of the word 'art'.

I have understood that our whole world consists of many small worlds. I had a closer look at just a few of them and saw how they multiply. Therefore it's not important where they talk their politics: in Siauliai or in Linz. The self-taught Lithuanian poet was given a warm reception in both Moscow and Utrecht (Forever klacking and never quite enough, 2001) video installations. The problems of a Vilnius schoolgirl were just as understandable in Spanish (*The Girl Is Innocent*, 1998, video), and the

sky over Tellus was understood in London as well as in Frankfurt (*Primitive Sky*, 2002, photography and video).

From an aesthetic point of view, an existence on the surface is never enough. I always have a need for in-depth change. Appearings is not as important as being. Aesthetic decisions follow from the course of events. An aesthetic phenomenon is an effect, not a cause. All that is otherwise is nothing to do with art.

AK: The vocabulary is not accidental here. I feel you have just formulated a whole aesthetic system of what is art and what is not art. I would even argue that your view of causes and effects is articulated in your works and that it can be felt or sensed by the viewer. Perhaps this could even be called Raila's own 'poetics'?

AR: This is not my 'poetics'; it doesn't belong to anyone in particular. Just look at any more or less conscious person in this field, and you will find the same; regardless of when and where they lived: Genius Siražas (the folk poet in *Forever klacking and never quite enough*) never seemed very ordinary to me. He denounced the Soviet occupational regime, and therefore refused academic studies. He spent his whole life as a turner in a factory. Yet he created countless poems, mathematical problems and children's games. In other circumstances he would have become a university mathematician.

All is relative, in fact. I'm interested in various forms and possibilities of being. I never believe in the 'real existence'. I have been talking to different kinds of people and don't shut myself up in one 'little world'.

AK: How would you yourself characterise your 'outside' and 'inside' gear at your selected themes and the people connected with them? Would it be correct to speak of a process or even of 'relativism' in those cases when your attitudes change during the work in progress? Is that of any methodological importance to you as an artist?

AR: It's essential, that's where the vitality of my work is to be found. That is, I allow the course of events to change and I don't prevent myself and those around me from changing either. In this sense I have been very brave.

AK: You often work with rather time-consuming projects. Sometimes you will collaborate for several years with 'non-art' people for one single project. How do these prolonged periods of time affect you as an artist? Art, of course, has its own understanding of time, which doesn't always coincide with the cycles of the areas you are investigating.

AR: These projects are presented in bits and pieces while they are still growing, and therefore as if they were always 'in the right time', which is why I usually don't have to think about time or worry about it. Non-art people and non-art environments always affect me very positively, because in my biography as an artist there were ten years

concentrated and alone for long stretches of time.

AK: Do you yourself, as an artist, always 'believe' in your ideas, in your projects, in the people you associate with in order to realise them? Is such 'belief' important to an artist?

AR: I'm not a believer, but circumstances keep making me believe. *Power of the Earth* is about the possibility of believing, about primal belief, about belief before religion, before politics. Art is the possibility to be between belief and philosophy, doubt, thinking. Belief is a subtle matter, and because it's so indefinite science can not seriously take it on. Yet it's the only thing that makes art stay alive. Many of my earlier projects started as a light joke, only to expand and proceed very serious issues and discoveries.

AK: Going back in a circle to my first question, how do you see writing it more globally: What is more important to you as an artist – freedom or power?

AR: These things are probably connected. It's clear that enough power to realise my creative freedom in the most unhelpful circumstances. But who cares about that now, after so many years, when my boldest pronouncements have been proved true and become part of the norm? All the brakes and hurdles have disappeared, as if they were never there. I'm one of those practitioners who have been around for the longest time.

AK: The question is a big one, but in my understanding almost essential. People often expect of artists that they will show them what freedom is: the artist as a model of the free man, and art as a window to another, freer world. And so on. At the same time this attitude shows that people don't take art altogether seriously. Let the artist play with freedom, but buttress (him) from real power, from subjects and methods that would have meaning beyond the limits of art's freedom...

AR: You appear to ask a question, but then you answer it yourself. This, I feel, is subject-matter for another text. With this conversation I have managed to avoid generalisations and conclusions, since I feel that I'm still in the middle of things and it's not yet time for summaries. As a preliminary thought for further consideration I would say it's perhaps not a bad thing if people think of art as just a little game that means nothing beyond the limits of art's freedom. Let them continue to believe that.

