

NEVIZUALUS VIDEOMENAS

Remigijus Venckus

Šiaulių universitetas

Audiovizualinio meno katedra

P. Višinskio g. 11, Šiauliai

E. p. venckusremis@yahoo.com

Šiame straipsnyje nagrinėjama tai, kas yra nevizualus videomeno turinys. Atkreipiamas dėmesys į tai, kas slepiasi už vaizdo, kiek vaizdas yra aktualus pačiam slėpiniui.

Šiuolaikinės kultūros vizualūs meniniai dariniai dažnai prabyla apie apleisto pasaulio sistemas. Vienas pagrindinių bruožų yra atmosferos sudaiktinimas išstumiant žmogiškąją būtį arba ją pasikviečiant. Pirmuoju atveju kūrinys pranašauja žmogaus susvetimėjimą ne tik aplinkos, bet ir savo paties atžvilgiu. Išvalomas visas įmanomas regimybės laukas. Intymumas, kaip priemonė, leidusi detaliau apšviesti regimybes, tampa šiuolaikinio vizualumo nuodu (Ian, 1996: 136), pati išorė išplėsiama iš jausmų gniaužtų. Ji tampa individui nepriklausoma patirtimi. Antruoju atveju retai kada gali įvykti ši neigiamybė. Akivaizdu, kad šiuolaikinės kūrybos formos, įskaitant ir videomeną, gali daryti dvejopą poveikį – suasmeninti ir išasmeninti.

Filmavimas teikia autentiškos regimybės pasisavinimo galimybę. Kūrėjo intencija šio proceso metu yra suasmeninti viską, kas pakliūva į vaizdo ieškiklį. Tuo tarpu montažo metu vyksta nuasmeninimas, naujos prasmės suteikimas, objektų tapatybės niveliacija. Tikroji egzistencija įprasminama faktūrų ir objektų gebėjime veikti kaip nuoroda į tikrąjį kontekstą. Tai leidžia netradiciškai pajusti ir išreikšti laiko tėkmę, jo reliatyvumą, savo ir gamtos metafizinį ryšį, mąstymą įvilkti į originalią ekspresyvią ir jautrią komunikaciją. Montażas tampa kaip sąmonės fragmentacija, nuotaikų kūrimas. Kiekviena realybės nuolauža kalba apie išgyvenimą, atmintį, atitinkamą asmeninės patirties nuolaužą. Kiekvienas kūrinio objektas turi turėti savo vietą, išlaikyti prasmę ir vertę. Tačiau vieta ir prasmė neprivalo būti susaistyta su iki filmavimo egzistavusia kūrinio objekto erdve. Gali įvykti netikėtas prasiskverbimas į vartotojo jautimus. Kūrėjas pasisavina regimas scenas ir realybės restruktūrizavimo būdu reflektuoja sužadintus savo dvasios ir sąmonės impulsus. Vaizdo destrukcija tampa gyvenimu ir priimtina jutimine realybe, todėl destruk-

cija nebegali egzistuoti, nes ji yra neįgali, ji perkonstravimo (rekonstrukcijos) pradžia.

Pati vaizdo dekonstrukcija savaime nėra reikšminga. Reikšmė aptinkama tik tuomet, kai per ją bandoma pažvelgti į nevizualų turinį, slypintį už siužeto, formos, už ekrane egzistuojančių objektų. Nevizualus turinys gali būti tinkamas ir svarbus antropologinės analizės objektas¹. Vaizdo ir suvokėjo ryšys nėra fragmentiškas, nes nevizualaus kūrinio sistema nėra reprezentacinė. Žiūrovo ryšys su vaizdu yra tolydus, kai vaizdas produkuojamas suvokėjo mąstyme. Žiūrovas netenka savęs, ieško prasmės ženklų ir jų buvimo bei mutacijos galimybių (Grigoravičienė, 2005: 85). Taip leidžiama aptikti save arba netekti savęs. Netekti egzistuoja tuomet, kai suvokėjas nenori būti suvokėju ir „slenka“ vizualių kūrinio paviršiumi. Šiuo atveju suvokėjas nesupranta, kad videomenas yra ne tik realybės atvaizdas, bet ir pati kita nauja realybė. Vadovaujantis antropologiniu požiūriu, tas naujumas yra kažkas tikra, ko negalima daugiau paliesti. Iki antropologinio būvio sureikšminami praeities laiko nebylūs ženklai, tačiau jų reikšmės pakinta, kai bandoma išsiaiškinti reprezentacinius lūžius ir iš teorinės analizės persikelti į sinestetinę. Vadinausi, kūrinio turinio ieškojimas gali sukelti klaidžiojimo labirintais pavojų. Nevizualaus kūrinio analizė gali atvesti iki analizės pradžios arba iki niekur. „Niekur“ reikšmė yra pasimetimas, visiška nežinomybė, arba analizavimas be išeities.

