

Latvijas Kultūras akadēmija
Starpkultūru komunikāciju un svešvalodu katedra

LAIKMETA ATSPoguĻojums INTAS RUKAS FOTOGRAFĪJĀ
Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas „Mākslas”
Starpkultūru sakari Latvija-Francija apakšprogrammas
4.kursa studente Karlīna Engere
(ID Nr. 20120307)

Darba vadītājs:
LKA doc, Dr. art. Dāvis Sīmanis

Rīga, 2016

SATURS

IEVADS	3
1. Fotogrāfijas attīstības tendences no 1839. gada līdz mūsdienām	5
2. Latvijas fotogrāfijas vēstures apskats	20
3. Laikmeta atspoguļojums Intas Rukas fotogrāfijā	31
3.1. Intas Rukas personība un daiļrades stilistiskās iezīmes	31
3.2. Laikmetu raksturojoši elementi fotoportretu sērijā <i>Mani lauku ļaudis</i>	34
NOBEIGUMS	47
KOPSAVILKUMS // TĒZES	49
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	50
RÉSUMÉ	55
SUMMARY	56
PIELIKUMS	57

IEVADS

Fotogrāfijas vēstures un attīstības nozīmīgumu iespējams skatīt dažādos kontekstos - sākot ar zinātnes, ķīmijas un tehnikas sasniegumiem, līdz fotogrāfijai, kā nozīmīgam vēstures pētniecības materiālam. Mūsdienās fotogrāfija tiek skatīta arī kā radoša darbība, mākslas veids. Laikmetu raksturojošo iezīmju pētniecība fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta 80.–90. gadu daiļradē paplašina darba autores, starpkultūru sakaru Latvija-Francija apakšprogrammas studentes, redzesloku un padziļina izpratni par fotogrāfijas medija attīstības tendencēm pasaulē un Latvijā no aizsākumiem līdz mūsu dienām, kā arī dod iespēju izzināt fotogrāfiju kā laikmeta liecinieci.

20. gadsimta 80. - 90. gadi iezīmējas kā latviešu mākslas fotogrāfijas aizsākumi latviešu mākslā. Līdz 1980. gadam fotogrāfijas attīstība Latvijā noritēja bez iesaistes vizuālās mākslas attīstības procesā. Lai gan tika runāts par foto mākslu, tā, salīdzinājumā ar tradicionālajām mākslām, palika marginālās pozīcijās. Fotomāksla netika apskatīta profesionālās fotogrāfijas kontekstā. Kā neatņemamu Latvijas mākslas sastāvdaļu fotogrāfiju apskata tikai kopš 1980. gadu beigām, 1990. gadu sākuma. Tas ir laiks, kad dokumentālās portreta fotogrāfijas žanrā sevi piesaka latviešu fotogrāfe Inta Ruka.

Darba mērķis: Laikmetu raksturojošo iezīmju izzināšana fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta 80. - 90. gadu daiļradē.

Darba jautājums: **Vai fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta 80.- 90. gados uzņemto portretu fotogrāfiju sērijā *Mani lauku ļaudis* atklājas laikmetu raksturojošas iezīmes?**

Pētījuma procesā veicamie darba uzdevumi ir:

1. Izzināt fotogrāfijas tehniskās un ideoloģiskās attīstības tendences no 1839. gada līdz mūsdienām.
2. Iepazīties ar Latvijas fotogrāfijas vēsturi.
3. Iepazīties ar fotogrāfes Intas Rukas daiļradi.
4. Analizēt Intas Rukas fotogrāfiju sērijā *Mani lauku ļaudis* iekļautos foto portretus.
5. Balstoties uz Intas Rukas fotogrāfiju analīzi, atklāt raksturīgākās fotogrāfijās atspoguļotā laikmeta iezīmes.
6. Iegūto informāciju apkopot pētnieciskajā darbā.

Lai pilnvērtīgi aplūkotu šo tēmu un atbildētu uz pētījuma jautājumu, darbs tiks dalīts trīs daļās, katrā no tām aplūkojot konkrētu tēmu:

Pirmā daļa ieskicē galvenās tendences fotogrāfijas medija attīstībā, apskatot gan foto tehnikas attīstību, gan žanru un virzienu veidošanās tendences un noteicošos pagriezienus fotogrāfijas kā mākslas traktējumā.

Otro daļu veido divas apakšnodaļas, no kurām pirmajā apskatīta fotogrāfijas vēsture Latvijā, bet otrajā aktualizētas portreta žanra attīstības tendences fotogrāfijā.

Trešā daļa veltīta latviešu fotogrāfes Intas Rukas fotosērijas *Mani lauku ļaudis* analīzei, izzinot laikmetu raksturojošās iezīmes Intas Rukas fotogrāfijās.

Darbam pievienotais pielikums satur 73 fotogrāfes Intas Rukas nozīmīgākās fotogrāfijas no sērijas *Mani lauku ļaudis*, kuras apskatāmas kā, pētījuma gaitā izdarīto secinājumu atbilstības vizuāls pierādījums.

Darba izstrādē, aplūkojot svarīgākos jēdzienus fotogrāfijas teorijas izpētē, tiek izmantota teorētiskā literatūra – tādu ārzemju autoru kā Roberts Hiršs (*Robert Hirsch*), Roberts Lenmans (*Robert Lenmann*), Līna Varena (*Lynne Warren*) un citu pētījumi. Savukārt Latvijas fotogrāfijas vēstures apskata veidošanā izmantoti latviešu fotogrāfijas pētnieku Arņa Balčus, Alises Tīfentāles, Eduarda Kļaviņa un citu, pētījumi. Vizuālā materiāla izpēte balstīta Intas Rukas fotoalbumos *Mani lauku ļaudis* un *Cilvēki, kurus es pazīstu* publicēto fotogrāfiju analīzē.

1. FOTOGRAFĪJAS ATTĪSTĪBAS TENDENCES NO 1839. GADA LĪDZ MŪSDIENĀM

Termins *fotogrāfija* radīts no grieķu valodas vārdiem $\varphi\omega\varsigma$ (*phos*) – gaisma un $\gamma\rho\alpha\varphi\acute{\eta}$ (*grafē*) ar nozīmi rakstīšana – *attēlu-rakstīšana*. Fotogrāfija ir attēlu iegūšanas process, kura laikā apkopo un fokusē atstarotos elektromagnētiskos starus uz gaismjūtīga materiāla, tādējādi iegūstot attēlu. Iegūto attēlu sauc par fotogrāfiju.¹ Fotogrāfiju iegūšanai izmanto speciālas optiskās sistēmas – fotokameras. Fotogrāfija rodas fotografējamā objekta izstarotai vai atstarotai gaisma nonākot uz gaismjūtīga materiāla, piemēram, fotofilmas.²

Pirmās optiskās sistēmas - kamera obskuras (*obscura*) pirmsākumi meklējami jau 11. gadsimtā, kad tā dēvēja absolūti tumšu telpu, kurā gaisma iekļūst tikai caur vienu nelielu caurumu, uz sienas radot apgrieztu attēlu. Par fotogrāfijas rašanās gadu uzskata 1839. gadu, kad Francijas Zinātņu akadēmija (*Académie des Sciences*) saņēma iesniegumu par Žozefa Nisefora Njepsa (*Joseph Nicéphore Niépce*) un Luija Dagēra (*Louis Daguerre*) atklājumiem un 19. augustā apstiprināja fotogrāfiju kā izgudrojumu. Sākot no šī brīža optiskās sistēmas – fotokameras un foto iegūšanas metodes ir izgājušas attīstības ceļu līdz mūsdienu digitālajām fotokamerām.³ Paralēli tehniskajiem atklājumiem, radās foto-ķīmijas nozare, kas nodarbojas ar pēc iespējas gaismjūtīgāku vielu meklēšanu.⁴

Fototehnikas attīstība iedalāma 8 posmos. 1826. gadā Zozefs Nisefors Njepsis ieguva pirmo fotoattēlu uz cinka plates, kas pārklāta ar asfalta kārtiņu. Šādu attīstīšanas metodi nosauc par heliogrāfiju. Vienlaicīgi Luiss Dagērs izgudroja latentu attēla attīstīšanas iespēju jeb dagerotipiju, radot fotoattēlus uz apzeltītām vara plāksnēm, kuras īsi pirms tam apstrādātas ar jodu, radot gaismjūtīgu sudraba jodīda slāni. Šo metodi, galvenokārt, izmantoja tehniskām un zinātniskām vajadzībām.⁵ Paralēli dagerotipijai Viljamss Henrijs Fokss Talbots (*William Henry Fox Talbot*) sāka pielietot kalotipiju. Kalotipija aizsāka fotoattēlu iegūšanu uz papīra. Līdz ar kalotipiju sākas fotopapīra

¹ Doble, Rick. *A Brief History of Light & Photography*. 2013. 1.lpp. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/239789915/A-Brief-History-of-Light-Photography-by-Rick-Doble>

² Fotogrāfēt.lv. *Foto raksti: Analogais un digitālais foto*. Pieejams: http://www.fotografet.lv/fotoraksti/24/analogais_un_digitalais_foto/132/

³ Amar, Pierre-Jean. *Histoire de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 13.-16.lpp.

⁴ Turpat, 6.-7.lpp.

⁵ Turpat, 12-17.lpp.

ražošanas attīstība.⁶ 1851. gadā Frederihs Skots Aršers (*Frederick Scott Archer*) izgudroja slapjā kolodija procesu attēlu iegūšanai, uz četrdesmit gadiem aizstājot visus iepriekš izgudrotos fotoattēlu radīšanas procesus. Vēlāk Ričards Līčs Medokss (*Richard Leach Maddox*) kolodiju aizstāja ar želatīnu, tādējādi radot želatīna bromīda sauso plašu procesu.⁷ Ar Džordža Īstmena (*George Eastman*) radīto mehānisko ierīci emulsijas izklāšanai uz stikla plāksnēm, dzima modernā fotogrāfija. Sākot ar 1891. gadu ražošanā, nonāca 35 mm fotofilmas, tādējādi fototehniku padarot brīvi un ērti pārnēsājamu. Ar to pašu gadu datējami arī pirmie pozitīvie rezultāti krāsaino fotogrāfiju uzņemšanā.⁸

Jau 19. gadsimtā aizsākās debates par to, vai fotogrāfija ir uzskatāma par unikālu mākslas formu, vai apskatāma vien kā zinātnisks sasniegums. Jēdziens mākslas fotogrāfija tiek lietots, runājot par fotogrāfiju, kas uzņemta ar mērķi radīt mākslas darbu. Par mākslas fotogrāfiju sāk runāt līdz ar piktorialisma virziena aizsākumiem ap 1885. gadu. Sākumā fotogrāfija kalpoja kā līdzeklis mākslas darba radīšanai, ne kā atsevišķs mākslas darbs. Tikai 20. gadsimta 70. gados arvien vairāk kritiķu fotogrāfiju sāka aplūkot mākslas kontekstā.⁹

19. gadsimta 80. gados fotogrāfija kā identisks realitātes atveidojums, sāka zaudēt sabiedrības interesi. Fototehnika bija attīstījusies tik tālu, ka teju katrs varēja savā īpašumā iegūt kameru un fotografēt, līdz ar to mazinājās fotogrāfu prestižs sabiedrībā. Vēl nesen tik pieprasītie fotoportretu saloni arvien zaudēja savu aktualitāti. Fotogrāfi meklēja jaunus, oriģinālus, neredzētus izpausmes veidus.¹⁰ Mākslas pasaulē uzvirvoja noliegums pret zinātņi un tehnoloģijām, pret tiešu realitāti un objektīvismu. Šis objektīvisma noliegums radīja auglīgu augsni simbolisma uzplaukumam. Mākslinieki tiecās caur simboliem un metaforām mākslas patērētājā radīt subjektīvas emocijas. Skatītājs kļuva par mākslas darba radītāju. Arī fotogrāfijā arvien biežāk parādījās darbi, kas bija netverami un pārdomas

⁶ Amar, Pierre-Jean. *Histoire de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 20.lpp.

⁷ Turpat, 22. -25.lpp.

⁸ Turpat, 27. -32.lpp.

⁹ *The Thames and Hudson Dictionary of photography*. [London]: Thames and Hudson Ltd. 2015.

¹⁰ Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 185.lpp.

rosinoši.¹¹ Simbolisms fotogrāfijā radīja piktoriālisma (*pictorialism*) virzienu. Piktoriālisms ieviesa interesi par iekšējās, garīgās esamības atveidu. Fotogrāfijās sāka parādīties konkrētā fotogrāfa personīgais redzējums un tehniskās prasmes. Fotogrāfs no fotogrāfijas “uzņēmēja” (*maker*), kļuva par fotogrāfijas “radītāju” (*taker*). Tā bija iespēja fotogrāfiem ar saviem darbiem piedāvāt publikai individuālu, neredzētu skatījumu uz atspoguļojamo realitāti.¹²

Piktoriālisms pastāvēja no 19. gadsimta 90. gadiem līdz 1. Pasaules karam. Piktoriālisti savos darbos galveno uzmanību vērš uz estētisko ne informatīvo materiālu, uzskatot, ka asums un tieša redzamā kopēšana traucē tēlainam idejas atveidam.¹³ Mākslas pētnieks, fotogrāfs Maiks Vīvers (*Mike Weaver*) piktoriālisma būtību skaidrojis ar nolūku radīt fotogrāfiju kā mākslas darbu, kas ietver gan vizuālu, gan juteklisku, garīgu skaistumu, bez obligātas dokumentālas atsauces, bez personiskās vai topogrāfiskās identitātes.¹⁴ Piktoriālisms aktualizēja jautāju par jaunās tehnoloģijas – fotogrāfijas būtību un to, cik lielā mērā tā var tikt uzskatīta par mākslu. Valdīja uzskats, ka fotogrāfija, kas rodas tehniska, mehāniska, precīza un zinātniska procesa rezultātā, bez cilvēka radoša, individuālas ietekmes uz attēlā redzamo, nevar tikt aplūkota kā mākslas darbs, kura radīšanai, savukārt nepieciešams talants, izdoma un radošais gars.¹⁵

Par piktoriālisma virziena aizsācēju fotogrāfijā uzskata Pīteru Henriju Emersonu (*Peter Henry Emerson*), kurš mudināja uz fotogrāfiju paraudzīties kā uz mediju, kas blakus zinātnes sasniegumam nes arī mākslas potenciālu, aicinot publiku uz fotogrāfiju palūkoties kā uz mākslas darbu, bet uz fotogrāfu, kā mākslinieku, kas ne vien īsteno tehniskos nosacījumus, mehāniski radot attēlu, bet rezultātam dod arī savu individuālu redzējumu.¹⁶

Piktoriālisti attēla attīstīšanas procesā veica izmaiņas negatīvos. Attēlu pārveidošanai izmantoja dažādus materiālus - ogli, platīnu, gumijas bihromātu un citus. Piktoriālisti izmantoja objektīvus, kas radīja izplūdušu efektu, izdomāja jaunas attīstīšanas metodes, ar otām, zīmuļiem un skalpeļiem pārveidoja negatīvus un izdrukas. Piktoriālistu

¹¹ Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 185.lpp.

¹² Turpat.

¹³ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 514. lpp.

¹⁴ Wells, Liz. *Photography – critical introduction*. London: Routledge, 1997. 209.lpp

¹⁵ Turpat, 20.lpp.

¹⁶ Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 186.lpp.

radītie portreti nereti drīzāk atgādināja gleznojumus, nevis fotogrāfijas.¹⁷ Visas šīs metodes pieļāva vērā ņemamu interpretāciju negatīva attīstīšanas laikā. Piktoriālistu mērķis bija nodod informāciju emocionāli, iedarbojoties uz skatītāju ar attēla tonalitāti, tekstūru un manipulējot ar detaļām.¹⁸

19. gadsimta pēdējā desmitgadē, daudzi fotogrāfi – piktoriālisti, pievērsās fotogravīrai. Fotogravīras tehnika piedāvāja iespēju radīt maigākas krāsu variācijas un delikātākus gaismas efektus. Fotogravīra tiecās pierādīt, ka fotogrāfijas žanrā kvalitatīva darba radīšanai nepieciešama tikpat liela radošā atdeve un prasmes kā gleznošanā vai jebkurā citā mākslas nozarē.¹⁹

Fotogrāfi mākslinieki daudz mācījās no gleznotājiem, tiecoties radīt emocionālus un intuitīvus sižetus un formālos risinājumus, kas spēj pavēstīt vārdos nepasakāmo. Iespēja dzēst nevēlamu detaļu, pievienot krāsu, redīgēt tonalitāti un sintezēt negatīvus pierādīja, ka fotogrāfija var būt māksla. Lai gan piktoriālists popularitātes ziņā neapsteidza grafisko mākslu, virziens veicināja diskusiju par fotogrāfijas estētisko raksturu.²⁰ Piktoriālisms atdalīja fotogrāfiju no zinātnes, atšķīra fotogrāfijas amatierus un profesionāļiem. Zināmākais fotomākslinieks - piktoriālists ir amerikānis Alfrēds Štiglics (*Stieglitz*).²¹

Kā pretreakcija piktoriālismam radās *tiešā fotogrāfija (straight photography)*. Tiešās fotogrāfijas būtību tās pārstāvis un viens no aizsācējiem Pols Strands (*Paul Strand*) skaidrojis sakot, ka tiešā fotogrāfija ietver fotogrāfijas kā medija būtību – tā ir pilnīga objektivitāte, fotogrāfijas tīrs lietojums, cieņa pret to, kas atrodas kameras priekšā, tā precīzs atveidojums, bez jeb kādu izmaiņu un labojumu veikšanas.²² Fotogrāfs, kas rada dokumentālu fotogrāfiju ir modernās pasaules norišu vērotājs.²³ Tās pārstāvji tiecās pēc iespējas objektīvāk iemūžināt realitāti, kuru veido ikdienišķas lietas, kas neuzmanīgam

¹⁷ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 514. lpp.

¹⁸ Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 187.lpp.

¹⁹ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1262.–1264.lpp.

²⁰ Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 187.lpp.

²¹ Turpat, 208.lpp.

²² Turpat, 234.lpp.

²³ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your: Oxford University Press Inc. 2005. 173 - 175. lpp

vērotājam var palikt nepamanītas. Tiešā fotogrāfija nepieļauj nekādu izmaiņu veikšanu negatīva uzņemšanas un attīstīšanas laikā. Tā veidojas, fotogrāfam izvēloties pareizu kadrējumu, gaismu, fokusa attālumu un skata leņķa. Tiešā fotogrāfija aizsākās 20. gadsimta sākumā Amerikā. Vēlāk tās vēsmas nonāca Eiropā un Krievijā, kur realizējās ar virziena nosaukumu *Jaunais redzējums (Neu Sehen)*.²⁴ Pēc piktoriālisma norieta, attīstoties tiešajai fotogrāfijai (*straight photography*), sāka veidoties dokumentālā fotogrāfija.²⁵

Jēdziens dokumentālā fotogrāfija (*documentary photography*) tiek lietots, runājot par tādu fotogrāfiju, kas ieraksta fiksē, atspoguļo realitāti. Dokumentālās fotogrāfijas aizsākumi meklējami 20. gadsimta sākumā. Šādas fotogrāfijas tiek radītas ar mērķi nodot informāciju, kritizēt, vērst plašāku uzmanību uz kādu notikumu vai fenomenu. Dokumentālam fotoattēlam var tikt piešķirta arī estētiska vērtība. Tematikas ziņā, raksturīga politiska un sociāla ievirze. Uzplaukumu dokumentālā fotogrāfija piedzīvoja 20. gadsimta 40. gados.²⁶

Jebkura fotogrāfija, kas uzņemta bez nodoma radīt mākslas foto mākslas darbu, var tikt uzskatīta par dokumentālo fotogrāfiju. Dokumentālā fotogrāfija ir notikuma, vietas, objekta, personas vizuāls dokuments, kas sniedz informāciju par konkrēto laiku, vietu un fotografēto objektu. Tomēr jēdziens dokumentālā fotogrāfija visbiežāk tiek lietots, raksturojot konkrētu fotogrāfijas žanru. Dokumentālā fotogrāfija definēta kā realitātes atspoguļojums, kuru fotogrāfs radījis ar mērķi paust viedokli, bažas, reaģēt, komentēt fotografēto – likt skatītājam nolasīt kādu konkrētu informāciju. Dokumentālā fotogrāfija ietver trīs pamataspektus: vizuālās realitātes atspoguļošana, sociālās realitātes atspoguļošana, psiholoģiskās realitātes atspoguļošana. Arī 20. gadsimtā sākumā tik izplatītā ielu fotogrāfija tiek pieskaitīta pie dokumentālās fotogrāfijas žanra. Dokumentālā fotogrāfija nereti norāda uz nepieciešamību pēc pārmaiņām, izgaismo nepareizo un absurdo. Par šādu niansi dokumentālajā fotogrāfijā sāka runāt 19. gadsimta vidū līdz ar fotogrāfu Henriju Meijūvu (*Henry Mayhew*), kurš aizrāvās ar britu nabadzīgāko slāņu

²⁴ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 7. lpp.

