

**TURINYS / CONTENTS**

<b>HUMANITARINIAI MOKSLAI / HUMANITIES SCIENCES</b> .....	5
<i>Irena Baliulė, Lina Michailovienė.</i> Erdvės ženklai literatūrinio moters portreto struktūroje .....	6
A Portrait in Lithuanian Women's Prose .....	13
<i>Reda Baranauskienė, Rasa Blaževičienė.</i> Audiovisual Translation of Feature Films from English into Lithuanian .....	14
Audiovizualusis vaidybinių filmų vertimas iš anglų kalbos į lietuvių kalbą .....	21
<i>Reda Baranauskienė, Inga Kriščiūnaitė.</i> Transformation Peculiarities in the Lithuanian Translation of "Eat, Pray, Love" by E. Gilbert .....	22
Vertimo transformacijų ypatumai lietuviškame E. Gilbert „Eat, Pray, Love“ vertime .....	28
<i>Gintarė Galinienė, Giedrius Gasiūnas.</i> Vadybos srities literatūros leidybos Lietuvos universitetų leidyklose vertinimas studentų skaičiaus aspektu .....	29
Ranking of Management Literature in Lithuanian Universities by the Number of Students .....	34
<i>Gintarė Galinienė, Raminta Steponavičiūtė.</i> Komercinių leidyklų įvaizdis periodinėje spaudoje: <i>Alma littera</i> atvejo analizė .....	35
The Image of Commercial Publishing Houses in Periodic Press: Analysis of <i>Alma Littera</i> Case .....	41
<i>Ieva Kavaliauskaitė.</i> Estetinio ugdymo efektyvinimo metodai šiuolaikinės meninės raidos kontekste .....	43
Methods for Aesthetical Training Efficacy in the Context of Contemporary Artistic Development .....	46
<i>Regina Lauruškienė, Svetlana Toropovienė.</i> Šiaulių kolegijos studentų požiūrio į anglų kalbos mokymų vartojimą tyrimas .....	47
Research on Šiauliai College Students' Attitudes towards the Use of English Loanwords .....	51
<i>Dalė Roikienė, Kristiana Narmontienė.</i> Denominal Verbs in Translation from English into Lithuanian .....	52
Denominatyvinių veiksmažodžių vertimas iš anglų į lietuvių kalbą .....	57
<i>Remigijus Venckus.</i> Videomeno pasipriešinimas kinocentristinėms reprezentacijos konvencijoms. ....	58
Video Art as a Form of Resistance Representation Rules of Cinematography .....	64
<b>SOCIALINIAI MOKSLAI / SOCIAL SCIENCES</b> .....	65
<i>Daiva Alifanovienė, Laura Trepkaitė, Aurelija Baniulienė.</i> Prekybos moterimis aukų reabilitacijos proceso analizė išorinių ir vidinių veiksnių aspektu .....	66
Analysis of the Rehabilitation Process for the Victims of the Women Trafficking in the Aspect of Inner and Outer Factors.....	70
<i>Algirdas Ališauskas, Reda Jomantaitė.</i> Bendrojo lavinimo mokyklų mokinių specialiųjų ugdymosi poreikių tenkinimo analizė .....	71
Analysis of Meeting Special Education Students' Needs in Schools .....	77
<i>Dalia Bernotienė, Aldona Barnackienė.</i> Dvasinių vertybių ugdymas elementorių pasakomis .....	79
Education of Spiritual Values by the Means of Primer Fairy Tales .....	86
<i>Renata Bilbokaitė.</i> Vizualizacijos metodo taikymo galimybės muzikos pamokose: mokinių refleksijų analizė .....	88
The Possibilities of the Visualization Practice Method in Music Lessons: Analysis of Pupils' Reflexions .....	92
<i>Nijolė Bražienė, Daiva Mockienė.</i> Priešmokyklinuko agresyvaus elgesio profilaktika ir korekcija pasakomis.....	93
Prophylaxis and Correction of a Preschooler's Aggressive Behaviour by the Means of Fairy Tales .....	102
<i>Remigijus Bubnys, Daiva Petrošiūtė.</i> Socialinių pedagogų ir socialinių darbuotojų gyvenimo kokybės vertinimas: profesinis aspektas .....	103
Evaluation of the Life Quality of Social Educators and Social Workers: Professional Aspect .....	107
<i>Дрозд Владимир, Журавская Елена, Щиряков Анатолий.</i> Десятибалльная система оценивания: шаг к объективности .....	109
Ten-Mark Estimation System: the Step to Objectivity .....	114
<i>Aniceta Garšvienė, Neringa Strelkovienė.</i> Vidutinės dizartrijos simptomatikos įvertinimas .....	116
Assessment of the Symptoms of Moderate Dysarthria.....	122
<i>Darius Gerulaitis, Laura Čičauskaitė.</i> Romų mokinių, lankančių specialiąją mokyklą, socialinis-edukacinis portretas.....	123
Social-Educational Profile of Roma Pupils at a Special School.....	129
<i>Vytautas Gudonis, Meilė Mockevičiūtė.</i> Pedagogų požiūris į specialiųjų poreikių vaikus bendrojo lavinimo mokykloje.....	131
Educators' Opinions about Special Needs Children Training at School .....	139
<i>Vytautas Gudonis, Ramunė Steponavičienė.</i> Specialiojo pedagogo tarpasmeniniai santykiai .....	140
Interpersonal Relationships of a Special Pedagogue .....	144
<i>Aušrinė Gumuliauskienė, Tomas Butvilas, Jūratė Butvilienė.</i> Tėvų emigraciją patyrusių vaikų globos ir socialinės gerovės užtikrinimas: ekspertų požiūris .....	145
Children's, who have Experienced Parents' Emigration, Guardianship and Social Welfare: Experts' Attitudes .....	150

