

Prof. dr. Remigijus Venckus – (VILNIUS TECH) Vilniaus Gedimino technikos universitetas

VIZUALINIS ALCHEMIKAS ŽILVINAS KROPAS

Apie fotografijų ciklą „Paviršiaus kodas“ (2024 - 2025 m.)

Panevėžietį fotomenininką Žilviną Kropą galima laikyti išskirtiniu eksperimentinės fotografijos kūrėju. Tikriausiai nėra tokios fotografijos technikos, kurios menininkas nenorėtų išbandyti. Maža to, jis ne tik eksperimentuoja su fotografijos medija, bet ir formuoja metodišką išskirtinę meno kalbą. Derindamas technikas, ieškodamas kompozicinės harmonijos Ž. Kropas sukuria pasaulį, kokio nebuvome regėję. Vizualiniame pasakojime tik iš dalies atpažįstame mūsų realybės objektus. Jie tampa nauji, kitokie, neįtikėtini, *sukeistinti* – visa tai lyg apnuoginta, kita tikrovės pusė.

Maža to, savo eksperimentais Ž. Kropas mums rodo, kad statiška ar judesį menanti nuotrauka buvo ir lieka privilegijuota priemonė, leidžianti įvaizdinti realybę ir sieti ją su įstabiais tikrovės pokyčiais. Vadinasi, fotografija yra įkvėpimo šaltinis, lemiantis vaizdų kūrimo ir populiarinimo strategijas.

Kai Ž. Kropas grįžta prie ankstesnių technologijų taikymo meninėje kūryboje, jis tarytum revizuoja vizualinės kūrybos pažangą ir kaitą. Remiantis Frances Guerin galima pastebėti, kad toks menininko plėtojamas revizavimo gestas siejasi su skaitmeninės kultūros priemonėmis, kur oficialūs ir mėgėjiški fotografijos kūrimo būdai nebetenka ypatingos skirties¹. Tačiau neapsigaukime, vis tik pagrindinė skirtis atitenka filosofiniam kūrinio turiniui, kuris gali būti aktualizuojamas remiantis F. Guerin svarstymais:

[...] fotografija įgijo centrinį vaidmenį tiek kasdieniame, tiek meniniame, akademiname ir komunikacijos gyvenime. [...] Fotografija tampa bendruomenės kūrimo priemone tarp tų, kurie su ja sąveikauja. [...] Reikšmė nebepriklauso vien nuo fotografo intencijos [...] fotografija įgalina pilietinę

¹ Guerin, F. (2017). Introduction: European Photography Today. *Journal of European Studies*, vol. 47 (4), p. 334

partnerystę. [...] fotografiją vis dar matome kaip dokumentą ar langą į pasaulį. [...] Per pakartotinius reprezentavimus ar atvaizdo defamiliarizavimą, pastebime tu, kurie neturi balso ar atvaizdo, nebuvimą, fotografija kuria kitą tikrovės pusę².

Mane labai stebina, o taip pat ir esu įsitikinęs, kad diskusijos verta naujausias, 2024 - 2025 m. sukurta Ž. Kropo kūrinų serija „Paviršiaus kodas“. Tai grafiškas, o tiksliau tariant, fotografijos ryšius su grafiniu vaizdavimu kvestionuojantis kūrinų ciklas. Kaip centrinis vizualinio pasakojimo elementas yra išskiriamas apskritas kūnas. Kai kuriuose nuotraukose jis aiškiai primena Mėnulį, o kituose atvaizduose bevardę, apimtinę sferą.

Nuotraukose matome dėmes, tarytum paliktas cheminių reakcijų, įtrūkimus ir skystų medžiagų susidūrimo metu nutinkančius nevaldomus, stichiškus procesus. Visa tai kuria analoginės fotografijos *alcheminį* žavesį.

Čia cheminis medžiagiškumas sferinį kūną paverčia sapniško peizažo elementu, lemia netyrinėtos astronominės erdvės įspūdį. Maža to, chemiškai yrančio paviršiaus įspūdis verčia galvoti apie technologinės medijos nepatvarumą, atmosferines reakcijas, o taip pat perkainoti atminties išnykimo problemą, archyvo įrašų panirimą į užmaršties zoną.