Nors videomenas priklauso atspaudų reprezentacinei sistemai, tačiau esmė slepiasi ne paties realybės atspaudu buvime ar bet kokios realybės atspaudime. Todėl atvaizdas yra simptomas tik tuomet, kai tai, kas jame atspaudžiama, gali būti priskiriama konkrečiai simptominei grupei. Užfiksuotas vaizdas, kaip ir kalba, yra kultūriškai koduotas. Jo tikrovė priklauso nuo diskurso efektyvumo, mat pati technika tēra fiksavimas ir susitarimas su realybe (Grigoravičienė, 2005: 86, 88).

Nevizualaus turinio videofilmuose dažnai pasitaiko labai ilgos trukmės abstrakčios variacijos. Taip yra todėl, kad menas, būdamas santykio su savuoju „Aš“ paieška, reikalauja ilgų ir nevizualaus turinio atžvilgiu „išabstraktintų“ abstraktybių paieškos. Abstraktybe galima vadinti bet kokią atvaizdą, kuriam nėra nei suteikta, nei primesta reikšmė. Pati deformacija įvyksta, kai subjektyvumas pasikėsina į objektyvumą. Tačiau teigiamas deformavimas yra tada, kai deformuoti realybės objektai savo tu-

¹ *Tarptautinių žodžių žodynas* (1985) taip aiškina antropologijos sąvoką: XX a. filosofinė koncepcija, siekianti pateikti vientisą tyrinėjamo objekto sampratą, remdamasi specialiąjų mokslų duomenimis.

rinyje išlaiko prezentacinių kodų rudimentus, bet ne pačius kodus (Bapir, 2003: 366–377). Eksponuojamas pasaulio panašumas nėra demonstratyviai atskleidžiamas, todėl tokio filmo žiūrėjimas iš žiūrovo reikalauja surasti savo įsivaizduojamą prasmingumą (Lucie-Smith, 1996: 16, 27).

Dažnai pastebima intuityvi dekonstrukcija, kai turinio konstravimas paremtas asmenine patirtimi, o ne tam tikrų problemų ar reiškinių sprendimo būtinybe. Pačios vizualios medžiagos organizavimas gali atitikti montažo kanonus. Filmas prabyla apie asmeninę patirtį arba jo idėja yra susieta su kūrėjui aktualiomis problemomis, kasdienybe ir pasaulėžiūra. Tokie filmai nevisuomet gali būti subjektyvūs. Intuityvi turinio dekonstrukcija gali tapti ideologija netgi tuomet, kai pasiduodama intuityviam techniniam sprendimui.

Intuityvus nevizualus turinys veikia kaip kažkas virš tikrovės, su juo taip pat gali susitapatinti suvokėjas. Virštikroviškumas yra tai, kas nepažinta arba pažinta paviršutiniškai. Priklausomai nuo suvokėjo, ši intuityvios dekonstrukcijos schema gali būti taikoma analizuojant radikaliuosius menus ir netgi ne visai radikalias jų formas. Bet koku atveju įdomu panagrinėti feminizmo, homoseksualų, AIDS ar tautinių mažumų menuose slypintį intuityvų nevizualų turinį. Pirmųjų trijų grupių menai veikia kaip lyties apmąstymo forma. Gali atrodyti, kad lytis tampa vizualiu įvaizdžiu – tapatybės apvalkalu, tačiau iš tikro ji tik forma, padedanti prabilti apie kur kas gilesnes asmenines patirtis. Žymus anglų videomenininkas, dažnai laikomas eksperimentinio kino menininku, Derek Jarman (1942–1994), sukūręs nemažai grynojo siužetinio kino pavyzdžių, seksualumą nėra linkęs talpinti į tradicines homoseksualumo reflektavimo formas (Clapson [interaktyvus]). Puikiai tinka angliškas terminas „queer“, kurį menotyrininkė Linara Kreivytė siūlo versti kaip „kreivieji“. Kreivas leidžia įvardyti netradicinius identitetus, todėl, kad nenurodo nei vyriškos, nei moteriškos giminės (Kreivytė, 2005: 116). Taigi ir pats Jarman nėra linkęs atskleisti lyties rūšies, jam svarbu lytį išnaudoti kaip problemos, susietos su asmenine arba socialinės grupės patirtimi, išraišką.