²⁵ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your: Oxford University Press Inc. 2005. 173 - 175. lpp.

²⁶ *The Thames and Hudson Dictionary of photography*. [London]: Thames and Hudson Ltd. 2015.

strādnieku dzīves pētīšanu un dokumentēšanu. Radās tā sauktā sociālo reformu fotogrāfija.²⁷ Vēlāk tā deva aizsākumu fotožurnālistikas attīstībai.

Eiropā būtiska loma dokumentālās fotogrāfijas aktualizēšanā ir aģentūrai *Magnum*, kuras biedri, galvenokārt, nodarbojas ar politisku norišu dokumentēšanu.²⁸

Sākotnēji dokumentālā fotogrāfija netika uzskatīta par mākslas darbu, taču 20. gadsimta beigās abi novirzieni – dokumentālā un mākslas fotogrāfija sāka saplūst, un arvien biežāk dokumentālajā fotogrāfijā saskatīja arī estētiskas kvalitātes.²⁹ 20. gadsimta 60. gados dokumentālā fotogrāfija ienāca sabiedrības ikdienas dzīvē, arvien vairāk iemūžinot, vienkāršo ļaužu ikdienas dzīvi un tradīcijas. Šādās fotogrāfijās ir ne tik daudz kritiskas un ironiskas, kā slavinošas un cildinošas.³⁰

Fotožurnālistika (*photojournalism*) ir radniecīga dokumentālai fotogrāfijai, tomēr ir nianse, kas iezīmē atšķirību abu šo jēdzienu definējumā. Tās aizsākumi meklējami 1848. gada revolūcijas laikā Francijā. Fotogrāfus sūtīja uz pasaules karstajiem punktiem, tādējādi ar jaunā medija palīdzību pasaulei atklājot kara šausmas visā to nežēlībā.³¹ Fotožurnālistika vienmēr ir saistīta ar tekstu. Tie ir laikrakstos pie teksta – aktuālu notikumu apraksta, publicēti dokumentālie foto. Fotožurnālistikas kontekstā ļoti būtisks aspekts ir fotoattēla *aktualitāte*. Fotogrāfijas pašos aizsākumos tehniski nebija iespējams uzņemt, attīstīt un publicēt attēlu tik īsā laikā, lai tas nezaudētu aktualitāti, taču tehnoloģijas progresēja ļoti strauji un jau ar 19. gadsimta var sākt runāt par fotožurnālistikas aizsākumiem, kad laikrakstos publicēto informāciju sāka ilustrēt ar attēlu publikācijām. Pirmais ilustrētais izdevums pasaules vēsturē ir 1904. gadā izdotais *Daily Morron* Londonā.³² Taču fotožurnālistikas attīstību joprojām kavēja vairāki faktori. Pirmkārt, tehniskais aprīkojums, kas bija smags, dārgs un grūti transportējams. Otrkārt, fotogrāfi baidījās, ka dārgo aprīkojumu varētu atņemt, tāpēc nevēlējās riskēt un izvairījās

²⁷ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your: Oxford university Press Inc. 2005. 173 - 175. lpp

²⁸ Breuille, Jean-Philippe, Guillemot, Michel. *Dictionnaire de la photo*. Montreal: Larousse, 2001. 124.,125.lpp.

²⁹ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your: Oxford university Press Inc. 2005. 173 - 175. lpp.

³⁰ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 402. -410. lpp.

³¹ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 260.lpp.

³² Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your: Oxford university Press Inc. 2005. 488. lpp.

no daudzu revolucionāru notikumu dokumentēšanas. Treškārt, kā jau minēts, fotožurnālistikas kontekstā būtiska ir aktualitāte, bet attīstīšanas process joprojām bija smalks un rūpīgs, tāpēc, kamēr uzņemtos negatīvus attīstīja un tie nonāca līdz publicēšanai, fotogrāfijas nereti jau bija zaudējušas aktualitāti.³³ Fotožurnālistika bieži saistīta ar foto reportāžu (*photoreport*) – dokumentālo fotogrāfiju kopumu, kas atspoguļo kādu konkrētu vietu vai notikumu.³⁴

20. gadsimta sākumā līdz ar fototehnikas attīstību, paralēli fotožurnālistikai, kā viens no dokumentālās fotogrāfijas atzariem, pilsētās attīstījās ielu fotogrāfija (*street photography*). Ielu fotogrāfijas vēsturē var izdalīt divu veidu ielu fotogrāfijas. Sākotnēji ar jēdzienu ielu fotogrāfija saprata arhitektūras fotogrāfiju. Tajās bija redzamas tukšas ielas bez cilvēkiem. Fotogrāfs akcentēja ēkas, to dekorus. Reizēm novērojamas arī gaismu spēles.

Eižens Atžē (*Eugene Atget*) Parīzē aizsāka cita veida ielu fotogrāfiju, fotografējot cilvēkus - pilsētas iedzīvotājus. Valters Benjamins (*Walter Benjamin*), ielu fotogrāfijas kontekstā, runājot par Atžē, radīja jēdzienu *flaneur*, kas tiešā tulkojumā no franču valodas nozīmē *klaidonis*, bet fotogrāfijas vēstures kontekstā ar to saprot fotogrāfu – mākslinieku, kas iziet pilsētas ielās kā vērotājs un tās dinamiku un dzīvību fiksē fotogrāfijās.³⁵

Ielu fotogrāfijas ar uzviju attīstīties sāka gadsimtu mijā, kad pieejamas kļuva pārnēsājamas fotokameras. Ielu fotogrāfi nereti radīja momentuzņēmumus - spontānus mirkļa tvērienus. Tāpat ielu fotogrāfijas kontekstā jāpiemin slēptās kameras (*candid camera*), ko fotogrāfi nereti izmantoja, lai noķertu ekskluzīvākus un pikantākus momentus. Interessants aspekts ielu fotogrāfijā ir fotogrāfi, kas bijuši nakts dzīves dalībnieki un dokumentējuši dažādu pilsētu, īpaši Parīzes, naktsdzīvi. Jāmin franču fotogrāfs Brasai (*Brassai*). Brasai atstātais mantojums glabā neskaitāmas fotogrāfijas, kurās redzama Parīzes nakts dzīve. Vislielāko ietekmi uz pēctečiem – ielu fotogrāfiem atstājis franču fotogrāfs Anrī Kartjē Bresons (*Henri Cartier-Bresson*), kurš 20. gadsimta 30. gados izmantojot *Leica* kameru, iemūžinājis Parīzes ielas. Kartjē-Bresons ir autors terminam

³³ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New York: Oxford university Press Inc. 2005. 488. lpp.

³⁴ Breuille, Jean-Philippe, Guillemot, Michel. *Dictionnaire de la photo*. Montreal: Larousse, 2001. 124.,125.lpp.

³⁵ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1503 - 1508. lpp.

decisive moment jeb *izšķirošais mirklis* – moments, kad fotogrāfam jānospiež slēdzis, lai iegūtu *perfektu* fotogrāfiju.³⁶

Ielu fotogrāfija zaudēja aktualitāti, kad atgriezās interese par konceptuālo mākslu. Konceptuālie mākslinieki ielu fotogrāfiju uzskatīja par vulgāru un meklēja citus veidus kā vizualizēt sociālos mehānismus, kas eksistē urbānajā telpā. Ielu fotogrāfu spontāno redzējumu un vērtīgo skatu aizstāja ar ne visai prasmīgu konceptuālo fotogrāfiju. 20. gadsimta 60., 70. gados parādījās interese par lauku teritoriju un ielu fotogrāfi pilsētas dinamismu nomainīja lēnas mierīgas dabas ainavas.

80., 90. gados liela daļa ielu fotogrāfu sāka nodarboties ar iedzīvotāju fotografēšanu to ierastajās vidēs, bet ignorēja citas žanra kvalitātes – momenta tvērumu, spontanitāti, dinamiku.³⁷ Ielu fotogrāfi ir radījuši neatsveramu kultūras mantojumu, izveidojot sava laikmeta spoguļi, kas atspoguļo visu sabiedrība slāņu ikdienas dzīvi un izklaides.³⁸

Portreta žanram mākslā ir gara vēsture vēl pirms fotogrāfijas rašanās - portrets eksistēja jau antīkajā laikmetā. Mūsdienu izpratnē portrets ir vizuāli realitātei precīzi atbilstošs personas attēlojums no priekšpuses, kas izceļ indivīda unikālus vaibstus un mīmiku. Portreta pamatā ir fiziskās līdzības radīšana, taču jau no pirmsākumiem portretiem piedēvēta arī simboliska vērtība. Portreta fotogrāfija ir personas identitātes vizuālais atveids.³⁹ Portreta pamatfunkcijās ir indivīda dokumentācija, reprezentācija un memoralizācija.⁴⁰ Portreta fenomenam, tajā skaitā portreta fotogrāfijai, ir cieša saistība ar fizioloģiju un frenoloģiju. Frenoloģija ir nozare, kas izdara secinājumus par personas raksturu, vadoties pēc šīs personas fizioloģijas.⁴¹

19. gadsimta pirmajā pusē pasūtījuma portretu veidošanā dominē bīdermeijeriskais reālisms, taču neliela daļā – galvenokārt, zemāko slāņu indivīdu portreti veidoti kā

³⁶ Koetzle, Hans-Michael. *Photo icons. The story behind the pictures*. Ķelne: Tachen, 2005. 208.-209.lpp.

³⁷ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1503 - 1508. lpp.

³⁸ Turpat.

³⁹ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

⁴⁰ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 18. lpp.

⁴¹ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

etnogrāfiska rakstura studijas.⁴² Gadsimta pirmajā pusē blakus tradicionālajai glezniecībai, akvareļiem un zīmējumiem izteikti iezīmējas litogrāfiskie portreti.⁴³

Sākot ar 19. gadsimta 60. gadiem, Latvijas portreta mākslā izmaiņas rada fotogrāfijas ienākšana sabiedrības dzīvē. Fotogrāfijas tehniskajai pusei attīstoties, tā kļuva par profesiju, kuras praktiķi galvenokārt nodarbojās ar fotogrāfisko portretu izgatavošanu.⁴⁴

Fotogrāfijā portreta žanrs attīstījās, balstoties uz glezniecības tradīcijām. Tomēr fotogrāfi bija atvērti eksperimentiem un laika gaitā parādījās tikai fotogrāfijas mēdijam raksturīgas iezīmes. Fotogrāfi novērsās no portreta glezniecībai raksturīgās cildināšanas, slavināšanas un sāka interesēties par neērtā un neglītā atainošanu, fotografējot slimos, vājprātīgos, nabadzīgos, noziedzniekus.⁴⁵

Sākotnēji formālo paņēmieni lietojumu portreta fotogrāfijā noteica medijs tehniskās iespējas, kurām pilnveidojoties mainījās arī izteiksmes veids. Pirmajos dagerotipos – portretos modeļa pozu noteica ilga eksponēšanas laiks, kura dēļ pašos tehnoloģijas pirmsākumos portreta žanru neīstenoja vispār jo, modelim kameras priekšā nekustīgi būtu jāsež 30 minūtēm. 19. gadsimta 40. gados eksponēšanas laiks jau bija samazināts aptuveni līdz 10 sekundēm.⁴⁶ Tehnisko jauninājumu, ekspozīcijas laika samazināšanās rezultātā jau 1840. gada beigās eksperimentāli dagerotipu portreti bija bieži sastopami un aizsāka lēto portretu tirgu.⁴⁷

Tiek uzskatīts, ka pirmā fotogrāfija, kurā redzams cilvēks, ir Dagēra veidots dagerotips - skats uz Templas bulvāri Parīzē, kurā redzams kāds, kurš tīra apavus. Attēls uzņemts 1839. gadā.⁴⁸ 1839. gada novembrī dagerotipijas rokasgrāmatā publicēja pamācību portretu uzņemšanai. Tajā teikts, ka portreta uzņemšanai nepieciešama ļoti

⁴² Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 42. lpp.

⁴³ Turpat, 43.lpp.

⁴⁴ Turpat.

⁴⁵ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

⁴⁶ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 264. lpp.

⁴⁷ Company, David, Hacking, Juliet. *Photography. The whole story*. London: Thames & Hudson, 2012. 35.lpp.

⁴⁸ Lenman, Robert. *The oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 512. lpp.

spilgta gaisma, tāpēc procesam jānorit brīvā dabā, saules gaismā, izmantojot atspīdumu no baltiem auduma gabaliem.⁴⁹

Fotogrāfija sniedza iespēja radīt ievērojami lētākus un ātrāk izgatavojamus, bet kvalitātes ziņā līdzvērtīgus portretus, tādejādi dodot iespēju arī nabadzīgajiem ļaudīm savā īpašumā iegūt portretus, kas līdz šim bijuši pieejami tikai aristokrātiem.⁵⁰ Arī mākslinieki iemācījās izmantot fotogrāfijas savām vajadzībām un sāka to izmantot modeļu vietā.

Fotoportrets saglabāja manuāli radīta portreta pamatfunkcijas – reprezentivitāti un personas dokumentēšanu, bet grūtāk fotoportretam bija pievienot psiholoģiskas izteiksmes vai bstos un tēla idealizāciju.⁵¹ Fotoportretos tēla fiziskais atveidojums kļuva daudz detalizētāks un izteiktāks, kamēr psiholoģiskā rakstura atspoguļojums zaudēja intensitāti.⁵² To centās panākt ar retušas palīdzību, ko aktīvi praktizēja gleznotājs Kārlis Hūns.

Pavērsiens portreta fotogrāfijā bija 1857. gada atklājums – *carte de visite* (vizītkarte), kuru veidoja, izmantojot četru lēcu kameru. Šādu kameru 1854. gada izgudroja Andrē Ādolfs Eižens Disderī (*Andre-Adolphe-Eugene Disderi*) Pielietojot šo, jauno, tehniku, varēja radīt reizē 8 mazus portretus uz vienas platnes.⁵³

Latvijas portretu fotogrāfijas vēsturē nozīmīgs ir 1862. gadā Ernsta Plātesa (*Ernst Plates*) tipogrāfijā izveidotais portretu albums ar 24 garīgi slimo portretiem, no kuriem daļa uzņemta 50. gadu beigās. Fotogrāfijas vēsturē albums svarīgs visas Eiropas mērogā, jo paplašina tā reģiona robežas, kuros bijusi interese par šāda tipa portretiem.⁵⁴

Britu fotogrāfe Džulija Margareta Kamerūna (*Julia Margaret Cameron*) tiek uzskatīta par tuvplānu portreta fotogrāfijas aizsācēju. Kamerūna fotografējusi neskaitāmus slavenus 19. gadsimta 60., 70. gadu britu aktierus, rakstniekus un māksliniekus. Kamerūnas portreti atveidoja modeļu sejas gandrīz dabiskā izmērā. Fotogrāfei raksturīga iezīme bija arī ļoti izteiksmīgi gaismēnu kontrasti.⁵⁵ Tuvplāna izmantojums dokumentālajā

⁴⁹ Company, David, Hacking, Juliet. *Photography. The whole story*. London: Thames & Hudson, 2012. 34. lpp.

⁵⁰ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

⁵¹ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014.. 45.lpp.

⁵² Turpat, 47.lpp.

⁵³ Company, David, Hacking, Juliet. *Photography. The whole story*. London: Thames & Hudson, 2012. 102. lpp.

⁵⁴ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 262. lpp.

⁵⁵ Lenman, Robert. *The oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 514. lpp.

portreta fotogrāfijā ir aktuāls arī pētījuma objekta – latviešu fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta pēdējās desmitgades fotogrāfiju kontekstā.

Izteiktu gaismēnu spēles Eiropas portretu fotogrāfijā turpināja franču fotogrāfs Nadārs (*Nadar*), kurš atšķirībā no Kamerūnas, izmantoja elektrisko gaismu, kas bija vieglāk kontrolējama un ļāva labāk paredzēt gaismas radītos efektus.⁵⁶

19. gadsimta beigās paralēli attīstījās divi dažādi portreta fotogrāfijas virzieni – piktoriālistu portreti un dokumentālie portreti. Piktoriālisti, kā Sesils Bītons (*Cecil Beaton*), Edvards Steihens (*Edward Steichen*) un Barons Ādolfs de Meijers (*Baron Adolphe de Mayer*), savās studijās veidoja idealizētus portretus. Ar retušas palīdzību tika nomaskētas nepilnības modeļu ārējā izskatā un portrets tika izskaistināts pēc pasūtītāja patikas vai fotogrāfa ieskatiem. Tajā pašā laikā, tādi fotogrāfi kā Džeikobs Rīzs (*Jacob Riis*), Leviss Hains (*Lewis Hine*), vēlāk arī Pols Strands (*Paul Strand*) un Volkers Evans (*Walker Evans*) attīstīja tā saukto dokumentālo portreta fotogrāfiju, kas būtiski atšķīrās no salonizētajiem, izskaistinātajiem portretiem.⁵⁷ Hains un Rīzs izmantoja kameru, lai liktu paraudzīties uz sabiedrības tumšāko slāni - graustu iemītniekiem, viesstrādniekiem un bērnus nožēlojamās apstākļos.⁵⁸ Fotogrāfi portretējamās attēloja to ierastajā vidē.⁵⁹

Eiropā vācu fotogrāfs Augusts Zanders (*August Sander*) ar portreta fotogrāfijas palīdzību izveidoja sava laika psiholoģisku portretu.⁶⁰ Zanders uzskatīja, ka tīra, tieša fotogrāfija var radīt attēlus, kas absolūti atspoguļo realitāti un subjekta psiholoģisko pieredzi.⁶¹ No tā izrietēja Zandera uzskats, ka portreti precīzi raksturo laiku, kad tie uzņemti un kurā dzīvojis subjekts.⁶² Fotogrāfs uzskatīja, ka portrets kā zīme norāda uz portretējamā piederību pie kādas konkrētas sociālas identitātes. Zandera askētiskajos portretos redzams, ka autors fotografējis indivīdu, bet šo personu individualitāte autoram ir sekundāra – Zanderu vairāk interesē sociālā piederība un cilvēka tips, kas atklājas foto

⁵⁶ Lenman, Robert. *The oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 514. lpp.

⁵⁷ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

⁵⁸ Lenman, Robert. *The oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 515. lpp.

⁵⁹ Turpat.

⁶⁰ Sander, August. *People of the 20th century*. Cologne: Die photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. 2013. 11. lpp.

⁶¹ Turpat, 13.lpp.

⁶² Turpat.

portretus, apskatot tos apkopojumā.⁶³ Aprakstot Zandera izstādi, kāds vācu laikraksts rakstīja: “Zandera fotogrāfija tehniskā ziņā ir izkopta līdz absolūtai perfekcijai. Bet tas, kas izstādē redzamās fotogrāfijas padara par mākslu, ir portretēto personu esence, raksturs, kas ir dzīvs fotogrāfijās, neradot šaubas, ka personāži ir reāli eksistējoši.”⁶⁴ Zanders atstājis ļoti lielu iespaidu uz vēlākajām fotogrāfu paaudzēm, radot jaunajos fotogrāfos interesi par portreta fotogrāfiju, kas attēlo personu tādu, kāda tā ir, aicinot kameras priekšā nemainīt savu uzvedību. Šāda tendence īpaši populāra 21. gadsimta sākumā.⁶⁵

Zandera daiļradi daudz studējusi un no tās ietekmējusies arī Inta Ruka, tomēr latviešu fotogrāfes darbos novērojama ievērojami personiskāka pieeja portretētajai personai.⁶⁶

Portreta žanrs klātesošs ir lielākajā daļā latviešu 20. gadsimta otrās puses fotogrāfu, tajā skaitā Gunāra Binds, Andreja Granta, Ulda Brieža, Zentas Dzividzinskas un citu, daiļradē.

Fotogrāfijas vēsturē jau no pašiem pirmsākumiem klātesošs ir akta fotogrāfijas žanrs. Mākslas vēsturē akta žanra aizsākumi meklējami vēl pirms vīriešu varoņtēla skulptūrām senajā Grieķijā ar 6., 5. gadsimtā pirms mūsu ēras. Jau paleolīta mākslā liela nozīme bija sievietes - mātes figūrai, no kurām pazīstamākā ir *Villendorfas Venēra*.⁶⁷

Pirmais akta foto – dagerotips, izveidots jau pavisam drīz pēc pirmā foto uzņemšanas. Sākotnēji akti netika apskatīti kā atsevišķi foto darbi, bet gan kā studiju materiāls citu mākslas nozaru pārstāvjiem – gleznotājiem, anatomiem, skulptoriem. Tas ļāva ietaupīt izdevumus, kas citādi tiktu tērēti ilgām stundām ar modeli studijā.⁶⁸ Fotogrāfijas vēsturē akta fotogrāfija izceļas ar īpaši neviennozīmīgu sabiedrības attieksmi,

⁶³ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century Photography III*. New York: Routledge, 2006. 1288. lpp.