Yrančios nuotraukos, arba yrančio vaizdo imitacijos, leidžia medžiaginį pagrindą laikyti istorijos metafora, kurį Rosalind'a E. Krauss vadina atminties trapumo liudijimu. Vietoj to, kad saugotų archyvas virsta atminties nykimo vieta. Todėl susidaro įspūdis, kad medija pati save ištrina³. Tad Ž. Kropo sukurta aplinka gali būti aktualizuojama lyg *optiškai nesąmoninga* estetika, kur yra atmetama fotografinė reprezentacijos funkcija ir grįžtama prie medijos ištakų (cheminių, šviesos poveikio, netikėto rezultato, etc.). Apie panašaus tipo atvaizdus R. E. Krauss teigia:

Fotografija čia pateikiama kaip medžiaga, kurią formuoja šviesa, laikas, cheminiai atsitiktinumai – ne kaip reprezentacijos priemonė, bet kaip medijos kūnas. [...] Nuotraukos paviršius atskleidžia visą įbrėžimų, dėmių ir nevaldomų žymių spektrą, tarytum jis būtų alcheminės reakcijos laukas.[...] cheminių reakcijų sukeltos formos verčia žiūrovą pasimesti tarp peizažo ir abstrakcijos. [...] Cheminiai sluoksniai ne tik atkuria vaizdą, bet ir užkloja jį

² Žr. ten pat, p. 334 – 335, 340.

³ Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, p. 163 – 165.

savomis žymėmis, trukdydami perskaityti. Reprezentacijos aktas čia atmetas – lieka tik paviršius, kurio žymės kalba pačios už save⁴.

Šiuo atveju tvirtai galime teigti, kad fotografijos medija Ž. Kropo kūryboje nebėra vien tik įrankiu. Ji tampa vaizdiniu objektu, tarpdalykinio požiūrio ženklu, kur atminties likučiai apie pasaulį šmėžuoja lyg šmėklos, kur nuotraukos tikrovė nebereprezentuoja, bet gimsta iš medžiagos vidaus lyg sapno fragmentas. Ž. Kropo fotografija – tai ryšio tarp regimybės ir jos deformacijos įrodymas.

Ž. Kropo fotografijų ciklas „Paviršiaus kodas“ egzistuoja lyg tarpinė erdvė. Autorius mus suteikia galimybę vienu metu artintis link atpažįstamo ir toli nuo jo; t. y. jis mums suteikia galimybę regėti realistiškumo virsmą į abstrakciją ir priešingai...

Fotografijos apžiūrinėjimo metu, lyg kūrybinio žaidimo įkarštyje, žiūrovo tarytum yra klausiama, iš kur gimsta abstrakcija? Atrodo, kad skirtingi medžiagų pavidalai – fiziniai ir vaizdiniai – tarsi nuolat transformuojasi vieni į kitus. Tai lyg judėjimas tarp realaus ir abstraktaus. O medžiagiškumo pėdsakai tampa įrodymu to, kas buvo ir gal būt jau niekadės nebebus.

Tad šiuo atveju galima teigti, kad žiūrovo žvilgsnis priverčiamas klaidžioti tarp paviršiaus ir gylio, tarp figūratyvaus ir abstraktaus. Nuotraukos ne tik atspindi, bet ir įkūnija realybę. Per fotografiją yra galimas ir mąstymas apie medžiagą, suvokimo gilinimas apie tai, kaip reikia regėti⁵. Šiuo atveju verta prisiminti ir Vilém'o Flusser'io mintis apie fotografijos fenomeną:

Žiūrėjimo būdas, kuris reikalauja dekoduoti paviršių, verčia žiūrovą mąstyti. [...] mąstyti apie fotografiją – tai mąstyti apie tai, kaip mes matome ir interpretuojame. [...] fotografijos gali peržengti reprezentacijos ribas ir atsidurti estetikos bei mąstymo srityje⁶.