<i>Felicija Ivanauskienė, Jūratė Kliknaitė. Savanoriška vaikų globa: edukacinės vertės aspektas</i> .....	151
Children's Voluntary Custody: Educational Value Aspect .....	157
<i>Regina Ivoškuvienė, Audronė Urbutytė. Autistiško vaiko pažinimas šeimoje</i> .....	158
Recognition of an Autistic Child in the Family .....	163
<i>Irena Kaffemanienė, Donata Tumelytė. Globos namų auklėtinių laisvalaikis ir popamokinis užimtumas</i> .....	164
Leisure and After-School Activities of Foster Home Pupils .....	168
<i>Irena Kaffemanienė, Simona Žukaitė. Auklėtojų ir logopedų nuostatos į bendradarbiavimą, ugdant ikimokyklinio amžiaus vaikus</i> .....	169
Pre-school Teachers' and Speech Therapists' Attitudes towards their Collaboration Meeting Children's Special Needs .....	174
<i>Asta Klimienė, Aistė Kavanauskaitė. Šiaulių universiteto Gamtos mokslų fakulteto Botanikos sodo edukacinė veikla</i> .....	176
Education Activities of the Botanical Garden of Šiauliai University Natural Sciences Faculty .....	180
<i>Eva Králová. Musical-Psychological Compositional Style of Ladislav Vycpalek</i> .....	181
Ladislavo Vycpaleko muzikinis-psichologinis kompozicijos stilius .....	185
<i>Dalia Martišauskienė. Pedagogų ir tėvų nuostatos į ikimokyklinio ugdymo tikslus, formas, metodus (atvejo analizė)</i> .....	186
Educators' and Parents' Attitudes towards Pre-School Education Aims, Forms and Methods (Case Analysis) .....	191
<i>Justė Milašauskienė, Eugenija Zambacevičienė, Virginija Dapkevičienė. Priešmokyklinio amžiaus vaikų intelektualinio brandumo, mokyklinio nerimo ir auklėjimo šeimoje stilių sąsajos</i> .....	192
Link among Intellectual Maturity, Anxiety of Pre-School Age Pupils' and Parents' Educational Style .....	197
<i>Daiva Mockevičienė, Simona Saldauskienė, Danutė Kazakevičienė. Mokinių, turinčių specifinių pažinimo sutrikimų ir protinę negalią, savivertės ir fizinių ypatybių išsivystymo sąsaja</i> .....	198
Dependence of Self-Evaluation and Development of Physical Peculiarities of Mentally Disordered and With Specific Cognition Children .....	201
<i>Reda Ponelienė. Reklamos tipų, tikslų, poveikio vaikui, kaip vartotojui, teoriniai aspektai</i> .....	203
Theoretical Aspects of Commercials Typology, Goals, and Influence on a Child as a Consumer .....	207
<i>Reda Ponelienė, Aušrinė Gumuliauskienė. Vaiko įvaizdžio stereotipizavimas TV reklamoje elgesio ir emocijų ypatumų raiškos kontekste</i> .....	208
Stereotyping of a Child's Image in TV Commercials on the Basis of Emotions and Behaviour Expression .....	213
<i>Eleonora Riepšaitė, Eglė Gorbunovaitė. „Balticum TV“ kanalo kino rubrikų populiarumas 2006 m. rudenį – 2008 m. žiemą</i> .....	215
Popularity of "Balticum TV" Channel Movie Rubrics in 2006 Autumn – 2008 Winter .....	220
<i>Sonata Rimdeikienė. Neįgalių asmenų teisių reglamentavimas tarptautinėje teisėje teisumo ir subjektinės teisės kontekste</i> .....	221
Regulation of the Rights of the Disabled by International Law within the Context of Legal Capacity and Subjective Right .....	228
<i>Danė Šlapkauskaitė, Meilė Juškuvienė. Bendravimo su šunimis įtaka žmonių sveikatai ir rekreacijai</i> .....	229
The Influence of Association with Dogs upon Human Health and Recreation .....	233
<i>Laima Tomėnienė, Vitalija Čekanauskaitė. Nežymiai protiškai atsilikusių mokinių, baigiančių specialiąją mokyklą, metrinės matų sistemos ir matinių skaičių įsisavinimo ypatumai</i> .....	234
Characteristics of Learning a Metric Measure System and Concrete Numbers by Slightly Mentally Retarded Schoolchildren Graduating a Special School .....	238
<i>Valda Trakūnaitė, Liuda Šinkariova, Vytautas Gudonis. Nuo bendravimo su naminių gyvūnėlių iki terapijos: teorinis aspektas</i> .....	239
From Association with Pets to Pet Assisted Therapy: Theoretical Aspect .....	244
<i>Asta Vaitkevičienė, Aristida Čepienė. Spaudos poveikis formuojant kaimo bendruomenės socialinį įvaizdį</i> .....	245
Influence of the Press on the Development of a Social Image of a Rural Community .....	250
<i>Jūra Vladas Vaitkevičius, Lina Miliūnienė, Tatjana Bakanovienė. Neformalaus ugdymo organizavimas mokykloje ir už jos ribų: mokinių požiūrio analizė</i> .....	252
Organisation of Extra-Curricular Activities in Šiauliai City Comprehensive School and Outside it: Analysis of Pupils' Attitudes .....	257
<i>Jolita Vveinhardt, Regina Mituzienė, Loreta Meškienė. Šiaulių įmonių naudojimas mokesčių lengvatomis už motyvuojančias įmokas darbuotojų naudai</i> .....	258
The Usage of Tax Privileges for Employee Beneficial Motivation Payments by Šiauliai Companies .....	265

Apie autorius / Information about the authors .....	266
Reikalavimai mokslo darbams, publikuojamiems leidinyje „Jaunųjų mokslininkų darbai“ .....	270
Requirements for research publications in the issue "Journal of Young Scientists" .....	272



Legitimacija susieta su kritiku, meno dilerių, galerijų tinklu ir tai leidžia kūrybą skirstyti į atitinkamus laukus:

1. Fizinis laukas; ateitis, dabartis, praeitis.
2. Socialiai apibrėžtas laukas; meninio judėjimo ar epochos tendencijų laukas.
3. Menininko fizinis laukas, susietas su menininko fizine egzistencija.
4. Meninės kartos laukas, kai konkretūs meno kūriniai yra madingi. Menininko karta gali savarankiškai nustatyti kūrinio vertes ir iš einamojo avangardinio lauko kūrinių perkelti į praeities jau istorinį lauką.
5. Menininko pripažinimo laukas, kai konkretus menininkas pripažįstamas tik tam tikros meno kartos atžvilgiu (Grenfell, Hard, 2003, p. 23).

Meno tyrimo institutų, galerijų, muziejų veikla sudaro agentų lauką. Agentai yra dviejų tipų:

1. Individualūs, pvz., nepriklausomi kritikai, laisvai samdomi parodų kuratoriai.
2. Institucionalizuoti, pvz., galerijų, akademinų tyrimų institutų agentai.