⁶⁴ Citēts no: Sander, August. *People of the 20th century*. Cologne: Die photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. 2013. 13. lpp.

⁶⁵ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the Photograph*. New Your Oxford university Press Inc. 2005. 515. lpp.

⁶⁶ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 19. lpp.

⁶⁷ Graves, Ellen. *Life Study: The Nude in Art - a Brief History*. Pieejams: <http://www.dundee.ac.uk/museum/exhibitions/djc/lifestudy/graves/>

⁶⁸ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the Photograph*. New Your Oxford University Press Inc. 2005. 453. lpp.

raisot diskusijas par šo fotogrāfiju klasifikāciju, proti vai tās uzskatīt kā mākslas darbus vai arī kā erotiskus foto.⁶⁹ Radās problēma nodalīt kailumu kā mākslu akta žanrā un kailumu kā erotiku vai pornogrāfiju, jo robežas ir nenoteiktas, subjektīvas, atkarīgas no kultūras pieredzes. 20. gadsimta sākumā fotogrāfija joprojām cīnījās par vietu mākslas nozarē. Uzskatīja, ka fotogrāfijas radīšanā ļoti maz ir paša fotogrāfa ieguldījums un gala rezultāts tiek iegūts, veicot tehniskas un ķīmiskas manipulācijas. Īpaši spēcīgi to izjuta akta fotogrāfi, jo, ja fotogrāfija *nav* māksla, tad akta fotogrāfijas automātiski tiktu uzskatītas par, labākajā gadījumā, erotiku, bet visdrīzāk pornogrāfiju.⁷⁰ Policija strikti uzraudzīja akta fotogrāfiju tirgu un pieļāva to tirdzniecību tikai mākslas studiju ietvaros. Tikai ļoti neliela daļa fotogrāfu savas akta fotogrāfijas izrādīja kā atsevišķus darbus. Par piemēru jāmin Londonā dzīvojošs zviedru fotogrāfs Oskars Gustavs Rejlanders (*Oscar Gustav Rejlander*), kura fotogrāfija *Divi dzīvesveidi* (*The two ways of life*), kuru izstādīja 1857. gadā, izraisīja lielu ažiotažu sabiedrībā.⁷¹ Kāds 19. gadsimta kritiķis ir norādījis, ka kaila ķermeņa attēlojums ir pieņemams glezniecībā, bet “*ir nepiedienīgi ļaut publikai aplūkot kailas prostitūtas fotogrāfijās, kurās tās attēlotas ar miesisku patiesīgumu un vissīkāko detalizāciju.*” Šādas pārdomas var radīt fotogrāfijas precīzais naturālisms, kurš ideālistisko priekšstatu par cilvēka ķermeni. Par to liecina, piemēram, vairākos 19. gadsimta sieviešu aktos vērojama ķermeņa apmatojums, netīrās pēdas vai nogurušās sejas – šokējošas fizioloģiskas detaļas, ja salīdzina ar idealizētajiem ķermeņiem šī laikmeta glezniecībā.⁷²

Bija tādi fotogrāfi, kas sevi pozicionēja kā māksliniekus, kas savus darbus rada speciāli mākslas skolām. Tādi bija, piemēram, Gaudencio Marconi (*Gaudencio Marconi*) vai Luijs Igū (*Louis Igout*). Šāda tipa aktu radīšanā galvenās ietekmes bija no klasiskās glezniecības un tēlniecības. Tika izmantotas laiskas pozas un maksimāli vienkāršoti uzstādījumi, lai pēc iespējas samazinātu iespēju, ka darbu būtība rada pārpratumus.⁷³

⁶⁹ Tīfentāle, Alise. *Akts nekad nav “tikai akts”*. Pieejams: <http://fotokvartals.lv/2012/05/28/akts-nekad-nav-tikai-akts/>

⁷⁰ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1503 - 1508. lpp.

⁷¹ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford University Press Inc. 2005. 453. lpp.

⁷² Tīfentāle, Alise. *Akts nekad nav “tikai akts”*. Pieejams: <http://fotokvartals.lv/2012/05/28/akts-nekad-nav-tikai-akts/>

⁷³ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New Your Oxford University Press Inc. 2005. 450. lpp.

Sieviešu akta foto skaits ievērojami pārsniedz vīriešu aktus. Tā laika māksla top patriarhālā sabiedrībā, kurā gan mākslas radītāji, gan tās patērētāji ir, galvenokārt, tikai vīrieši. Kails sievietes ķermenis tika uzskatīts par iekārojamu priekšmetu un kā tāds arī attēlots gan glezniecībā, gan fotogrāfijā. Ja gleznas sižetam bija nepieciešams arī vīrieša akts, tad tam savukārt bija jāpauž spēks, varenība un cildenums saskaņā ar klasicismā tik augstu vērtētajiem antīkajiem ideāliem. Tas vērojams vienā no nedaudzajiem 19. gadsimta vīriešu aktiem Šarla Alfonsa Marlē (*Charles Alphonse Marlé*) fotogrāfijā, kura tikusi iecerēta kā palīglīdzeklis kādam gleznotājam.⁷⁴

Situācija mainījās 19. gadsimta pēdējā desmitgade un 20. gadsimta pašā sākumā, kad parādījās piktoriālisma virziens un ideja par fotogrāfiju kā mākslu.⁷⁵ Strauju popularitātes pieaugumu akta fotogrāfija piedzīvoja laikā no 1840. līdz 1880. gadam Parīzē – pilsētā, kas bija slavēta ar savu brīvo dzīves stilu.⁷⁶ Tur akta foto žanrs attīstījās kā atsevišķs virziens. Līdz ar pieaugošu publikas interesi par akta foto kā par mākslas darbu, ne vairs kā studiju līdzekli, radās fotogrāfi, kas sāka aktīvi darboties šajā jomā.⁷⁷ Līdz ar to arī akta fotogrāfijas, radītas piktoriālisma manierē ar nekonkrētiem foniem, izplūduma efektu un jau daudz erotiskākām pozām, atgādināja tā laika simbolistu gleznas un zīmējumus. Piktoriālistu radītās fotogrāfijas ļoti ietekmēja turpmāko šī žanra attīstību.⁷⁸ Ietekmīgākie 20. gadsimta akta fotogrāfi - Alfrēds Štiglics (*Alfred Stieglitz*) un Edvards Vestons (*Edward Weston*) radīja tādu kā kanonu, kas bija plaši izplatīts mākslas salonos 20. gadsimta pašā sākumā. Vestona 20., 30. gados radītās akta fotogrāfijas vēl šodien tiek uzskatītas par melnbaltās akta fotogrāfijas paraugu. Visbiežāk akta fotogrāfijās redzamas jaunas meitenes, bez ķermeņa apmatojuma, mākslinieciskā pozā un gaismās, parasti anonīmas un ar rotaļīgiem nosaukumiem.⁷⁹

⁷⁴ Tīfentāle, Alise. *Akts nekad nav "tikai akts"*. Pieejams: <http://fotokvartals.lv/2012/05/28/akts-nekad-nav-tikai-akts/>

⁷⁵ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New York: Oxford University Press Inc. 2005. 449. lpp.

⁷⁶ Turpat.

⁷⁷ Tīfentāle, Alise. *Akts nekad nav "tikai akts"*. Pieejams: <http://fotokvartals.lv/2012/05/28/akts-nekad-nav-tikai-akts/>

⁷⁸ Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New York: Oxford University Press Inc. 2005. 450. lpp.

⁷⁹ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1503 - 1508. lpp.

Fotogrāfija ir mainījusi cilvēces laika uztveri un izveidojusi aizritējušā laika pieredzi, kas ir unikāla tikai modernajai sabiedrībai.⁸⁰ Fotoattēls tiek uzskatīts par neapstrīdamu pierādījumu, ka noticies tas, kas noticis. Tajā pašā laikā tiek uzskatīts, ka glezna vai verbāls apraksts ir mākslinieka individuāla interpretācija. Un tomēr, par spīti pieņēmumam, ka fotoattēli ir absolūts realitātes atspoguļojums, pat fotogrāfs, kas apzināti cenšas radīt realitātei pēc iespējas tuvāku attēlu, vienmēr saglabā savu personisku redzējumu un gaumi, ⁸¹ personīgi izvēloties ko fotografēt un ko atstāt ārpus kadra. Fotoattēlu pasaulē robežas kļūst nosacītas.⁸² Visu iespējams nošķirt, saraut atņemt nost, mainot kadrējumu.⁸³ Fotoattēls ir izgriezums laikā un telpā. Fotogrāfija *iesaldē* laiku. Tā var ierakstīt realitāti, priekšmetus un reālās pasaules detaļas, neatkarīgi no atmiņas. Fotogrāfija ļauj objektīvi paskatīties uz pagātņi bez individuālu emociju radītas miglas.⁸⁴

⁸⁰ Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 22. lpp.

⁸¹ Sontāga, Sūzena. *Par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2008. 14.-15. lpp.

⁸² Doble, Rick. *How photography changed time*. 2014. 2.lpp. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/245175092/How-Photography-Changed-Time-by-Rick-Doble>

⁸³ Sontāga, Sūzena. *Par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2008.34.-35. Lpp.

⁸⁴ Doble, Rick. *How photography changed time*. 2014. 1.lpp.

2. LATVIJAS FOTOGRĀFIJAS VĒSTURES APSKATS

Pirmās rakstiskās ziņas par fotogrāfiju Latvijā fiksētas 1839. gada 10. augustā, laikrakstā *Rigaische Zeitung*. Jau 1840. gadā citā vācu laikrakstā *Rigaische Stadtblätter* piecos turpinājumos publicēts jaunās tehnoloģijas apraksts un arī vēlāk periodiski publicētas ziņas par jaunumiem šajā jomā.⁸⁵ Vizuālo liecību par fotogrāfijas agrīno periodu Latvijā saglabāties maz. Senākais dagerotips, kas saglabāties, atrodas Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvā un datēts ar 1850. gadu. Latvijā fotogrāfijas ienākšana saistāma ar jaunlatviešu kustību – laiku, kad latviešu tauta sāk sevi apzināties kā nāciju un cīnās par nacionālās kultūras attīstību.⁸⁶

Pirmais posms ilgst no aizsākumiem 1850. gadā līdz 1890. gadam. Šajā laikā Dagerotipus un dagerotipu darbnīcas Latvijā veidoja ceļojoši fotogrāfi, galvenokārt vācieši, no kuriem daži Rīgā atvēra arī fotostudijas.⁸⁷ Pašos fotogrāfijas ēras aizsākumos fotografēja lauku un pilsētu ainavas. Unikāla vēstures liecība ir dagerotipijas uzņēmums, kurā redzama Rīgas panorāma – Pēterbaznīca un vējdzirnavas. Šis uzņēmums datējams ar laiku no 1840. līdz 1845. gadam. Uzskata, ka tā ir pirmā fotogrāfija, kurā redzama Rīgas panorāma.⁸⁸ Tomēr 19. gadsimtā fotogrāfiju izmantoja, galvenokārt, portretu fotogrāfiju izgatavošanai. Līdz tam tik izplatīto portretu glezniecību, sāka aizstāt ar portreta fotogrāfiju, jo jaunajā tehnikā radīta portreta izgatavošana prasīja mazāk laika un bija lētāka, tāpēc pieejama lielākam skaitam interesentu. Fotogrāfiskais portrets izkonkurēja laikmetam raksturīgo, dokumentējošo, naturālistisko portretu, ko līdz 19. gadsimta otrajai pusei pasūtīja pie gleznotājiem vai grafiķiem. Gleznotāji - Kārlis Zēbode, Jūliuss Zīgmunds, Eduards Ehtlers, Hermanis Kīperts, Jūlijs Feders, uz laiku vai pilnīgi pārgāja fotogrāfa profesijā.⁸⁹ Šajā posmā var runāt par latviešu fotogrāfijas aizsākumu, kam ļoti liela nozīme ir nacionālā kultūras mantojuma veidošanā.

⁸⁵ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 262. lpp.

⁸⁶ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 17. lpp.

⁸⁷ *The Memory of the photograph*. Copenhagen: Nordic council of Ministres. 2001. 30. lpp.

⁸⁸ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 17. lpp.

⁸⁹ Kļaviņš, Eduards. *Latvijas mākslas vēsture. 1840.–1890. gadu vēsturiskais fons*. Pieejams: <http://www.makslasvesture.lv>

Zināms, ka 19. gadsimta 60. gados Rīgā darbojušās jau aptuveni 20 fotodarbnīcas.⁹⁰ Par vienu no pirmajiem fotogrāfiem uzskatāms Alfons Bērmanis, kas savu darbnīcu Rīgā atvēra 1862. gada, bet ar fotogrāfiju sācis nodarboties jau agrāk.⁹¹ Fotogrāfija izplatījās arī citās Latvijas pilsētās - Liepājā un Daugavpilī. Tematikas ziņā fotogrāfijā dominēja sadzīves ainas, kāzas, kristības, bēres, dažos gadījumos arī lauku darbu ainas – kulšanu, kopējas talkas un ēku celšanu.⁹²

19. gadsimtā fotogrāfiju uzskatīja par zinātnes sasniegumu, jaunu tehnoloģiju. Mehāniskais attēla veidošanas process liedza to apskatīt mākslas kontekstā. Uzskatīja, ka mākslas darbam jābūt radītam rokām. Fotogrāfiju atzīt par mākslu kavēja arī klasicisma idejās balstītā estētiskā pieredze. Tai raksturīgi nereāli, idealizēti tēli. Fotogrāfijai raksturīgais fragmentārisms un priekšmetu detalizācija tai nebija pieņemami.⁹³

Fotogrāfija jau no pirmsākumiem, vēl pirms krāsainās fotogrāfijas izgudrošanas 19. gadsimta beigās, eksperimentēja ar krāsu, kas saistīta gan ar vēlmi iegūt dabai atbilstošāku attēlu, gan tieksmi sekot glezniecības stereotipiem.⁹⁴ Arī latviešu presē 19. gadsimta 90. gados aprakstīti krāsainās fotogrāfijas iegūšanas paņēmieni. Agrīnajā stadijā, krāsas lietošana fotogrāfijā saistās arī ar retušu, kuru varēja klāt gan uz negatīva gan uz pozitīva. Viens no atpazīstamākajiem latviešu māksliniekiem, retušētājiem ir Kārlis Hūns.⁹⁵ 20. gadsimta sākumā krāsainu fotoattēlu pavairošanai izmantoja iespiedtehniku - litogrāfija. Fotoattēlu rūpīgi pārzīmēja un padarīja krāsainu. To panāca, fotogrāfiju iekrāsojot un tipogrāfiski iespiežot. Bieži vien lai fotogrāfiju papildinātu, izmantoja kolāžu. Šādu tehniku izmantoja pastkaršu gatavošanā, lai pastiprinātu vizuālo efektu un piešķirtu fotogrāfijai krāsainību.⁹⁶

19. gadsimtā, 20. gadsimta sākumā specializētas fotomākslas izstādes vēl neorganizēja, tāpēc fotogrāfi ar saviem darbiem piedalījās lauksaimniecības un rūpniecības izstādēs.⁹⁷ Liels notikums latviešu mākslas dzīvē bija etnogrāfiskā izstāde 1896. gada

⁹⁰ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 17. lpp.

⁹¹ Turpat, 16. lpp.

⁹² Turpat, 26. lpp.

⁹³ Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 261. lpp.

⁹⁴ Turpat, 264. lpp.

⁹⁵ Turpat, 265. lpp.

⁹⁶ Pušpure, Solvita. Rīgas panorāma 1890.–1940. gads. *Fotokvartāls*. Nr. 3 (7), 2007, septembris. 74. lpp.

⁹⁷ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 17. lpp.

augustā, kad tā notika Rīgā, Kronvalda parka teritorijā, Krievijas X arheoloģijas kongresa laikā. Speciāli šai izstādei fotogrāfi organizēja ekspedīcijas, kuru laikā iemūžināja Latvijas pilsētas un iedzīvotāju dzīvi.⁹⁸

1890. gads iezīmējas ar jaunu pagriezienu Latvijas foto dzīvē – tā ir fotogrāfiskās biedrības *Rīga* dibināšana. Šajā biedrībā darbojās gan profesionālie fotogrāfi, gan foto amatieri - kopā ap 80 biedru.⁹⁹ Biedrības lielākais nopelns ir pirmo fotoizstāžu organizēšana. Pirmās divas Fotogrāfiskās biedrības *Rīga* rīkotās specializētās foto izstādes notika 1902. un 1904. gadā. Tās atspoguļoja tā brīža fotogrāfijas sasniegumus gan tehniskā, gan mākslinieciskā ziņā. Izstādes dalībnieku sarakstā vietējās vācu inteliģences starpā sastopami arī latviešu uzvārdi. Izstādēs apskatāmie darbi tematikas ziņā, galvenokārt, pārstāvēja dabas studijas, portretus, sadzīves un etnogrāfiskas ainas.¹⁰⁰

Ap 1905. gadu Rīgā darbojās jau 37 foto darbnīcas, bet Pirmā pasaules kara priekšvakarā to skaits bija pieaudzis jau līdz 60 foto darbnīcām.¹⁰¹ Šajā laikā sāka attīstīties latviešu foto kritikas nozare. 1906. gadā sāka iznākt žurnāls *Stari*, ar fotogrāfijas pielikumu, kurā ievietoti raksti par fotogrāfiju, latviešu *mākslas* fotogrāfijas pārstāvju darbi un īsas šo darbu anotācijas.¹⁰² Periodikā atrodami arī raksti par fotogrāfijas izcelsmi, būtību, funkcijām un tehnoloģijām, taču īpaši apskatīts jautājums par fotogrāfiju kā īpašu mākslas veidu. Latviešu foto kritikas un foto teorijas veidošanā neatsverams ir fotogrāfa, žurnāla *Stari* redaktora un izdevēja Mārtiņa Buclera veikums. Buclers ir 1904. gadā iznākušās grāmatas *Fotogrāfija* sastādītājs. Tā ir pirmā mācību grāmata par fotogrāfiju latviešu valodā. Vēlāk fotogrāfs un izdevējs sāka organizēt vasaras kursus jauno fotogrāfu izglītošanai un atvēra latviešu atvērto foto veikalu, kas kļuva par fotogrāfijas interesentu pulcēšanās vietu Rīgā.¹⁰³

Starpkaru periodā - Latvijas valsts neatkarības gados, Latvijā darbojās ap 30 labi pazīstamu fotogrāfu, kas veidoja gan pasūtījumdarbus, gan arī piedalījās mākslas

⁹⁸ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 28. lpp.

⁹⁹ Turpat, 22. lpp.

¹⁰⁰ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfija Latvijā 20. gadsimta sākumā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 30. lpp.

¹⁰¹ Turpat.

¹⁰² Zeile, Pēteris. Fotomākslas, Fotoestētikas un kritikas sākumi Latvijā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 33. lpp.

¹⁰³ Korsaks, Pēteris. Fotogrāfija Latvijā 20. gadsimta sākumā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 30. lpp.

izstādēs.¹⁰⁴ 30. gados fotogrāfijas kļūst kontrastainākas un mazāk nes māksliniecisko informāciju un vairāk kalpo kā vēsturiska liecība.¹⁰⁵

Līdz ar padomju varas nodibināšanos 1940. gadā Latvijas fotogrāfijai bija jāpielāgojas jaunās sistēmas noteikumiem. Jau kopš 1930. gada Padomju Savienībā dominēja sociālistiskais reālisms. Lai gan tradicionāli sociālistiskais reālisms attiecināms uz glezniecību, tēlniecību, literatūru, padomju ideoloģija atspoguļojās arī tā laika fotogrāfijā. Sociālistiskais reālisms ir partijas birokrātijas angažēta māksla, kura apkalpo totalitārās sabiedrības vajadzības un paredz patiesu un vēsturiski konkrētu realitātes attēlojumu saskaņā ar darbaļaužu audzināšanas idejisko uzdevumu sociālisma garā.¹⁰⁶ Fotogrāfiju nereti aizvietoja ar gleznām un grafikām, kas tika uzskatītas par daudz piemērotāku mediju idealizētu padomju līderu portretu radīšanai, kamēr fotogrāfijai komunistiskajā iekārtā tika iedalīta utilitāra loma – kalpot par propagandas un aģitācijas līdzekli vai sadzīves pakalpojumu. Fotogrāfiem bija divas iespējas - strādāt presē, kalpojot redakcijas doktrīnām, kas pieprasa atspoguļot partijas politiku un audzināt sabiedrību sociālisma garā, vai nodarboties ar komercdarbību, attīstot fotogrāfijas biznesu.¹⁰⁷ Kopumā fotogrāfu pēckara gados bija daudz, bet to izvietojums valsts teritorijā – ļoti nevienmērīgs. 1949. gadā Rīgā darbojās ap 70 fotodarbnīcu, turpretim bija reģioni, piemēram, Durbe, kur nebija nevienas fotodarbnīcas.¹⁰⁸

PSRS teritorijā par vienīgo profesionālo fotogrāfijas izmantošanas veidu atzina fotožurnālistiku.¹⁰⁹ Fotogrāfijas nozares pārraudzība un attīstība tika nodota PSRS Žurnālistu savienības Foto sekcijas pārziņā.¹¹⁰ Par pieļaujamām tēmām tika uzskatītas mūsdienu dzīves aktuālās problēmas, kara un miera jautājumi, jaunās dzīves mierpilnā celtniecība, dabas stihiju pakļaušana cilvēka gribai, zinātnisko atklājumu patoss, jaunā cilvēka bezbailība un pašreizējā dzīve.¹¹¹ Tie ir centieni vizualizēt ideoloģiju, nevis patiesu

¹⁰⁴ *The Memory of the photograph*. Copenhagen: Nordic council of Ministres. 2001. 31.lpp.

¹⁰⁵ Pušpure, Solvita. Rīgas panorāma 1890.–1940. gads. *Fotokvartāls*. Nr. 3 (7), 2007, septembris. 74. lpp.

¹⁰⁶ Tifentāle, Alise. Māksla pieder tautai! Sociālistiskais reālisms fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 2 (10), 2008, aprīlis. 50.lpp.

¹⁰⁷ Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados. *Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp.

¹⁰⁸ Turpat.

¹⁰⁹ Tifentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 9.lpp.

¹¹⁰ Turpat, 39. lpp.

¹¹¹ Turpat, 41. lpp.

faktu atainojumu.¹¹² Bija noteikts, ka fotogrāfijai jāpauž izaugsme, attīstība, taisnais ceļš uz komunisma uzvaru un arvien jauniem sasniegumiem ražošanas apjomu pieaugumā. Izplatīts bija strādnieka – fiziska darba darītāja, tēls, kurā klātesoša ir arī padomju *feminisma* versija – sievietes līdztiesība strādāt fiziski smagus un veselībai kaitīgus darbus, tādejādi kļūstot par darba varoni. Lai šādu cildinošo motīvu paspīlgtinātu, nereti cilvēkus, piemēram, kādas noteiktas profesijas pārstāvju, portretēja grupās, tādejādi cenšoties radīt pārliedzošāku un monumentālāku iespaidu nekā indivīda portretējumā. Individuālu darba varoņu portretos parasti attēlots cilvēks pie mašīnas - kadra lielāko daļu aizņem tehnika, kamēr cilvēks attēlots kā tehnikas apkalpotājs. Dinamisku efektu panāca, izmantojot netipiskus rakursus, monumentālas kompozīcijas un mērķtiecīgu kolektīvas kustības fiksāciju.¹¹³

Padomju periodā ar fotogrāfiju iedzīvotāji, galvenokārt, saskārās preses izdevumos, kur tā kalpoja par ilustrāciju rakstītam tekstam ar ideoloģiski audzinošu nozīmi, un tika uzskatīta par savdabīgu teksta ekvivalentu. Taču, kopumā skatoties, šā laika izdevumos fotogrāfiju bija ļoti maz un to starpā dominēja oficiāli portreti un samākslotas reportāžas.¹¹⁴

Preses fotogrāfu skaits līdz ar lasītāju pieprasījumu pēc vizuāla rakstura informācijas, pieauga 50. gados, kad sāka iznākt žurnāls *Zvaigzne*. Šajā žurnālā bija sadaļa veltīta speciāli fotogrāfijai, kurā foto amatieri un profesionāļi varēja iesūtīt darbus un izrādīt tos plašākai publikai. Galvenokārt publicēja idilliskas ainavas un klusās dabas. Desmitgades beigās fotogrāfiju tematikā sāka parādīties cilvēka jūtu, individuālu interešu atainojums, vairāk sāka atspoguļot cilvēku brīvo laiku un ikdienas pārdzīvojumus. Fotogrāfija sāka *dzīvot* no rakstiem autonomu dzīvi.¹¹⁵

Lai gan Padomju Savienības normatīviem diktētajā fotogrāfu darbībā maz saskatāmi radoši centieni un individuālas izpausmes un termins fotomāksla profesionālā līmenī neeksistēja, visus fotogrāfus – māksliniekus uzskatīja par amatieriem, 1940. - 1950. gadi ir laiks, kad sāk veidoties Latvijas mākslas fotogrāfijas estētiskie principi,

¹¹² Tifentāle, Alise. Māksla pieder tautai! Sociālistiskais reālisms fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 2 (10), 2008, aprīlis. 50.lpp.

¹¹³ Turpat.

¹¹⁴ Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados. *Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp.

¹¹⁵ Turpat.

radošās fotogrāfijas uzdevumu formulējums, kā arī apņēmība panākt fotogrāfijas atzišanu vizuālajās mākslās.¹¹⁶

Jau no 20. gadsimta 40. gadiem aktuāla tendence bija foto pulciņu organizēšana skolās, pionieru nometnēs, kultūras namos. Lai gan šāda fotogrāfijas entuziastu aktivitāte mudināja arvien vairāk interesentu pievērsties fotogrāfijai, šī pašdarbība vēl vairāk nostiprināja fotogrāfijas nozares utilitāro statusu. Pulciņi atradās zinātnes un tehnikas sadaļā, kopā ar fizikas, rokdarbu un elektromehānikas pulciņiem, nevis mākslinieciskās audzināšanas sadaļā kopā ar kori zīmēšanu un dramatiskā teātra pulciņiem. Bija noteikts, ka foto pulciņa vadītājs ir fiziķis.¹¹⁷ Balstoties uz pulciņu aizsākto tradīciju sāka veidoties fotostudijas un fotoklubi, kas regulāri organizēja mācību nodarbības, kolektīvus praktikumus, priekšlasījumus, konkursus un izstādes. Padomju Savienības normatīvi pieļāva šādu aktivitāti, pamatojot to ar tautas *mākslinieciskās pašdarbības* uzplaukumu sociālisma apstākļos.¹¹⁸

Pārmaiņas Latvijas padomju fotomākslā veicināja vairāki 1957. gada notikumi. Aizliedza politiķu portretu kopēšanu sausās otas tehnikā, tādējādi realitātes atveidošanas funkciju atstājot fotogrāfijas un dokumentālajā kino pārziņā. Tajā pašā gadā notika pirmā Vissavienības mākslas fotogrāfijas izstāde, kā arī atsāka izdot žurnālu *Sovetskoje foto*. Žurnāla rakstos autori definēja fotogrāfijas vietu padomju kultūrpolitikas kontekstā un norādot uz tās nenovēršamo realizēšanos sociālistiskā reālisma ietvaros. Fotogrāfijai noteiktie uzdevumi bija: būt par informatīvu hroniku, sekmēt tehnikas un zinātnes attīstību, nodarboties ar ideju māksliniecisku propagandu. Šādu uzdevumu realizācija rezultātā fotoreportāžas kļuva dinamiskākas un dokumentālākas, nepieļaujot fotoreportieru iejaukšanos dokumentējamajos notikumos. Fotogrāfija kā autonomam mākslinieciskās izteiksmes līdzeklim attīstīties traucēja ideoloģijas dominānce pār jaunradi.¹¹⁹

Tieši iepriekš minēto fotoklubu un pulciņu ietvaros 1960. gadu vidū foto entuziastu lokā sāka izvirzīties lokālās un vēlāka arī starptautiskās izstādēs atzīti autori, kuri fotogrāfiju sāka apzināti virzīt kā mākslas praksi – fotomākslu, lielākoties balstoties vizuālās mākslas paradigmās. Šāda tendence veicināja novēršanos no dokumentālās

¹¹⁶ Tīfentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 27. lpp.

¹¹⁷ Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. *Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados*. *Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp.

¹¹⁸ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999 17.lpp

¹¹⁹ Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. *Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados*. *Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp.

konkrētības, biežāk izmantojot vispārinātus tēlus.¹²⁰ Vēlāk starptautisku atzinību guvušais fotogrāfs Gunārs Binde laikrakstā *Liesma* 1967. gadā teicis: “*Man fotogrāfija ir māksla. Informatīva patiesība man nav vajadzīga.*”¹²¹ *Galvenais ir mākslas patiesība. Mākslas fotogrāfija nepretendē un dokumentalitāti.*”¹²² 1970. gadu vidū foto amatierisma kustība piedzīvoja uzplaukumu fotokonkursu un salonu ziņā. Piedalīšanās fotokonkursā vai salonā 1970. gados bija vienīgā iespēja publiski izstādīt savus darbus, ievietot tos kontekstā ar citu autoru darbiem un saņemt publikas novērtējumu. Profesionālās fotogrāfijas vide fotoamatieriem bija nepieejama – kaut arī tika rīkotas izstādes, tās balstījās uz kanonisku vietējo personību cildināšanu vai pagātnes mantojuma pārvērtēšanu.¹²³ Gunārs Binde ar darbu *Portrets (Eduards Smiļģis)* ieguva zelta medaļu Argentīnas Starptautiskajā fotogrāfijas salonā. Šis notikums bija pirmais pēckara latviešu fotogrāfu sasniegums starptautiskā mērogā un veicināja arī citu latviešu fotogrāfu centienus izsisties un publicēties ārpus PSRS.¹²⁴

1962. gadā nodibināja *Rīgas fotoklubu*. Tā dibināšanas iniciators un vēlākais vadītājs bija Vilnis Folkmanis. Fotokluba tikšanās reizēs dalībnieki, domubiedri, fotogrāfijas entuziasti diskutēja par dažādiem ar fotogrāfiju saistītiem jautājumiem un izveidoja fotogrāfijas estētiskos kritērijus. Līdzīgi kā Fotogrāfiskās biedrības *Rīga* gadījumā 19. gadsimta beigās, arī jaunizveidotā foto kluba viens no galvenajiem uzdevumiem bija regulāru foto izstāžu organizēšana. Ar izstādēm un fotogrāfijas popularizēšanu fotokluba biedri tiecās pozicionēt fotogrāfiju kā mākslas darbu. Ar fotoklubu 60. gados saistīti tādu fotogrāfu vārdi kā Gunārs Binde, Egons Spuris, Jānis Kreicbergs, Jānis Gleizds, Leons Balodies, Zenta Dzividzinska. Varēja jau runāt par tādu kā Latvijas mākslas fotogrāfijas tradīciju, kuru kopa pieredzi un starptautisku atzinību guvuši fotomeistari.¹²⁵ Tā kā Latvijā nepastāvēja iesakņojusies mākslas tradīcija no iepriekšējiem gadsimtiem vai 20. gadsimta sākuma, kā tas bija citas valstīs, fotogrāfi savus estētiskos uzskatus veidoja, balstoties uz ienākošo informāciju no ārzemju foto žurnāliem

¹²⁰ Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.

¹²¹ Tīfentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 33. lpp.

¹²² Turpat, 61. lpp.

¹²³ Pāteks, Jirži. Inscenētā fotogrāfija 1970. gados. *Fotokvartāls*. Nr. 5(19), 2009, oktobris. 48. lpp.

¹²⁴ Tīfentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 33. lpp.

¹²⁵ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 17.lpp.

un katalogiem, kuri iznāca krievu valodā un bija nopērkami arī Latvijā.¹²⁶ Nozīmīga loma stila attīstībā bija arī Centrāleiropas un Austrumeiropas – čehu un poļu fotogrāfijai. *Pieredzējušo amatieru* fotogrāfu lokā bija manāma interese par rietumu modernismu eksperimentiem, simbolismu, romantismu, jūgendstilu un piktorālismu. Rietumu fotogrāfu ietekmē, latviešu *mākslas* fotogrāfijā sāk parādīties grafiskā tendence – formu vienkāršošana, atsacīšanās no pustoņiem, un stipru kontrastu lietojums, kā arī dekoratīvu plaknes efektu izmantojums. Tāpat bija interese par tādiem specifiskiem tehniskiem paņēmieniem kā fotomontāža, optiskas deformācijas, sabatjē efekts un solarizācija. Epizodiski novērojami izteiksmīga mākslinieciskā tēla meklējumi, inscenējuma metodes lietojums un fotogrāfiskā attēla glezniecisko īpašību akcentēšana.¹²⁷ Ja fotožurnālistikā svarīga bija attēla vēstījuma skaidrība, un tās nolasīšana bija piesaistīta realitātei, tad mākslas fotogrāfija virzījās vispārinātu un subjektīvu tēlu pasaulē, kurā daudz svarīgāka par konkrēto notikumu bija cilvēka jūtu pasaule un tās projekcija uz apkārt esošajām lietām, parādībām, cilvēkiem.

Latvijas fotogrāfijas vēsturē formāli eksperimenti novērojami Zentas Dzividzinskas, Valtera Jāņa Ezeriņa, Ata Ieviņa, Valda celma un citu fotogrāfu daiļradē.¹²⁸

Latvijas fotogrāfijā 20. gadsimtā radīta arī virkne nozīmīgu darbu ainavas žanrā. Visi 20. gadsimta sākumā strādājošie Latvijas fotogrāfi – Mārtiņš Buclers, Roberts Johansons, Vilis Rīdzenieks, Jānis Rieksts un citi radīja dabasskatus, izmantojot gleznieciskus kompozīcijas principus. Šo ainavas attēlojuma tradīciju pārņēma arī 1950. gados aktīvi strādājošie fotogrāfi.¹²⁹ Viens no pamatlicējiem nacionālajai ainavas fotogrāfijas skolai ir melnbaltās ainavas fotogrāfijas tradīcijas kopējs Bruno Alsiņš.¹³⁰ Ainava arī Bruno Alsiņa fotogrāfijā atklājas kā ilgstošas un pamatīgas tēlotājmākslas tradīcijas turpinājums. Novērojams 19. gadsimta beigu, 20. gadsimta sākuma latviešu nacionālās glezniecības skolas klasiķu Jana Rozentāla un Vilhelma Purvīša poētiskais, harmonizējošais Latvijas dabas ainavu traktējums. Melnbaltajā fotogrāfijā Bruno Alsiņam izdevies radīt latviskā skaistuma izpratnē radītu tēlu sistēmu un kadra kompozīciju, kas rada priekšstatu par stabilitāti, harmoniju, mieru un ilgstamību.

¹²⁶ Tīfentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 35. lpp.

¹²⁷ Turpat, 43. lpp.

¹²⁸ Lindenbauma, Līga. Parālās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6.lpp.

¹²⁹ Tīfentāle, Alise. Bruno Alsiņš un ainavas fotogrāfijas tradīcija Latvijā. *Fotokvartāls*. Nr. 3(23), 2010, jūnijs. 16. lpp.

¹³⁰ Turpat.

Paralēli reālistisko dabas ainavu tvērējiem, bija tādi fotogrāfi kā, piemēram, Gunārs Binde, kura daiļrades lielāko daļu veido inscenētā fotogrāfija. 1970. gados Binde apzināti veidoja teatrālus inscenējumus un aktīvi pievērsās akta žanra izkopšanai.¹³¹ Inscenētajai fotogrāfijai raksturīgs bija patoss, ikonogrāfija un sapnim līdzīgs redzējums. Bieži vien tā tika kritizēta, kā pārlietu samākslota, manierīga un romantiska. Inscenētajā fotogrāfija ir atgriešanās pie tradicionālā.¹³² 1970. gadu inscenētās fotogrāfijas ikonogrāfijas pamatiezīme ir sievietes tēla kā daudzfunkcionāla simbola klātbūtne. Tas var būt gan melanholsks liktenīgā sievietes tēls, gan *dabiska sieviete* kā metafora dabai un dabiskai seksualitātei.¹³³

Žurnāla *Rīgas modes* kontekstā var runāt par Latviešu modes fotogrāfiju. Žurnāls iznāca no 1956. līdz 1988. gadam. Uzskata, ka latviešu modes fotogrāfijas uzplaukums ar fotogrāfu Jāni Kreicbergu, kurš 1973. gadā sāk strādāt par modes fotogrāfu izdevumā *Rīgas Modes*. Fotogrāfs ar pieredzi un māksliniecisku skatījumu pašos pamatos izmainīja ierasto darba stilu. Fotogrāfijas kļuva radošākas, un paralēli apgērbu reprezentējošai funkcijai atklāja arī mākslinieciskas kvalitātes.¹³⁴

1960. gadu beigās sākās mākslas un dokumentālās fotogrāfijas mijiedarbošanās - aktualizējās estētiski neatzīti, ar dokumentalitāti saistīti eksperimenti.¹³⁵ Dokumentalitāte kā svarīgs attēlu uzņemšanas veids novērojams fotogrāfes Zentas Dzividzinskaas darbos. Dzividzinska veidoja fotosēriju, kurā iemūžinot savu lauku sētu. Arī pilsētas ikdienas dokumentētājas Māras Brašmanes daiļradē jūtama vēlme fiksēt zūdošās laika liecības tās iemūžinot nooficiālās dokumentālas fotogrāfijas nošķirtā savdabīgā dokumentālā manierē.¹³⁶

Dokumentalitātes izgaismojums citā aspektā vērojams arī Egonā Spurā fotogrāfijās. Spuris bija viens no pirmajiem un aktīvākajiem Latvijas fotomākslas pārstāvjiem, kā arī vienotas estētikas veidotājiem. 1970. gadu vidū Spuris sāka fotogrāfijā iemūžināt dažādus Rīgas rajonus. Šajās fotogrāfijās redzama vēlme tvert vidi ģeometrizētā, abstraktā manierē.

¹³¹ Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.

¹³² Pāteks, Jirži. Inscenētā fotogrāfija 1970. gados. *Fotokvartāls*. Nr. 5(19), 2009, oktobris. 48. lpp.

¹³³ Turpat.

¹³⁴ Sūna, Ilga. Pašportrets. *Fotokvartāls*. Nr.3 (17), 2009, jūnijs 24. lpp.

¹³⁵ Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.

¹³⁶ Turpat.

Autora darbi ir izteikti formāli, un tajos svarīgākais ir optiski deformētās vides plakņu attiecības, formu spēles un līniju struktūras, kurās nav nozīmes detaļu aprakstam.¹³⁷

Šo autoru darbi uzrāda dokumentalitātes lomas palielināšanos mākslas fotogrāfijā, atbrīvojot to no politiskām vai didaktiskām intonācijām. Dokumentalitāte kļuva par radošās darbības metodi.

Tomēr pēckara gadu norises Latvijas fotomākslā nevarētu saukt par īpaši eksperimentālām un avangardiskām rietumu mākslas kontekstā. Lai arī Latviešu fotogrāfi savu darbu radīšanā izmantoja atsevišķus sirreālistu vidū izplatītus paņēmienus, viņu darbības motivācijas ar sirreālistu praksi – sapņu pasaules atspoguļošanu un absolūtu tradīcijas noliegšanu, nebija saistības. Tās bija alkas pēc tīras mākslas, kas noteica izvairīšanos no oficiāli normatīvos noteiktas tematikas. Fotogrāfu – mākslinieku darbi bija apolītiski, atspoguļojot individuāli rastus tēlus, motīvus un emocionālus efektus. No uzspiestā repertuāra autori atlasīja pieņemamākās tēmas, kas pieļāva plašu personisku radošu interpretāciju. Visbiežāk tās bija idilliskas dzimtenes dabas ainavas, kultūras ļaužu portreti, inscenēti sieviešu akti studijā vai brīvā dabā, klusās dabas. Fotogrāfijām bija raksturīga rūpīgi izkalkulēta kadra kompozīcija, tonalitāte, gaismēnas, faktūra un maksimāli perfekts tehniskais izpildījums. Šajās režīma atļautajā tematikā, mākslinieki iemanījās apslēpt abstraktu simboliku.¹³⁸

1980. gadu sākumā foto procesi būtiski mainījās gan institucionālā, gan estētikas ziņā. Radās tāda foto entuziastu grupa kā *Hortus*, pirmā fotogrāfu apvienība, kas izveidojās ārpus mākslas fotogrāfijas oficiālajām institūcijām, un kura tika radīta ar mērķi veidot no fotoklubiem neatkarīgu vienību. Tāpat ar jaunām idejām fotogrāfijas jomā aktivizējās fotogrāfu apvienība *A*, kuras vadītājs bija Egons Spuris un kurā darbojās arī Inta Ruka.