Žymi Lietuvos menininkė Eglės Rakauskaitė (g. 1967), 1985–1993 m. Vilniaus dailės akademijoje studijavusi tapybą, parodose dalyvaujanti nuo 1991 m. (Rakauskaitė, 1997: 21–22), videoperformansuose ir filmuose lytį transformuoja į kalbėjimą apie save. Menininkės kūrybą galima gretinti su feministiniu diskursu. Analizuojama ne tik kūniška, bet ir dvasinė moters padėtis. Filmai tampa jutiminės patirties forma tik dėl to, kad autorė išnaudoja save ir nevengia asmeniškumą. Jie yra savosios kultūros kritika.

Tiesa, Baltijos šalių moterų kūryboje feministinis diskursas išryškėja XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje. Istorinės permainos skatino ne tik analizuoti moters padėtį, bet ir kritiškai apibrėžti savarankiškas jos galimybes. Autobiografija yra viena pagrindinių raiškos formų – asmeniškumą žanras. Skirtingai nei kontraversiškos balkanų kilmės menininkės Marinos Abromovic (g. 1946) kūryboje, Rakauskaitės filmuose egzistuoja sodri lyrika, o poetika nepasižymi radikalia agresija. Kūnas tampa lyties identiteto paieška. Kas yra lytis ir kūnas? Koks ir kodėl yra lyties neišreikštumas? Pojūčiai sustiprinami kūną nardinant į tąsą materiją, keliančią fiziologinį jautrumą. Videofilmai pasižymi teatriška sandara kaip nekaltybės kritika, moters identitetas – kaip maskaradiškumo sąlyga (Jablonskienė, 2002: 428, 432).

1998 m. videoinstaliacija „Rūpintojėlis“, trunkanti 60 min., akivaizdžiai rodo, kad autorė ne tik naudoja moters ikonografiją, bet ir manipuliuoja lietuviškosios ikonografijos stereotipais (Rakauskaitė [interaktyvus]). 1997 m. instaliacijoje „laikas: 4 dienos“ autorė pasitelkė liaudiškus motyvus. Ekspozicijos centre pastatytos rankinės senovinės audimo staklės, kuriomis nuaustas pusmetris audinio. Virš staklių kaboj vestuvinė suknelė ir drobiniai marškiniai. Šalia staklių gulėjo autorės marškiniai, sudraskyti juostomis, kurios suaudžiamos į kilimą. Čia svarbus lietuvių moters etnografinis įvaizdis. Menininkei, būdingas feministinis interpretacinis kūrybinis laukas, yra XX ir XXI a. sandūros lietuvių dailės fenomenas, kuris kyla iš tam tikro destruktinio dvasios suluošinimo (Vitkienė, 2005: 62).

Videoperformansuose „Meduje“ (1996) ir „Taukuose“ (1998) tautologinė substancija leidžia pabrėžti medžiagiškumą, jutiminį vizualumą. Kūnas realiai dalyvauja priešais vaizdo kamerą ir liečiasi su įvairiomis materijomis. Taip kuriama neįprasta ekspresija, kurią galima suvaldyti tik pasitelkus scenarijų. Akivaizdi psichologinio praeities paveldo tema. Trapios medžiagos varžo kūno veiksmus, veikia kaip reglamentuojantys simboliai, o pats kūnas susietas su moters pasaulio įvaizdžiais. Feminizmas – kaip meninė frazeologija, o kūrinių motyvus veikia kaip autoriaus lyties žymės (Pankūnaitė, 2002: 75–76). Skystis taip pat gali būti traktuojamas kaip psichofiziologinė priemonė, vidinė tarpinė grandis tarp gyvo ir negyvo kūno. Kūno materija nėra išvirkščia ir atstumianti, fiziologija prislopinta. Šleikštulys išstumiamas, mat svarbus tik kontaktas. Kūnas 20 min. tūno stingstančiuose, tirštėjančiuose taukuose. Jis kaip utopiška grožio materija, atsirandanti supainiojant mirtį ir gyvenimą (Pankūnaitė, 2002: 77).

Akivaizdu, kad kūryba yra menininkės siekis patirti autentišką savojo meno ir gyvenimo santykį. Todėl šis kelias kartais randamas per asmenines skausmo patirtis. Meninė forma konceptualiai išvalyta, jautri ir ne lengvai nusakoma, ji kaip individualus menininkės braižas. Gyvasis ir vitališkumas užčiuopiamas ne tik autorinių pojūčių refleksijoje, bet ir žiūrovo pusėje. Eklektika pasireiškia kaip moteriškos dailės ikonografinė dalelė. Taip reflektuojamas ne tik dailininkės identitetas, bet ir išryškinamas tam tikras moters dailininkės braižas. Menininkė skolinasi įvaizdžius iš tam tikrų socialinių terpių su jais net nekonfliktuodama, nekomentuodama savo ir terpės vertybinių santykių (Jablonskienė, 1997: 21–22).

Rakauskaitės kūryboje ryškus akcionistinio meno braižas. Akcionistinis menas visuomet kryo į žmogaus eksperimentus su kūnu ir ekstremalių situacijų tyrinėjimą, kaip tikslingą kelią vizualinės kančios metaforos grožio link. Videoinstaliaciją meduje (1996) galima vadinti objektiniu videomenu (objektas + vaizdas). Ant metalinio karkaso ištemptas ir pripiltas medaus demplis primena pilvo formą. Meduje įgrimzdęs sunkiai alsuojantis kūnas gali būti įvardijamas kaip lipšnaus ir saldaus, motinystės, namų šilumos būvis. Kūrinio tęsinis galima laikyti 1997 m. sukurtą videoinstaliaciją „Taukuose“. Tai gyvenimo ir mirties, gyvos ir negyvos materijos analizė. Videoinstaliacijos trys televizoriai transliuoja skirtingus performanso fragmentus: torsą, kojas ir galvą iki pečių (*Tapyba traukiasi...* [interaktyvus]). Nors kelias valandas vyko kūno ir tirštos materijos sąlytis, tačiau menininkė iš taukų išlipo anksčiau nei jie sustingo, būtent dėl to menotyrininkė E. Grigoravičienė teigia, kad tai rodo videoperformanso neišsipildymą (Grigoravičienė, 2005: 93).

Kita feministinio intuityvaus videomeno kūrėja, savo videomenininkės karjerą pradėjusi 1980 m., šveicarų kilmės Pipilotti Rist. 1999 m. menininkė Venecijos bienalėje pirmą kartą apdovanota garbingu prizu (Levin, 1999: 75). Ji ne tik restruktūrizuoja vaizdus, garsus ir spalvas, ką būtų galima įvardyti kaip techninį dekonstruktyvumą, bet ir pačią prasmę, sklindančią iš asmeninės patirties labirintų. Autorė preciziškai atrenka videomedžiagą (Pipilotti, [interaktyvus]). Kruopščiu, kūrybiniu turinio formavimu pasiekama pagarba žiūrovui ir įtaigumas (Harris, 2000: 4).

Filme „Pickelporno“ (1992) ir „Aš nesu mergina, kuri labai pasiilgsta“ („I’m Not the Girl Who Misses Much“) (1986) atveriamos gundymo galimybės. Pirmajame filme žiūrovas tampa reginio įkaitu tik tiek, kiek geismas prikausto prie ekrano. Akcentuojamas lytėjimas. Eroge-

nės zonos filmuojamos iš labai arti. Kūnai tampa seksualinių santykių analizės medžiaga. Lytinis aktas suromantinamas gamtos atvaizdų intarpais. Orgazmu tampa ugnikalnio išsiveržimas. Autorė teigia, kad šiuo filmu bandė sukurti pozityvią moters erotinių vaizdinių kultūrą (*New Media Encyclopedia* [interaktyvus]). Laura Mulvey, eksperimentinio kino kūrėja, yra sakiusi, kad kino malonumo ašis yra moteris. Pipiloti Rist filmas „Pickelporno“ bene labiausiai iliustruoja šį teiginį (Mulvey, 1995: 344–347).

Antrasis filmas gali būti analizuojamas remiantis feminizmo teorijomis, aiškinančiomis, kad moterimi ne gimstama, o tampama. Feminizmo filosofijos atstovė S. De Beauvoir teigia: „Joks blogis, psichologinis, ekonominis likimas nenulemia pavidalo, kurį visuomenėje įgyja žmogaus patelė; tik civilizacijos visuma nulemia šią tarpą tarp patino ir kastrato moterišką darinį. Tik kitų tarpininkavimas gali sukurti individą, kaip kitą“ (Beauvoir, 1996: 313). Nors lytis – tai tik biologinis faktas, tačiau dažnai užmirštama apie lytį kalbėti kaip kultūros padarinį. Gimti viena ar kita lytimi tai nėra būti jos įkaitu. Socializacijos metu mokomasi tam tikrų lyčiai būdingų vaidmenų (Beauvoir, 1996: 316). Feministiniame mene svarbus moters pasaulis, kuriame ji yra tokia, kokia yra, o ne tokia, kokiai liepiama būti. Nepaisant to, kad menininkė siūlo paprastumą ir jautrumą, galima pastebėti seksualinio požiūrio į moterį kritikavimą. P. Rist prisimena: „Kai atėjau į koledžą, merginos man davė knygą apie feminizmą. Bet man niekada nebuvo kilęs klausimas būti ar nebūti feministe“. Autorės pasirinkti seksualiniai vaizdai nėra pornografijos siekis ar neigimas. Įdomybe tampa ne pats pornografijos žiūrėjimas, bet savijauta, atsirandanti lytinio akto metu. Geidžiama rasti naujus vaizdus, kurie leistų žiūrovui bent iliuzionistiškai pažvelgti į kito žmogaus širdį (Christine, 2000).

Filmas „Aš nesu mergina, kuri labai pasiilgsta“ („I’m Not the Girl Who Misses Much“) yra sukurtas John Lennon dainos „Happiness is a Warm Gun“ pagrindu. Vaizdas techniškai nešvarus, nėra ryškumo, garsas iškraipomas greitinimo ir lėtinimo pagalba. „Skirtingų greičių naudojimas man yra kaip egzotiškas šokis“ – sako P. Rist „Sulėtinti vaizdai man yra tikrovė“. Vadinasi, laiko suvokimas visada yra subjektyvus. Autorė dainuoja atvira krūtine, išnaudoja savo kūno seksualumą kaip feministinės kalbos pagrindą (Harris, 2000: 4). Filme „Blutclip“ (1993) menstruacijų kraujas tampa sąsaja su fantasmagoriškais jūtimais, įkūnytais kos-

minių reginių. Kūnas atlieka reprodukcinę funkciją, o pats kraujas tampa moters mitologijos pagrindu. Kūnas yra pasaulio centras, žaidžiantis su makro- ir mikrokosmoso analogais (*New Media Encyclopedia* [interaktyvus]).

