



# Populārākais mākslas medijs, kam veltīti divi festivāli un galerija

07.12.2021

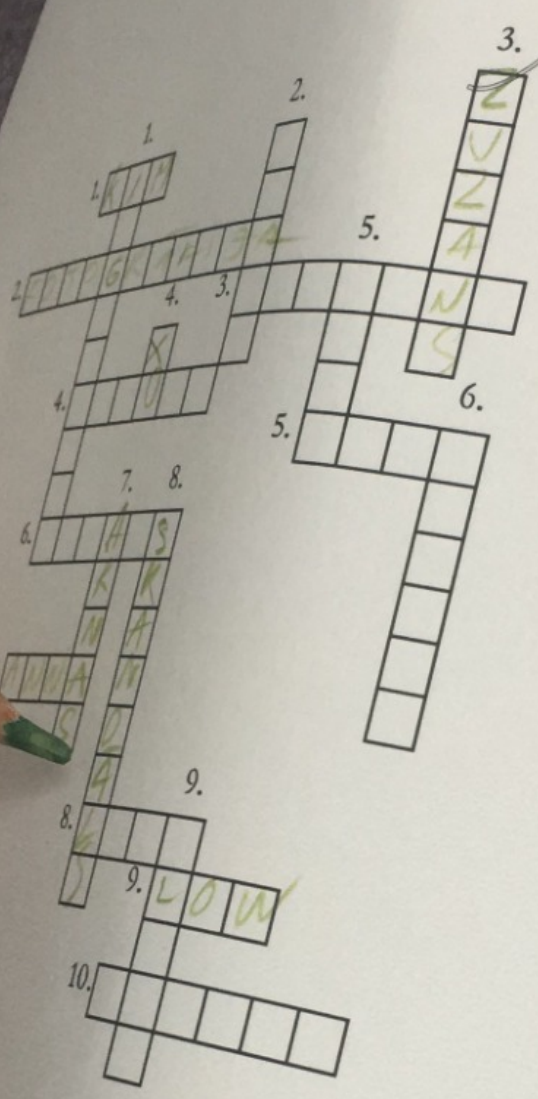
Alise Tīfentāle

**Refleksija par fotogrāfiju un fotogrāfiem Latvijas mākslas pasaulē**

Populārākais vizuālās mākslas medijs Latvijā; medijs, kuram Latvijā veltīti divi festivāli un atsevišķa galerija – tāds ir viens no jautājumiem (horizontāli, nr. 2) krustvārdu mīklā, kas publicēta galerijas

LOW izdevuma "Krīzes Vēstnesis" 2021. gada 4. numurā.<sup>[1]</sup> Ieraudzīju "Vēstneša" lappusi ar šo mīklu LOW instagrama storiņos un nodomāju, ka jautājums jālasa ar zināmu ironijas vai skepses devu un tādā pat noskaņā arī jāmeklē atbilde, t.i., jālasa pretējais: tāpat – kurš ir ne pārāk populārs mākslas medijs, kuram Latvijā veltīts pārāk daudz uzmanības? Tas, ka atbilde ir "fotogrāfija", ir likumsakarīgi: šādai attieksmei pret foto mediju, tā praktizētājiem un arī teorētiķiem ir gara vēsture, kuru šajā rakstā uzlūkošu no trim skatpunktiem.

Lappuse no galerijas LOW  
izdevuma Krīzes Vēstnesis  
2021. gada 4. numura. Attēls  
publicēts galerijas instagrama  
storiņos 2021. gada 2.  
novembrī. Foto: Anna Ceipe.  
Pateicība Ievai Kraulei-Kūnai  
un galerijai LOW



# 2 vēstneši

(Križu vēstnesis Nr. 4)  
 Galerija LOW, 2021  
 Vāks: Aleksandra Samuļenkova  
 Ilustrācijas: Līga Spunde (3. lpp., 17. lpp.)  
 Kristaps Zariņš (8. lpp., 9. lpp.)  
 Tulkojums uz angļu valodu: Mare Ķirule  
 Korektūra: Ieva Lejasmeijere  
 Izdevums tapis ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu



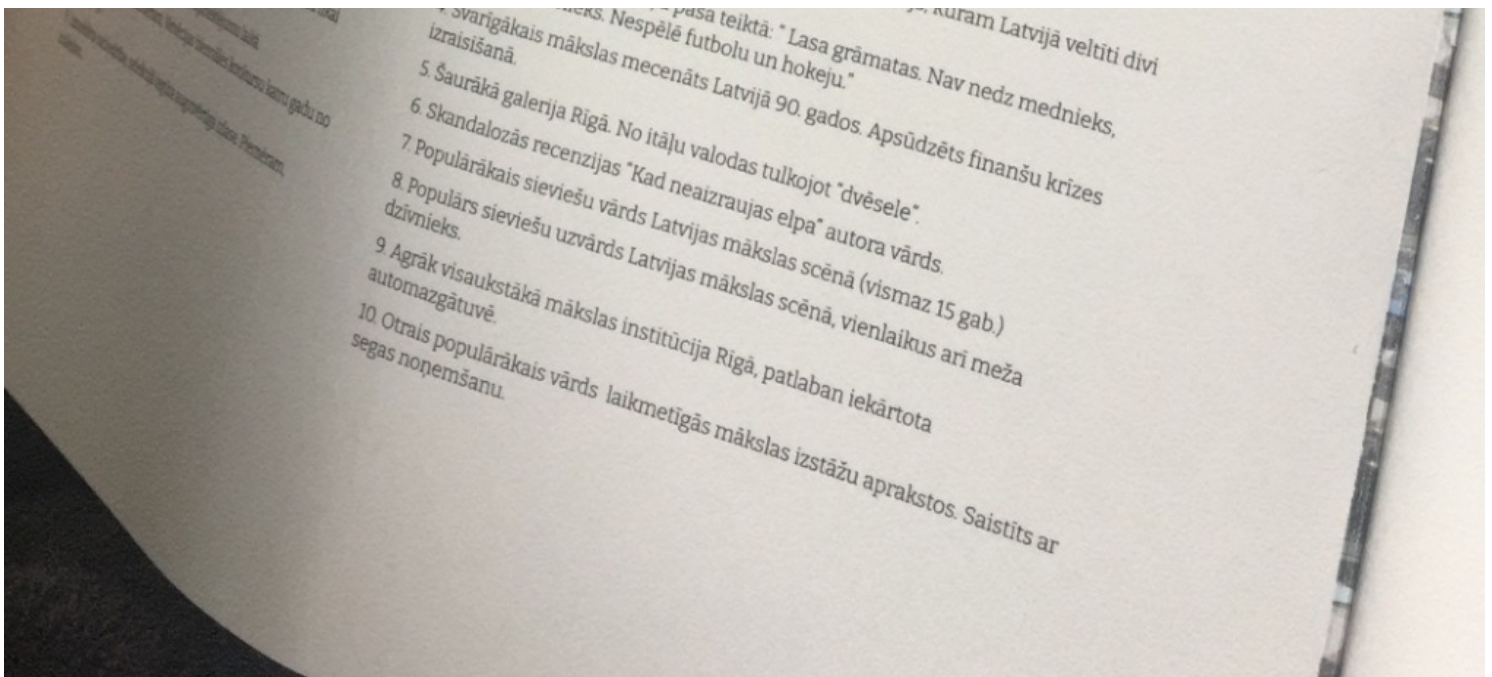
### Horizontāli:

- 1 Populārākais jautājums, ko radio un TV uzdod mākslas cilvēkiem; arī kādas laikmetīgās mākslas institūcijas nosaukums.
- 2 Populārākais vizuālās mākslas medijs Latvijāmedijs, kurā notiek festivāli un atsevišķa galerija.
- 3 Mākslas filozofs. No viņa nosaukuma ir radies termins "mākslas filozofija".

Lina Birzaka - Priekule

**Vēstneši**

1. Mākslas jautājums, ko radio un TV uzdod mākslas cilvēkiem; arī kādas laikmetīgās mākslas institūcijas nosaukums.
2. Populārākais vizuālās mākslas medijs Latvijāmedijs, kurā notiek festivāli un atsevišķa galerija.
3. Mākslas filozofs. No viņa nosaukuma ir radies termins "mākslas filozofija".



Pirmkārt, uzmanības centrā liksim fotogrāfiju kā mediju un meklēsim iemeslus šī medija jau tradicionāli visai marginālajam statusam mākslas pasaulē no socioloģiska skatpunkta. Otrkārt, pievērsīsimies ideoloģijām, kas nosaka fotogrāfijas īpašo, bet problemātisko vietu modernajā pasaulē, kur šīs tehnoloģijas teorijas un prakses visinteresantākie aspekti rodami galvenokārt ārpus mākslas pielietojumos. Un, visbeidzot, aplūkosim fotogrāfijas kā nozares institucionālos rāmjus, kuri nereti imitē citu jomu (piemēram, vizuālās mākslas) formātus, tādējādi mazinot skaidrību par nozares identitāti un kvalitātes hierarhijām tās iekšienē.

### **Māksla, kas pieder tautai, nav īsta māksla**

Viens no galvenajiem iemesliem "īstās" mākslas pasaules greizsirdībai, aizdomām vai nepatikai pret fotogrāfiju ir šī medija apšaubāmais un bieži vien nepierādāmais mākslinieciškums. Iedomātais fotogrāfijas mākslinieciškuma trūkums savukārt saistāms ar medija popularitāti un pieejamību. Fotogrāfija ir pārāk vulgāra "augstās" mākslas statusam, secina sociologs Pjērs Burdjē savā analizē par fotogrāfijas popularitāti un pielietojumu 1960. gadu sākuma Francijā.<sup>[2]</sup> Ko līdzīgu varam novērot arī mūsu zemē tajā pat laikposmā. "Padomju Savienība ieņem trešo vietu pasaulē fotoaparātu skaita ziņā uz katru iedzīvotāju," vēsta 1966. gadā "Padomju Jaunatnē" publicēts raksts par fotoklubu "Rīga". Rakstā tālāk norādīts, ka klubā darbojoties "dažāda vecuma un profesiju ļaudis: inženieri, skolotāji, strādnieki, tehniķi, laboranti, grāmatveži, studenti... Brīvajā laikā viņus vieno kopīga aizraušanās un intereses – fotomāksla."<sup>[3]</sup> Fotogrāfija vienmēr bijusi populāra, bet tās mākslinieciškā potenciāla atklāšana padomju kultūrpolitikā tika viennozīmīgi definēta kā "amatieru" aktivitāte, tāds kā proletariāta masu hobijs, kurš tika turēts drošā attālumā no profesionālās mākslas pasaules. Jēdzienu "mākslas pasaule" šī raksta ietvaros lietojam sociologa Hovarda Bekera tradīcijā, ietverot

tajā visplašākajā nozīmē mākslas darbu darināšanā, izplatīšanā un patērēšanā iesaistīto sabiedrības daļu.<sup>[4]</sup>