Menininkas Ž. Kropas, sąmoningai eksperimentuodamas, peržengia fotografijos ribas ir atsiduria grafinio piešinio ar eksperimentinės tapybos zonoje. Čia ir atsiranda galimybė iškilti

⁴ Žr. Ten pat, p. 153 – 154, 156 – 158, 160.

⁵ Vuorinen, J. (2022). More-than photography and sculpture: A diffractive reading. *Photographies*, 15(3), 405–423, p. 413, 417.

⁶ Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography* (A. Mathews, Trans.). London, UK: Reaktion Books, p. 9, 13, 20.

naujoms meninėms reikšmėms. Struktūruotas fotografijos paviršius išskiriamas kaip reikšmė, nors nuotraukos taip ir nepasiūlo neabejotino realybės atvaizdo. Vietoj to žiūrovas gauna tik tam tikrą žvilgsnio perspektyvą, nukreiptą į galimą pasaulio struktūrą.

Ž. Kropo sukurtas fotografijų ciklas gali būti traktuojamas kaip intencionali galimybė permąstyti objekto ryšį su jo atvaizdu. Esame verčiami susidurti su atvaizdus įamžinančio *aparato / vaizdavimo sistemos* dekonstrukcija, rodančia, jog atvaizdai dažnai neturi jokio atitikmens tikrovėje. Anot V. Flusser'io, atvaizdas nėra nei tiesa, nei melas – jis yra simbolių laukas. Tad nuotraukos (net ir Ž. Kropo atveju) peržengia reprezentacijos ribas ir, atsidurdamos estetikos bei mąstymo srityje, rodo, kad autorius kuria naują vizualinę kalbą per *aparato / vaizdavimo sistemos* dekonstrukciją⁷.

Ž. Kropui aktuali yra vaizdo ir materijos įtampa. Čia, anot Georges Didi-Huberman, atsiranda vaizdo trūkis, netektis ar atminties griūtis⁸. Dėl to fotografija atsisako būti tikrovės dokumentu. Ji drąsiai pereina į poetinį-eksperimentinį lauką. Menininkas nebetyrinėja realybės, bet atveria mums *vizualinius archetipus* ir estetizuoja tam tikras nuojautas.

Turime reikalą ne su objektyvia tiesa, bet su kūrybiniu sprendimu ir tam tikra meditacijos forma. Šiuo atveju Susan Sontag pasakytų, kad nuotraukoje matome ne pasaulį, o vaizdo pasaulį; t. y. nuotraukos mūsų tikrąjį pasaulį paverčia abstrakčiu. Peržengiant tikrovės atvaizdavimo ribas, nuotrauka tampa asmeninės vizijos išraiška. Ji sukuria realybės mirazą ir yra autoriaus veiklos laboratorija⁹.

Remiantis Joanna Zylińska galima pastebėti, kad Ž. Kropo kūriniai byloja apie prarastą žiūrovo žvilgsnio kontrolę. Čia fotografijos medija ima veikti lyg savarankiškas agentas. Nuotraukos pasirodo esančios lyg filtras, leidžiantis patirti *giliojo laiko* perspektyvą, aktualizuojančią paviršiaus įspaudus. Eksperimentinės fotografijos suponuoja esant būdą, kuris leidžia prabilti apie vaizdus ne vien kaip apie duomenų gamybą, bet ir kaip apie alternatyvią santykio su pasauliu formą¹⁰.

Kurdamas šį nuotraukų ciklą Ž. Kropas taiko chemogramą ir skaitmeninį negatyvą. Autorius atvirauja:

⁷ Žr. ten pat, 10, 13, 23.

⁸ Žr. Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit.

⁹ Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, p. 34, 36, 38, 42, 47.

¹⁰ Zylińska, J. (2017). *Nonhuman Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 3, 5, 20.