Lietuvos dailė '08. FOTOGRAFIJA ● Lithuanian Art '08: PHOTOGRAPHY

● **Auksinis Nemuno dešimtmetis 1967–1977 / The golden decade of Nemunas magazine 1967–1977** ●

Kuratorius / Curator: Romualdas Rakauskas ● Dalyviai / Participants: Marius Baranauskas, Algimantas Bitvinskas, Juozas Budraitis, Zenonas Bulgakovas, Vitalijus Butyrinas, Evaldas Butkevičius, Algimantas ir Mindaugas Černiauskai, Aleksandras Dabkevičius, Rimantas Dichavičius, Gintaras Jaronis, Jonas Kalvelis, Rimas Linionis, Kazimieras Linkevičius, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas, Vilius Naujikas, Romualdas Požerskis, Romualdas Rakauskas, Liudas Ruikas, Vytautas Stanionis, Vytautas Stankevičius, Vaclovas Straukas, Antanas Sutkus, Vytautas Šeštauskas, Aldona Šeštauskienė, Virgilijus Šonta, Alvydas Urbonas, Vladas Urbonas, Vladas Uznevičius, Rimaldas Vikšraitis, Audrius Zavadskis

● **Testas: 11 vs 1 / Test: 11 vs 1** ● Kuratorė / Curator: Margarita Matulytė ● Dalyviai / Participants: Ilja Fišeris, Povilas Karpavičius, Antanas Sutkus, Algirdas Šeškus, Remigijus Pačesa, Gintautas Trimakas, Gintaras Zinkevičius, Vytautas Balčytis, Raimundas Urbonas, Saulius Paukštys, Ugnius Gelguda

● **Aistra miestui / Passion for the city** ● Kuratorius / Curator: Jonas Staselis ● Dalyviai / Participants: Algimantas Aleksandravičius, Vidmantas Balkūnas, Baltijos fotografijos linija (Šarūnas Mažeika, Andrius Ufartas, Tomas Urbelionis, Kęstutis Vanagas), Ramūnas Danisevičius, Vladimiras Ivanovas, Herkus Milaševičius, Michail Raškovskij, Jonas Staselis, Simonas Švitra, Tomas Urbelionis, Saulius Žiūra

● **Vilniaus metro / Vilnius metro** ● Kuratorius / Curator: Valdas Ozarinskas ● Dalyviai / Participants: Audrius Bučas, Marina Bučienė, Darius Čiuta, Linas Jablonskis, Donatas Jankauskas, Gintaras Kuginys, Dainius Liškevičius, Valdas Ozarinskas, Ernestas Parulskis, Saulius Pilinkus, Tomas Rasiulis, Rolandas Rastauskas, Galmantas Sasnauskas, Modas Šipyla

● **Kai vaizdas tampa pokalbiu / Expanding the image into conversation** ● Kuratoriai / Curators: Julija Fomina, Valentinas Klimašauskas ● Dalyviai / Participants: Akvilė Anglickaitė, Goda Budvytytė, Liudvikas Buklys, Arturas Bumšteinas, Tomas Čiučelis, Gintaras Didžiapetris, Karolis Klimka, Juozas Laivys, Anton Lukoszevieze, Tomas Martišauskis, Joseph Miceli, Darius Mikšys, Elena Narbutaitė, Robertas Narkus, Lina Ozerkina, Matthew Post, PB 8 (www.pb8.lt), Rokas Pralgauskas, Andrej Vasilenko, Milda Zabaraukaitė

● **Gatvės fotografija / Street photography** ● Kuratorė / Curator: Mirjam Wirz ● Dalyviai / Participants: Julius Balčikonis, Augustinas Beinaravičius, Neringa Černiauskaitė, Jurij Dobriakov, Evaldas Jansas, Valentinas Klimašauskas, Joe Miceli, Andrew Miksys, Robertas Narkus, Lina Ozerkina, Irena Pranskevičiūtė, Airyka Rockefeller, Marius Stavaris, Marielle Vitureau, Mirjam Wirz

● **Dainius Liškevičius. Rentgenas / X-Ray**

● **Artūras Raila. Žemės galia. Mitologinis Vilnius / Power of the earth: Mythological Vilnius**

PARODA PIRŠTATO:



SMC / CAC

GLOBĖJAI:



OFICIALEJI KULTŪROS PARTNERIAI:



MOBILIOSIOS MEDIJOS PARTNERIS:



PAGRINDINIS RĖMĖJAS:



INFORMACINIAI PARTNERIAI:

