

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA

# ZINĀTNISKIE RAKSTI



9

XXIX

9

(XXIX)

# PROCEEDINGS

OF THE NATIONAL LIBRARY OF LATVIA

9

(XXIX)

Mapping Methods and Materials:  
Photographic Heritage in Cultural and  
Art-historical Research

RĪGA 2022

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA

# ZINĀTNISKIE RAKSTI

9

(XXIX)

Meklējot metodes un materiālus:  
fotogrāfijas mantojums kultūras un  
mākslas vēstures pētniecībā

RĪGA 2022

UDK 77(082)  
La 805

LNB Zinātnisko rakstu galvenais redaktors / *Editor-in-Chief of Proceedings of the NLL*  
Andris Vilks

Atbildīgās redaktore / *Managing editors*  
Katrīna Teivāne, Alise Tīfentāle

Redakcijas kolēģija / *Editorial board*  
Pauls Daija, Vija Daukšte, Jana Dreimane, Māra Grudule, Jānis Kalnačs, Kaspars Kļaviņš,  
Mārtiņš Mintauris, Andrejs Vasiļjevs, Viesturs Zanders (Latvija / Latvia), Detlefs Henings *Detlef Henning*  
(Vācija / Germany), Doms Kauns *Domas Kaunas* (Lietuva / Lithuania), Jānis Krēslis (Zviedrija / Sweden),  
Aile Meldre *Aile Möldre* (Igaunija / Estonia), Andrejs Plakans (Amerikas Savienotās Valstis / United States  
of America), Pāvels Štolls *Pavel Stoll* (Čehija / Czech Republic)

Literārā redaktore (latviešu valoda) / *Copy editor (Latvian)*  
Ieva Miķelsone

Literārā redaktore (angļu valoda) / *Copy editor (English)*  
Alise Tīfentāle

Tulkojumi no angļu uz latviešu valodu / *Translation from English into Latvian*  
Alise Tīfentāle

Uz vāka / *On the cover*  
Vladimirs Svetlovs. Stikla plates negatīvs no Strenču darbnīcas kolekcijas. 2019. No grāmatas: Volkova, A.,  
sast. Stikla Strenči. Rīga: Orbīta un Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 2019. / *Vladimir Svetlov. Glass plate  
negative from the collection of Strenči Photo Studio. 2019. From the book: Volkova, A., ed. Glass Strenči. Rīga:  
Orbīta and Latvian Museum of Photography, 2019.*

Māksliniece / *Layout artist*  
Una Grants

Iespiests / *Printed by*  
Jelgavas tipogrāfija

Rekomendēts izdošanai ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskās padomes 2022. gada 23. augusta sēdes  
lēmumu (protokols Nr. 5/2022) / *The compilation of articles has been published pursuant to Decision No 5/2022 taken  
by the Research Committee of the National Library of Latvia on 23 August 2022.*



Rakstu krājums ir sagatavots un izdots valsts pētījumu programmā “Kultūras kapitāls kā resurss  
Latvijas ilgtspējīgai attīstībai 2020–2022” / CARD (Nr. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003).  
Projektu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmas “Latvijas  
kultūra – resurss valsts attīstībai” (2020–2022) ietvaros. Valsts pētījumu programmu administrē  
Latvijas Zinātnes padome / *This volume has been prepared and published in the framework of the*

*project ‘Cultural Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia’ / CARD (No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003).  
The project is funded by the Ministry of Culture of the Republic of Latvia under the National Research Programme ‘Latvian  
Culture – a Resource for National Development’ (2020-2022). The National Research Programme is administered by the  
Latvian Council of Science*

ISSN 2661-5134 ISSN 1691-5941

© Latvijas Nacionālā bibliotēka, tekstu autori un fotogrāfi, 2022, ja nav norādīts citādi / *National Library of Latvia,  
the authors and photographers, 2022, unless stated otherwise*

Krājumā ievietotie zinātniskie raksti ir anonīmi recenzēti / *Articles appearing in this collection are peer-reviewed*  
Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Nacionālās bibliotēkas atļauja / *No part of this publication may be  
reproduced without the permission of the National Library of Latvia*

## Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā

### Saturs / *Content*

	KATRĪNA TEIVĀNE UN ALISE TĪFENTĀLE
8	Priekšvārds
15	<i>Preface</i>
	ELITA ANSONE
22	Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotogrāfijas ekspozīciju veidošanas problemātika
41	<i>Summary. Origins of Photography Collection at the Latvian National Museum of Art and Issues Related to Photo Exhibition Curating</i>
	MARIA GARTH
42	Issues, Challenges, and Insights: Art Historical Research on Latvian Art and Photography at the Zimmerli Art Museum (USA)
58	<i>Kopsavilkums. Problēmas, izaicinājumi un ieskatī: mākslas vēstures pētniecība Latvijas fotogrāfijas kolekcijā Zimmerli Mākslas muzejā (ASV)</i>
	BAIBA TETERE
59	Atšķirīgas fotogrāfijas mantojuma uzkrāšanas prakses atmiņu institūcijās
70	<i>Summary. Different Practices of Preserving Photographic Heritage in Memory Institutions</i>



- STELLA HERMANOVSKA
- 71 Speciālās izglītības vizuālais atspoguļojums: fotogrāfijas mantojums Latvijas Nacionālās bibliotēkas un Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas krājumos
- 93 *Summary. Visual Representation of Special Education: Photography Heritage in the Collections of the National Library of Latvia and the Academic Library of the University of Latvia*
- AIGARS LIELBĀRDIS
- 94 Fotoetnogrāfija un Latviešu folkloras krātuves fotogrāfiju krājums
- 117 *Summary. Photo-ethnography and Collection of Photographs of the Archives of Latvian Folklore*
- KATE ŠVINKA
- 118 Jelgavas fotogrāfu biedrības un Eduarda Gaiķa darbība 20. gs. 20.–30. gados
- 137 *Summary. Activities of Jelgava Photographers' Association and Eduards Gaiķis in the 1920s and 1930s*
- LEILA ANNE HARRIS
- 138 Traveling Pictures and Rough Drafts: Edward S. Curtis and Peter Hujar Collections at the Morgan Library and Museum
- 156 *Kopsavilkums. Ceļojošie attēli un aptuvenie melnraksti: Edvarda S. Kērtisa un Pītera Hudžāra kolekcijas Morgana bibliotēkā un muzejā*
- LĪGA GOLDBERGA
- 157 Atmiņas averss un reverss: fotopastkartes Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas atklātņu kolekcijā
- 172 *Summary. Obverse and Reverse of Memory: Photo Postcards from the Postcard Collection at the National Library of Latvia, Konrāds Ubāns Art Reading Room*

- MĀRTIŅŠ MINTAURS UN KATRĪNA TEIVĀNE
- 173 Pilsētvides fotogrāfija modernitātes kontekstā. Roberta Johansona arhīva piemērs
- 191 *Summary. Urban Photography in the Context of Modernity. The Case of Roberts Johansons' Archive*
- LIĀNA IVETE BEŅĶE
- 192 Arhīva dramaturģija: vēsturisku fotogrāfiju interpretācija grāmatā "Stikla Strenči"
- 214 *Summary. The Dramaturgy of the Archive: Interpretation of Historical Photographs in the Book "Glass Strenči"*
- ŠELDA PUĶĪTE
- 215 Izstāde "Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture" kā platforma sieviešu vēstures aktualizēšanai un fotogrāfijas identitātes pārskatīšanai
- 237 *Summary. Exhibition "Silver Girls. Retouched History of Photography" as a Platform for Mobilizing Women's History and Revisiting Photography's Identity*
- IEVA MELGALVE UN ANDRA SILAPĒTERE
- 238 Personisko arhīvu pārnese kultūras atmiņas laukā: izstādes "Atceros, tātad esmu" veidošanas pieredze
- 253 *Summary. Transferring Personal Archives into the Field of Cultural Memory: Reflection on the Making of the Exhibition "I Remember Therefore I am"*
- ALISE TIFENTALE
- 254 Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinska's Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive
- 275 *Kopsavilkums. Sofija Tuna interpretē Zentas Dzividzinskas negatīvus: privāta fotoarhīva izpētes un pārvērtēšanas piemērs*
- 276 Autori  
*Authors*

## Priekšvārds

Latvijas Nacionālajā bibliotēkā (LNB) 2021. gada 16. un 17. augustā norisinājās starptautisks zinātnisks simpozijs “Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā”. Simpozijs bija daļa no tāda paša nosaukuma vasaras skolas (2021. gada 16.–20. augusts), ko LNB organizēja kopā ar Latvijas Mākslas akadēmiju sadarbībā ar partneriem: Latvijas Nacionālo mākslas muzeju, Latvijas Nacionālo vēstures muzeju un Rakstniecības un mūzikas muzeju.

Simpozija programmas un tā ierosinātā Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātnisko rakstu 9. (XXIX) sējuma veidotājas ir Katrīna Teivāne, LNB Mākslas un mūzikas centra vadītāja, un Alise Tīfentāle, ASV dzīvojoša mākslas un fotogrāfijas vēsturniece. Vasaras skolas līdzorganizētāja bija Inese Sirica, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļas vadītāja un asociētā profesore.

Starptautiskā simpozija mērķi bija: veicināt fotogrāfijas kā kultūras kapitāla resursa pētniecību atmiņas institūciju krātuvēs; iepazīstināt ar LNB speciālo krājumu veidiem, pievēršot uzmanību gan oriģinālmateriāliem, gan digitalizētajām kolekcijām; veidot izpratni par dažādu digitalizēto resursu izpētes iespējām, iedziļinoties digitalizācijas stratēģijā un rīkos, stāstīt par fotogrāfijas tipiem un foto kolekciju daudzveidību nacionālo kultūras mantojuma institūciju krājumos; attīstīt priekšstatu par fotogrāfijas pētniecības metodēm un to izmantošanu; kā arī rosināt diskusijas par fotogrāfiju kā mākslu, dokumentu un kultūras vērtību.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātnisko rakstu 9. (XXIX) sējumā iekļauti septiņi raksti, kuru pamatā ir 2021. gada 16. un 17. augusta starptautiskā simpozija referāti, autoru papildināti un sagatavoti publicēšanai pēc simpozija un tajā notikušajām diskusijām. Pārējo sešu rakstu autorus simpozija veidotāji uzrunāja vēlāk ar mērķi paplašināt sējuma tēmu loku un labāk parādīt to daudzveidību, kas pašlaik vērojama fotogrāfiskā mantojuma izpētē.

Šajā sējumā iekļauto rakstu autoru vidū ir gan praktiķi, gan teorētiķi no Latvijas un Amerikas Savienotajām Valstīm – kuratori, bibliotēku un muzeju profesionāļi, zinātnieki un pētnieki. Latvijas autori pārstāv tādas institūcijas kā LNB, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Latvijas Fotogrāfijas muzejs, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts un citas. Savukārt ASV kolēģi piedāvā skatījumu un pieredzi, kas balstīta viņu darbā ar foto kolekcijām Morgana bibliotēkā un muzejā Ņujorkā un Zimmerli mākslas muzejā Ņūbransvikā Ņūdžersijas štatā.

Sējuma struktūru nosaka simpozija nosaukumā “Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā” iekļautie divi tematiskie akcenti, metodes un materiāli. Seši raksti sējuma pirmajā daļā attiecas uz tēmu “Materiāli”, jo tie iepazīstina ar Latvijas un ASV atmiņas institūciju kolekcijās uzglabāto Latvijas fotogrāfisko mantojumu un aktualizē šī mantojuma izpētes un

interpretācijas problemātiku. Savukārt septiņiem rakstiem sējuma otrajā daļā kopīgā tēma ir “Metodes”, jo šo rakstu uzmanības centrā ir Latvijas un ASV zinātnieku un kuratoru izvēlētā metodoloģiskā pieeja darbā ar fotogrāfijas un vizuālās kultūras mantojumu un viņu izvēlētajās metodēs balstīti inovatīvi pētniecības, izstāžu veidošanas un publikāciju sagatavošanas piemēri.

Sējuma pirmo tematisko daļu “Materiāli” ievada raksts “Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotogrāfijas ekspozīciju veidošanas problemātika”, kura autore Elita Ansone, muzeja 20. gs. otrās puses–21. gs. kolekciju nodaļas vadītāja un kuratore, atskatās uz šīs īpaši nozīmīgās foto kolekcijas izveides vēsturi. Fotogrāfijas kā patstāvīgi mākslas darbi tiek iekļauti Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) kolekcijā tikai kopš 2011. gada. Ansone iepazīstina ar kolekcijas veidošanas pamatprincipiem un raksturo nozīmīgākos fotodarbus muzeja kolekcijā. Raksts sniedz ieskatu garajā un sarežģītajā ceļā līdz fotogrāfijas nonākšanai LNMM pēckara mākslas pastāvīgajā ekspozīcijā, kā arī komentē darbu izvēli šīs ekspozīcijas versijai “12 fotogrāfi / 125 fotogrāfijas / 10 sērijas”, kas tika atklāta 2022. gada 18. februārī. LNMM foto kolekcijai ir nepārvērtējama nozīme Latvijas kultūras ainavā, jo tās tapšana, lai arī izteikti novēlota, tomēr iezīmē attieksmes maiņu pret fotogrāfijas radošo potenciālu un simboliski leģitimē to kā vienu no daudziem mākslas medijiem.

Nākamajā rakstā mākslas vēsturniece Marija Gārta (*Maria Garth*), kuratora asistente (Dodžu stipendiāte) Zimmerli Mākslas muzejā Ņūbransvikā ASV, iepazīstina ar vislielāko Latvijas padomju laika fotogrāfijas kolekciju ārpus Latvijas, kas atrodas šajā muzejā. Rakstā “Problēmas, izaicinājumi un ieskati: mākslas vēstures pētniecība Latvijas fotogrāfijas kolekcijā Zimmerli Mākslas muzejā” Gārta dalās pieredzē, pētot šo kolekciju un veidojot izstādi “Komunisms caur fotoobjektīvu: Ikdienas dzīve sieviešu fotogrāfu darbos no Dodžu kolekcijas” Zimmerli muzejā (2021. gada 1. maijs–17. oktobris). Tā kā daļa izstādes norises laika sakrīta ar Covid-19 pandēmijas apturēšanai paredzētajiem ierobežojumiem, raksts sniedz ieskatu kuratora izraudzītajos, kā arī tehnoloģiskajos risinājumos, kas ļāva izstādi darīt pieejamu skatītājiem virtuāli.

Savukārt Latvijas Fotogrāfijas muzeja (LFM) vadītājas Baibas Teteres raksts “Atšķirīgas fotogrāfijas mantojuma uzkrāšanas prakses atmiņu institūcijās” iepazīstina ar foto kolekciju tapšanas vēsturi divos Rīgas muzejos – LFM un Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejā (PSMVM) – un sniedz ieskatu šo kolekciju izpētes un interpretācijas problemātikā. Šo divu muzeju atšķirīgās attiecības ar fotogrāfiju iezīmē to plašo teorētisko un praktisko jautājumu spektru, ar kuru šodien saskaras krājumu glabātāji, pētnieki, kuratori un citi speciālisti. Piemēram, PSMVM uzmanības centrā ir Latvijas un pasaules medicīnas vēsture, kā arī ķirurga, onkologa un medicīnas vēsturnieka profesora Paula Stradiņa (1896–1958) veidotā mākslas darbu kolekcija. Šajā muzejā, kurš atvērts apmeklētājiem kopš 1961. gada, fotogrāfiskiem materiāliem sākotnēji ir bijusi tikai dokumentējoša, ilustratīva nozīme. Taču, uzlūkojot šī muzeja foto kolekciju no, piemēram, postkoloniālās kritikas skatpunkta, attēli var iegūt jaunas

nozīmes un interpretāciju iespējas. Salīdzinājumam LFM ir izveidots 1991. gadā ar primāro mērķi saglabāt Latvijas fotogrāfisko mantojumu. Tomēr krājuma veidošanas neskaidrā politika un stratēģijas trūkums ir apgrūtinājis šī mērķa sasniegšanu.

LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājuma eksperte Stella Hermanovska pievēršas konkrētiem objektiem, kas palīdz aptvert fotogrāfijas vēsu materiālu daudzveidību. Rakstā “Speciālās izglītības vizuālais atspoguļojums: fotogrāfijas mantojums Latvijas Nacionālās bibliotēkas un Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas krājumos” Hermanovska analizē trīs speciālās izglītības iestāžu fotogrāfiju albumus. Senākais no tiem veidots 1862. gadā pirmajā Rīgā nodibinātajā iestādē bērniem ar garīgās attīstības traucējumiem. Pārējie albumi tapuši speciālās izglītības iestādēs Valmierā (1923) un Jelgavā (1932?). Šāda veida institūciju fotoalbumi sniedz retas un vērtīgas vēsturiskas liecības.

Atklāt Latvijas foto kolekciju daudzveidību turpina arī Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētnieka Aigara Lielbārža raksts “Fotoetnogrāfija un Latviešu folkloras krātuves fotogrāfiju krājums”. Raksts iepazīstina ar etnogrāfiskās fotogrāfijas veidošanos Latvijas teritorijā 19. gadsimta beigās un fotoetnogrāfijas kā tradicionālās kultūras mantojuma saglabāšanas un izpētes veida nostiprināšanos 20. gadsimta 20. gados pēc neatkarīgas Latvijas valsts izveidošanas. 1924. gadā nodibinātā Latviešu folkloras krātuve (LFK) ir viena no senākajām kultūrpētniecības iestādēm Eiropā. Tās krājumā ir vairāk nekā 35 000 fotogrāfiju, un daļa no tām ir digitalizētas un pieejamas pētniekiem tiešsaistes arhīvā [garamantas.lv](http://garamantas.lv). Fotogrāfijas šajā kolekcijā dokumentē folkloras vākšanas procesu, iesaistītos pētniekus un pierakstītājus, folkloras teicējus, tradīciju situācijas un etnogrāfiskus objektus. Tā kā kolekcija aptver trīs vēsturiskus posmus – starpkaru gadus, padomju varas periodu un Atmodas un Latvijas neatkarības atjaunošanas laiku –, tā saglabā liecības par atšķirībām fotogrāfijas izmantošanā folkloristikā gadsimta garumā.

Sējuma pirmo tematisko sadaļu “Materiāli” noslēdz mākslas vēsturniece Kate Švinka ar rakstu “Jelgavas fotogrāfu biedrības un Eduarda Gaiķa darbība 20.–30. gados”. Raksts detalizēti izklāsta līdz šim maz pētītās biedrības vēsturi starpkaru periodā un pievēršas ievērojamā fotogrāfa Eduarda Gaiķa (1881–1961) biogrāfijai. Šis raksts ir autore veiktās vērienīgās arhīvu materiālu izpētes rezultātu pirmpublicējums, nenovērtējams vēsturiskās uzziņas avots turpmākiem pētījumiem Latvijas fotogrāfijas vēstures jomā.

Sējuma otro tematisko daļu “Metodes” ievada raksts “Ceļojošie attēli un aptuvenie melnraksti: Edvarda S. Kērtisa un Pītera Hudžāra kolekcijas Morgana bibliotēkā un muzejā Ņujorkā” – tā autore ir mākslas vēsturniece Līla Ena Herisa (*Leila Anne Harris*), Morgana bibliotēkas un muzeja Fotogrāfijas nodaļas kuratora līdzstrādniece un Edītes Govinas stipendiāte. Herisas raksts izceļ virkni problēmu un metodoloģisku izaicinājumu, ar kādiem sastopas pētnieki darbā ar tādām fotogrāfijas medija izpausmēm, kuras atšķiras no tradicionālā formāta, ko esam pieraduši redzēt

izstādēs, t.i., no fotodarba uz papīra. Viena no šādām izpausmēm ir Kērtisa (1868–1952) veidotās “laternas plates” (1907–1930) – fotogrāfijas uz stikla platēm (vēlāko laiku diapozitīvu priekšteči) projicēšanai iekārtā, ko dēvē par *laterna magica*. Otra kolekcija ietver Hudžāra (1934–1987) vairāk nekā 5700 kontaktkopiju lapu, kas izgatavotas laikā no 1955. līdz 1986. gadam. Herisa pievēršas dažādajām institūciju praksēm, kas saistītas ar šādu netradicionālu materiālu kolekciju glabāšanu un katalogizēšanu un kas arī lielā mērā ietekmē veidus, kādos pētnieki var šiem materiāliem piekļūt.

Rakstā “Atmiņas averss un reverss: fotopastkartes Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas atklātņu kolekcijā” Līga Goldberga, šī krājuma eksperte, pievēršas vienai konkrētai foto kolekcijai – 20.–30. gados veidotām fotopastkartēm. Goldberga tās aplūko no materialitātes studiju skatpunkta un risina tādus jautājumus kā, piemēram, kas notiek, kad fotopastkartes zaudē privāto nozīmi un nonāk atmiņu institūciju aprītē; kā šīs pastkartes piedalās kolektīvās atmiņas veidošanā caur kolekciju komplektēšanas politiku un digitālo platformu darbību; kādas attiecības veidojas starp fotogrāfiju materialitāti un atmiņu.

Fotogrāfijas pētniece Katrīna Teivāne un vēsturnieks Mārtiņš Mintaurs rakstā “Pilsētvides fotogrāfija modernitātes kontekstā. Roberta Johansona arhīva piemērs” analizē fotogrāfiju ne tikai kā vizuālās kultūras sastāvdaļu, bet arī kā unikālu liecību par vērienīgām vēsturiskām pārmaiņām. Autoru interpretācijā Johansona (1877–1959) starpkaru perioda Rīgas ēku un pilsētvides fotogrāfiju kolekcija vēsta par sabiedrības un kultūras modernizāciju un modernitāti. Johansona fotogrāfijas tiek ierakstītas gan plašāku Eiropas mēroga vēsturisko procesu, gan specifiskās Latvijas situācijas kontekstā. 1918. gadā dibinātajā valstī fotogrāfijai bija nozīmīga loma nacionālās identitātes veidošanā 20. un 30. gados. Raksts pievērš uzmanību tam, kā Johansona fotogrāfijas dokumentē un interpretē šos procesus caur pilsētvides – viena no visraksturīgākajiem modernitātes elementiem – attēlojumu.

Savukārt vizuālās kultūras pētniece Liāna Ivete Beņķe rakstā “Arhīva dramaturģija: vēsturisku fotogrāfiju interpretācijas stratēģija grāmatā “Stikla Strenči”” iepazīstina ar šī plašu starptautisku ievēribu guvušā izdevuma tapšanas vēsturi un tā interpretēšanas daudzslāņainajām iespējām. Autoru kolektīvs fotogrāmatā “Stikla Strenči” piedāvā pārdomāti veidotu izlasi no unikālās 13 000 stikla plašu negatīvu kolekcijas, kas dokumentē Strenču ikdienu starpkaru periodā. Izmantojot tādas metodes kā nelineāru naratīva struktūru, atteikšanos no attēlu parakstiem un atsauces uz 20. gadsimta kinovalodu, “Stikla Strenči” rosina refleksiju arī par kolektīvās un individuālās autorības problēmām, pievēršot uzmanību gan pašas Strenču fotodarbnīcas kolektīvajai un līdz ar to daļēji anonīmajai praksei, gan grāmatas veidotāju pieņemtajai autoru grupas identitātei. “Stikla Strenči” ir fascinējošs piemērs, kurā vēsturisks, dokumentāls fotomateriāls mākslinieku rokās pārtop par laikmetīgās mākslas darbu, vienlaikus liekot pārvērtēt mūsu izpratni par šiem abiem jēdzieniem.

Kuratore un pētniece Šelda Puķīte rakstā “Izstāde “Sudrabmeitenes. Fotografijas retušētā vēsture” kā platforma sieviešu vēstures aktualizēšanai un fotografijas identitātes pārskatīšanai” sniedz ieskatu izstādes un fotogrāmatas veidošanas procesā, kas balstīts uz vēsturiska un laikmetīga fotomateriāla dialoga. Pētījuma gaitā apzinātais fragmentārais vēsturiskais materiāls tika prezentēts izstādē reizē ar laikmetīgo mākslinieku darbiem, tā rosinot gan jaunas interpretācijas iespējas, gan iedvesmojot jaunas pieejas vēstures rakstīšanai (“Sudrabmeitenes. Fotografijas retušētā vēsture / *Höbetüdruckud. Fotograafia retušeeritud ajalugu / Silver Girls. Retouched History of Photography*”, 2020. gada 12. jūnijs–27. septembris, Tartu Mākslas muzejs, Igaunija). Raksts sniedz padziļinātu ieskatu vēsturiskajās un metodoloģiskajās problēmās, kuras izstādes veidotāji identificējuši pētniecības gaitā. Uzlūkojot sieviešu fotogrāfu dzīvesstāstus un profesionālās karjeras veidošanos caur feminisma un sieviešu vēstures prizmu, raksts pievēršas arī plašākiem vēstures naratīvu veidošanas procesiem.

Nākamais raksts turpina jau Puķītes iezīmēto sieviešu vēstures rakstīšanas tēmu, attālinoties no šauri medijspecifiska skatījuma un paplašinot uzmanības loku uz sieviešu mākslinieču privāto arhīvu saglabātības un interpretēšanas problemātiku Latvijā. Latvijas Laikmetīgās mākslas centra (LLMC) pētnieces un kuratores Andras Silapēteres un mākslas teorētiķes Ievas Melgalves raksts “Personisko arhīvu pārnese kultūras atmiņas laukā: izstādes “Atceros, tātad esmu” veidošanas pieredze” izceļ virkni aktuālu jautājumu, kas skar padomju varas perioda kultūras mantojumu, sieviešu mākslinieču sistēmiskās marginalizācijas sekas, šo mākslinieču pašvēstures rakstīšanu un privāto atmiņu pārnese uz institucionalizētu kultūras atmiņas lauku. Raksts balstīts autoru veiktajā pētījumā, viņām piedaloties LLMC vadītā pētnieku grupā starptautiskā projektā ar mērķi apzināt ideoloģiskos, diskursīvos un sociālekonomiskos iemeslus, kuru dēļ tik daudzu padomju varas periodā strādājušu sieviešu mākslinieču vārdi un darbi ir tikuši aizmirsti. Daļa pētījuma rezultātu tika prezentēti izstādē “Atceros, tātad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi” Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā (2020. gada 14. novembris–2021. gada 24. janvāris).