Agentai visada turi du tikslus: arba kovoti už meno produkto struktūros išsaugojimą, arba kovoti už jos keitimą (Черных, 2007, p. 282). Tačiau viskas priklauso nuo meno kūrybos (gamybos) ir analizavimo strategijų. Kūrinių galima keisti dėl bendros politinės situacijos arba keitimą įvykdyti kaip tam tikrą pasipriešinimą.

### Sociumo saugumo griovimas

Radikalumas, kaip konvencijų griovimas, išryškina prigimtinių videomeno santykį su avangardu. Jeigu nėra akivaizdus ryšio su avangardu, tuomet raišką galima sieti su pasyvesne, ne tokia *pavojinga* forma – neoavangardu. Vis dėlto neretai pastebima, kad dabartinė kūrėjų savivoka ir saviidentifikacija kyla ne iš savo individualios pozicijos išsąmoninimo, bet dėl perėjimo iš vienos pozicijos į kitą. Paralelinių vaizdinių visuomenė iš dalies gali būti siejama su G. Debord spektaklio visuomene. Ši situacija gali būti traktuojama kaip bendrosios visuomenės situacija, kurios metu dažniausiai renkamas vartoti tai, kas patalpinta kinocentrizme. Tokiu atveju reaguojama į kūrinių esantį kitoje – paralelinėje visuomenėje. Čia apatiškumas praktiškai neįmanomas. Slinktys skatina reaguoti, kelia sumaištį ir išderina saugumo garantus. Tampa suprantama, kad šiuolaikiniai vizualiniai menai siūlo daugybę gyvenamųjų pasaulių. <...> *Arba gyvenamųjų pasaulių yra daug ir tada kiekvienas gyvena savajame, neturėdamas galimybės suprasti kito, arba gyvenamasis pasaulis yra vienas, bet tada nėra kultūrinės įvairovės, kitaip sakant, ji yra pajungiamo vienintelei visa apiman-*

*čiai logikai, vienai vertybių sistemai* (Jonkus, 2007, p. 9–11). Galima išskirti kelis pasaulių modelius:

1. Gyvenamasis pasaulis yra vienas ir savas. Nėra galimybės suvokti kitų pasaulių. Tikriausiai dauguma vartotojų tokiame pasaulyje ir gyvena. Jie renkasi neįpareigojantį mąstyti, visiškai saugų kiną. Kaip pavyzdį galima paanalizuoti tokią situaciją. Prieš keletą metų (2005 m.) Šiauliuose vykusio kino festivalio *Trys dienos, trys naktys* metu buvo surengta Janinos Lapinskaitės meninio filmo *Stiklo šalis* (2005 m.) premjera. Į premjerą susirinko vos dešimt žmonių, t. y. aktorių, dailininkų, muzikantų, kino ir meno kritikų. Po šio filmo turėjo būti rodomas režisieriaus M. Night Shyamalan kino kūrinys *Kaimas* (2004 m.) (*The Village*). Vos įpusėjus J. Lapinskaitės kino filmo premjerai, bilietai į *Kaimą* jau buvo išpirkti. Šis filmas, prie ekranų prikaustęs mases, nereikalauja mąstyti. Jis tiesiog pritaikytas *masiniam suvokimui*.
2. Gyvenamasis pasaulis yra vienas ir reglamentuotas, tokiu atveju išvis kyla klausimas, ar gali atsirasti kas nors avangardiško? Kai nėra kultūrinės įvairovės, avangardinė raiška gali įgauti tik pasipriešinimo formą. Pasipriešinimas ne tik sugriauna visą tvarką, paskelbia chaosą, bet ir įsteigia tai, kas yra už pasaulio. Kinocentrizmo periferija išsiveržia į centrą ir kurį laiką tampa inkliuzu. Reglamentuotą ir aiškų pasaulį išgyvename beveik kiekvieną dieną, kol kokia nors menininkų grupė nesuabejoja sistemos konstrukto tiesa ir nesiryžta skelbti revoliucijos arba tiesiog pradėti maištauti prieš tvarką. Tuomet tampa visiškai aišku, kad pasaulis yra ne vienas. Maištas prieš pasaulio tvarką akivaizdus G. Debord (1931–1994) filmuose, ypač tuose, kurie tiesiogiai susiję su spektaklio visuomenės teorija. Situatinėje kūryboje pastebimas ne tik pačių idėjų, bet ir vizualios raiškos maištas prieš konvencijas. Ankstyvesnio, t. y. Letristinio, judėjimo metu suformuota, o vėliau išplėtotą situatinę *détournement technika* skatino svetimo kūrinio plagijavimą, jo prasmės, naratyvo eigos pakeitimus ir techninius vaizdo iškraipymus. Ideologija teigė, kad reikia sunaikinti asmenybės ir jos veiklos aiškų suvokimą. Ankstesni projektai yra kliūtys, įpročiai, tarsi *uždelsto veikimo bombos*. Plagijavimo technika vėliau buvo įtraukta ir į videomeno strategijas. G. Debord ir G. J. Wolman suformavo net vartojimo instrukciją – vadovą. Vienas žymiausių G. Debord filmų *Spektaklio visuomenė (La Société du spectacle; 1973)* tiesiogiai koreliuoja su tokio pat pavadinimo knygos turiniu (Debord, 2008-04-05).

3. Yra ne vienas, o daug pasaulių, tačiau kiekvienas individas gyvena savajame, veikiančiame kaip laiko bomba, kuri galiausiai sprogs. Į šį pasaulį įsiveržia kitas ir taip paveikia gretimų pasaulių sąveikavimą. Nors pasaulių yra daug, tačiau tai nereiškia, kad jie visi yra atriboti vienas nuo kito. Kino centro išsibalansavimo metu suvokiama, kad šalia esantys pasauliai yra įtakingi ir jie gali pareikalauti dėmesio. Svarbą įgauna iš žiūrovo reikalaujama interakcija.