Visos šios nuotraukos yra sukurtos taikant eksperimentinę fotografijos techniką – chemogramą. Čia nėra jokio fotoaparato, jokio objektyvo, net nėra tradicinės šviesos. Yra tik fotopopierius, cheminės medžiagos ir mano rankų judesiai. Jie (judesiai) kartais yra tikslūs, o kartais tik atsitiktiniai. [...] Pagrindinis šių vaizdų veikėjas – Mėnulis. Jis yra gerai pažįstamas, statiškas, beveik visada vienodas ir nuobodus dangaus kūnas. Jis atrodo ramus, šaltas ir visiškai nekintantis. Bet vos tik jį perkeliu į chemogramą, dangaus kūnas praranda savo nuobodulį ir pastovumą. Forma jungiasi su netikėtais raštais, atsiranda simboliai, dėmės, atspalviai... viskas gimsta man nekontroliuojant¹¹.

Ž. Kropo smulkmeniškai išdėstytas pasakojimas apie technologijos taikymą leidžia jo kūrybos metodą vadinti *medijos tyrimu*. T. y. ne pati plėtojama tema prašosi technologijos taikymo, bet gilinimasis į technologiją lemia meninės kalbos formą, vystomą temą ir jos ryšius su plačiąja *fotografijos meno kultūra*. T. y. medijos technika diktuoja tai, kas turi būti sukurta ir aplink kokią filosofinę ašį reikia vystyti pasakojimą.

Taigi, Ž. Kropas plėtoja *meninį tyrimą*, grįstą technologiniu eksperimentu. Autorius bando tirti analoginio ir skaitmeninio atvaizdo integracijos ir transformacijos potencialą. Tokią kūrybinę prieigą lemia unikali tiriamosios meninės patirties prigimtis. Anot Hanan Muneer Al Sheikh, eksperimentinė kūryba ženkliną išskirtinę meninę strategiją:

[...] eksperimente regime nukrypimą nuo įprastai fotografijai būdingų kontroliuojamų ir nuspėjamų procesų. [...] kai meno kūrėjai bando sugretinti cheminius procesus su skaitmeninėmis technologijomis bei aplinkos veiksnių poveikiu, tuomet atsiskleidžia fotografijos medijos lankstumas ir universalumas¹².

Citata mums paaiškina, kaip atsiranda fotografijos kultūrinio ir techninio paveldo susikirtimo zona dabartyje. Čia atsiveria fotografijos gebėjimas suteikti netikėtumo įspūdį.

Jei Ž. Kropo kūrinių cikle esančias fotografijas apžiūrinėjame ne po vieną, bet visas vienu metu, tuomet regime pasikartojimą, aiškų vizualinį formos ritmą. Ilgo žiūrėjimo rezultatu tampa

¹¹ Kropas, Ž. (2025-05-03). *Elektroninis laiškas su koncepcijos pristatymu*.

¹² Al Sheikh, H. M. (2024). Shifting Perspectives: Exploring the Intersection of Traditional and Digital Photography in Contemporary Artistic Practices. *Visual Studies*, vol. 39, p. 7, 9.

suvokimas apie tai, kad atvaizdai mums rodo kažką konkretų ir net individualizuotą. Šiuo atveju aktuali Noam Gal pastaba:

*[...] nesvarbu, kaip greitai ar mechaniškai nuotrauka padaryta, kuo ilgiau į ją žiūrime, tuo atsiveria didesnės jos reikšmės galimybės*¹³.

Kita vertus, galima sutikti su mintimi, kad formalios nuotraukos mums leidžia suvokti:

*kad galėtume tiesiog matyti, turime pasitelkti kūrybišką, labai aktyvų ir sąmoningą žiūrėjimo būdą. [...] Nesutarimai dėl to, kas matoma fotografijoje, dažnai susiję su sunkumu žodžiais įvardyti matomą dalyką. Tam tikros fotografijos smulkmenos, kurioms trūksta žodžių apibūdinti, užima ypatingą vietą — jos vienaip ar kitaip atitinka tai, kas sąmoningai paliekama dėmesio paraštėse*¹⁴.