Fotogrāfiju no profesionālās, institucionalizētās mākslas pasaules padomju varas gados norobežoja divi galvenie spēki: no vienas puses, institucionālā līmenī – Padomju Savienības mākslas mediju hierarhija un organizatoriskā infrastruktūra, kurā fotogrāfijai nebija vietas, un, no otras puses, individuālā līmenī – arī paši mākslinieki, mākslas kritiķi un pārējie profesionālās mākslas pasaulei piederīgie. Viņu attieksmi raksturojis kinorežisors Andris Rozenbergs, 1968. gadā žurnālā “Māksla” rakstot, ka “uz fotostatīva trim stīvajām kājām sabiedrībā ienācis briesmonis, kam nav nekā svēta, kas smiedamies apgāž seno estētikas baušļu galdiņus un sēj apjukumu mākslinieku, estētu, filozofu un kritiķu draudzīgajā saimē.”<sup>[5]</sup> Protams, teksts jālasa ironiskā noskaņā un jāsaprot kā dramatiska metafora. Vienu versiju par to, kāpēc fotogrāfija, šis briesmonis uz fotostatīva trim kājām, atrodas ārpus augstās mākslas un kultūras, piedāvā Burdjē, norādot, ka, pretēji teātrim, baletam, mūzikai, glezniecībai un citām augstās kultūras jomām, fotogrāfiju var praktizēt jebkurš bez īpašas, ilgstošas un prasīgas izglītības programmas, apgūstot vien noteiktu skaitu darbību ar aparatūru, kurai pat nav jābūt īpaši dārgai un ekskluzīvai.<sup>[6]</sup>

Jo populārāks ir medijs, jo tālāk tas atrodas no augstās mākslas, kura pēc būtības ir elitāra. Pat laikmetā, kad tiek runāts par to, ka māksla pieder tautai, tā tomēr pieder nevis tautai, bet gan relatīvi šauram lokam – noteiktai sabiedrības daļai, kam ir augstās mākslas patērēšanai piemērota izglītība, zināšanas un praktiskas iespējas, t.sk. brīvais laiks un līdzekļi (padomju kultūras kontekstā šo sabiedrības daļu dēvētu par inteligēnci, 1960. gadu Francijā tā būtu daļa sociālekonomiskas šķiras, kuru Burdjē definē kā buržuāziju, savukārt mūsdienu Latvijā vērojamas atsevišķas ekonomiskās un intelektuālās elites grupiņas, kas izveidojušās ap dažādiem profesionālās mākslas veidiem un savstarpēji maz pārkļājas). Un savukārt tā māksla, kas burtiskā nozīmē pieder tautai, nemaz nevar būt īsta māksla, jo ir nepietiekami elitāra – to ir pārāk grūti vai pat neiespējami nošķirt no citām, nemākslinieciskām aktivitātēm. Ja darba kolēģu dziedāšanu karaoke bārā ap pusnakti neviens nesajauks ar operdīvas uzstāšanos uz skatuves, tad līdzīgas kritēriju skaidrības iztrūkst fotogrāfijas jomā, kur ar identisku tehniku un izpildījumu var iegūt gan attēlus izstādīšanai mākslas izstādē, gan drukāšanai pārtikas veikala produktu katalogā, gan ievietošanai privātā instagrama kontā utt. Attēlu saturs, bez šaubām, var atšķirties, bet attēlu iegūšanas tehnika un metode gan ne.

Šobrīd vairs nav pārspīlēti teikt, ka ar fotogrāfiju nodarbojas it visi, kam vien ir viedtālrunis. Turklāt nu jau neaptverami lielam skaitam ļaužu visos pasaules nostūros fotografēšana ietilpst ikdienas profesionālajos pienākumos. Vēl samērā nesen tik aktuālais dalījums “amatieros” un “profesionāļos” ir zaudējis nozīmi: dažādu līmeņu un specializācijas foto profesionāļu ir pārāk daudz, lai šis vārds nozīmētu ko īpašu, un amatieru praktiski vairs nav, jo kurš gan vairs fotografē tikai prieka pēc. Arī tad,

ja par fotografēšanu jums neviens nemaksā, visticamāk jūs fotografējat ar praktisku mērķi saņemt kādu nemateriālu atlīdzību – teiksim, celtu savu sociālo prestižu un veidotu reputāciju (kas tiek darīts, uzturot attiecības ar radiem un draugiem FB, uzturot savu profesionālo vai personīgo instagrama profilu utt.). Īsāk sakot, fotogrāfija nav nekas īpašs, jo to praktizē visi un visur, turklāt ikdienas līmenī fotogrāfija ir profesionalizēta, instrumentalizēta un monetizēta.

### Vairāk nekā māksla

Bet tomēr fotogrāfija ir kas īpašs, ja sekojam filozofa Vilema Flusera hipotēzei, ka cilvēces vēsturē ir bijuši tikai divi būtiski pagrieziena punkti: pirmais saistīts ar rakstības ieviešanu, bet otrais – tieši ar fotogrāfijas jeb, Flusera terminoloģiju izmantojot, tehnisko attēlu izgudrošanu.<sup>[7]</sup> Salīdzinot ar rakstības vēsturi, fotogrāfija ir jaunpienācējs, un vēl nesaprastais rosina uz mistifikācijām un spekulācijām. Viena no liela mēroga mistifikācijām šajā jomā ir fotogrāfijas attiecības ar mākslas pasauli (lietojot šo frāzi Bekera tradīcijā). Uzlūkojot Latvijas kultūras ainavu, šīs attiecības nav (un arī vēsturiski nav bijušas) stabilas, vienkāršas un abpusēji laipnas.<sup>[8]</sup> Šobrīd varam novērot, kā, piemēram, autori, kuri savulaik pašidentificējušies kā fotogrāfi, tagad sāk definēt sevi kā māksliniekus, kuri strādā ar fotogrāfiju, kamēr citi, kuri kādreiz centušies piepulcēties māksliniekiem ar saviem foto darbiem, tagad aizstāv fotogrāfijas autonomiju. Ir mākslinieki, kuri nepalaidīs garām iespēju izteikt kādu nievājošu piezīmi par fotogrāfijas zemāko statusu mākslas mediju topā, kamēr citi kolēģi labprāt izmantos foto tehnoloģiju elementus savos darbos, bet turpinās sevi dēvēt vienkārši par māksliniekiem un līdz ar to nezaudēs neko no savas labās reputācijas.

Grāmatas Vilis Rīdzenieks  
vāks (sast. Katrīna Teivāne-  
Korpa; Rīga: Neputns, 2018).