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātnisko rakstu 9. (XXIX) sējumu noslēdz mākslas un fotografijas vēsturnieces Alises Tīfentāles raksts “Sofija Tuna interpretē Zentas Dzividzinskas negatīvus: privāta fotoarhīva izpētes un pārvērtēšanas piemērs”. Tas pievēršas 60. gados vietējā un starptautiskā mērogā aktīvas latviešu mākslinieces un fotogrāfes Zentas Dzividzinskas (1944–2011) privātā arhīva apzināšanai. Tīfentāles raksta centrā ir netradicionāls pētniecības, mākslinieciskās jaunrades un starpdisciplināras sadarbības projekts, kuru iecerēja kuratore Zane Onckule (1982). Iecere rezultējās viņas kūrētajā austriešu laikmetīgās mākslinieces Sofijas Tunas (*Sophie Thun*, 1985) personālizstādē ar nosaukumu “Es neko neatceros: Ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā” Laikmetīgās mākslas centrā “Kim?” Rīgā (2021. gada 15. jūlijs–12. septembris). Daļa Dzividzinskas arhīva kļuva par izstādes “dalībnieku”. Arhīviste Līga Goldberga (1991) atvēra kastes, kurās mākslinieces ģimene bija glabājusi šo arhīvu, un aprakstīja

to saturu. Savukārt Tuna iepazīna Dzividzinskas negatīvus un izgatavoja jaunas fotografijas no tiem savā fotolaboratorijā, kas bija ierīkota vienā no galerijas telpām.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātnisko rakstu 9. (XXIX) sējums aptver plašu tēmu loku saistībā ar fotogrāfiju kā kultūras mantojumu, tā saglabāšanu, izpēti un interpretēšanu. Sējumā iekļautie raksti būs aktuāli dažādu nozaru speciālistiem, kuri ikdienā saskaras ar fotogrāfiju mantojumu, vizuālo kultūru un mākslu, tostarp mākslas zinātniekiem, izstāžu kuratoriem, mākslas, vēstures un citu nozaru muzeju profesionāļiem, bibliotēku un arhīvu darbiniekiem. Sējums iecerēts arī kā lietderīgs uzziņu avots visiem humanitāro un sociālo zinātņu pasniedzējiem un studentiem, kuru interešu lokā ir vizuālā kultūra un fotogrāfiskais mantojums, kā arī 19. un 20. gadsimta vēstures izpēte un tās metodoloģijas plašākā izpratnē.

Simpozija norisi un no tā izrietošo pētījumu publicēšanu Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātnisko rakstu 9. (XXIX) sējumā atbalsta Valsts pētījumu programmas “Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai” (2020–2022) projekts “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”/ CARD (Nr. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003). Projektu CARD finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija Valsts pētījumu programmas ietvaros. Valsts pētījumu programmu administrē Latvijas Zinātnes padome.

2022. gada 27. maijā

Redkolēģijas vārdā Katrīna Teivāne un Alise Tīfentāle

## Preface

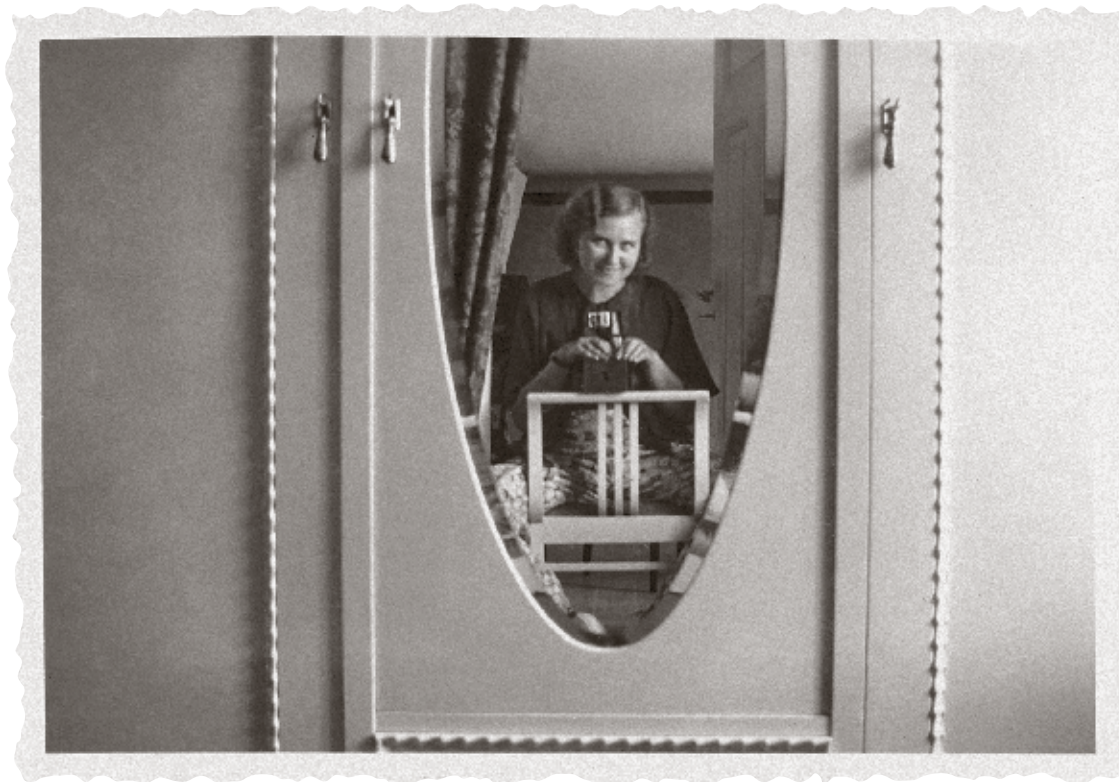
The National Library of Latvia (NLL) hosted the international symposium “Mapping Methods and Materials: Photographic Heritage in Cultural and Art-historical Research” on August 16 and 17, 2021. The symposium was part of the eponymous summer school (August 16 – 20, 2021) jointly organized by the NLL and the Art Academy of Latvia with the support of partners: the Latvian National Museum of Art, Latvian National Museum of History, and the Museum of Literature and Music.

The organizers of the symposium and editors of the Volume 9 (XXIX) of the *Proceedings of the National Library of Latvia* are Katrīna Teivāne, head of the Art and Music Centre at the NLL, and Alise Tīfentāle, art and photography historian. The summer school was co-organized by Inese Sirica, Head of Faculty of Art History and Associate Professor at the Art Academy of Latvia.