Kaip pasaulio įsiveržimo į kitą pasaulį pavyzdį galima paminėti J. Smith (1932–1989) filmą *Liepsnojančios būtybės* (*Filming Creatures*; 1962–1963). Čia vizualinė raiška artima pornografijai. Filme apstu *hetero-* ir homoseksualių orgijų epizodų. Niekas nemaskuojama, veikėjų naratyvinis ryšys neaiškus. J. Mekas ypač žavėjosi šiuo filmu, norėjo net įteikti *Film Culture* apdovanojimą. Belgijoje *Knokke le Zout* mieste kino festivalio metu šio filmo peržiūra buvo uždrausta, todėl J. Mekas ją demonstravo viešbučio kambaryje. Kūrinio pažiūrėti atėjo tokie kino grandai kaip Jean-Luc Godard (g. 1930), Agnes Vard, Roman Polansky (g. 1933). Naujųjų metų naktį J. Mekas su bendraminčiais užėmė projektoriaus patalpas, nutraukė Andy Warhol (1928–1987) filmo *Miegas* (*Sleep*; 1963) peržiūrą ir pradėjo rodyti *Liepsnojančias būtybes*. Belgijos teisingumo ministras, užlipęs į sceną, nesugebėjo nutraukti peržiūros. Azartą sutramdė tik elektros srovės atjungimas. Dėl šio filmo viešo eksponavimo ne tik J. Mekas, bet ir pats J. Smith buvo ne kartą teisiami. 1964 m. savaitraštyje *The Nation* Susan Sontag (1933–2004) gynė šį kūrinį. Žurnalo redaktorius, užsakęs straipsnį, buvo atleistas (Kaluza, 2007, p. 50–54). Čia taip pat dera prisiminti žymaus amerikiečių fotografo R. Mapplethorpe (1946–1989) istoriją, kai jis buvo kaltinamas homoerotikos, pornografijos, pedofilijos propagavimu. Gindama fotografo meninio pasaulio įsiveržimą į viešą suglaistytą erdvę, viena menotyrininkė teigė, kad menininkai yra atviri visoms įmanomoms sąmonės formoms ir netgi tiems dalykams, kurie yra uždaryti sąmonėje. Išlaisvindami vaizdinius iš sąmonės, jie tuo pačiu metu susikeria su kitais individais, kurių sąmonės vaizdiniai yra adekvatūs meno vaizdiniams, ir yra užgniauziami kaip didelis blogis. Patirdami nesaugumą, bijodami demaskavimo, pastarieji pradeda priešintis tokio tipo menui, įsižiebia cenzūrinė kova.

Gali atrodyti, kad videomenas kėsinasi į sociumo saugumą ir sisteminius reglamentus. Saugumas atidedamas tuomet, kai iš kino vartotojo reikalaujama nuolatinės adaptacijos. Vizualumo kaita sudaro plotmę, kurioje išryškėja sociumo vizualizavimo fundamentalių konstrukcijų pastovumas.

### Avangardas kaip įterpinys tarp kinocentrizmo ir videomeno

Nepriklausomai kurioje pasaulio schemoje įsiterpia kūrėjas, jis visuomet yra pasirengęs žaisti. Daugeliu atveju žaidžiantis išmano ir pripažįsta galiojančias taisykles. *Pierre Bourdieu meninis laukas – tai vieta, kurioje vykstančių savitų socialinių žaidimų žaidėjai – kūrėjai, tarpininkai, publika ir įvairios institucijos – yra pasirengę žaisti* (Gaižutyte-Filipavičienė, 2005, p. 9.). Avangardinė raiška taip pat pripažįsta taisykles, bet savas. Priešingu atveju ji negalėtų griauti vaizduojamojo kino dogmų. Avangardas yra pasikartojanti socialinė praktika. Jis turi galimybę iš pagrindų atnaujinti interpretaciją ir gyvenamąjį pasaulį. P. Tscherkassky, vienas charakteringiausių šiuolaikinio eksperimentinio kino menininkų, vartojančių kino juostos trukdžius ir brokus. Dauguma filmų socialinis angažuotumas nelabai ryškus, labiau užmaskuotas. Filmai koliažiniai; visas filmas knibžda visokių *šiukslių*. Filmo socialūs ženklai praktiškai neregimi. Dėl to žiūrėjimas *klampus*. Destruktyvus vizualumas įtvirtina diskomfortą. Čia išryškėja pasimetimas, baimė ir įtampa. Vietoje montažo kartais praktikuojamas kino juostos prasukimas arba kartojimasis, kuris dažnai yra susietas ir su garso takeliu. Siužetai paprasti, veikėjų mažai, brokai sukuria veiksmą. Labai charakteringas 1999 m. filmas *Išorinė erdvė* (*Outer Space*), kuriame sukuriama persekiojimo ir pagrobimo išpūdis. Kadru prasikeitimais, juostos glamžymo ir *šiukslių* užnešimo ant vaizdo metodu plėtojama paprasta siužetinė linija. Filmo pradžioje rodomas pastatas, jo viduje baimės kupina moteris. Moteris pagrobama, nors pats pagrobimas nerodomas, o greičiau sukurama jo nuojauta. Dėmesio centras – moters veidas. Karščiausias taškas – visiškas vaizdo išderinimas, virsmas į abstrakčias dėmes. Taigi, gyvenamasis pasaulis ne tik interpretuojamas vizualumo būdu, bet ir parodomos jo nematomybės.

*Revoliucijos importavimas* nevyksta savaime. Jos buvimas yra naudingas tik tuomet, kai pačioje visuomenės psichikoje vyksta tam tikros permainos (Andriuškevičius, 1997, p. 87). Menininko tapatybė turi būti siejama su meno funkcionavimo šiuolaikinėje visuomenėje iškylančiomis mediavimo ir percepcijos problemomis. Ši situacija tampa atsvara tradicinei meno istorijos sampratai. Pastebėjus meno kūrinio funkcijas, galima suvokti socialinės aplinkos poveikį individui ir pačiam menui bei meno įtaką sociumo kaitai. Videomeno tyrinėjimo metu tenka atmesti tradicinius disciplinų skirstymo metodus. Čia svarbiausia meninė kūryba, meditacija ir recepcija (Gaižutyte-Filipavičienė, 2005, p. 14–15, 32). Tokie kūrėjai, kaip A. Warhol, pabrėždami savitą filmų struktūrą, ryžtasi griauti

tradicinį kino suvokimą. Filme *Miegas* (*Sleep*; 1963) kūrėjas, rodydamas kelias valandas miegančių veidą, ne tik išryškina nuobodulį, kylantį iš mūsų kasdienybės, bet ir pačios meditacijos tąsumą. Vėlesni filmai, kurti su režisieriumi P. Morrissey, pvz., *Mėsa* (*Flesh*; 1968), *Atmatos* (*Trash*; 1970), *Karštis* (*Heat*; 1973), ne tik atkartoja padugnių, kurioms priskiria prostitutes, narkomanus ir kai kuriuos menininkus ar homoseksualus, egzistencijos konstruktus, bet ir bando sukurti nekoreguotos dokumentacijos išpūdį. Vaizdo tąsumas gali priblokšti žiūrovą, meditacijos objektas yra pati realybė, kuri kartu gali kelti nuostabą ir pasimetimą. Filmai artimi vaizduojamojo kino kalbai. Socialumą išrėkiantys kūriniai tarsi liepia *atsikvošėti nuo užglaištytos, supakuotos realybės*. Vadinasi, importuojama revoliucija gali būti ir neimportuojama, o tiesiog mūsų kasdienybės dalis. Šiuo atveju kūrinio analizė turi prasiskverbti už regimybės ir išryškinti socialų pasaulį. Tradicinių analizės metodų atmetimas suponuoja videomeno, kaip neoavangardo, strategijas. Vadinasi, avangardo demaskavimas leidžia išaiškinti ir videomeno veiklos strategijas, santykį su kinocentrizmu ir poveikį jam bei žiūrovo refleksines nuostatas.

Galima pastebėti, kad avangardas yra kartotinis. Pavyzdžiui, L. Buñuel (1900–1983) filmo *Andalūzijos šuo* (*Un chien andalou*; 1928) vaizdų konstravimas, metaforų kūrimas artimas M. Deren (1917–1961) kūrybinei strategijai. Kai skirtingų kontekstų ženklai jungiami tarpusavyje, kai ženklų reikšmės tampa daugiaprasmės ir pasiduoda įvairioms tyrėjų išvalgomis, klasikinės kino klišės tampa avangardo konstruktais. Teiginį galima pagrįsti L. Buñuel filmo *Andalūzijos šuo* jau klasikiniu tapusiu akies obuolio pjovimo epizodu. Akies obuolio pjovimas skutimosi peiliuku gretinamas su debesų užslinkimo virš mėnulio vaizdu. Montażas sujungia šiuos du skirtingus vaizdus, o žmogaus sąmonė padaro visą kita – suteikia reginiui prasmę, gali jį sieti su kultūrinės erdvės procesais ar potyriais. M. Deren kūriniai gali šlietis prie vaizduojamojo kino ribų. Artima siurrealistinė ženklo prasmių išderinimo strategija. Žiūrėjimo metu galima aptikti nuorodų į moteriškumą ir moters pasaulį. Vadinasi, čia pastebimos net feministinės realybės užuominos. Būtent, toks yra 1943 filmas *Popietės painiava* (*Mesher Of The Afternoon*). Pagrindinė veikėja filmo pradžioje randa gėlę, numestą ant žemės, užklysta į keistą namą. Nevengiama detalių, kurios kaip klasikiniame kine tampa siužetinėmis ženklais. Taip pat nevengiama moteriškumą pabrėžiančių stambių veido detalių. Filme daug pasikartojančių vietų, keistą simboliką įgauna periodiškai ekrane pasirodanti juodais rūbais vilkinti ir veido nerodanti moteris. Simboliai kartojami ir vis

gražinami į panašius arba pasikartojančius epizodus. Sumaišytos sapno ir realybės ribos panaikina saugumą. Čia nėra pantomimos, būdingos filmui *Andalūzijos šuo* (šio filmo estetika dar pakankamai artima begarsio kino kanonams). M. Deren filmas gali būti siejamas su negalėjimu kalbėti, tarsi neišduoti savo gyvenamosios erdvės. Tačiau apie erdvės buvimą ir konfigūracijas byloja tik metaforos.

Avangardas visada trunka trumpai, o videomenas jau tęsiasi ne vieną dešimtmetį. Išryškėja menininkų autonomiškumas kitų kultūros sričių atžvilgiu, išskyrus tuos atvejus, kai avangardo ar videomeno raiška egzistuoja kaip socialinių įvykių refleksija. Būdinga destrukcija, kuri ilgainiui perauga į dekonstrukciją. Postmodernizme individuali menininkų praktika virsta vaizdų sukeitimo, skaldymo ir nutraukimo metodais. Kaip puikią socialinių įvykių refleksiją, susietą ir su televizijos kritikos videomenu (apie TV kritiką vėliau), galima paminėti B. Corner iš įvairių televizijos įrašų sukurtą filmą *Ataskaita* (*Report*; 1963–1967). Tai JAV prezidento J. F. Kenedy nužudymo ataskaita. Šis svetimos medžiagos naudojimas ir reginių vizualinis interpretavimas rodo, kad vaizdiniai nėra atitrūkę nuo tikrovės, kadangi menininkas televizijos medžiagą interpretuoja ir pateikia jam rūpimos socialinės erdvės ar įvykio interpretaciją (Venckus, 2008, p. 53; Dubinskaitė, 2005, p. 99–108). Vaizdų dekonstravimo metu iškyla ir ryšio su tradicija problema bei meninių judėjimų naujų metodų atsiradimo klausimas (Grenfell, Hard, 2003, p. 20). J. Weiss pastebi, kad avangardistų strategija tyčinė. Vardan viešo pripažinimo anarchiška ir destruktivi socialinės erdvės atžvilgiu kūryba ilgainiui užtikrina ekonominį pagrindą (Weiss, 1994, p. 90). Ar ne panaši situacija stebima Vienos akcionistų kūrybos genezeje? Šios avangardinės menininkų grupės vienas esminių kūrybos principų yra provokuoti ir šokiruoti. Jų performansams ir videofilmams būdingas *ėjimas paribiu*: susikerta moralės, humaniškumo ribos. Kūryba panaši į socialinę vertybių kritiką. Kai kurie kūriniai persūdyti homoseksualumu, zoofiliškumu ir netgi pedofilija. Menininkai tiek performansų, tiek videofilmų metu užsiimdavo masturbacija, ehibicionizmu. Šiandien judėjimo atstovai, tokie kaip H. Nitsch, vainikuojami gyvųjų klasikų vardu. Jie kviečiami į įvairius tarptautinius festivalius specialiai sukurti ir atlikti performansus, kurių metu naudojamos videoprojekcijos, gyva muzika, tikra mėsa ir kraujas. Vadinasi, *Avangardistinės grupuotės* dominuoja grupės viduje ir per laiką pradeda daryti poveikį visai dominuojančiai grupei. Kita vertus, taip pastūmėjamos ir visuomenės moralės normos. Meno kūrinių socialinė kritika priverčia



permaštyti ir patikrinti visuomenės vertybių statusą. Dominavimas tampa reliatyviu ir palaipsniui perduodamas avangardistiniam judėjimui. Tuomet avangardas nebetenka savo tapatybės ženklų. Menininkai dažnai pritaria naujoms progresyvioms vaizdo formavimo strategijoms (Grenfell, Cheryl, 2003, p. 21). Štai žymusis Jean-Luc Godard šiaandien žinomas kaip avangardinio kino kūrėjas. O iš tiesų pirmiausia jis buvo kino teoretikas ir tik vėliau pasitraukė į kino praktiką. Pastebėtina, kad kritika irgi gali ieškoti savo naujos kalbos. Ji gali bandyti purtytis meno gido funkcijų ir taip trauktis į socialiai angažuotą gryniosios kūrybos lauką (Trofimkov, 2006, p. 44).