1980. gadu sākumā fotogrāfijas vidē ienāca virkne jaunu autoru, no kuriem viena daļa sekoja fotomākslas paradigmām (Jānis Knāķis, Viesturs Links un citi), bet otra grupa konsekventi pievērsās dokumentalitātei (Inta Ruka, Andrejs Grants, Gvido Kajons un citi) Būtiski, ka tieši šie autori bija tie, kuri jau 1980. gadu vidū ar saviem darbiem tika integrēti vizuālās mākslas laukā.

Visām parādībām mūsdienu fotogrāfijā ir sava vēsturiska tradīcija, priekšteči 19., 20. gadsimtā. To pārzināšana ir priekšnoteikums, lai izteiktu vērtējumu par aktuālajiem

¹³⁷ Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.

¹³⁸ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999 17. lpp.

procesiem.¹³⁹ Tematiskās un stilistiskās ievirzes, kas raksturo mākslas fotogrāfiju 50. gados, saskanēja gan ar sociālistiskā reālisma estētiku, gan arī ar Latvijas mākslas fotogrāfijas pirmsākumos – Mārtiņa Buclera izdotajā žurnālā *Stari* nodefinēto fotomākslas misiju – tiekties dabā un cilvēkos pēc skaistā un harmoniskā. Šie pamatprincipi, paplašinot tematikas un stilistikas robežas, spēkā bija visus vēlākos gadus.¹⁴⁰ 60. gadu beigās fotogrāfiju kā vienu no savas radošās izpausmes veidiem izmantot sāka profesionāli mākslinieki. Tajā pašā laikā padomju republikā, līdz ar *atkusni*, noritēja mākslas liberalizācija, kas atgriezta interesi par avangarda mantojumu, uz kuru atsaukties sāka gan vizuālās mākslas, gan fotogrāfijas pārstāvji.¹⁴¹ Līdz 1980. gadam fotogrāfijas attīstība Latvijā noritēja bez acīmredzamas iesaistes vizuālās mākslas attīstības procesā. Lai gan tika runāts par foto mākslu, tā, salīdzinājumā ar tradicionālajām mākslām, palika marginālās pozīcijās. Pastāvēja radošas, ar foto izmantojumu saistītas, atšķirīgas prakses. Tas veicināja fotogrāfiskuma izpratnes un estētisko uzskatu nomaiņu, skarot fotogrāfijas kā piltiesīga mākslas medija, atzīšanu.¹⁴² Kā neatņemama Latvijas mākslas sastāvdaļa fotogrāfija parādījās un tika saprasta tikai 1990. gadu sākumā, kad to daudzpusīgi sāka izmantot laikmetīgajā mākslā.

¹³⁹ Tīfentāle, Alise. Bruno Alsiņš un ainavas fotogrāfijas tradīcija Latvijā. *Fotokvartāls*. Nr. 3(23), 2010, jūnijs. 16. lpp.

¹⁴⁰ Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. *Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados*. *Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp.

¹⁴¹ Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.

3. LAIKMETA ATSPUGUĻOJUMS INTAS RUKAS FOTOGRĀFIJĀ

3.1. Intas Rukas personība un daiļrades stilistiskās iezīmes

Inta Ruka dzimusi Rīgā 1958. gadā. 10 gadu vecumā zaudējusi tēvu. Intu uzaudzināja māte. Pēc Rīgas 13. vidusskolas absolvēšanas, apguvusi šuvējas profesiju 16. profesionāli tehniskajā vidusskolā.¹⁴³ Līdz 80. gadu sākumam Ruka strādāja par šuvēju, tad kļuva par laboranti Latvijas Eksperimentālās un klīniskās medicīnas institūtā. Brīvajā laikā fotografēja.

Ar fotografēšanu sākusi nodarboties 20. gadsimta 80. gadu sākumā.¹⁴⁴ Fotografēšanas pamatus apguvusi pašmācības ceļā, vēlāk Ruka savas zināšanas fotogrāfijā papildināja, piedaloties tādu Rīgas fotostudiju kā *VEF*, fotoklubs *Rīga* rīkotajos pasākumos, un tādejādi nonākot pieredzējušu Latvijas fotogrāfu ietekmju un stimulu vidē.¹⁴⁵ No 1984. gada Inta reizi nedēļā sāka piedalīties fotostudijas *Ogre* aktivitātēs.¹⁴⁶ Ogres fotostudijā fotogrāfe darbojās četrus gadus - no 1984. līdz 1988. gadam. Tur Ruka iepazīna atzīto latviešu fotogrāfu Egonu Spuri, kas sākotnēji bija viņas skolotājs, bet 1987. gadā Inta Ruka kļuva par Egona Spura sievu. Vēlākos gados iesaistījās avangarda fotogrāfu grupējumā ar nosaukumu *A*, kur darbojās kopā ar tādiem fotogrāfiem kā Gvido Kajons, Andrejs Grants, Valts Kleins un citiem.

Inta Ruka daudz studējusi Augusta Zandera, Diānas Arbusas (*Diane Arbus*) un īpaši Volkera Evansa fotogrāfijas. Daudz mācījusies no kolēģa un drauga, fotogrāfa Andreja Granta, bet visvairāk no dzīvesbiedra un skolotāja Egona Spura.¹⁴⁷

Kopš 1986. gada veido personālizstādes. Intas Rukas darbi izstādīti Igaunijā, Somijā, Zviedrijā, Vācijā, Francijā, ASV, Slovākijā, Lietuvā un Polijā. Kopš 1989. gada piedalās starptautiskās grupu izstādēs, kā arī, kopā ar citiem māksliniekiem, savus darbus izstāda Latvijas izstāžu zālēs.¹⁴⁸ 1999. gadā kopā ar Anitu Zabiļevsku un Ojāru Pētersonu

¹⁴³ Ruka, Inta, Supris Egons. *Fotogrāfijas*. Rīga: neputns. 2003. 5. lpp.

¹⁴⁴ Ruka, Inta. *People I Know*. Bokforlaget Max Strom, 2012. 10.lpp.

¹⁴⁵ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 17.lpp.

¹⁴⁶ Ruka, Inta. *People I Know*. Bokforlaget Max Strom, 2012. 8. lpp.

¹⁴⁷ Ruka, Inta. *Amālijas iela 5a*. Rīga: Neputns. 2008. 4. -14.lpp.

¹⁴⁸ Ruka, Inta, Supris Egons. *Fotogrāfijas*. Rīga: neputns. 2003. 5. lpp.

pārstāvēja Latviju 48. starptautiskajā mūsdienu mākslas izstādē - Venēcijas biennālē ar nosaukumu *Stāsti, stāstītāji*.¹⁴⁹

1999. gadā ieguvusi Latvijas Kultūras fonda *Spīdolas* balvu, 2002. gadā Latvijas Kultūrkapitāla fonda radošo stipendiju, bet 2009. gadā apbalvota ar Latvijas Republikas apbalvojumu – 5. pakāpes Triju Zvaigžņu ordeni.¹⁵⁰

Izdevusi trīs fotoalbumus – *Mani lauku ļaudis* 1999. gadā, *Amālijas iela 5a* 2008. gadā un *Cilvēki*, kurus es pazīstu, kas izdots 2012. gadā un apkopo fotogrāfijas no trīs foto sērijām – *Mani lauku ļaudis*, *Cilvēki, kurus man gadījies satikt* un *Amālijas iela 5a*.

Inta Ruka apgalvo, ka viņai nav savas teorijas vai apzināti veidotas estētikas - fotografējot viņa paņem kameru, nostāda modeli, izmēra gaismu un nospiež slēdzi. Māksliniece darbojas intuitīvi.¹⁵¹

Mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš Intas Rukas fotogrāfiju raksturojis kā *kontenplatīvo antropocentrismu*,¹⁵² vēršot uzmanību uz indivīda nozīmību Intas Rukas daiļradē. Mākslinieces fotogrāfijas ir absolūts reālisms, sociālā fotogrāfija ar dokumentāliem cilvēku un to vides attēlojumiem. Tās kompozicionālie elementi ir frontāls, statisks fiziskais ķermenis un interjers vai ainava.¹⁵³

Vairāki mākslas pētnieki Intas Rukas fotogrāfiju salīdzinājuši ar 20. gadsimta vācu dokumentālā fotogrāfa Augusta Zandera darbiem, kurš veidojis tipoloģiskus dažādu sabiedrības slāņu portretus, tiecoties izveidot sava laikmeta *spoguļi*. Taču salīdzinājumā ar Zandera portretiem, Intas Rukas darbi ir daudz personalizētāki. Tajos redzama iejūtība pret cilvēka individualitāti, “*dziļi personiska cieņa pret vienkāršu cilvēku, kamēr Zanderu vairāk interesēja tipoloģija, nevis individualitāte.*”¹⁵⁴ Fotogrāfei ļoti svarīga ir katra portretējamā personība un identitāte. Šis faktors atklājas fotogrāfiju nosaukumos, kas lielākoties ir attēlā redzamo personu vārds un uzvārds un dubultportretu gadījumos - abu personāžu vārds un uzvārds, kā arī īss paskaidrojums, kas atklāj abu portretēto savstarpējo saistību. Fotogrāfiju autore nereti fotogrāfijai pievieno arī nelielu aprakstu par attēlā

¹⁴⁹ Demakova, Helēna, Kļaviņš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 10. lpp.

¹⁵⁰ Latvijas Valsts Prezidents. Valsts apbalvojumi. *Ar Triju Zvaigžņu ordeni apbalvotie, sākot no 2004. gada 1. oktobra*. Pieejams: http://www.president.lv/pk/content/?cat_id=2225

¹⁵¹ Demakova, Helēna, Kļaviņš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 17.lpp.

¹⁵² Ruka, Inta. *Amālijas iela 5a*. Rīga: Neputns. 2008. 4. -14.lpp.

¹⁵³ Demakova, Helēna, Kļaviņš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 18.lpp.

¹⁵⁴ Ruka, Inta. *Amālijas iela 5a*. Rīga: Neputns. 2008. 4. -14.lpp.

redzamo personu, norādot uz profesiju vai piederību dzimtai, citos gadījumos nelielajā aprakstā ietverts kāds cits interesants fakts par portretēto.

Intai Rukai raksturīga spēja katrā indivīdā ieraudzīt estētisko vērtību. Māksliniece netiesā un necenšas atainot personāžu vājības, dažkārt zemo sociālo statusu vai vides trūkumus, bet tieši pretēji – tiecas ieraudzīt skaisto arī reizēm ne tik spožajā. Šādas kvalitātes pamatā nav atkāpšanās no realitātes vai ar faktu safabricēšana, bet gan fotogrāfei piemītošā spēja paskatīties dziļāk par ārējo čaulu.

Eduards Kļaviņš, raksturojot Intas Rukas fotoportretos atainoto, saka, ka tajos fiksēta tēla rāma, kontemplatīva, nesteidzīga garīgās un fiziskās dzīves ikdiena - dramatiski, traģiski, bet tajā pašā laikā idilliski toņu iekrāsoti, bez aktīvas, pārspīlētas mīmikas un žestiem. Indivīds portretā saplūst ar apkārtējo vidi, kas tam ir labi pazīstama un kurā tas jūtas visērtāk. To autore ļauj katram izvēlēties pēc saviem ieskatiem, tādejādi parādot sev piemītošo *cieņu pret indivīda vērtību apziņu*.¹⁵⁵ Inta Ruka portretējusi visu vecumu, abu dzimumu, dažādu profesiju, fizisko, garīgo un sociālo stāvokļu pārstāvjus. Ir gadījumi, kad autore portretējusi turpat veselu dzimtu vairākās paaudzēs. Tajā pašā rakstā Eduards Kļaviņš piemin laika dimensiju¹⁵⁶, kas piemīt Intas Rukas daiļradei, vairākus gadus atgriežoties vienā un tajā pašā vietā un gadu no gada fotografējot vienus un tos pašu ļaudis.

Helēna Demakova fotoalbuma *Mani lauku ļaudis* ievadrakstā piemin īso paskaidrojošo komentāru nozīmīgumu, sakot, ka Intas Rukas fotogrāfija aplūkojama kā attēlu un tekstu kopums. Demakova arī norāda uz Rukas lauku ļaužu personisko realitāti un eksistenci, kārtējo reizi liekot uzsvērt būtiskāko Rukas fotogrāfijā – indivīda nozīmību, interesi par cilvēku kā vērtību, kā arī maksimālu estētiskā redzējumu, kas Eduarda Kļaviņa vārdiem runājot, “*samierina ar realitāti*”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ruka, Inta. *Amālijas iela 5a*. Rīga: Neputns. 2008. 4. -14. lpp.

¹⁵⁶ Demakova, Helēna, Kļaviņš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienų mākslas centrs. 1999. 19.lpp.

¹⁵⁷ Demakova, Helēna. Fotogrāfes ierakstīšana plašākā kultūras un mākslas kontekstā. No: *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienų mākslas centrs, 1999. 32. lpp.

3.2. Laikmetu raksturojoši elementi fotoportretu sērijā *Mani lauku ļaudis*.

Fotosērija *Mani lauku ļaudis* veidota, izmantojot 1937. gadā ražotu *Rolleiflex* platfilmu kameru un statīvu. Foto portretu sēriju veidojošie tēli ir Balvu rajona Naudaskalna ciema iedzīvotāji. Projekta tapšanas laikā, vairākas vasaras pēc kārtas fotogrāfe Inta Ruka, pārvietojoties kājām vai ar divriteni, viesojās vairākās Balvu rajona mājās. Fotogrāfei ļoti svarīgs ir katrs indivīds, tā personiskā pieredze, skatījums uz dzīvi, garīgā pasaule, tāpēc pirms foto portretu uzņemšanas Ruka ar katru no portretējamiem padarīja laiku sarunās un tikai tad aicināja to stāties kameras priekšā. Ar šādu pieeju autore centās panākt, lai modelis kameras priekšā justos pavisam ērti, kā arī pati izzinot portretējamā individualitāti, tiekusies fotogrāfijā atklāt portretētā personības izteiktākās un interesantākās puses. Apkopojot safotografēto materiālu, tika izveidota neliela apvidus ļaužu portretu sērija, kuru autore papildināja vēl daudzus gadus un vēlāk nodēvēja par sēriju *Mani lauku ļaudis*.¹⁵⁸ Fotoprojektu autore īstenoja aptuveni 17 gadu garumā. Šo gadu laikā vairākās no Balvu rajona saimniecībām Ruka viesojusies vairākkārt, tādejādi sērijā ieraugāms atsevišķu personāžu dzīves gājums un attīstība, ļaujot ne tikai paraudzīties uz konkrētās dzimtas pārstāvjiem mirkļa tvērumā, kādā noteiktā laikā, bet arī gadu gaitā, sekojot līdzī to izaugsmei un pārmaiņām. Tādas ģimenes ir Tavari un Steberi, Keiši, Timenieki, Pušpuri, Fedovi, Filipovi un citi. Arī pašas Intas Rukas kā fotogrāfes pilnveidošanās atspoguļojas *Mani lauku ļaudis* iekļautajos portretos. Senākās fotogrāfijas uzņemtas 1981. gadā, bet jaunākās 1998. gadā.

Raksturojot fotoportretu sēriju kopumā, visas fotogrāfijas uzņemtas vasaras mēnešos, tāpēc atspoguļo vien šī konkrētā gadalaika iezīmes, izslēdzot iespēju ieraudzīt, piemēram, ziemas un rudens darbu norisi, vai citos gadalaikos svinamos svētkus. Ir zināms, ka lielākā daļa fotogrāfijas uzņemtas Naudaskalna ciemā, bet nevienai fotogrāfijai to autore nav uzrādījusi precīzu uzņemšanas vietu, māju nosaukumu.

Radniecība un ģimenes uzbūve Intas Rukas portretu sērijā *Mani lauku ļaudis* atklājas gan fotogrāfijās, kurās reizēm pieaugušo vai bērnu vizuālā līdzība ir tik nepārprotama, ka uzreiz top skaidrs - dubultportretā, grupas portretā vai vairākos atsevišķos portretos attēlotos personāžus saista asinsradniecība, proti, attēlotie ir brālis un

¹⁵⁸ Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas cents. 1999. 18.lpp.

māsa vai vecāki ar bērniem. Informāciju par ģimenes uzbūvi Naudaskalna ciemā sniedz arī autores fotogrāfijām pievienotie komentāri.

Pētāmās fotoportretu sērijas ietvaros Inta Ruka iepazīstina ar vairākām sava dzimtā apriņķa dzimtām. Tādas ģimenes kā Tavari, Keiši, Krimi un Fedovi, Timenieki atspoguļot vairākās paaudzēs – iepazīstam vecvecākus, to bērnus un vēlāk arī mazbērnus. Īpaši jāizceļ Tavaru dzimta, kur attēloti arī Dainas Tavares brālēns un māsīca, atklājas ģimenes vēsture - Dainas Tavares vīrs gājis bojā un nesen ģimenē ienācis Elmārs Garais (sk. 1.att.), kurš pilda Dainas bērnu – Edgara un Ivetas tēva lomu.

Intas Rukas fotogrāfijās iemūžinātas mammas ar bērniem – Daina Tavare ar meitu Ivetu un dēlu Edgaru (sk. 2. att, 3. att.), Proskovja Timofejeva ar meitu Matrjonu Vasiljevu (sk. 4. att.), Maču Jankas sieva Mārīte ar bērniem Inetu un Aigaru (sk. 5. att.), Natālija Fedotova ar meitu Aiju (sk. 6. att.), sievietes trīs paaudzēs redzamas fotogrāfijā, kurā iemūžināta Aleksandra Filipova ar meitu Zinaīdu un mazmeitu Irēnu (sk. 7. att.). Vietām parādās arī portreti, kuros attēlots tēvs ar kādu no bērniem vai vecvecāki ar mazbērniem. Kā piemēru jāmin Olgas un Egila Vīksniņu dubultportrets (sk.8. att.), kur Olga redzama ar sava dēla Anatolija dēlu, vairāki portreti ataino Helēnu Prenku un viņas vairākus mazbērnus (sk. 9., 10.att.). Savukārt Mareks Krims portretēts turot rokās vēl zīdaini dēlu Māri Krimu. Inta Ruka izveidojusi arī vairākus dubultportretus, kuros redzami pensionāru pāri, kas ilgus gadus nodzīvojuši laimīgā laulībā, izaudzinājuši bērnus un mazbērnus, un arī mūža nogali joprojām vada kopā. Tādi gadījumi ir Jāņa Pavuliņa un sievas 1992. gadā uzņemtais portrets (sk. 11. att.) un viens no retiem gadījumiem, kad autore neatceras portretēto vārdus, tos nodēvējot aprakstoši par *vienu vecu pāri, kas dzīvojis netālu no Strazdiņiem*. (sk. 12. attēls).

Naudaskalna ciemā sastopamas arī netradicionālas ģimenes, kad kāds pāris ilgus gadus dzīvo kopā bez kopszīves reģistrēšanas Dieva vai likuma priekšā. Tādi ir Aleksandrs Auziņš un Klāra Vanaga, pie kuriem fotogrāfe viesojusies 1985. gadā (sk. 13. att.). Sastopami arī gadījumi, kad portreta komentārā Ruka ļauj noprast par notikušu laulību šķiršanu un atkārtotām laulībām.

Portretu sērijas ietvaros, novērojamas arī tajā attēloto ļaužu savstarpējās attiecības. Piemēram, attēlā, kurā redzami Jānis Lesnieks, Aldis Pokuls, Arnolds Sarķis un Jānis Čakans, no autores pievienotā komentāra uzzinām, ka jaunie vīrieši pulcējušies, lai fotogrāfes Intas Rukas māsīcai palīdzētu sagādāt sienu. (sk. 14.att.) Kaimiņu attiecības atspoguļojas arī fotogrāfijā kurā Ruka portretējusi Osvaldu Vilmīti, kurš redzams kopā ar kaimiņieni Veru Kanaviņu. (sk. 15. att.) Šajā attēlā fotogrāfei izdevies radīt priekšstatu par

abu portretēto raksturu. Gan Osvalds, gan Vera iemūžināti gaišām, apmierinātām, jautrām sejas izteiksmēm, un Osvalds ar labo roku tur Kanaviņas kundzes krūti. Uz draudzīgām kaimiņu attiecībām un draudzīgām attiecībām vispār ciema ļaužu starpā norāda arī Jāņa Putņa (sk. 16. att.) 1992. gadā uzņemtais un Vladimira Pušpura portreti (sk. 17. att.), kuriem pievienotajos komentāros Ruka atklāj, ka kaimiņi nereti pie šiem kungiem braukuši prasīt pēc palīdzības, ja vajadzējis kaut ko izgatavot. Sērijā atrodami vēl vairāki portreti, no kuru komentāriem uzzinām par peronu izpalīdzīgo raksturu.