Among the main goals of the international symposium were the following: to promote the research of photography as a resource of cultural capital in the repositories of memory institutions; to raise awareness of the types of special collections at the NLL, highlighting both original materials and digitized collections; to form an understanding of the possibilities of researching various digitized resources, discussing the digitization strategy and tools as well as introducing the numerous types of photography and the diversity of photo collections preserved in the national cultural heritage institutions; to develop research methods and debate their application in the field of photographic heritage; and to facilitate informed discussions about photography as an art form, document, and cultural asset.

Seven of the articles included in the Volume 9 (XXIX) of the *Proceedings of the National Library of Latvia* are based on the research papers presented at the international symposium on August 16 and 17, 2021, and significantly expanded by the authors after the discussions during the symposium. Meanwhile, the authors of the other six articles were approached by the organizers of the symposium after the event to broaden the scope of this volume and represent the variety of relevant issues in the field of photographic heritage research.

The authors of the articles in this volume include practitioners as well as theoreticians from Latvia and the United States such as curators, library and museum professionals, academic scholars, and researchers. Contributors from Latvia represent institutions such as the NLL, the Latvian National Museum of Art, the Latvian Museum of Photography, the Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, and others. Meanwhile, the US colleagues offer perspectives based on their work with the photographic collections of the Morgan Library and Museum in New York City and the Zimmerli Art Museum in New Brunswick, NJ.



Lidija Tarema. Fotogrāfija no albuma. 1935-1940.  
Igaunijas Fotogrāfijas muzeja krājums, TLM F11145:124

Lasiet vairāk par Taremas darbu interpretācijas iespējām Šeldas Puķītes rakstā “Izstāde “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture” kā platforma sieviešu vēstures aktualizēšanai un fotogrāfijas identitātes pārskatīšanai”

Lydia Tarem. Photo from an album. 1935-1940.  
From the collection of the Estonian Museum of Photography, TLM F11145:124

Read more about possible interpretations of Tarema’s work in Šelda Puķīte’s article “Exhibition “Silver Girls. Retouched History of Photography” as a Platform for Mobilizing Women’s History and Revisiting Photography’s Identity”

The structure of this volume is organized around two main thematic emphases in the symposium's title, "Mapping Methods and Materials: Photographic Heritage in Cultural and Art-historical Research," namely, methods and materials. Six articles in the volume's first part are concerned with the subject of materials because they introduce Latvian photographic heritage in the collections of Latvian and US memory institutions and bring up crucial issues pertaining its research and interpretation.

Meanwhile, seven articles in the second part of the volume share the topic of methods as they focus on various methodological approaches to photographic and visual culture heritage chosen by Latvian and US scholars and curators as well as present case studies of innovative research projects, exhibitions, and photo books.

The first thematic part of the volume, "Materials," begins with the article "Origins of Photography Collection at the Latvian National Museum of Art and Issues Related to Photo Exhibition Curating" by Elita Ansonē, the museum's head of the Collections of the Second Half of the 20th – 21st Centuries Department and curator. Ansonē surveys the history of this particularly significant photography collection. The Latvian National Museum of Art (LNMA) has begun collecting photographs as independent artworks only as late as in 2011. Ansonē introduces the basic principles of acquisition strategy and characterizes the collection's most significant works. The article sheds light on the long and complicated road that has finally led to the appearance of photographic prints in the LNMA permanent display of postwar art. Ansonē's article comments upon the curatorial choices behind the making of the display's current iteration, "12 Photographers / 125 Photographs / 12 Series" that was opened on February 18, 2022. LNMA photography collection carries a particular meaning in the Latvian cultural landscape because its foundation, although extremely belated, marks a gradual shift in the attitude towards photography's creative potential and symbolically legitimizes it as one of numerous art mediums.

In the next article, art historian Maria Garth, Graduate Curatorial Assistant (Dodge Fellow) at the Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ, introduces the largest collection of Latvian Soviet-era photography outside Latvia that is housed at the museum. In her article, "Issues, Challenges, and Insights: Art Historical Research on Latvian Art and Photography at the Zimmerli Art Museum," Garth shares her experience with researching this collection and organizing the exhibition "Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection" at the Zimmerli Art Museum (May 1–October 17, 2021). Because part of the exhibition's scheduled run time coincided with the museum's closure and other limitations intended to curb the spread of the COVID-19 pandemic, the article also discusses some of the curatorial and technological solutions that supported the virtual exhibition.

Meanwhile, the article "Different Practices of Preserving Photographic Heritage in Memory Institutions" by Baiba Tetere, the director of the Latvian Museum of

Photography (LMP), discusses the history of photographic collections in two Riga museums – LMP and Pauls Stradiņš Museum of the History of Medicine (PSMHHM) and highlights some of the current issues related to the research and interpretation of these collections. Both museums have built distinct relationships with photography, and these relationships outline the broad range of theoretical and practical issues confronting today's collection managers, researchers, curators, and other experts. For example, the main area of specialization for the PSMHHM is the history of medicine in Latvia and internationally, and the museum is based on the art collection established by Pauls Stradiņš (1896–1958), a distinguished Latvian surgeon, oncologist, professor, and historian of medicine. Photography collection in this museum, which opened its doors to the visitors in 1961, originally had mainly documentary and illustrative function. Today, viewing the museum's photo collection through the lens of postcolonial critique, the images can obtain new meanings and interpretations. For a comparison, LMP was established in 1991 with its primary goal to collect Latvia's photographic heritage. However, the unclear policy of acquisitions and lack of curatorial strategies have complicated the progress towards that goal.