Nevizualia turinio konstrukcija pasižymi daugelis Aleksandro Sokurovo (g. 1951) filmų (*Earth's Biggest Movie Database* [interaktyvus]). Autorius laikomas ne tik kino eksperimentatoriumi, bet ir videomenininku (Rush, 2001: 196, 197). Svarbu ne reginio kaip paveikslo karikatūrinimas, bet išsamus lyrinis vaizdo ir jo objektų virpėjimas (Macaitis, 2006: 59). Labiau nei kitų menininkų kūriniuose vizualios konstrukcijos yra nevizualaus turinio pagrindas. Skatinama pajusti neregimąją filmo pusę. Prie tokių kūrėjų galima priskirti ir Bill Viola (g. 1951) (Viola [interaktyvus]). Jo filmų estetinis grynumas, atvaizdų preciziškas konstravimas neverčia juos aptikti kaip absoliutų grožį, bet nusako metodą, kuris padeda atrasti tikrąją prasmingą esmę. Videomenininkas teigia, kad tam, ką kartais įsivaizduoja menininkas, technologijos nepaklūsta. Galima konfliktuoti su jomis, bet jos visos panašios. Jos visuomet atskleis pasaulį tik tokį, kokį pats suvoki. Todėl neteisinga iš jų reikalauti kažko, kas galėtų patį menininką nustebinti (Glinkowska [interaktyvus]). Videome- ne technika nesureikšminama, visi įmanomi brokai gali būti laikomi kaip privalumas, arba pagrindine sąlyga atrasti nevizualų turinį. Techninė dekonstrukcija nėra metodologiškai reglamentuota. Ji yra atsitiktinumas, keliantis nuostabą. Tiesa, visuomet egzistuoja žiūrovo intencija realybę pažinti vizualiu būdu. Atskiras realybės fragmentas nėra nesuvokiamo fakto atkarpa. Tik tikslingas faktų susaistymas žiūrovui gali padėti atrasti savo vidinius regėjimus (Narušytė, 1999: 57, 58).

Videoinstaliacijas galima metaforiškai prilyginti minimalizmui, kuris savaime nieko nereiškia, jei tu nieko nenori ar negali jausti. Pirmasis masinės informacinės medijos (televizija) meninėje kūryboje išnaudojo Wolf Vostell (kūrinyje „TV De-coll/age No. 1“ (1958)). Pirmą kartą pasaulio meno istorijoje drobės įplovose įterptas televizijos ekranas kaip pro plyšį spoksanti realybė. Naujosios medijos kuria naujus meno santykius ir kitokias estetikos formas. Drobė tampa vaizdo dalimi – naująja tapyba – ir atveria visai kitas vaizduojamajam menui dar nepažintas zonas (Janosgat galerija [interaktyvus]). Menininko videokūrybą galima gretinti su videodadaizmu, tam tikra „ready made“ mutacine forma (Malpartida [interaktyvus]). Kūrinyje atveria iliuzijas, redukuoja tradicinės

tapybos suvokimą. Tuo tarpu kitame autoriaus kūrinyje „Saulė tavo galvoje“ (Fluxus filmas 23) (1963), 8 mm juosta perfilmuotoje televizijos programoje neigiamas televizijos autentiškumas. Tai panašu į Bruce Conner 1963–1967 m. iš televizijos žinių įrašų sukonstruotos videoataskaitos apie John Fitzgerald Kennedy nužudymą. Atsiranda galimybė teigti nebuvimą per paties buvimo formą, arba priešingai (filmas taip ir vadinas – „Ataskaita“) (Dubinskaitė, 2005).

Vadinasi, nevizualų turinį galima aptikti intuityviai. Nuo mūsų pačių mąstymo ir išprusimo lygio priklauso ir aptikimo tikrumas. Tačiau visuomet išlieka manipuliacijos pavojus. Galima daryti prielaidą, kad daugelis videomeno kūrėjų vizualumą linkę ne sureikšminti, o pateikti kaip antraeilį, idėjos nelemiantį veiksnių. Abstrakčių, netaisyklingų, nevizualių ar pernelyg vizualių formų pagrindu dažnai bandoma prabilti apie asmeninę patirtį. Todėl hipotetiškai galima teigti, kad videomenas savo turinio atžvilgiu iš prigimties yra nevizuali kūrybinė raiška.