Avots:

<https://www.neputns.lv/products/vilis-ridzenieks>



# Vilis Rīdzenieks

Nozīmes un funkciju nobīdi varam novērot arī mainīgā attieksmē pret dažādu veidu tehniskajiem attēliem. Piemēram, daudzi fotodarbi, kurus to autori 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs uzskatīja par augstiem mākslinieciskiem sasniegumiem, šobrīd tiek uzlūkoti bez īpašas intereses. Toties šo pašu autoru dokumentālā foto produkcija, kuru viņi neuzskatīja ne par māksliniecisku, ne īpaši radošu, mūsdienu skatītājam kļūst neatvairāma un iegūst mākslas darba auru. Šī parādība uzskatāmi vērojama mākslas zinātnieces Katrīnas Teivānes-Korpas sastādītajā grāmatā par fotogrāfa Viļa

Rīdzenieka radošo mantojumu.<sup>[9]</sup> Lai gan savulaik Rīdzenieks guvis laikabiedru atzinību par piktoriālisma noskaņās darināto komponista Emīla Dārziņa mātes portretu (1920) un dažiem citiem līdzīga stila darbiem, mūsdienu skatītājā daudz lielāku interesi rosina viņa unikālie dokumentālie attēli, kuros fiksēts Latvijas valsts proklamēšanas svinīgais notikums vai unikāli skati no Brīvības cīņās izpostītās Rīgas.

Lappuses no fotogrāmatas  
Stikla Strenči (Rīga: Orbīta,  
2019). Foto: Alise Tīfentāle





---

Cits piemērs ir Annas Volkovas sastādītā, Vladimira Svetlova rediģētā un Alekseja Muraško dizainētā fotogrāmata "Stikla Strenči" ar attēlu izlasi no Strenču fotodarbnīcas stikla negatīvu kolekcijas, kas tapusi starpkaru periodā.<sup>[10]</sup> Šīm fotogrāfijām nenumurētās lappusēs bez konkrētiem faktiem, vārdiem, gadskaitļiem piemīt īpašs mistifikācijas spēks. Fotogrāfiju uzņemšanas iemesli un apstākļi nav zināmi, tāpat arī nav precīzi nosakāma attēlu autorība. Atrautība no faktoloģiskas skaidrības un vienlaicīgā dokumentalitāte padara grāmatu par vizuāla sirreālisma eksperimentu. Sirreālisms plauka Parīzē aptuveni šo fotogrāfiju tapšanas laikā, bet jāatceras, ka grāmata ir mūsdienu skatījums uz vēsturisku materiālu, kurš šādā veidā pasniegts mērķtiecīgi, jo 20. un 30. gadu Strenčos vispāratzīta mākslas funkcija šīm fotogrāfijām vēl nepiemita.

Lappuses no fotogrāmatas

Stikla Strenči (Rīga: Orbīta,  
2019). Foto: Alise Tīfentāle







Vēl no cita skatpunkta raugoties un sekojot fotogrāfijas un vizuālās kultūras teorētiķes un kinorežisores Arielas Azulejas domu gaitai, fotogrāfija ir eiropiešu koloniālisma un imperiālisma instruments.<sup>[11]</sup> Azuleja saista fotogrāfijas izgudrošanu un sekojošo institucionalizāciju un profesionalizāciju ar koloniālisma vēsturi, ar vienas noteiktas cilvēku grupas sev piešķirtajām tiesībām pārvietoties pa pasauli un fotografēt visu pārējo reģionu un kultūru pārstāvjus neatkarīgi no viņu vēlmēm vai piekrišanas (šeit lietderīgi atcerēties 20. gadsimta vidus fotožurnālistikas uzplaukumu un šobrīd par ikoniskām uzskatītās fotogrāfijas no dažādiem pasaules nostūriem, kuras uzņēmuši tādi fotogrāfi ar Rietumeiropas valstu un ASV pasēm kā, piemēram, apvienības *Magnum* biedri). Azulejas skatījumā fotogrāfija ir īpaši problemātisks un vardarbīgs rīks, kura lietojums ir kritiski un uzmanīgi jāanalizē. Foto tehnoloģija ir izstrādāta vienā konkrētā ģeopolitiskā un ekonomiskā vidē – 19. gadsimta Rietumeiropā ar tās imperiālajām ambīcijām un strauji augošo kapitālisma ekonomisko sistēmu.<sup>[12]</sup> Kā uzsver Azuleja, fotogrāfijas attīstība arī turpmākajās desmitgadēs ir bijusi cieši saistīta ar politiskās un ekonomiskās varas un vardarbības izpausmēm.

Skats no izstādes

Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas

retušētā vēsture; Tartu

Mākslas muzejs, 2020. gada

12. jūnijs–27. septembris.

Priekšplānā: Marta Pļaviņa.

Jauniete sēž pie spoguļa.

1920.–1930. gadi. No

Aizkraukles Vēstures un

mākslas muzeja krājuma.

Foto: Alise Tifentāle



---

Lappuse no fotogrāmatas  
Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas  
retušētā vēsture (Šelda Puķīte  
& Indrek Grigor, Tartu  
Kunstimuuseum & Blind  
Carbon Copy, 2020). Marta  
Pļaviņa. Jauniete sēž pie  
spoguļa. 1920.–1930. gadi. No  
Aizkraukles Vēstures un  
mākslas muzeja krājuma.  
Foto: Alise Tīfentāle



Lābi  
Latvija  
Latvia



Valik klaasnegatīve Aizkraukle  
Ajaloo- ja Kunstimuseumi  
kogust. ¶ Šīs fotogrāfijas ir  
atlasīti stikla plašu negatīvi. Ar  
Aizkraukles Vēstures un mākslas  
muzeja atļauju. ¶ The following  
photos are a selection of the  
glass plate negatives. Courtesy  
of the Aizkraukle Museum of  
History and Art.