Ļoti reti ir gadījumi, kad Rukas portretos atklājas vientulība. Sērijā *Mani lauku ļaudis* tādi ir Martas Bītes portrets (sk. 18. att.) un muzikanta Paula Lindes portrets (101.att). Abos gadījumos portretētie pastāsta, ka tiem bijuši radi un bērni, taču gadu gaitā attiecības radu starpā atsvešinājušās un nu tie palikuši vieni. Portretu sērijā atspoguļoti visdažādākie ģimeņu likteņi, kas būtiski ietekmējuši ģimenes sastāvu. Ruka iepazīstina ar vecākiem, kas nelaimes gadījumos pāragri zaudējuši bērnus, kā, piemēram, Vladimira Vasiljeva (sk. 19., 20. att.) un Imanta Rutkastes (sk. 21. att.) gadījumā. Imanta meita Inese 90. gadu sākumā jaunā vecumā gāja bojā traģiskā uguns nelaimē.

Naudaskalna iedzīvotāju **nodarbošanās** Intas Rukas fotoporteru sērijā *Mani lauku ļaudis* atklājas gan fotogrāfijās, gan Rukas pievienotajos komentāros. Fotoportretu sērijas personāži pārstāv ļoti plašu profesiju klāstu. Tomēr ir *lauku ļaudis*, jo lielākajai daļai no portretētajiem ikdienas nodarbošanās ir zemkopība un lopkopība.

No fotosērijas vizuālā materiāla un pašiem portretiem par profesijām var spriest visai maz: ieraugot traktoru fotogrāfijas fonā (sk. 14. att.), vai Nikolaju Vīksniņu pie kuļmašīnas (sk. 22. att.) vai Ritu Vilnīti (sk. 23. att.), kas uz pleciem nēšos nes divus pilnus ūdens spaiņus, var censties uzminēt šo cilvēku profesijas. Taču arī šīs detaļas nesniedz precīzu informāciju. Precīzi var noteikt dravnieka profesiju Vladimira Vasiljeva fotogrāfijā (sk. 19. att.) un Paula Lindes viesību muzikanta arodu (sk. 24. att.).

Plašs Naudaskalna iedzīvotāju profesiju klāsts atklājas Intas Rukas portretiem pievienotajos komentāros. Kravas mašīnas šoferis, aitkopis, krūmu cirtējs, kapracis, apsargs, traktorists, mežsargs, Balvu autoostas kasiere, zirgkope, brigadiere, elektriķis, ugunsdzēsējs, mednieks, slaucēja, celtnieks, pastniece – visas šīs profesijas ir pārstāvētas Rukas *lauku ļaužu* vidū. Jāņa Lapana (sk. 25. att.) meita Aija strādā Rīgā, VEF rūpnīcā pie konveijera, bet, Adeles Kamaldiņas (sk. 26. att.) mazdēls fotoalbuma izdošanas gadā bijis

Satversmes aizsardzības biroja vadītājs, kamēr 11 bērnu tēvs Anatolijs Vīksniņš (sk. 27. att.) strādājis speciālmontāžā - racis tranšejas un mainījis caurules.¹⁵⁹

Vairākos gadījumos tieši nodarbinātības jautājums ir bijis iemesls kādam no Rukas fotosērijā portretētajiem *lauku ļaudīm* atstāt vecāku vai vecvecāku mājas un pārcelties uz pilsētu. Nereti pieminēta ir kāda jaunieša došanās uz Balviem darba meklējumos, bet atsevišķos gadījumos uzzinām arī par pārcelšanos uz Rīgu, vai citām Latvijas pilsētām kā tas ir Adeles Kamaldiņas gadījumā, kuras bērni jaunu dzīves vietu atraduši Rīga, Madonā un Smiltēnē.¹⁶⁰

Blakus stāstiem par portretēto pamatprofesijām - *maizes darbam*, Rukas fotosērija atklāj arī dažādas blakus nodarbošanās, kuras aizpilda Naudaskalna ļaužu brīvo laiku vai kalpo praktiskam mērķim. Piemēram, Roberts Garais (sk. 28 att.) fotogrāfei atrāda savu veikumu – paša uzcelto pirtiņu, pie kuras tad arī vēlas tikt portretēts. Savukārt Mildu Atvari redzam iemūžinātu pie vērpjamā ratiņa.(sk. 29. att.) No Intas Rukas pievienotajiem komentāriem uzzinām arī par Martas Bites (sk. 30. att.) nodarbošanos – viņa bija ciemā izslavēta ar to, ka savās mājās *dzina kandžu*. Tas Bites kundzei kalpojis gan kā neliels peļņas avots, gan arī kā *palīgs* darbos - ja kāds ciemā esot nodarbojies ar šāda tipa ražošanu, tad varējis būt drošs, ka visi ciema vīrieši nāks palīdzēt ar darāmajiem darbiem.¹⁶¹ Vladimirs Pušpurs (sk. 7. att.), bez tā ka prata visus iespējamus lauku darbus un nekad neatteica palīdzību kaimiņam, prata spēlēt vijoli. Vēl Vladis bija uztaisījis ierīci sviesta kulšanai, kā arī tabakas griežamo ierīci, kas pašam lieti noderēja, jo Vladislavs nodarbojās arī ar tabakas audzēšanu.¹⁶²

Mazā skaitā Intas Rukas fotoporteru sērijā *Mani lauku ļaudis* ir norādes uz Naudaskalna iedzīvotāju **izglītību un kultūras dzīvi**. Lielākā daļa Rukas *lauku ļaužu* savu arodu apguvuši pašmācības ceļā, bez mācīšanās kādās speciālās skolā vai universitātēs. Vietām, iepazīstoties ar fotoportretiem un autores komentāriem, var noprast, ka Naudaskalna ļaužu vidū ir ierasts pabeigt vidusskolu un tad meklēt darbu. Tas atklājas aprakstā par Henrika un Zentas Keišu ģimeni (sk. 31. un 32. att.), kurā Ruka par Keišu atvasi Guntaru stāsta, ka tas jau beidzis vidusskolu un meklē darbu, bet darba nav un tāpēc dzīvo vecāku mājās. Sērijā *Mani lauku ļaudis* ievēdoti divi Guntara Keiša portreti. Viens no tiem uzņemts 1986. gadā (sk. 33 att.), bet otrs 1992. gadā (sk. 34. att.).

¹⁵⁹ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 114. lpp.

¹⁶⁰ Turpat, 164. lpp.

¹⁶¹ Turpat, 126. lpp.

¹⁶² Turpat, 186. lpp.

Naudaskalna bērni pirmo izglītību var iegūt Naudaskalna skolā, kā Olgas Vīksniņas bērni (sk. 8. att.). tomēr vairāki – Edgars un Iveta Tavari (sk. 35. att.), kā arī Līga un Kristīne Vīksnas (sk. 36. att.), izlēmuši mācības uzsākt Balvu sākumskolā. Līdz Balviem mērojams tāls ceļš. Gan Edgars un Iveta, gan Līga un Kristīne uz skolu devās ar autobusu, līdz pieturai bijis jāmēro 3 kilometri garš ceļš kājām.¹⁶³ Vīksnu meitenes uz pieturu tēvs ziemās vedis ar zirgu.¹⁶⁴ Pēc vidusskolas beigšanas Iveta Tavare plānojuši stāties Latvijas Banku akadēmijā (1998. gads). Par Naudaskalna iedzīvotāju izglītošanos pēc vidusskolas beigšanas liecina arī Maču Jankas sievas Mārītes un meitas Inetas (sk. 5. att.) mācības Malnavas tehnikumā, kur Mārīte ieguva agronoma profesiju, bet Ineta kļuva par grāmatvedi.¹⁶⁵

Fotoportretos vērojamas arī norādes uz Naudaskalna iedzīvotāju **kultūras dzīvi**. Voldemāra Švarta mazdēls Guntars Timenieks portretēts tautas tērpā. Komentārā skaidrots, ka Guntars skolas laikā dejojis tautas deju kolektīvā.

Vairākās fotogrāfijās redzamai laikraksti. Jāņa Stebera portretā (sk. 37. att.) redzamas durvis, kuras nolīmētas ar laikraksta *Atpūta* izgriezumiem un kādu fotogrāfa Jāņa Gleizda akta fotogrāfiju. Laikraksts redzams arī Ivetas Tavares portretā (sk. 38. att.).

Par Naudaskalna iedzīvotāju saistību ar mūziku liecina muzikanta Paula Lindes portrets (sk. 24. att.), kurā viņš pozējis ar pūšamo instrumentu. Vladimira Pušpura portreta komentārā minēts, ka viņš spēlējis vijoli.¹⁶⁶

Fotogrāfijām pievienotajos komentāros atklājas, ka Almai Drīzulei (sk. 39. att.) mājās joprojām ir patafons, uz kura tā bieži klausās operdziedātājas Žermēnas Heines Vāgneres ierakstus.¹⁶⁷ Savukārt Rolanda Baranovska māsas portretā (sk. 40. att.) uzzinām par jaunu cilvēku izklaides iespējām Naudaskalna apkaimē, proti, jaunā meitene, tērpusies puķainā kleitā, portretēta rīta agrumā tikko atgriezusies no dejām zaļumballē.¹⁶⁸

Ar Jāni Lapānu (sk. 25. att.) Ruka iepazīstina kā ar lielu dziedātāju un kas īpaši svarīgi, tautas dziesmu zinātāju. Lapāns nevienu darbu bez dziesmas nedarot. Dziedājis arī Arnolds Straķis jeb tautā saukts par Senci (sk. 14. att.). Sencis jaunībā dziedājis korī kopā ar Intas Rukas mammu.

¹⁶³ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 68. lpp.

¹⁶⁴ Turpat, 125. lpp.

¹⁶⁵ Turpat, 148. lpp.

¹⁶⁶ Turpat, 186. lpp.

¹⁶⁷ Turpat, 140. lpp.

¹⁶⁸ Turpat, 288. lpp.

Vēl kāda vizuāla norāde uz nosacītu kultūras klātesamību atrodama Līgas Fedotovas portretā no Krimu mājām (sk. 42. att.), kur meitene sēž pagalmā un zīmē.

Portretu sērijā ļoti minimāli atspoguļo reliģijas klātesamību Naudaskalna ļaužu dzīvē. Vienīgā norāde uz to atrodama Elfrīdas Buliņas portretā (sk. 43. att.), kur istabā pie sienas redzams krustā sista Jezus attēls. Buliņa kundze stāstījusi, ka regulāri centusies braukt uz Balviem uz baznīcu, atklājot, ka lielākā daļa apkaimes iedzīvotāju ir luterāņi.

Politiskais aspekts Intas Rukas fotoporteru sērijā *Mani lauku ļaudis* atklājas ļoti fragmentāri. Lai gan pavirši pārskatot Intas Rukas fotoalbumu *Mani lauku ļaudis*, rodas priekšstats, ka tajā publicētie portreti ir absolūti apolītiski, rūpīgāk ieskatoties, iespējams atrast gan vizuālas, gan vēl vairāk rakstiskas norādes uz portretēto attiecībām ar varu, kā arī norādes, kas nezinātājam var pavēstīt par fotogrāfiju uzņemšanas laiku.

Acīmredzamākā liecība ir 1987. gadā uzņemtais Marutas Sprudzāns portrets (sk. 43. att.). Tā centrā redzama Maruta pati, bet aiz muguras pie sienas karājas, kalendārs ar tekstu *Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 70. gadadienai*. Blakus uzrakstam – Ļeņina portrets, nepārprotami norādot uz saistību ar Padomju Savienību.

Savukārt Vladimirs Vasiļjevs (sk. 20. att.), pozējot Rukai, iegērbies žaketē, pie kuras saspraudis savus Otrā pasaules kara laikā iegūtos ordeņus. Vladimirs atklāj, ka saņēmis arī vienu īpaši svarīgu medaļu, taču to, apglabājot priekšlaikus mūžībā aizgājušo dēlu, ielicis tam līdz kapā.

Portretēto dzīves stāstos atklājas atmiņas par izsūtījumu uz Sibīriju. Piemēram, Māris Krims dzimis izsūtījumā, Omskas apgabalā, kur viņa ģimene nonākusi 1949. gadā.¹⁶⁹ Arī Elfrīdas Buliņas mamma pabijusi Sibīrijā. Izsūtījumā cietuši arī Olgas Vīksniņas (sk. 8. att.) radi, kuri, kaimiņu nosūdzēti, tikuši atzīti par politiskajiem ienaidniekiem.

Kopumā ciemā atklājas visai negatīva attieksme pret padomju varu. Lai gan to nevar nolasīt no Intas Rukas fotogrāfijām, sarunās portretētie atklāj, ka “*kolhozā ir vēl sliktāk nekā izsūtījumā.*”¹⁷⁰ (Milda Atvare sk. 42. att.). Savukārt Pēteris Oplucāns (sk. 45. att.) protestu izvērsis reālā darbībā, atsakoties strādāt kolhozā un tā vietā labāk izvēloties dzīvot lielā nabadzībā.

Parādās arī vilšanās atjaunotās Latvijas Republikas sistēmā. 1998. gadā Roberts Garais (sk. 28. att.) saka: “*Ko īsti volēt, ka tur lobuma nav nikoda. Dūmoju – naišu, valns*”

¹⁶⁹ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 274. lpp.

¹⁷⁰ Turpat, 110. lpp.

(*Ko iesi vēlēt, ka labuma nav nekāda. Domāju – neieišu, velns.*)¹⁷¹ Roberts arī atklāja valdības solījumu neatbilstību realitātei, sakot, ka ticis solīts, ka cilvēki plūdis no pilsētām uz laukiem, bet tagad tieši otrādi – laukos darba nav un ļaudis dodas to meklēt pilsētā. Norāde uz Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanu ir arī Maču Jankas portretam (sk. 46. att.) pievienotajā komentārā. Lai gan portrets uzņemts 1984. gadā, veidojot fotoalbumu 1999. gadā, Inta Ruka portreta komentārā atklājusi, ka Maču Janka bijis viens no pirmajiem, kas 1990. gadā oficiāli savā īpašumā atguvis Padomju Savienības laikā atsavināto zemi.¹⁷²

Vide Intas Rukas fotoporteru sērijā *Mani lauku ļaudis*, galvenokārt attiecas uz portretu fonu. Intas Rukas fotoportretu sērijā *Mani lauku ļaudis* dominē divas lokācijas. Daļa portretu uzņemti brīvā dabā – pie mājas sienas vai durvīm, uz zaļu krūmu fona, pie šķūnīša vai mājas stūra. Tomēr lielākā daļa portretējamo izvēlējušies fotogrāfei pozēt iekštelpās – māju dzīvojamajās istabās, guļamistabās, virtuvē. Interjerā uzņemti portreti atklāj būtiskas laikmetu raksturojošas detaļas.

Kopumā portretos iemūžinātais interjers atstāj tumšu un nospiedošu noskaņu. Tikai retā mājā redzamas istabas ar gaišām sienām un lieliem logiem, kā tas ir, piemēram, Elfrīdas Buliņas (sk. 42. att.) dzīvojamajā istabā. Pārsvarā rodas iespaids, ka istabās trūkst gaismas un pat, ja tapetes ir gaišas, no loga iespīdošā gaisma ir ļoti niecīga. Arī gaišās tapetes ir nolietotas un gadu gaitā nokvēpušas. Lielā daļā istabu sienas noklātas ar izšūtām segām, kas apskatot fotoalbumu kopumā, iezīmējas kā aktuāla tendence. Šāda tipa auduma *deķi* pie sienām ir Matrjonas Vasiljevas (sk. 46. att), Veras Aukas (sk. 47. att.), Zigfrīdas Kravales (sk. 48. att.), Marijas Murašovas (sk. 49. att.), Aleksandras Filipovas (sk. 50. att.) un Martas Bites (sk. 51., 30. att.) mājoklī. Uz Martas Bites un Aleksandras Filipovas sienas segām diegiem izšūts vēstījums. Īpaši atmiņā ir paliekošs skan tā: *Sievietes liktenis ir mīlēt un ciest*. Vairākos portretos redzamas arī rokām izšūtas galda segas, virtuves dvieļi un spilvendrānas, kas norāda uz sieviešu nodarbošanos ar rokdarbiem, precīzāk tā sauktajiem *baltajiem* darbiem. Kā piemērs ir istaba Proskovjas Timofejevas (sk. 4. att.) mājā, vai izšūtu spilvenu kaudze uz Martas Bites (sk. 51. att.) gultas.

Adeles Kamaldiņas (sk. 26. att.), Aleksandra Auziņa un Klāras Vanagas (sk. 13. att.) un Pētera Oplucāna (sk. 44. att.) interjerā uzmanību piesaista senlaicīgas, masīvas un greznas mēbeles – lieli koka skapji. Oplacāns lielījies komentārā, ka viņam pie sienas ir

¹⁷¹ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 200. lpp.

¹⁷² Turpat, 146. lpp.

autentisks, senlaicīgs Šveices pulkstenis. Šīs relikvijas kontrastē ar pārējā interjera vienkāršību.

Interesantas aizgājuša laika liecības redzamas virtuvju interjeros – alumīnija katli Tavaru saimes virtuvē (sk. 52. att.), krējuma kuļamā mašīna jeb tauta saukta par *pienmašīnu* Maču Jankas (sk. 45. att.) virtuvē un alumīnija piena kannas uz galda pie loga Almas Dzīrules (sk. 39. att.) virtuvē.

Marutas Sprudzānes dēla Sanda portretā (sk. 53. att.) rūpīgi ieskatoties var pamanīt, ka zēns atspiedies pret malkas krāsni, savukārt jau pieminētajā Tavaru māju virtuvē, Daina Tavare (sk. 52. att.) gatavo ēdienu uz gāzes plīts.

Atsauces uz lauku dzīvi ir arī *ķiteļi* – darba apģērbi, ar kuriem nokārtas durvju stenderes, galvenokārt, virtuvēs un priekšistabās. Tie redzami Ivetas Tavares attēlā (sk. 57. att.) un Jāņa Mača portretā (sk. 45. att.).

Uzmanību piesaista arī metāla gultas, kas redzamas četru portretēto guļamistabās.

Līdzīgi kā istabu sienas, arī ēku ārsienas ir palupušas. Māju fasādēs izmantotie materiāli pamatā ir koks un ruberoīda plāksnes. Koka dēļi laika gaitā kļuvuši tumši pelēki, vietām, kā Līgas Fedotovas portreta (sk. 41. att.) gadījumā, redzami centieni atjaunot ārsienas ar jauniem gaišiem, koka dēļiem.

Ap mājām aug krūmi un koki, bet mājas priekšā aug gara un nepļauta zāle. Tas atklājas Pētera Oplučāna (sk. 54. att.) un Andeles Kamaldiņas (sk. 55. att.) portretos. Citās mājās redzams, ka zāle pagalmā ir nopļauta, vai staigājot nomīdīta.

Guntara Timenika portretā (sk. 56. att.) redzama vēl kāda detaļa, kas Intas Rukas fotosērijā apkopotajās fotogrāfijās nav ļoti raksturīga, bet, pēc laikmeta liecinieku teiktā, ir bijusi raksturīga padomju laiku lauku mājām. Guntars izvēlējies nofotografēt pie lielas traktora riepas, kurās salikta melnzeme un sastādītas puķes. Blakus riepai redzam ziedošus ķeizarkroņus, kas 20. gadsimta otrajā pusē auguši gandrīz katras lauku mājas galā.