### Kinocentrizmas ir videomenas

*Laukas* egzistuoja kaip mikrokosmosas, kuriame nuolat vyksta kova dėl galios išsaugojimo arba jos paskyrimo kitiems. Norint egzistuoti, reikia, kad kūrybiniai ženklai išsiskirtų. Tokia situacija svarbi tiek, kiek mes suvokiame šalia egzistuojantį kinocentrizmą, kuris daugiau ar mažiau užtikrina kūrėjų vienodumą. Vienodumas sąlygoja sąmoningą menininko ar menininkų grupės pasipriešinimą. Kai menininko vizualinė kalba radikaliai skiriasi nuo tvyrančios kalbos, tuomet rizikuojama visu savo simboliniu kapitalu, nors tai gali garantuoti tam tikrą pripažinimą ir žinomumą visuomenės arba menininkų tarpe. Kinocentrizmas duoda aiškumą, nes jame įsiterpusi kieta kalba. Tačiau būdami kalboje mes visada būname praeityje arba ateityje, bet kaip tik dėl to atitrūkstame nuo gyvosios dabarties. Kad ir kaip bebūtų keista, praeitis ir ateitis mums visada aiškesnė už dabarties akimirką, nes tik šioje akimirkoje mes atviri nebylių galimybių erdvei <...> (Šliogeris, 2000, p. 230–232).

Aiškumą galima sieti su stabmeldyste, kurios metu žiūrovas sau nekelia filosofinių klausimų. Čia savaime susiklosto palanki terpė kinocentrizmui įsigalėti. Netradicinio kino kūrėjas V. Widrich savo kūryboje pripažįsta vaizdo konstravimo taisykles, nemaištauja prieš kino kanonus, išlaiko kino kalbos kietumą. Filme *Kopijavimo parduotuvė* (*Copy Shop*; 2001) jis išryškina medžiagiškumą, t. y. vietoje montažo pasitarnauja popieriaus kopijavimo proceso įvaizdžiai; atrodo, kad ekrane atgyja kopijuoti paveikslėliai. Avangardinėje menininko raiškoje kino kalbos kietumas nepanaikinamas, tačiau prie kalbos priartėjama kaip prie pramogos. V. Widrich filme pasakojama, kaip vieną rytą kopijavimo parduotuvės savininkas nukopijuoja ne paveikslėlį ant popieriaus lapo, bet savo ranką. Kopijavimo aparatas pradeda savarankiškai spausdinti personažo gyvenimo epizodus. Maža to, pagrindinis veikėjas tikrajame pasaulyje sutinka

savo kopijas. Kopijos savarankiškai save reprodukuoja kopijavimo parduotuvėje. Personažui belieka pavogti kopijavimo aparato maitinimo laidą ir nušokti nuo stogo, taip sunaikinant originalo egzistenciją, kuri lemia ir kopijų mirtį. Kompozicijos kinematografinė, siužetinė linija aiški, apšvietimas taisyklingas. Žiūrovas nesijaučia *sutrikęs* ar *pasiklydęs* vaizdinių pasaulyje. Vaizdinių pasaulis greičiau patiriamas kaip pramoga.

Primityvi sistema gali tapti lygiavertė dominuojančiai ar net ją pakeisti. Nors nauja sistema eina kaip pasipriešinimas senesnei, ji palaipsniui perima žaidimo konvencijas, jomis manipuliuoja ir taip išvysto savo autonomišką kalbą. Galima teigti, kad todėl videomene yra prigimtinės potencijos ne tik ištobulėti, bet ir savo klišės primesti sistemai, iš kurios išskylama kaip priešprieša (Derrida, 2006, p. 375). Ar ne apie tai prabyla C. Greenberg: *Svarbiausia avangardo funkcija ne bandyti, bet sulaukyti kultūrą, tvyrančią tarp ideologinės painiavos ir smurto* (Greenberg, 1986). Galima manyti, kad kinas yra civilizuoto pasaulio schemų rinkinys, o video- yra tai, kas slypi už civilizuotumo. Vadinasi, tai, kas slypi, braunasi į civilizuotą pasaulį ir jį analizuoja. Štai prancūzų rašytojo, fotografo ir kino menininko Ch. Marker 1962 m. sukurtas filmas *Pjieras* (*La Jetee*) demaskuoja kino kalbos struktūrą. Vaizdas išgryninamas iki tokio lygio, kad jis tampa fotografiniu vaizdu. Visa istorija yra fotografijų kaita, lydima garso. Vadinasi, kino esmė ir pradžia yra fotografinis kadras. Kita vertus, šis kūrinys taip pat įrodo, kad video- egzistuoja kaip savaiminė tikrovės abejonė, ji drumsčia ribas ir taip sukelia ne saugumo ir pasimetimo pojūčius. Štai 2001 m. P. McDonald filmas *Harvis* (*Harvey*), pasakojantis apie tai, kaip vyriškos lyties personažas suvokia, jog jo kūno yra tik pusė. Vėliau, įsiveržęs į kaimynų butą, išgaudina vonioje besiprausiančią moterį. Ši pargriūna ir suskyla. Atsikvošėjusi moteris suvokia, kad jos kūno pusė susiūta su ją išgaudinusio vyriško kūno pusė. Filmą labai realistiškas, vaidyba nepriekaištinga. Žmogaus kūno dalys įtikinamai tikroviškos. Tikrovės konstruktų reprezentacija taip pat susijusi su nuolat kintančiomis normomis. Nuo pat fotografijos ir kino išradimo naujos vaizdinių kultūros kūrimas pradėtas ant tradicinės knyginės kultūros pamato. Tai, ką siūlo video-, yra naujas objekto patyrimo metodas, sąlygotas socialinių ir kultūrinių terpių transformacijos. Nepaisant to, kad skirtingu laikotarpiu ekrano teorija vis kitokia, bet visada išlieka noras demaskuoti ekrano kodavimo ir dekodavimo galimybes (nesvarbu, ar remiantis semiotikos, psichoanalizės, ar dekonstrukcijos metodais) (McQuire, 2008 05 13).