---

No Azulejas, Flusera un citu filozofu un teorētiķu panorāmiskā skatpunkta raugoties, fotogrāfijas izmantojums mākslā ir niecīga, praktiski nesaskatāma daļa no daudz svarīgāku problēmu loka, kuru šis medijs ir ienesis mūsdienu cilvēka dienas kārtībā. Dažām no šīm problēmām pievērsušies kuratori Šelda Puķīte un Indreks Grigors izstādē un fotogrāmatā “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture”.<sup>[13]</sup> Projekts, ceļot gaismā līdz šim gandrīz vai pilnībā aizmirstu 20. gadsimta sākumā Latvijā un Igaunijā strādājušu sieviešu-fotogrāfu darbus, aktualizē jautājumus par feministiskas vēstures iespējamību, par arhīvu un muzeju krājumu patriarhālo dabu un tās veicinātu noklusēšanu un aizmirstāšanu, un plašākā nozīmē – par pašrefleksijas un vizuālās kultūras kritiska diskursa attīstīšanu reģionā, kuru ierasts skatīt kā nenozīmīgu provinci attiecībā pret Rietumeiropas un ASV metropolēm.

Skats no izstādes Es neko

neatceros: Ienākot ZDZ

izvairīgajā arhīvā; Kim?

Laikmetīgās mākslas centrs,

2021. gada 15. jūlijs–12.

septembris. Pa kreisi:

arhīvistes Līgas Goldbergas

darbavieta, pa labi: fotogrāfes

Sofijas Tunas fotopalielinātājs.

Foto: Alise Tifentāle



Līdzīgus jautājumus, bet citā griezumā, mobilizēja kuratores Zanes Onckules veidotā izstāde Kim? Laikmetīgās mākslas centrā “Es neko neatceros: Ienākot ZDZ izvairogajā arhīvā”, kurā austriešu māksliniece Sofija Tuna un arhiviste Līga Goldberga šķetināja pirms desmit gadiem mūžībā aizgājušās mākslinieces Zentas Dzividzinskas 60. gadu fotogrāfiju un negatīvu arhīvu.<sup>[14]</sup> Visu izstādes norises laiku Tuna regulāri darbojās vienā no Kim? telpām iekārtotajā fotolaboratorijā, pētot Dzividzinskas foto negatīvus un interpretējot vairākus no tiem – kopējot no tiem jaunus attēlus un iekļaujot tos savā praksē. Savukārt Goldberga izstādes norises laikā darbojās ar arhīva materiāliem,

tos katalogizējot un aprakstot.<sup>[15]</sup> Šajā izstādē uzmanības centrā – privāts arhīvs, kam nav materiālas vērtības un kas ticis autores pamests 70. gadu sākumā, kad viņa novērsās no fotogrāfijas. Šāds neizpētītu un neapzinātu foto materiālu kopums aktualizē virkni tēmu par varu un vardarbību, dzimtes jautājumiem, sociālo hierarhiju utt., t.sk. par sievietes-mākslinieces radošajām ambīcijām, kas vēsturiski vērtētas daudz zemāk par laikabiedru-vīriešu iecerēm un līdz ar to tikušas bez grūtībām aizmirstas.

Skats no izstādes Es neko  
neatceros: Ienākot ZDZ  
izvairīgajā arhīvā; Kim?  
Laikmetīgās mākslas centrs,  
2021. gada 15. jūlijs–12.  
septembris. Kopijas no  
latviešu mākslinieces Zentas  
Dzividzinskas 1960. gadu foto  
negatīviem austriešu  
fotogrāfes Sofijas Tunas  
interpretācijā, tapušas  
izstādes laikā galerijas telpās  
ierīkotajā fotolaboratorijā.  
Foto: Alise Tifentāle



Skats no izstādes *Es neko neatceros: Ienākot ZDZ izvairogajā arhīvā; Kim?* Laikmetīgās mākslas centrs, 2021. gada 15. jūlijs–12. septembris. Kopijas no latviešu mākslinieces Zentas Dzividzinskas 1960. gadu foto negatīviem austriešu fotogrāfes Sofijas Tunas interpretācijā, tapušas izstādes laikā galerijas telpās ierīkotajā fotolaboratorijā.  
Foto: Alise Tīfentāle



Arī saturiskā ziņā izstāde rosināja domāt par fotogrāfijas pielietojumu tādā praksē, kas savā ziņā ir pretēja Azulejas pieminētajam, pasauli apceļojošajam kolonizatora-imperiālista fotoobjektīvam – šis objektīvs ir bijis nevardarbīgs, pievērsies autorei mājas pagalmam, ģimenei un šauram mākslas skolas draudzeņu lokam. Tās bija pārāk “sievišķīgas” tēmas, kurām 60. gadu patriarhālā fotoklubu vide nepiešķīra ne tuvu tik augstu kultūras un sociālo prestižu kā, piemēram, estetizēta akta žanram vai sava laika slavenību portretiem. Onckules iecerētais divus mēnešus ilgušais procesuālais notikums nepretenciozā veidā uzrādīja produktīvas turpmākas refleksijas virzienus fotogrāfijas teorijas un kritikas jomā.