LITERATŪRA

- Beauvoir de S., *Antroji lytis*, Vilnius, 1996.
- Caristine R., Afterimage, *Fantasy and distraction: An Interview With pipilotti Rist*, 28, 2000.
- Clapson N., Išsaugojant arlekiną. Prieiga per internetą <<http://www.spikemagazine.com/0896jarm.php>> [žiūrėta 2007-05-10].
- Dubinskaitė R., Prieš realizmą, už tikrovę: XX a. 7–8-ojo dešimtmečio videomenas ir eksperimentinis kinas, *Dailė*, 103. Vilnius, 2005.
- Earth's Biggest Movie Database*. Aleksandr Sokurov. Prieiga per internetą <<http://www.imdb.com/name/nm0812546/>> [žiūrėta 2007-05-10].
- Rakauskaitė E., Prieiga per internetą <<http://www.rakauskaite.com/?language=1&crnt=118&father=1>> [žiūrėta 2007-01-05].
- Glinkowska A., Interviu su Bill Viola. Prieiga per internetą <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/bill_viola_interview_part_2_of.html> [žiūrėta 2007 01 13].
- Grigoravičienė E., Kartotė be pirmavaizdžio: referentinio sąlyčio paradigma, *Dailė*, 39, Vilnius, 2005.
- Harris J., Psychedelic Baby: An Interview with Pipilotti Rist, *Art Journal*, 59, 2000.
- Ian J., *Fotografija. Trumpa istorija*, Vilnius, 1996.
- Jablonskienė L., Eglės Rakauskaitės braižas, *Krantai*, 31, Vilnius, 1997.
- Jablonskienė L., Protas ir jausmai: Moters atvaizdas Baltijos šalių fotografijoje ir video mene, *Kultūrologija*, 9: *Permainų laikai*, Vilnius, 2002.
- Janosgat galerija, Prieiga per internetą <<http://www.janosgatgallery.com/WVostell.html>> [žiūrėta 2005-07-16].
- Kompiuterinis tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius: leidykla „žodynas“ ir UAB „Fotografija“.

- Kreivytė L., Lytis, medijos, masinė kultūra, *Dailė*, 37, Vilnius, 2005.
- Levin K., Atgimimas Venecijoje, *Dailė*, 2, Vilnius, 1999.
- Lucie-Smith E., *Meno kryptys nuo 1945-ųjų*, Vilnius, 1996.
- Macaitis S., Ar ateis naujas fassbinderis? *Krantai*, 1, Vilnius, 2006.
- Malpartida: Wolf Vostell muziejus, Prieiga per internetą <http://www.museovostell.org> [žiūrėta 2005-08-31].
- Mulvey L., Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas, *Feminizmo ekskursai*, Vilnius, 1995.
- Narušytė A., Ilgieji Gintauto Trimako daiktai, *Dailė*, 39, kn. 33, nr. 1, Vilnius, 1999.
- New Media Encyclopedia*. Prieiga per internetą <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=00002270&lg=GBR>> [žiūrėta 2007-01-05].
- Pankūnaitė B., Įtvirtinti save. Vaizdinių kaita šiuolaikiniame Lietuvos mene (1989–2002), *Darbai ir dienos*, 31, Kaunas, 2002.
- Pipilotti R., Prieiga per internetą <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_10_92/ai_n7069926> [žiūrėta 2006-12-10].
- Rush M., *Video Art*, London, 2003.
- Tapyba traukiasi: objekto, instaliacijos, performanso ir video atėjimo metas*, Prieiga per internetą <<http://www.culture.lt/Lietuva/esme/page1.htm>> [žiūrėta 2005-10-18].
- Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius, 1985.
- Viola B., *Biography*. Prieiga per internetą <<http://www.billviola.com/biograph.htm>> [žiūrėta 2007-05-10].
- Vitkienė V., Praeities įsisąmoninimas arba tautinio identiteto apraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje, *Liaudies kultūra*, 104 (5), Vilnius, 2005.
- Барт Р., *Система Модью. Статьи по семиотике культуры*, Москва, 2003.

NON-VISUAL VIDEO ART

Remigijus Venckus

Summary

The text deals with non-visual content of video art. Non-visual content is what we can call an idea, expression of the meaning by metaphors and a spectator's arising sensations conditioned by the visualization of production and the sound. A lot of attention is paid to the deconstruction of the image, which allows reconsidering non-visual content. Image language and spectator's relation is important starting in the video arts of AIDS, feminists, homosexual people. Here the image is deconstructed differently; it becomes non-traditional, non-visual expression of the content allowing transforming the sex as a social phenomenon into metaphor of the production. The text refers to remarks of the various art critics, philosophers, anthropologists and the author himself.