Kai vaizduojamajame kine regimi supinti keli atvaizdai, neturintys sugretinimo ar tvarkos logikos, tuo metu žiūrovas suabejoja ekrano tiesa. Videomeno žiūrėjimo metu dera ne visada siekti estetinio pasigėrėjimo. Kai estetiškumas nepasiekiamas, atsiranda abejonių ne tik dėl vaizduojamos realybės, bet ir dėl videomeno raiškos buvimo. Taip pat dera suvokti, kad videomenininkas kalba asmeniškai ir būtent apie reiškinius, susietus su juo pačiu. Tuo tarpu vaizduojamojo kino konvencijos labiau linkusios naudotis kalbėjimo klišėmis metodu. Dabar akivaizdu, kodėl vaizduojamasis kinas yra lengvesnis žiūrovui (Niesyto, Buckingham, Fisherkeller, 2003, p. 468).

### Kapitalas ir pasimetęs žmogus-vartotojas

Kine dažniau kuriami kolektyviniai charakteriai, atitinkantys visuomeninius požiūrius. Didžiojoje kino industrijoje dauguma kūrėjų tikriausiai yra priversti daryti tai, kas prieš jų valią ir norus. Masinių medijų kapitalas yra tai, dėl ko paprastai kovojama. Viena iš jo formų – *žinomumo* arba *pripažinimo kapitalas*. Po šio kapitalo pagal svarbą aptinkamas finansinis-ekonominis kapitalas. Reikia pastebėti, kad finansiškai galinga kino kompanija vis dėlto dar nėra pati autoritetingiausia. Egzistuoja du pripažinimo tipai:

1. Siauras – vidinis; kai pripažįsta kolegos, tos pačios srities profesionalai.
2. Platus – išorinis; pripažinimas įgyjamas neprofesionalų vartotojų dėka, dar kitaip vadinamų *masine publika*.

Čia svarbus reitingas pasiekiamas naudojant klišes (Черных, 2007, p. 284–286). Klišių ir reitingų reikmeniškumas rodo krizinės visuomenės atsiradimą. Krizinės visuomenės, atsiveriančios per krizinę sąmonę, sąlygoja neaiškaus žmogaus atsiradimą. Toks žmogus *neretai esti pats sau neaiškus, bet jam viskas darosi aišku tose plotmėse, kuriose galima formuoti kitų žmonių elgesį*. Išgyvendamas pasimetimą prieš videomeno ekraną, tradicinis žmogus tampa neaiškus, kai nesuvokia naujos aplinkos ir jos nesistengia suvokti. Jo sąmonė išgyvena krizę ir čia atsiranda noras grįžti prie teisingos ir aiškios raiškos. Jis nepajėgia kritiškai analizuoti ir dėl to jaučiasi nesaugus. Neaiškūs žmonės, įsiterpę tarp naujų ženklų, linksta į pesimizmą, *kraštutinę esamosios kultūros <...> kritiką*. Toks žmogus nebando ieškoti tokių vaizdinių archipėdsakų ir priešasčių, kurios slypi visuomenėje ir viešojoje erdvėje, sąlygojančioje socialinės kritikos atsiradimą (Donskis, 2000, p. 211–213). Paminėtinas atvejis, kai žymus kino kritikas S. Macaitis apie Vilniaus dailės akademijoje ruošiamus media specialistus prabilo labai neigiamai. Anot kritiko, specialistai nemokomi kino

ar televizijos gramatikos, todėl jų ženklų suvokimas praktiškai neįmanomas, kalba ypač subjektyvi, reprezentacija nesuvokiama kaip visiška *gerai sukalta* reprezentacija. Galų gale realybės ženklai ne konstruojami, o dekonstruojami, o tai išryškina iškreipto metaforizavimo kūrybinę strategiją. Dėl tokios reprezentacijos pateikimo kyla amžina dilema *žiūrėti ar nežiūrėti?*

### Išvados

1. Videomeno laukas yra įsiterpęs tarp vaizduojamojo kino ir eksperimentinio-avangardinio kino. Užklydę kinocentristinio lauko vartotojai priversti nuolat tobulėti, nes priešingu atveju videomeno kuriama reprezentacija kelia sąmyšį ir nesaugumo jausmą. Nesaugumas taip pat jaučiamas tuomet, kai videomenas išjudina kinocentrizmo lauke esančias saugumo konvencijas. Šiame procese vyksta kova tarp agentų, priklausančių skirtingiems laukams. Jų tikslas – įteisinti vienos ar kitos raiškos kuriamą realybės reprezentaciją.
2. Videomenas, būdamas spontaniška dabarties kalba, yra labiau socialiai angažuotas nei vaizduojamasis kinas, kuris reglamentuoja gyvenamojo pasaulio ribas. Jos sąlygoja videomeno pasipriešinimą. Pasipriešinimo tikslas – demaskuoti atribotą socialinę sąmonę ir dar labiau aštrinti konfliktą.
3. Kai gyvenamasis pasaulis papildomas ir atnaujinamas videomeno intarpų, tuomet atveriamos ir jo reglamentuotos reprezentacinės struktūros. Reprezentacijos revoliucija vyksta tuomet, kai susiklosto poreikis keisti nusistovėjusią tikrovę arba kai pati tikrovė pradeda kelti pavojų.
4. Menininkai, pabrėždami savitą kūrybinę strategiją, nepaklūsta išplėtotiems kinocentrizmo reprezentacijos kūrimo metodams ir galiausiai, laikui bėgant, savo konstruktus bent iš dalies įteisina. Atkakli, anarchiška ir destruktivi kūryba gimsta dominuojančiame socialiniame lauke. Ilgainiui atkaklumas užsitikrina ekonominį pagrindą. Savo ir kitos kūrybinės sferos reprezentacijos skirtumų išryškėjimas taip pat leidžia įteisinti savo reprezentuojamą strategiją, kuri iš esmės pateisinama meno kritikų, dilerių ir galerijų tinklų susitarimu. Jei nauja reprezentacija integruojama į vaizduojamojo kino raišką, tuomet ji gali pradėti nešti pelną.
5. Videomeno autonomija kitų kultūros sričių atžvilgiu baigiasi tuomet, kai kūrybinė strategija tampa nukreipta į socialinę kritiką. Čia socialinė kritika tikrina socialinio pasaulio vertybių statusą. Ji veikia kaip nusistovėjusios reprezentacijos dekonstravimas, konstatuojantis meno sąsajas su aktualia realybe. Videomeno



socialinė kritika yra sąlygojama socialinių ir kultūrinių terpių transformacijos bei geismo dekoduoti nusistovėjusią reprezentaciją.