### Mākslas pasaules imitācija

Divdesmitā gadsimta sākuma Ņujorkas piktoriālisti, kuri pulcējās ap Alfredu Stiglicu, ir tikuši nodēvēti par viltus māksliniekiem un elitārisma apsēstu izlēcēju grupiņu, kuri portretē cits citu maksimāli glaimojošos veidos, kopīgi pavada laiku smalkos restorānos un kaldina mītus par savu iedomāto, pašpasludināto izcilību.<sup>[16]</sup> Viņu mākslinieciskās ambīcijas šajā interpretācijā traktētas kā vien dārgs hobijs, ieganstis izrādīties un demonstrēt neikdienišķu, izsmalcinātu gaumi, kuru laikabiedri it kā nemaz nespējot pienācīgi novērtēt. Savukārt mūsdienu kultūras kontekstā aizdomas pret fotogrāfiju un fotogrāfiem vērstas pretējā virzienā – izskan pārmetumi, ka fotogrāfu gaume ir nepietiekami neikdienišķa un izsmalcināta. Šādas aizdomas vērojamas ikreiz, kad skatītāji pauž neizpratni par to, kāpēc viņuprāt necilas un nevērtīgas (vai pat neglītas! vai varbūt pat bīstamas un amorālas!) fotogrāfijas nonāk izstādēs vai tiek publicētas fotogrāmatās un līdz ar to pasludinātas par īpašām. Viens no neseniem gadījumiem, kad kāda skatītāja neizpratne rezultējusies fotodarbu cenzēšanā, bija Annemarijas Gulbes personālizstāde *Love Re-search* ISSP galerijā. Par izstādes darbiem tika saņemta sūdzība, ka tie esot “pornogrāfiski” un “nepiemēroti bērniem”, un autore modificēja izstādes iekārtojumu, aizklājot daļu izstādīto fotogrāfiju ar drapērijām.<sup>[17]</sup>

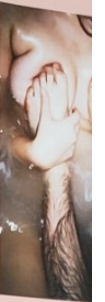
Skats no Annemarijas Gulbes  
personālizstādes *Love Re-  
search*; ISSP galerija, 2020.  
gada 17. jūlijs–29. augusts.  
Foto: Alise Tīfentāle





Skepse un aizdomas pret fotogrāfiju ir dziļi iesakņojušās, jo nepastāv metodiski un sistemātiski organizēta hierarhija, kas ļautu sabiedrībai kaut nedaudz saprast šajā jomā notiekošo. Šajā nozīmē fotogrāfija ir tāda kā pseidomāksla, kura, Burdjē vārdiem runājot, ir atkarīga vien no indivīdu personīgās gaumes kaprīzēm, turklāt no malas tā tiek uztverta kā lēts izteiksmes līdzeklis netalantīgiem cilvēkiem, kurā virtuozitāti neviens neprot novērtēt augstāk par barbarismu un nekompetenci.<sup>[18]</sup> Mums nav obligāti jāpiekrīt Burdjē viedoklim, ka galvenie labas gaumes noteicēji ir tieši akadēmijas profesori, tomēr jāatzīst, ka plašākā izpratnē institucionālās struktūras, kas nodrošina kvalitatīvu izglītību, publikāciju un izstāžu iespējas, kritikas un auditorijas atgriezenisko saiti, ir galvenie elementi, kas veido kādas mākslas jomas struktūru un līdz ar to arī sociālo un kultūras prestižu.

Skats no Annemarijas Gulbes  
personālizstādes Love Re-  
search; ISSP galerija, 2020.  
gada 17. jūlijs–29. augusts.  
Foto: Alise Tifentāle



Fotogrāfijas kā cienījamas kultūras jomas attīstība Latvijā pēc Otrā pasaules kara ir bijusi bezgala mokoša un neproduktīva. Vārdos nekad atklāti neizteiktā, bet allaž fonā jūtamā fotogrāfu vēlme pēc augstāka sociāla statusa, pēc piederības kultūras un mākslas pasaulei tā īsti arī nekad nav vainagojusies ar panākumiem – ar ļoti nedaudziem izņēmumiem (lasītāji aicināti salīdzināt, cik daudz ievērojamu Latvijas 20. gadsimta vidus/otrās puses fotogrāfu varētu nosaukt, salīdzinot ar, teiksim, gleznotājiem, dziedātājiem vai aktieriem). Interesanta epizode pēckara laikposmā ir pirmā Latvijas fotogrāfu publiskā sanāksme 1957. gada 17. oktobrī, kura tika sarīkota tāpēc, ka Latvijas PSR Kultūras ministrija bija saņēmusi PSRS kultūras ministra pavēli organizēt Latvijas fotogrāfu piedalīšanos Vissavienības Mākslas fotogrāfijas izstādē, kas veltīta Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 40. gadadienai. Taču nevienam nebija īsti skaidrs, kas īsti varētu būt PSRS Kultūras ministrijas pieprasītā “mākslas fotogrāfija” un kas tad to varētu izgatavot. Pirmās neatkarības laika fotogrāfu biedrības bija sen jau likvidētas, pēc kara jaunas nebija nodibinātas, un līdz ar to nepastāvēja pilnīgi nekāds organizatoriskais pamats mākslas fotogrāfijas, fotomākslas vai jebkādā citā vārdā nosauktas mākslinieciskas aktivitātes pastāvēšanai foto jomā. Lai saprastu, ko darīt, Kultūras ministrija lēma sarīkot fotogrāfu publisku sanākumi.