Intai Rukai, portretējot Naudaskalna ļaudis, izdevies iemūžināt arī vairākus **godus un tradīcijas**. Tavaru ģimenes portretos atrodamas nepārprotamas norādes uz vasaras saulgriežu Līgo un Jāņu svinēšanu. Fotogrāfe atzīst, ka Naudaskalnā viesojusies tikai Jāņu dienā tāpēc nekad nav varējusi fiksēt tieši Līgo vakara tradīcijas. No Jāņu rīta fotogrāfijām redzams, ka jaunas meitas Līgo vakarā un Jāņu dienā galvā lika pļavas puķu vainagus. Šī tradīcija atspoguļojas gan Tavaru sieviešu portretos (sk. 57., 2. att.), gan 1985. gadā uzņemtajā Zigrīdas Kravales portretā (sk. 48. att.), kurā jaunā sieviete pozējusi, rotājusies ar kuplu smilgu vainagu. Vienīgajā fotogrāfijā, kurā Ruka iemūžinājusi Tavaru Dainas brālēnu Vili Lesnieku (sk. 58. att.) var novērot tradīciju pirms Līgo svētkiem mājas un

pagalmus rotāt jauniem bērzu zariem – meijām, tādejādi dodot mājai svētību. Liels, kupls, no ozola zariem pīts 1985. gada svētkos izskatījās Jāņa Lapāna (sk. 25. att.) svētku vainags. Lapāns Intai Rukai pozējis ar vainagu, pārvilkto pār galvu. No autores komentāriem pie fotogrāfijām noprotam, ka mielastu svētkiem Naudaskalnā, galvenokārt, gādāja paši no saimniecībā saražotajiem produktiem – sēja sieru, brūvēja alu.¹⁷³

Intas Rukas Naudaskalnā radītie portreti atklāj vēl kādas svinības – kāzas. Lai arī fotogrāfe nav bijusi klāt pašā kāzu dienā, šo svinību tradīcijas portretos atklājas. Aija Kerāne (sk. 59., 60. att.) pati vēlējusies pozēt fotogrāfei kāzu kleitā ar baltu garu līgavas plīvuru. Ar kāzu kleitu fotografēties vēlējusies arī Matrjona Vasiljeva (sk. 61. att.). Norāde uz kāzu svinībām ir vēl divos publicētajos portretos – Paula Lindes portretā (sk. 24. att.) ar mūzikas instrumentu Inta Ruka paskaidrojusi, ka Lindes kungs ir kāzu muzikants. Savukārt *viena veca pāra* (sk. 12. att.), kurus Ruka raksturo kā cilvēkus, kas *dzīvo netālu no Strazdiņiem*, dubultportretā viņiem rokā redzama savu kāzu dienu fotogrāfija.

Vēl kāda paraža, kas raksturīga lauku iedzīvotājiem un daļēji atklājas arī *Mani lauku ļaudis* portretos ir kopīgas talkas dienas. Par šādu tradīciju nojaušam no fotogrāfijas, kura uzņemta 1986. gadā Zariņu Tonijas, Intas Rukas māsiņas, pagalmā (45.att.). Attēlā redzami vairāki ciema vīrieši, dzeram pašbrūvētu alu. No Rukas komentāra uzzinām, ka Jānis Lesnieks, Arnolds Sarķis, Aldis Pokuls un Jānis Čakans ieradušies palīgā uz siena talku. Šādās talkas dienās, parasti, pēc padarīta darba, sekoja mielasts un uzdzīve.

Intas Rukas fotoportretu sērijā *Mani lauku ļaudis* Naudaskalna ļaužu fotoportreti ļauj izdarīt secinājumus arī par lauku ļaužu **apgērbu** 20. gadsimta 80.-90. gados. Fotogrāfijās redzamais apģērbs ir ļoti vienkāršs. Vīrieši tērpušies pogājamās kreklos ar rūtīm vai cita veida rakstu. Arī mazi zēni valkā šāda veida krekļus ar garām vai īsām piedurknēm. Kājās auduma bikses vai treniņbikses. Atsevišķos gadījumos kungi Rukai pozējuši baltā apakškreklā, kā, piemēram, Roberts Garais (sk. 62.att.). Vairākos portretos redzams, ka virs krekla uzvilka žakete, kā Jāņa Putņa fotogrāfijā (sk. 16. att.).

Sievām raksturīgas ir brīvas, puķainas, auduma kleitas ar pogām un īsām piedurknēm. Vietām redzams gaišas rakstainas blūzes kombinējums ar tādiem pašiem vienkārša auduma svārkjiem. Virs vasarīgā apģērba uzvilka adīta jaka vai džemperis. Ap galvu apsiet lakatiņš. Šādā apģērbā varam redzēt Olgu Vīksniņu (sk. 8. att.). Tas ir apģērbs, kādā ļaudis pavada ikdienu darbā, un saimniekojot lauku mājās.

¹⁷³ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 56. lpp.

Atsevišķās fotogrāfijās redzami portretējamie ietērpušies *izejamajās* drānās. Piemēram, 1992. gadā uzņemtajā Smukās Annas jeb Annas Priedeslaipas portretā viņa attēlota mājas priekšā augstpapēžu kurpēs un baltā kleitā. (sk. 63. att.). Arī Aijas un Ņinas Fedotovu dubultportrets (sk. 64. att.) parāda svētku tērpa tradīcijas. Mazās Aijas ausīs redzami mazi auskariņi. Arī Zigrīdas un Ēvalda Pušpuru dubultportrets (sk. 65. att.) atstāj nedaudz svinīgu noskaņu. Zigrīda apvilkusi gaišu kleitu un uzlikusi krelles, bet Ēvaldam mugurā uzvalks, zem kura balts pogājams kreklis.

Apskatot Rukas Naudaskalna ciemā uzņemtos fotoportretus kopumā, redzama trīs **paaudžu** līdzpastāvēšana. Tas atklājas, tāpēc ka fotogrāfiju radīšanas kopējais laiks ir gandrīz divdesmit gadi, bet ne tikai. Piemēram, vairākās fotogrāfijās Ruka iemūžinājusi visas trīs paaudzes vienā kadrā. Tāda ir fotogrāfija, kurā redzama Aleksandra Filipova ar meitu un mazmeitu (sk. 7. att.), tāpat arī Tavaru ģimenes foto (sk. 66. att.), kurā pie mājas uz kāpnēm sēž Emma un Jānis Steberi ar meitu Dainu Tavari un mazbērniem Ivetu un Edgaru Tavariem.

Taču šī dažādo paaudžu līdzāspastāvēšana redzama arī atsevišķu portretu salīdzinājumā. Piemēram, Ruka portretējusi novārgušu Jāni Steberu 1998. gadā (sk. 67. att.) vai Proskovju Timofejevu (sk. 46. att.). Abās fotogrāfijās redzam savu mūžu nodzīvojušus, daudz pieredzējušus un novārgušus ļaudis. Šī sajūta atklājas abu portretēto sejas vaibstos, bet to vēl vairāk paspilgtina Rukas komentāri par, kuros portretējamie atklāj savu fizisko un garīgo nogurumu.

Kontrastu šīm fotogrāfijām veido Rolanda Baranovska un viņa māsas (sk. 68., 40. att.) vai Aivara Pušpura (sk. 69. att.) portreti, no kuriem izstaro jaunība, vieglums un dzīvesprieks. Vēl spēcīgāk Naudaskalna jauno paaudzi ataino Māra Krīma portrets (sk. 70. att.) kurā tas rokās tur zīdaiņi Mareku Krīmu.

Paaudžu dažādība portretos norāda uz Naudaskalna ciema nākotni un turpināšanos, nezūdāmību.

Pozējot Intas Rukas fotoportretu sērijā *Mani lauku ļaudis*, vietējiem bijusi izdevība izrādīt savu **lepnumu**. Ruka saviem portretējamiem pašiem ļāvusi izvēlēties vietu, kurā tie vēlas tikt fotografēti. Fotoalbumā redzam, ka izvēlētās vietas ir visdažādākās, tomēr gandrīz neviens nav vēlējis tikt portretēts darba procesā. Uzkrītoši atklājas, ka ļaudis izvēlējušies fotogrāfijā parādīt to, ar ko visvairāk lepojas. Spilgtākais gadījums ir Pēteris Oplucāns (sk. 44. att.), kurš Intai Rukai parādījis savu senlaicīgo Šveices pulksteni. Vai abas sievietes Matrjona Vasiljeva (sk. 61. att.) un Aija Kerāne (sk. 60. att.), kuras fotogrāfijās pozējušas ar kāzu kleitām. Tāpat arī Roberts Garais (sk. 28. att.), kurš

fotoportretā attēlots pie paša rokām celtās pirts ēkas, un Vladimirs Vasiljevs, kura pozējis atstutēdamies pret bišu būrīti (sk. 19. att.), bet attēla komentāra stāstījis par saviem desmit bišu stropiem. Vēl kāds spilgts piemērs ir arī otrs Vladimira Vasiljeva portrets (sk. 20. att.), kurā tas redzams ar pie žaketes piespraustiem kara laikā iegūtiem ordeņiem.

Lai gan pētījums balstīts galvenokārt fotogrāfiju vizuālā materiāla analīzē, iepazīstot un raksturojot Intas Rukas portreta fotogrāfiju sēriju *Mani lauku ļaudis*, top skaidrs, ka liela daļa portretēto savdabīguma esences slēpjas tieši Rukas fotogrāfijām pievienotajos komentāros. Tāpēc liekas būtiski pētījuma noslēgumā pievienot īsu **leģendārāko stāstu** apkopojumu.

Netipisks ir Zentas Kamenščikas stāsts (60.att.). Vecumdienās Kamenščikas kundze zaudējusi spēju staigāt, tāpēc pārvākusies pa ziemu dzīvot no savām mājām uz meitas mājām. Vasarās Zenta pa ciemu braukājusi ar zirgu ratiem (tieši tā Inta Ruka portretējusi Zentu arī *Mani lauku ļaudis* iekļautajā fotogrāfijā). Kad Kamenščikas kundze noilgojusies pēc savām mājām, tā ar ratiem aizbraukusi tur, iebraukusi šķūni ar visu zirgu, uz ratiem pārnakšņojusi un nākamajā dienā braukusi atpakaļ pie meitas.¹⁷⁴

Humoristiskas ir arī Augusta Vāvera (sk. 72. att.) stāsts. Ciemā visi ļaudis zinājuši, ka Augustam krājkasē glabājas 20 000 rubļi. Neviens nezināja, kur viņš tos sapelnījis, bet Vāvera kungs par savu bagātību vienmēr stāstījis. Kvīti par lielo naudas summu Augusts parādījis arī Intai Rukai. Taču neilgi pēc fotoportreta uzņemšanas Vāvera kungs devies viņšaulē un nauda krājkasē tā arī palikusi.¹⁷⁵

Inta Ruka pastāsta arī kādu stāstu par Jāni Lāpānu (sk. 25. att.). Viņš, mūrējot kūti, visos ēkas stūros esot iemūrējis pieclatniekus, kuri saglabājušies vēl no Latvijas brīvvalsts laikiem.¹⁷⁶

Pēteri Opacānu (sk. 44. att.) visi ciemā sauca par Vēršu veci, jo, pretodamies padomju varai, Opacāns negājis strādāt kolhozā, līdz ar to arī zirgu tam neesot devuši. Tā vietā, lai atmestu ar roku saimniekošanai, Pēteris iemācījis vilkt arklu un ragavas vērsim. Visu savu saimniecību apkopis ar vērsi un arī ziemā no meža malku vedis.¹⁷⁷

Savdabīgs ir arī Grietas Cakares stāsts, kura atceroties bērnībā virtuvē uz plīts malas sēžam *īstu* velniņu ar ragiem un asti.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 160. lpp.

¹⁷⁵ Turpat, 234. lpp.

¹⁷⁶ Turpat, 142. lpp.

¹⁷⁷ Turpat, 236. lpp.

¹⁷⁸ Turpat, 232. lpp.

No Intas Rukas fotogrāfijām un komentāriem uzzinām arī par Naudaskalna ļaužu dzīves gudrībām. Piemēram, Vladimirs Pušpurs stāstījis, ka grīda mājā obligāti jāliek vecā mēnesī, jo, ja liek jaunā, tad naglas neturēsies iekšā un nāks uz āru.¹⁷⁹ Ar pašmāju medicīnu, savukārt iepazīstina Alma Drīzule (50. att.), kas visas ārējās brūces ārstējusi ar melnu zemi, bet iekšķīgās – ar ēteri. Almai bijusi arī ļoti *asa* mēle.¹⁸⁰

Intas Rukas portretu sērija *Mani lauku ļaudis* apkopotas 126 portreta fotogrāfijas. 17 gadu laikā Inta Ruka portretēja 118 dažādus Naudaskalna ciema iedzīvotājus.

Naudaskalna ciema iedzīvotāju portretos atspoguļojas iezīmes, kas raksturo ne vien konkrētās apkaimes iedzīvotāju dzīvi 20. gadsimta 80. -90. gados, bet var tikt attiecinātas uz lauku teritoriju iedzīvotāju dzīvi vispārīgi attiecīgajā laika posmā.

Norādes uz politisko situāciju valstī atklāj Latviju, kā Padomju Savienības sastāvdaļu, kā arī pauž iedzīvotāju neapmierinātību ar pastāvošo iekārtu.

Par ģimeņu uzbūvi uzzinām, ka izplatītas ir daudz bērnu ģimenes. Sastopami gadījumi, kad bērni dzīvo ar vienu no vecākiem. Nereti mājā kopā sadzīvo trīs paaudzes – vecvecāki, to bērni un mazbērni, bet citos gadījumos, mazbērni lauku mājās ierodas pavadīt vasaras.

Par izglītību varam spriest, ka liela daļa jauniešu pēc vidusskolas beigšanas meklē darbu un sāk strādāt, arodu apgūstot pašmācības ceļā. Atsevišķos gadījumos pēc vidusskolas beigšanas jaunieši papildina zināšanas, apgūstot profesiju tehnikumā vai kādā augstākās izglītības iestādēm Rīgā. Sākumskolas izglītību var iegūt arī ciema skolā, bet ir gadījumi, kad bērni mācās tuvākajā pilsētas skolā.

Lielākā daļa lauku ļaužu strādā savā saimniecībā vai kolhozā un nodarbojas ar lopkopību un zemkopību, strādājot ar to saistītās profesijās. Ir gadījumi, kad ciema iedzīvotāji dodas labāka darba meklējumos uz tuvāko pilsētu, vai citām Latvijas pilsētām, arī Rīgu.

Lauku ciematu iedzīvotāju saimniecības ir vienkāršas un pieticīgas. Ikdienas dzīvē izmanto priekšmetus, kurus mūsdienās aizstājušas modernākas tehnoloģijas. Interesantas iekārtas, kas parādās fotogrāfijās, ir piena kuļamā mašīna, kuļmašīna, sviesta kuļmašīna,

¹⁷⁹ Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 186. lpp.

¹⁸⁰ Turpat, 140. lpp.

zirgi un zirgu rati, nēši, malkas kurināmās plītis un krāsnis. Māju interjeros raksturīga iezīme ir pie sienām piekārtas dekoratīvas, segas, tamborētas galda segas un dažādi izšuvumi uz balta auduma. Apģērba ziņā raksturīgākais ir vīriešiem rūtains vai citādi rakstains, pogājams krekls, žakete un auduma bikses vai sporta bikses, savukārt sievietes lielākoties valkā brīvas puķainas auduma kleitas vai kombinē līdzīga tipa blūzi un svārkus. Ap galvu apsiets lakats. Šāds apģērbs raksturīgs gan pieaugušajiem, gan bērniem.

No fotogrāfijām uzzinām arī par tradīciju piekopšanu – vasarā tiek svinēti Līgo svētki, kad katrā mājā brūvē alu, sien sieru, pin vainagus un nes meijas. Atklājas arī liecības par kāzu svinēšanu.

Mazos ciemos, kā Naudaskalns, iedzīvotāji ir savstarpēji pazīstami un, vajadzības gadījumā izpalīdz viens otram ar dažādu darbu veikšanu. Tāpat šī pazīšanās veicina dažādu leģendu veidošanos, kas no mutes mutē tiek nodotas nākamajām paaudzēm. Kopā sanākšana visbiežāk notiek talku dienā, kad kādā mājā lielus darbus paveikt sanāk liela daļa ciema darba ļaužu.

Lauku ļaužu ikdiena rit darba dzīvē, taču brīvajā laikā attīstās nosacīta kultūras dzīve. Jaunieši dodas uz zaļumballēm, ciema muzikantu mājās notiek kopīga muzicēšana. Par jaunumiem pasaulē uzzina no avīzēm. Dažās mājās ir arī televizors.

NOBEIGUMS

Inta Ruka Latvijas fotogrāfijā ienāca līdz ar fotogrāfijas nostabilizēšanos mākslas jomā Latvijā 20. gadsimta nogalē. Intas Rukas māksla ir stāstoša. Parastais fotogrāfes darbu motīvs ir cilvēka melnbalts portrets viņam pierastā interjerā, taču tā nav viena mirkļa fiksācija, bet gan dialogs ar portretējamo. Rukas darbus apskata dokumentālās fotogrāfijas žanra kontekstā, taču par mākslu tos padara neparastā tematika un īpašā, netveramā noskaņa. Tas mudināja darba autori pievērsties dziļākai fotogrāfes daiļrades izpētei.

Darba izstrādes procesā tika izpildīti veicamie uzdevumi:

1. Izzinātas fotogrāfijas tehniskās un ideoloģiskās attīstības tendences no 1839. gada līdz mūsdienām. Šo 150 gadu laikā fotogrāfija ir ievērojami progresējusi tehniskā un teorētiskā ziņā, attīstot dažādus žanrus un virzienus.

2. Iepazīta Latvijas fotogrāfijas vēsture, atklājot, ka fotogrāfijai Latvijā ir tikpat senas saknes kā pasaulē, taču vēl šodien Latvijas fotogrāfijas vēsture ir ļoti maz un fragmentāri pētīta. 20. gadsimta 80.-90. gadi ir nozīmīgs laiks Latvijas fotogrāfijas vēsturē, jo fotogrāfija sāk ieņemt stabilu vietu Latvijas mākslā, līdztekus citiem tradicionālajiem mākslas veidiem.

3. Apzināta Intas Rukas daiļrade, apskatot fotogrāfiju sērijas, *Mani lauku ļaudis*, *Cilvēki, kurus man nācies satikt* un *Amālijas iela 5a*. Fotogrāfes daiļradē vienojošais ir interese par indivīdu, kā kopuma sastāvdaļu – visas sērijas ir kāda cilvēku kopuma indivīdu portretējums.

4. Iepazīstot Intas Rukas daiļradi kopumā, atklājies potenciāls pētījumam fotoportretu sērijā *Mani lauku ļaudis*, kura tika analizēta pētījuma gaitā, apkopojot tajā atspoguļotās laikmetu raksturojošās iezīmes. Fotogrāfijās atklājas laikmeta politiskās, saimnieciskās, kultūras dzīves iezīmes, vides raksturojums, tradīcijas, ģimeņu uzbūve un portretēto ļaužu nodarbošanās, izglītība.

5. Iegūtā informācija apkopota pētnieciskajā darbā.

Darba gaitā sasniegts izvirzītais mērķis un izzinātas laikmetu raksturojošās iezīmes fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta 80. - 90. gadu daiļradē.

Īstenojot darba mērķi, atbildēts uz darba sākumā izvirzīto pētījuma jautājumu un secināts, ka fotogrāfes Intas Rukas 20. gadsimta 80.- 90. gados uzņemto portretu

fotogrāfiju sērijā *Mani lauku ļaudis* Naudaskalna ciema ietvaros atklājas laikmetu raksturojošas iezīmes.

Potenciāli pētījumam turpinoties, tiktu veikta citu Intas Rukas fotosēriju darbu analīze, izzinot laikmetu raksturojošās iezīmes pilsētvidē fotogrāfiju sērijā *Amālijas iela 5a*.

KOPSAVILKUMS // TĒZES

1. Fotogrāfijas 19., 20. gadsimtā vēsturē kā galvenie virzieni iezīmējas piktoriālisms, kas attīstīja mākslas fotogrāfiju, un tiešā fotogrāfija, kuras ietvaros attīstījās dokumentālā fotogrāfija, bet žanriskā ziņā dominēja ainavas žanrs, akta žanrs un fotoportreti.

2. Portreta fotogrāfijas žanrs uzplaukumu piedzīvoja 19.gs. vidū, kad izkonkurēja salonu portretu glezniecību, bet 19. gadsimta beigās paralēli sāka attīstīties divi dažādi portreta fotogrāfijas virzieni – piktoriālistu mākslinieciskie portreti un dokumentālie portreti, kas īpašu popularitāti guva 20. gadsimtā.

3. 19. gadsimtā Latvijas un pasaules fotogrāfijā dominēja salonu portretu žanrs, kas turpināja attīstīties līdz pat Otrajam pasaules karam, kad fotogrāfijas attīstību Latvijā sāka diktēt PSRS normatīvi, par vienīgo profesionālās fotogrāfijas virzienu atzīstot fotožurnālistiku.

4. Fotomāksla Latvijā sāka attīstīties jau 20. gadsimta sākumā, bet līdz pat gadsimta beigās attīstījās amatieru līmenī, un par neatņemamu Latvijas mākslas sastāvdaļu kļuva tikai 1980. gadu beigās, 1990. gadu sākumā.

5. Sērijā *Mani lauku ļaudis* apkopotajās Naudaskalna iedzīvotāju portreta fotogrāfijās atklājas laikmeta politiskās, saimnieciskās, kultūras dzīves iezīmes, vides raksturojums, tradīcijas, ģimeņu uzbūve un portretēto ļaužu nodarbošanās, izglītība.