Aišku viena, Ž. Kropas mums leidžia suvokti, jog pati fotografija neturi tapatybės. Jos, kaip technologijos, statusas kinta priklausomai nuo galios su žiūrovu santykių, kurie ją (nuotrauką) veikia.

Per meninį, eksperimentinį tyrimą Ž. Kropas mums siūlo net permąstyti ryšius ir priklausomybes tarp matymo ir fotografijos prigimtis. Čia nuotraukos tampa praktiniu įrankiu, įgalinančiu žiūrėjimą kaip anksčiau nepatirtą veiklą. T. y. fotografija mums suteikia „naują matymo būdą“, kur mūsų vizualinis suvokimas apie objektą keičiasi. Atrodo, lyg nuotraukos perrašo mūsų patirtis, o fotografijos objektas tampa medijuota interpretacija.

Taigi, galima teigti, kad Ž Kropas net neslėpdamas mums aiškina, jog nuotrauka gali lengvai sufabrikuoti ir klaidingai perteikti objektą, o gautą manipuliaciją mes beatodairiškai suvokiame kaip tikrovės reprezentaciją. Irene Naudé pastebi:

¹³ Gal. N. (2022) Joint Spectatorship: Collective Experiments with Photography. *Photographies*, vol. 15(3), p. 431.

¹⁴ Žr. ten pat. p. 434, 435.

*Fotografijos perkuria tai, ką matome, versdamos pasaulį į užfiksuotas
akimirkas ir suteikdamos galimybę kurti kitas įvykių naracijas jų nebuvimo
sąlygomis. [...] o kai estetika tampa įkūnyta patirtimi, įtraukiame ne tik savo protą,
bet ir pojūčius“¹⁵.*

Vadinasi, net tokia, ypatingai į formos eksperimentą orientuota Ž. Kropo fotografija sukuria naujus prisiminimus, kuriuos lemia dabartinis kontekstas ir praeities pėdsakai. Susidūrę su abstrakčios formos fotografijomis, tarytum, ieškome ir gaudome bet kokias naujas reikšmes. Neprarandame tikėjimo, kad jos gali nubrėžti aiškias interpretacijos perspektyvas. Todėl akistatoje su eksperimentine Ž. Kropo fotografija esame priversti būti nuolatinio perinterpretavimo procese. Maža to, fotografijos vaizdas pradeda kurti naujus prisiminimus žiūrovui (ir nebūtinai realiai įmanomus). Čia mes turime reikalą su menininko siekiu paskatinti grynąją ir nevaržomą žiūrovo fantaziją.

Kadangi fotografijos dažnai provokuoja prisiminimus, kurie nėra matomi pačiame atvaizde, net žvelgdami į Ž. Kropo nuotraukas susiduriame su nesuskaičiuojamais sluoksniais prisiminimų, atminties ir kultūros klodais. Per fotografijas atsirandame atminties atmintyje ir tos atminties nuolatiniame (per)kūrime. Vadinasi, apžiūrinėdami nuotraukas, kuriose dominuoja formos eksperimentas, ne tik turime reikalą su atvaizdu kaip abstrakcija, bet ir su nuotrauka kaip artefaktu, prašančiu naujos reikšmės. Pasirodo, kad abstrakčios nuotraukos yra nutolusios nuo pirminės tikrovės definicijų.

Apibendrinant galima teigti, kad šio teksto ribose eksperimentinė fotografija atsiveria kaip meninė praktika, gebanti radikaliai peržengti įprastą fotografijos dokumentinę funkciją. Ž. Kropo kūriniai nėra orientuoti į realybės fiksavimą. Autoriui labiau aktualumą įgauna realybės transformavimas, interpretavimas ir vizualinis permąstymas. Menininkas nebėra tikrovės stebėtojas ir fiksuotojas. Jis alchemikas, „nagus prikišantis“ prie cheminių procesų, paviršiaus struktūrų, optinių deformacijų. Jis konstruoja naujas, sapnui ir mirazams būdingos tikrovės formas.

¹⁵ Naudé, I. (2017). Photography as Inventor of New Memories. *De Arte*, vol. 45(8), p. 26, 27.