6. Nelogiška vaizdinių seka verčia abejoti reprezentacijos tikrumu. Loginė seka ypač svarbi, kai siekiama socialiai neangažuoto estetinio pasigėrėjimo, kurio aktualumas iškyla tuomet, kai sumaišomos videomeno vaizdų kūrimo strategijos ir kino kietos kalbos metodai, neleidžiantys abejoti tikrumu. Kino kalbos kietumas ir tikrumas suvokiamas kaip reprezentacijos konstravimo tradicijų rinkinys. Priešingu atveju vartotojas tampa *neaiškiu žmogumi*, ne tik nesuvokiančiu videomeno kalbos, bet ir nesisitengiančiu jos dekoduoti. Dėl nenoro habitualizuotis, vartotojas grįžta prie ypač struktūrizuoto kinocentrizmo, minta banaliu populiariuoju kinu.

### Literatūra

1. Andriuskevičius A., 1997, *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija. P. 87.
2. Greenberg C., 1986, *Avant-garde and kitsch*. Prieiga per internetą: <<http://209.85.135.104/search?q=cache:EOSlvICf3CgJ:cepa.newschool.edu/~quigley/vcs/ag%26k-sum.pdf+C+Greenberg+avantgarde&hl=lt&ct=clnk&cd=1&gl=lt>> (žiūrėta 2008 05 17).
3. Donskis L., 2000, Vytautas Kavolis – visuomenės ir kultūros kritikas. *Vytautas Kavolis; asmuo ir idėjos*. Vilnius: Baltos lankos. P. 211–213.
4. Dubinskaitė R., 2005, Prieš realizmą, už tikrovę: XX a. 7–8 dešimtmečio videomenas ir eksperimentinis kinas. *Dailė: Vilniaus dailės akademijos darbai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija. Nr. 39. P. 99–108.
5. Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė, 2005, *Pierre's Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas. P. 9.
6. Grenfell M., Hard Ch., 2003, Field Manoeuvres. Bourdieu and the Young British Artists. *Space & Culture*. Vol. 6. No. 1. P. 20.
7. Niesyto H., Buckingham D., Fisherkeller JoEllen, 2003, VideoCulture: Crossing Borders with Young People's Video Productions. *Television & New Media*. Vol. 4. No. 4, November 2003. P. 468. Prieiga per internetą: <<http://tvn.sagepub.com/cgi/content/abstract/4/4/461>> (žiūrėta 2008-05-17).
8. Derrida J., 2006, *Apie gramatologiją*. Vilnius: Baltos lankos. P. 375.
9. Jonkus D., 2007, Įžanga. *Mickūnas Algis. Pastovumas ir tėkmė. Kultūros fenomenologijos apybraižos*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas. P. 9–11.
10. Kaluza V., 2007, Aistros demokratija pagal Jacką Smithą, arba vieno filmo istorija. *Kultūros barai*. Nr. 3. P. 50–54.
11. Scott McQuire, Video Theory. Prieiga per internetą: <<http://www.braintrustdv.com/essays/video-theory.html>> (žiūrėta 2008 05 13).
12. Methods of Détournement. *Les Lèvres Nues*, 8 numeris, 1956 m. gegužė. Prieiga per internetą: <[http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display\\_printable/3](http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display_printable/3)> (žiūrėta 2008-04-05).
13. Šliogeris A., 2000, Laisvojo šaulio taku. *Vytautas Kavolis; asmuo ir idėjos*. Vilnius: Baltos lankos. P. 230–232.
14. Trofimenkov M., 2006, Apie kino kritiką. *Kinas*. Nr. 3 (290). P. 44.
15. Valantiejus A., 2000, Vytauto Kavolio kultūros sociologijos metmenys. *Vytautas Kavolis; asmuo ir idėjos*. Vilnius: Baltos lankos. P. 152–153.
16. Venckus R., 2008, *Videomeno dekonstrukcija*. Šiauliai: Šiaulių universitetas. P. 53.
17. Weiss J., 1994, *The popular culture of modern art*. New Haven, CT: Yale University Press. P. 90.
18. Žukauskaitė A., 2001, *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai MMI. P. 25–28.
19. Черных А., 2007, *Мир современных медиа*. Москва: дом «Территория будущего». P. 281.

## VIDEO ART AS A FORM OF RESISTENCE REPRESENTATION RULES OF CINEMATOGRAPHY

Remigijus Venckus

### Summary

In this article as a video art interacts with the cinematography, are revealed as it opposes the film as a representation of reality. Signs show, that video art reality speaks differently than cinema. The text itself is associated with the reality of society imaging – representation. The article is based on the sociology, deconstruction and art criticism theories. Analysis of specific works revealed video representation of the social world to find the links with avant-garde expressions. It also highlights elements of not only separating, but also bringing video and the film society representation strategies.

## VIDEOMENO PASIPRIEŠINIMAS KINOCENTRISTINĖMS REPREZENTACIJOS KONVENCIJOMS

Remigijus Venckus

### Saotrauka

Šiame straipsnyje atskleidžiama kaip videomenas sąveikauja su kinematografija, kaip jis priešinasi kinematografijos konvencijoms, kuria savus realybės reprezentavimo konstruktus kurie padeda apie realybę prabilti kitaip nei kinematografija. Tekste pati realybė yra siejama su sociumo vizualizavimu – reprezentavimu. Remiamasi sociologijos, dekonstravimo ir meno kritikos teorijomis. Konkrečių kūrinių analizės metu atskleidžiama kaip videomenas reprezentuodamas socialinį pasaulį randa sąsajas su avangardine raiška. Taip pat išryškunami elementai ne tik skiriantys, bet ir vienijantys videomeno ir kinematografijos sociumo reprezentavimo strategijas.

Įteikta 2008-08-28