6. Naudaskalna ciema iedzīvotāju portretos atspoguļotās iezīmes raksturo ne vien konkrētās apkaimes iedzīvotāju dzīvi 20. gadsimta 80. -90. gados, bet var tikt attiecinātas uz lauku teritoriju iedzīvotāju dzīvi visā Latvijas teritorijā attiecīgajā laika posmā.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Literatūra:

1. Amar, Pierre-Jean. *Histoire de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 127. lpp.
2. Breuille, Jean-Philippe, Guillemot, Michel. *Dictionnaire de la photo*. Montreal: Larousse, 2001. 736. lpp.
3. Bruģis, Dainis, Pujāte, Inta. *Portrets Latvijā 19. gadsimts*. Rīga: Neputns. 2014. 701. lpp.
4. Company, David, Hacking, Juliet. *Photography. The whole story*. London: Thames & Hudson, 2012. 576. lpp.
5. Demakova, Helēna, Kļavinš, Eduards, Pelše Stella, Ruka, Inta, Buls, Jānis. *Stāsti, stāstītāji*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs. 1999. 93. lpp.
6. Hirsch, Robert. *Seizing the light. The history of photography*. USA: the McGraw-Hill Companies. 2000. 496. lpp.
7. Koetzle, Hans-Michael. *Photo icons. The story behind the pictures*. Ķelne: Tachen, 2005. 352. lpp.
8. Lenman, Robert. *The Oxford Companion to the photograph*. New York: Oxford University Press Inc. 2005. 792. lpp.
9. Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999. 293. lpp.
10. Ruka, Inta. *People I Know*. Bokforlaget Max Strom, 2012. 240. lpp.
11. Sander, August. *People of the 20th century*. Cologne: Die photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. 2013. 808. lpp.
12. Sontāga, Sūzena. *Par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2008. 240. lpp.
13. *The Memory of the photograph*. Copenhagen: Nordic council of Ministres. 2001. 76. lpp.
14. *The Thames and Hudson Dictionary of photography*. London: Thames and Hudson Ltd. 2015. 440. lpp.
15. Tīfentāle, Alise. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960 – 1969*. Rīga: Neputns. 2011. 168. lpp.

16. Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006. 1719. lpp.
17. Wells, Liz. *Photography – critical introduction*. London: Routledge, 1997. 424. lpp.
18. Zeile, Pēteris. *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma. 1985. 310. lpp.

19. Periodika:

20. Balčus, Arnis. Dvēseļu inženieri ar fotoaparātiem. *Fotogrāfija Latvijā 1940. un 1950. gados. Fotokvartāls*. Nr. 2(22), 2010, aprīlis. 10. lpp..
21. Lindenbauma, Līga. Paralēlās plūsmas 1960.- 1980. gadu Latvijas fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 6(26), 2010, decembris. 6. lpp.
22. Pāteks, Jirži. Inscenētā fotogrāfija 1970. gados. *Fotokvartāls*. Nr. 5(19), 2009, oktobris. 48. lpp.
23. Pušpure, Solvita. Rīgas panorāma 1890.–1940. gads. *Fotokvartāls*. Nr. 3 (7), 2007, septembris. 74. lpp.
24. Sūna, Ilga. Pašportrets. *Fotokvrtāls*. Nr.3 (17), 2009, jūnijs 24. lpp.
25. Tīfentāle, Alise. Bruno Alsiņš un ainavas fotogrāfijas tradīcija Latvijā. *Fotokvartāls*. Nr. 3(23), 2010, jūnijs. 16. lpp.
26. Tīfentāle, Alise. Māksla pieder tautai! Sociālistiskais reālisms fotogrāfijā. *Fotokvartāls*. Nr. 2 (10), 2008, aprīlis. 50. lpp.

Elektroniskie informācijas avoti:

27. Doble, Rick. *A Brief History of Light & Photography*. 2013. 1.lpp. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/239789915/A-Brief-History-of-Light-Photography-by-Rick-Doble> [skatīts 2016, 4. aprīlī]
28. Doble, Rick. *How photography changed time*. 2014. 2.lpp. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/245175092/How-Photography-Changed-Time-by-Rick-Doble> [skatīts 2016, 13. aprīlī]
29. Fotogrāfēt.lv. *Foto raksti: Analogais un digitālais foto*. Pieejams: http://www.fotografet.lv/fotoraksti/24/analogais_un_digitalais_foto/132/ [skatīts 2016, 4. aprīlī]

30. Graves, Ellen. *Life Study: The Nude in Art - a Brief History*. Pieejams: <http://www.dundee.ac.uk/museum/exhibitions/djc/lifestudy/graves/> [skatīts 2016, 21. aprīlī]
31. Kļaviņš, Eduards. *Latviajs mākslas vēsture. 1840. – 1890. gadu vēsturiskais fons*. Pieejams: http://www.makslasvesture.lv/1840_%E2%80%93_1890._g._V%C4%93sturiskais_fons#Industrializ.C4.81cija.Fotogr.C4.81fijas.izplat.C4.ABba [skatīts 2016 9. maijā]
32. Tīfentāle, Alise. *Akts nekad nav "tikai akts"*. Pieejams: <http://fotokvartals.lv/2012/05/28/akts-nekad-nav-tikai-akts/> [skatīts 2016, 9. maijā]

Fotogrāfijas:¹⁸¹

33. Ruka, Inta. *Adele Kamaldiņa*, 1992
34. Ruka, Inta. *Aija Fedotova un Natālija Fedotova*, 1986
35. Ruka, Inta. *Aija Fedotova un Nīna Fedotova*, 1992
36. Ruka, Inta. *Aija Kerāne un Andris Kerāns*, 1992
37. Ruka, Inta. *Aija Kerāne*, 1992
38. Ruka, Inta. *Aivars Pušpurs*, 1992
39. Ruka, Inta. *Aivis un Helēna Prenka*, 1992
40. Ruka, Inta. *Aleksandra Filipova*, 1987
41. Ruka, Inta. *Aleksandrs Auziņš un Klāra Vanaga*, 1985
42. Ruka, Inta. *Alma Drīzule*, 1992
43. Ruka, Inta. *Anatolijs Vīksniņš*, 1992
44. Ruka, Inta. *Anna Priedeslaipa jeb Smukā Anna*, 1992
45. Ruka, Inta. *Augusts Vāvers*, 1982
46. Ruka, Inta. *Daina Tavare un bērni Edgars un Iveta*, 1986
47. Ruka, Inta. *Edgars Tavors un Iveta Tavare*, 1988
48. Ruka, Inta. *Edgars Tavors, mamma Daina Tavare un Iveta*, 1992
49. Ruka, Inta. *Elfrīda Buliņa*, 1987

¹⁸¹ Visu izmantotu fotogrāfiju avots: Ruka, Inta. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999.

50. Ruka, Inta. *Emma Stebere, Iveta Tavare, suns Buktiņš, Diana tavare, Edgars, Jānis Stebers un suns Kapeika, 1987*
51. Ruka, Inta. *Ēvalds un Zigrīda Pušpuri, 1998*
52. Ruka, Inta. *Garo Roberts ar Čipiņu, 1998*
53. Ruka, Inta. *Garo Roberts, 1985*
54. Ruka, Inta. *Guntars Keišs, 1992*
55. Ruka, Inta. *Guntars Keišs, Henrika un Zentas dēls, 1986*
56. Ruka, Inta. *Henriks Keišs, 1984*
57. Ruka, Inta. *Imants Rutkaste un Inese Rutkaste, 1985*
58. Ruka, Inta. *Irēna Zača, Zinaīda Zača un Aleksandra Filipova, 1986*
59. Ruka, Inta. *Iveta Tavare un Daina Tavare, 1983*
60. Ruka, Inta. *Iveta Tavare un Elmārs Garais, 1986*
61. Ruka, Inta. *Iveta Tavare, 1986*
62. Ruka, Inta. *Iveta Tavare, 1994*
63. Ruka, Inta. *Jānis Lapāns, 1985*
64. Ruka, Inta. *Jānis Lesnieks, Aldis Pokuls, Arnolds Straķis un Janis Čakans, 1986*
65. Ruka, Inta. *Jānis Pāvuliņš ar sievu, 1982*
66. Ruka, Inta. *Jānis Putnis, 1992*
67. Ruka, Inta. *Jānis Stebers, 1998*
68. Ruka, Inta. *Jānis Stebers. 1984*
69. Ruka, Inta. *Līga Fedotova, 1998*
70. Ruka, Inta. *Līga un Kristīne Vīksnas, 1998*
71. Ruka, Inta. *Maču Janka, 1984*
72. Ruka, Inta. *Maču Jankas sieva Mārīte, bērni Ineta un Aigars, 1987*
73. Ruka, Inta. *Mareks Krims un Māris Krims, 1997*
74. Ruka, Inta. *Marija Muršova un Andris Zuršs, (gads nezināms)*
75. Ruka, Inta. *Marta Bite, 1982*
76. Ruka, Inta. *Marta Bite, 1986*
77. Ruka, Inta. *Marta Bite, 1987*
78. Ruka, Inta. *Martjona Vasiļjeva, 1992*
79. Ruka, Inta. *Maruta Sprudzāne, 1987*
80. Ruka, Inta. *Marutas Sprudzānes dēls Sandis, 1992*
81. Ruka, Inta. *Marutas Sprudzānes mamma Grieta Cakare, 1992*
82. Ruka, Inta. *Milda Atvare, 1987*

83. Ruka, Inta. *Nikolajs Vīksniņš*, 1992
84. Ruka, Inta. *Olga Vīksniņa un Edijs Vīksniņš*, 1992
85. Ruka, Inta. *Osvalds Vilnītis un Vera Kanaviņa*, 1992
86. Ruka, Inta. *Pauls Linde*, 1986
87. Ruka, Inta. *Pēteris Oplucāns* 1986
88. Ruka, Inta. *Pēteris Opucāns*, 1998
89. Ruka, Inta. *Proskovja Timofejeva un Matrjona Vasiļjeva*, 1985
90. Ruka, Inta. *Proskovja Timofejeva*, 1992
91. Ruka, Inta. *Rita Vilnīte*, 1992
92. Ruka, Inta. *Rolanda māsa*, 1992
93. Ruka, Inta. *Rolands Baranovskis*, 1986
94. Ruka, Inta. *Vera Auka*, 1983
95. Ruka, Inta. *Viens vecs pāris*, 1992
96. Ruka, Inta. *Vilis Lesnieks*. 1986
97. Ruka, Inta. *Vladimirs Pušpurs*, 1984
98. Ruka, Inta. *Vladimirs Vasiļjevs*, 1987
99. Ruka, Inta. *Vladimirs Vasiļjevs*, 1987
100. Ruka, Inta. *Zane Rozenfelde*, 1992
101. Ruka, Inta. *Zenta Kamenščika*, 1986
102. Ruka, Inta. *Zenta Keiša*, 1984
103. Ruka, Inta. *Zigrīda Kravale*, 1985
104. Ruka, Inta., *Adele Kamaldiņa*, 1985
105. Ruka, Inta.. *Guntars Timeniēks*, 1986

RÉSUMÉ

Le titre de ce travail d'études est *La photographie d'Inta Ruka - le miroir de l'époque (The creation of Latvian photographer Inta Ruka as a witness of an epoch)* et il présente une analyse des photographies prises par une photographe lettonne Inta Ruka aux années 80, 90 de 20ème siècle.

Le but de cette analyse est le développement général de la photographie en mettant l'accent sur les créations d'Inta Ruka. Tout le long des trois chapitres que comporte ce travail, l'auteur a tenté de répondre à la question suivante : **dans la création d'Inta Ruka des années 80, 90 de 20ème siècle y a-t-il des caractéristiques de l'époque?**

Le travail se compose de trois parties. La première présente le développement général de la photographie. La seconde partie montre le développement de la photographie en Lettonie en mettant l'accent sur le développement de la portraiture dans l'histoire de la photographie lettonne. La troisième partie se concentre sur le thème principal : Les caractéristiques de l'époque dans la photographie d'Inta Ruka des années 80, 90 de 20ième siècles.

Ce travail de recherche conduit aux plusieurs conclusions. Tout d'abord, ce n'est qu'à partir des années 80, 90 de 20ème siècle que la photographie en Lettonie est vue comme une occupation artistique. C'est le période quand la photographe Inta Ruka commence à développer sa carrière de photographe. Ensuite, l'ensemble des clichés d'Inta Ruka inclus des caractéristiques de l'époque et donne l'idée générale sur la vie de différentes habitants de région de Balvi ainsi que des lettons de province en général. Or, la conclusion principale est que les créations d'Inta Ruka porte une grande valeur descriptive de l'époque.

SUMMARY

The present paper titled *The creation of Latvian photographer Inta Ruka as a witness of an epoch* covers the analysis of photographs taken by Inta Ruka during the last two decades of 20th century.

The aim of the research was to explore general development of photography emphasizing the creation of chosen photographer. Throughout the three development chapters the author answered her research question: **Does the creations of Latvian photographer Inta Ruka contains the description of an epoch?**

The work is divided into three chapters. The first chapter explores briefly the development of photographical technologies from its very beginning in 1839. The second chapter introduces the history of the photography in Latvia, focusing on development of the portraiture genre. In the third chapter the author investigates the main topic – the creation of Latvian photographer Inta Ruka during the last two decades of 20th century.

The research leads to numerous conclusions. Firstly, only starting from the very end of twenty century the photography in Latvia is acknowledged as an art form. Secondly, the summary of creations of Inta Ruka during eighties and nineties of 20th century gives a general view of an epoch and the place when and where they had been taken. However, the main conclusion is that the creations of Latvian photographer Inta Ruka contains the general evidence of a period when they had been taken.

PIELIKUMS



1.att. Ruka, Inta. *Iveta Tavare un Elmārs Garais, 1986*



2. att. Ruka, Inta. *Daina Tavare un bērni Edgars un Iveta, 1986*



3. att. Ruka, Inta. *Edgars Tavors, mamma Daina Tavare un Iveta, 1992*



4. att. Ruka, Inta. *Proskovja Timofejeva un Matrjona Vasiļeva, 1985*



5.att. Ruka, Inta. *Maču Jankas sieva Mārīte, bērni Ineta un Aigars, 1987*



6.att. Ruka, Inta. *Aija Fedotova un Natālija Fedotova, 1986*



7.att. Ruka, Inta. *Irēna Zača, Zinaīda Zača un Aleksandra Filipova,*
1986



8.att. Ruka, Inta. *Olga Vīksniņa un Edijs Vīksniņš,* 1992



9.att. Ruka, Inta. *Aivis un Helēna Prenka,* 1992



10.att. Ruka, Inta. *Zane Rozenfelde,* 1992



11.att. Ruka, Inta. *Jānis Pāvuliņš ar sievu,* 1982



12.att. Ruka, Inta. *Viens vecs pāris,* 1992



13.att. Ruka, Inta. *Aleksandrs Auziņš un Klāra Vanaga*, 1985



14.att. Ruka, Inta. *Jānis Lesnieks, Aldis Pokuls, Arnolds Straķis un Janis Čakans*, 1986



15.att. Ruka, Inta. *Osvalds Vilnītis un Vera Kanaviņa*, 1992



16.att. Ruka, Inta. *Jānis Putnis*, 1992



17.att. Ruka, Inta. *Vladimirs Pušpurs*, 1984



18.att. Ruka, Inta. *Marta Bite*, 1986



19.att. Ruka, Inta. *Vladimirs Vasiļjevs*, 1987



20.att. Ruka, Inta. *Vladimirs Vasiļjevs*, 1987



21.att. Ruka, Inta. *Imants Rutkaste un Inese Rutkaste*, 1985



22.att. Ruka, Inta. *Nikolajs Vīksniņš*, 1992



23.att. Ruka, Inta. *Rita Vilnīte*, 1992



24.att. Ruka, Inta. *Pauls Linde*, 1986



25.att. Ruka, Inta. *Jānis Lapāns*,
1985



26.att. Ruka, Inta. *Adele
Kamaldiņa*, 1992



27.att. Ruka, Inta. *Anatolijs
Vīksniņš*, 1992



28.att. Ruka, Inta. *Garo Roberts
ar Čipiņu*, 1998



29.att. Ruka, Inta. *Milda Atvare*,
1987



30.att. Ruka, Inta. *Marta Bite*,
1987



31.att. Ruka, Inta. *Henriks Keišs*,
1984



32.att. Ruka, Inta. *Zenta Keiša*,
1984



33.att. Ruka, Inta. *Guntars Keišs*,
Henrika un Zentas dēls, 1986



34.att. Ruka, Inta. *Guntars Keišs*, 1992



35.att. Ruka, Inta. *Edgars Tavors*
un Iveta Tavare, 1988



36.att. Ruka, Inta. *Līga un Kristīne Vīksnas*, 1998



37.att. Ruka, Inta. *Jānis Stebers*,
1984



38.att. Ruka, Inta. *Iveta Tavare*,
1994



39.att. Ruka, Inta. *Alma Drīzule*,
1992



40.att. Ruka, Inta. *Rolanda
māsa*, 1992



41.att. Ruka, Inta. *Līga Fedotova*,
1998



42.att. Ruka, Inta. *Elfrīda
Buliņa*, 1987



43.att. Ruka, Inta. *Maruta Sprudzāne*, 1987



44.att. Ruka, Inta. *Pēteris Oplucāns* 1986



45.att. Ruka, Inta. *Maču Janka*, 1984



46.att. Ruka, Inta. *Proskovja Timofejeva*, 1992



47.att. Ruka, Inta. *Vera Auka*, 1983



48.att. Ruka, Inta. *Zigrīda Kravale*, 1985



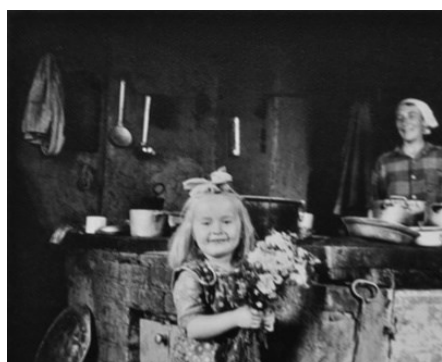
49.att. Ruka, Inta. *Marija Muršova un Andris Zuršs, (gads nezināms)*



50.att. Ruka, Inta. *Aleksandra Filipova, 1987*



51.att. Ruka, Inta. *Marta Bite, 1982*



52.att. Ruka, Inta. *Iveta Tavare un Daina Tavare, 1983*



53.att. Ruka, Inta. *Marutas Sprudzānes dēls Sandis, 1992*



54.att. Ruka, Inta. *Pēteris Opucāns, 1998*



55.att. Ruka, Inta., *Adele Kamaldiņa*, 1985



56.att. Ruka, Inta.. *Guntars Timeniķis*, 1986



57.att. Ruka, Inta. *Iveta Tavare*,
1986



58.att. Ruka, Inta. *Vilis Lesnieks*. 1986



59.att. Ruka, Inta. *Aija Kerāne un Andris Kerāns*, 1992



60.att. Ruka, Inta. *Aija Kerāne*,
1992



61.att. Ruka, Inta. *Martjona Vasiljeva*, 1992



62.att. Ruka, Inta. *Garo Roberts*, 1985



63.att. Ruka, Inta. *Anna Priedeslaipa jeb Smukā Anna*, 1992



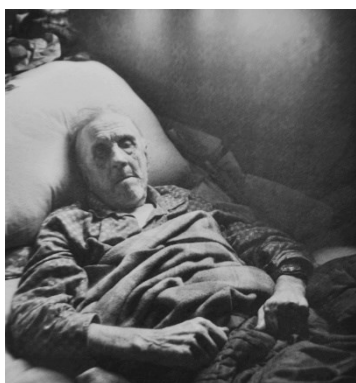
64.att. Ruka, Inta. *Aija Fedotova un Nina Fedotova*, 1992



65.att. Ruka, Inta. *Ēvalds un Zigrīda Pušpuri*, 1998



66.att. Ruka, Inta. *Emma Stebere, Iveta Tavare, suns Buktiņš, Diana tavare, Edgars, Jānis Stebers un suns Kapeika*, 1987



67.att. Ruka, Inta. *Jānis Stebers*,
1998



68.att. Ruka, Inta. *Rolands
Baranovskis*, 1986



69.att. Ruka, Inta. *Aivars Pušpurs*,
1992



70.att. Ruka, Inta. *Mareks
Krimis un Māris Krimis*, 1997



71.att. Ruka, Inta. *Zenta
Kamenščika*, 1986



72.att. Ruka, Inta. *Augusts
Vāvers*, 1982