1957. gada oktobra sanāksmes laikā paustais ar nelielām variācijām atkārtoti izskanēja gan turpmākajos padomju varas gados, gan arī ar pavisam nelielām izmaiņām turpināja atbalsoties pirmajās desmitgadēs pēc neatkarības atgūšanas. Palasot sanāksmes protokolu, reizēm jāpiedomā – vai tas ir 1957., 1967., 1987. vai varbūt pat 2007. gads? “Fotogrāfi izteica savu prieku par to, ka beidzot tie tiek sasaukti kopā, bet izteica pārmetumus [...] Kultūras ministrijai par to, ka tas notiek tik vēlu, jo, lai nonāktu līdz izstādei, kadrus vajag audzināt un organizēt. Bet Kultūras ministrijā nav neviena, kas nodarbotos ar fotogrāfiem. Fotogrāfiem nav nevienas organizācijas, kur tie varētu apmainīties pieredzē, celt savu kvalifikāciju, kā arī dabūt dažas ķīmikālijas un papīru, kas veikalos nav pērkami. [...] Čehoslovāku fotogrāfu izstādes apspriešanā b. Rokpelnis<sup>[19]</sup> apsolīja parūpēties par fotogrāfu kluba organizēšanu, bet nav neko tālāk darījis. [...] Tika ierosināts arī pie Mākslas akadēmijas dibināt fotogrāfijas nodaļu, jo tagadējā dzīvē fotogrāfija ieņem lielu vietu un ir jābeidz vadošo iestāžu vienaldzība pret to.”<sup>[20]</sup> Turpmākajās desmitgadēs šis tas no vēlamā materializējās – 1962. gadā tika nodibināts tik nozīmīgais fotoklubs “Rīga”, pastāvēja daudzi citi klubi, dažādas savienības un biedrības, tika rīkotas izstādes. Tomēr zināma neapmierinātība saglabājās, jo padomju laikā un pirmajās pēcpadomju desmitgadēs fotogrāfijai Latvijā tā arī neizveidojās sava, neatkarīga institucionālā struktūra, bet profesionālās mākslas infrastruktūrā medijs varēja pretendēt tikai uz marginālu vietu (ar ļoti nedaudziem izņēmumiem, kad atsevišķas personības, piemēram, Gunārs Binde, Andrejs Grants vai Inta Ruka spēja gūt ievērību un atzinību ārpus šaurās un sevī noslēgtās fotogrāfu kopienas). Bez pārspilējuma var teikt, ka fotogrāfijas oficiālais ne-mākslas statuss ir atstājis pavisam taustāmu un graujošu iespaidu uz Latvijas fotogrāfijas vēsturi, jo līdz pavisam nesenam

laikam nevienā no Latvijas muzejiem nepastāvēja zinātniski, sistemātiski veidotas padomju perioda fotomākslas kolekcijas. Kopš 2010. gada šāda kolekcija top Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā kuratores Elitas Ansones vadībā, un par īpaši apsveicamu sasniegumu uzskatāms fakts, ka fotodarbi tiek iekļauti arī 20. gadsimta otrās puses mākslas pastāvīgajās ekspozīcijās (nākamo ekspozīcijas versiju gaidām 2022. gada sākumā).<sup>[21]</sup>

Skats no fotogrāfijai veltītās  
sadaļas Latvijas 20. gs. otrās  
puses mākslas pastāvīgajā  
ekspozīcijā. Latvijas  
Nacionālais mākslas muzejs,  
2020. gada novembris. Foto:  
Alise Tīfentāle



Pēdējo piecpadsmit gadu laikā ir sākušas veidoties jaunas un cerīgas institūcijas, klajā nāk kvalitatīvas publikācijas un regulāri izdevumi, ir pieejamas neformālās izglītības iespējas, notiek izstādes, festivāli, diskusijas un apaļie galdi. Taču šīs visas ir relatīvi jaunas iniciatīvas, un plašākā sabiedrībā tām vēl nav tāda uzticības kredīta kā, piemēram, mākslas muzejiem, universitātēm un akadēmijām. Šīm relatīvi jaunajām institūcijām pagaidām vēl pietrūkst sociālā un kultūras kapitāla, t.sk. redzamu sabiedrības viedokļu līderu atbalsta, pozitīvas reputācijas, nopietnības un panākumu auras. Turklāt jaunās, specifiski fotogrāfijas nozarei veltītās iniciatīvas visbiežāk izvēlas imitēt "augstās" mākslas struktūras un formātus savu institūciju, izstāžu, pasākumu un publikāciju

veidošanā. No vienas puses, varētu domāt, ka šādai stratēģijai ir potenciāls, jo tā ļauj fotogrāfijas publicēšanas un izstādīšanas veidus pietuvināt daudz prestižākajam mākslas kontekstam. Taču, no otras puses, šie formāti ar savu vēsturisko piederību profesionālās mākslas pasaulei pauž pretrunīgu un no malas neizprotamu fotogrāfijas ambīciju būt "īstai" mākslai, bet vienlaikus arī saglabāt unikālu vai vismaz no citām mākslām atšķirīgu identitāti. Šādas identitātes robežas savukārt bieži vien ir netveramas un neskaidras jeb, aizņemoties Burdjē frāzi, pakļautas vien indivīdu gaumes kaprīzēm. Ne visiem skatītājiem vienmēr ir skaidrs, ar ko atšķiras "mākslinieki, kas strādā ar fotogrāfiju" no "fotogrāfiem, kas piedalās mākslas izstādēs", un vai pēc būtības citādi jāskata fotodarbi laikmetīgās mākslas izstādē un foto izstādē.

Fotografiska kafejnīca Tallinā.

2020. gada augusts. Foto:

Alise Tīfentāle



## Risinājuma nav, ir tikai turpinājums

“Vai māksla bez mākslinieka vēl joprojām var būt māksla?” jautā Burdjē pēc tam, kad, viņaprāt, ir veiksmīgi pierādījis, ka fotografēšana no visiem aspektiem ir pretrunā sabiedrības priekšstatiem par māksliniecisku jaunradi kā piepūli un smagu darbu.<sup>[22]</sup> Mākslinieciskā jaunrade nūdien ir vismazākā no fotogrāfijas problēmām, jo šī tehnoloģija nav izgudrota mākslai un primāri kalpo pavisam citiem mērķiem – ekonomiskiem, (ģeo)politiskiem, sociāliem utt. Tieši šajos ārpus mākslas pielietojumos arī rodami fotogrāfijas teorijas un prakses visinteresantākie aspekti. Šobrīd, pateicoties fotogrāfijas universālajai izplatībai un plašajam pielietojumam (vai varbūt par spīti tiem), valda zināms spriegums un neskaidrība par to, kāda ir – un vai vispār eksistē – fotogrāfijas identitāte vizuālās kultūras un mākslas kontekstā. Vai ar šo vārdu arvien biežāk tiks asociēti tikai profesionāļi-amatnieki, kas darbina fotokameras dažādu komerciālu vai žurnālistisku pasūtījumu ietvaros, vai arī saglabāsies un attīstīsies mistifikācija par to, ka fotogrāfija mākslā ir kas īpašs? Šībrīža spriedzi un neskaidrību labi ilustrē piemērs ar *Fotografiska* – tas ir mūsdienīgs jaunveidojums, kas sevī apvieno fotogrāfijas muzeju tradicionāli ekskluzīvo interesi par savu mediju, laikmetīgās mākslas institūciju estētisko plurālismu un transnacionālas korporācijas politisko nihilismu un ģeogrāfisko vērienu, iedibinot glīti noformētas, zīmolotas foto izstāžu telpas dažādās pilsētās (Stokholmā, Ņujorkā, Tallinā, 2022. gada rudenī arī Berlīnē). *Fotografiska* piesaista apmeklētājus ar stilīgu izstāžu dizainu un gaumīgu interjeru, labiem restorāniem un dažādos sabiedrības slāņos populāriem fotogrāfu vārdiem, bet diemžēl atstāj savas izstādes bez intelektuālā pienesuma un kritiskas refleksijas. Un nemaz vēl neesam pieskārušies fotogrāfijas lomai dažādos digitālajos hibrīdmedijos un tam, kā šī loma varētu mainīties, paplašinoties un normalizēties NFT tirgum. Taču plašākas diskusijas par notikumu attīstību nākotnē jau būtu cita raksta uzdevums.

\*\*\*

[1] Līna Birzaka-Priekule, bez nosaukuma, *Krīzes Vēstnesis*, nr. 4, 2021.

[2] Pierre Bourdieu, with Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, and Dominique Schnapper, *Photography: A Middle-Brow Art*. Translated by Shaun Whiteside (Stanford, CA: Stanford University Press, 1990).

[3] J. Blaumanis. “Klubam būt vai nebūt?” *Padomju Jaunatne*, 26.02.1966, 4.lpp.

[4] Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: California University Press, 1982).



[5] A. Rozenbergs, "Fotogrāfija un mēs," *Māksla*, Nr. 4, 1968, 47.–51. lpp.

[6] Bourdieu, p. 47.

[7] Sk.: Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*. Translated by Anthony Mathews (London: Reaktion Books, 2000) un Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*. Translated by Nancy Ann Roth. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

[8] Vienu versiju par fotogrāfijas kā mākslas medija leģitimēšanu Latvijā skat.: Toms Babincevs, "Fotogrāfs bez fotogrāfijām? Fotogrāfijas biennāle kā iespēja fotogrāfiju pārdomāt," *Arterritory*, 03.11.2020, [https://arterritory.com/lv/vizuala\\_maksla/raksti/25242-fotografis\\_bez\\_fotografijam](https://arterritory.com/lv/vizuala_maksla/raksti/25242-fotografis_bez_fotografijam)

[9] Katrīna Teivāne-Korpa (sast.), *Vilis Rīdzenieks* (Rīga: Neputns, 2018).

[10] Anna Volkova (sast.), *Stikla Strenči* (Rīga: Orbīta, 2019).

[11] Ariella Azoulay, "Unlearning Decisive Moments of Photography." Fotomuseum Winterthur (2018) <https://www.fotomuseum.ch/en/series/unlearning-decisive-moments-of-photography/>

[12] Plašāku analīzi par specifiskajiem ģeopolitiskajiem un ekonomiskajiem apstākļiem, kuros fotogrāfija radusies, skat. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

[13] Šelda Puķīte un Indrek Grigor, *Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture* (Tartu Kunstimuuseum & Blind Carbon Copy, 2020). Tāda pat nosaukuma izstāde notika Tartu Mākslas muzejā no 2020. gada 12. jūnija līdz 27. septembrim.

[14] Sofija Tuna un Zentas Dzividzinskas arhīvs, "Es neko neatceros: Ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā," Laikmetīgās mākslas centrs Kim?, Rīga, 2021. gada 15. jūlijs–12. septembris. Vairāk par izstādi: <https://kim.lv/lv/dont-remember-thingentering-elusive-estate-zdz/>

[15] Daļa no šī arhīva kā Zentas Dzividzinskas mantinieku dāvinājums nonāks Latvijas Nacionālās bibliotēkas kolekcijā un būs publiski pieejama turpmākai izpētei.

[16] Ulrich Keller, "The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis." *History of Photography* 8: 4 (1984), p. 249–275.

[17] Annemarija Gulbe, "Love Re-search," ISSP galerija, Rīga, 2020. gada 17. jūlijs–29. augusts. Gadījums tika apspriests apaļā galda diskusijā, kurā piedalījās Arnis Balčus, Jūlija Berkoviča, Rolands Bortaščenoks, Ivars Drulle, Annemarija Gulbe, Solvita Krese, Inese Rendeniece, Lolita Tomsone. Sk.: "Cenzūra: kuriozs gadījums. Diskusija." *Satori*, 10.09.2020, <https://satori.lv/article/cenzura-kuriozs-gadijums-diskusija>.

[18] Bourdieu, p. 65, 97.

[19] Fricis Rokpelnis, tobrīd LPSR KM Mākslas lietu pārvaldes vadītājs.

[20] Profesionālo fotogrāfu un fotogrāfu amatieru sanāksmes protokols. 1957. gada 17. oktobrī Rīgā. LVA, 678.f., 2. apr., 160.l., 11.lp.

[21] Esmu analizējusi Latvijas Nacionālā mākslas muzeja foto kolekcijas veidošanas problemātiku un kultūrvēsturisko kontekstu šajā esejā: Alise Tīfentāle, "Sekojot neredzamajai rokai: fotoklubi, žurnālu, izstāžu un kuratoru loma Latvijas fotogrāfijā, 1960–2000." Grām. *Desmit epizodes 20. gadsimta otrās pusēs mākslā Latvijā*. Sast. Elita Ansons (Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2019), 240.–276.lpp.

[22] Bourdieu, p. 77.