Stella Hermanovska, the Rare Books and Manuscripts Collection curator at the NLL, focuses on objects that help showcasing the diversity of photographic history materials. In her article "Visual representation of special education: Photography heritage in the collections of the National Library of Latvia and the Academic Library of the University of Latvia" Hermanovska offers a close reading of three special education institution photo albums. The earliest of them was made in 1862 in the first institution in Riga established for children diagnosed with mental disorder. The other two albums are produced by special education institutions in Valmiera (1923) and Jelgava (1932?). Photo books created in this type of institutions present rare and rich historical evidence.

Article "Photo-ethnography and Collection of Photographs of the Archives of Latvian Folklore" by Aigars Lielbārdis, researcher at the Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, continues to explore the variety of photography collections in Latvia. His article outlines the history of ethnographic photography in the territory of present-day Latvia in the late 19th century as well as the origins of photo-ethnography as a distinct area of traditional cultural heritage preservation and research during the 1920s, after the establishment of independent Latvia. The Archives of Latvian Folklore, founded in 1924, is one of the oldest cultural research institutions in Europe. Its collection contains more than 35,000 photographs, part of which is digitalized and available to researchers in the online archive [garamantas.lv](http://garamantas.lv). The photographs in this collection document the process of folklore collection and the researchers involved, folk singers and storytellers, traditional situations and ethnographic objects. Because the collection covers three distinct historical periods, namely the interwar years, Soviet era, and the years leading to the restoration of



Latvia's independence, it is a rich resource for studying the different photographic practices in folklore research over the last hundred years.

Article "The Activities of Jelgava Photographers' Association and Eduards Gaiķis in the 1920s and 1930s" by art historian Kate Švinka concludes the first part of the volume. The article provides a detailed outline of the previously unknown history of the organization during the interwar period and highlights the biography of the notable photographer Eduards Gaiķis (1881–1961). The article presents the results of the wide-ranging archival research conducted by the author and it is an invaluable source of reference for further inquiries into the history of photography in Latvia.

The second part of the volume focuses on the subject of "Methods" and begins with "Traveling Pictures and Rough Drafts: Edward S. Curtis and Peter Hujar Collections at the Morgan Library and Museum," a contribution by the art historian Leila Anne Harris, the Edith Gowin Curatorial Fellow in the Photography Department at the Morgan Library and Museum. Her article introduces a range of issues and methodological challenges that a researcher faces while working with photographic media beyond the more traditional format of the photographer's final print on paper that we are used to seeing in exhibitions. One of these other formats is the collection of Curtis' (1868–1952) glass lantern slides (1907–1930) – photographs on glass plates (predecessors of what we know as colour slides) made for projection in a machine called *laterna magica*. The other is a collection of over 5,700 contact sheets that Hujar (1934–1987) had made between 1955 and 1986. Harris highlights the various institutional practices related to the collection management and cataloging of such unconventional photo materials that shape the ways in which researchers can find and access such materials.

In the article "Obverse and reverse of memory: Photo postcards from the postcard collection at the National Library of Latvia, Konrāds Ubāns Art Reading Room," Līga Goldberga, the curator of this collection, introduces a group of photo postcards made in the 1920s and 30s. Goldberga views them through the lens of the materiality studies and elaborates on questions such as: what happens when photo postcards lose their private meaning and enter the memory institution collections; how these postcards participate in building the collective memory through collecting policies and the operation of digital platforms; what kind of relationships take shape between memory and matter.

Photography researcher Katrīna Teivāne and historian Mārtiņš Mintauris in the article "Urban Photography in the Context of Modernity. The Case of Roberts Johansons' Archive" analyze photography not only as part of visual culture but also as unique evidence of major historical changes. In their interpretation, the collection of Johansons' (1877–1959) photographs of interwar Riga buildings and urban landscape narrates the broader story of societal and cultural modernization and modernity. Johansons' photographs are inscribed into the context of broader, pan-European

historical processes as well as the specific local situation. In Latvia that had gained its independence in 1918, photography had a paramount role in the national identity construction during the 1920s and 30s. The article focuses on how Johansons' photographs document and interpret these processes through the depictions of urban environment, one of the most characteristic elements of modernity.

Meanwhile, visual culture scholar Liāna Ivete Beņķe in the article "The Dramaturgy of the Archive: Strategies for the Interpretation of Historical Photographs in the Book "Glass Strenči"" introduces the photo book that has attracted local and international acclaim and discusses the history of its making as well as its multilayered interpretations. The authors' collective present a curated selection of images drawn from a unique collection of 13,000 glass plate negatives documenting daily life in Strenči, a small town in Latvia, during the interwar years. Employing creative strategies such as a nonlinear narrative structure, rejecting image captions, and referencing the language of the 20th century cinema, "Glass Strenči" also prompts reflection on issues pertaining the collective and individual authorship. The book highlights the collective and thus semi-anonymous photographic practice of the Strenči photo studio through the shared authorship of the creative team behind the photo book. "Glass Strenči" is a fascinating case study where a historical, documentary photo collection in the hands of the artists turns into a work of contemporary art, all the while putting under pressure our understanding of both concepts.

Curator and researcher Šelda Puķīte in the article "Exhibition "Silver Girls. Retouched History of Photography" as a Platform for Mobilizing Women's History and Revisiting Photography's Identity" provides an insight into the process of the making of an exhibition and a photobook based on a dialogue between a historical and contemporary photographic source material. The fragmentary historical material obtained in the research was presented in an exhibition alongside works by contemporary artists, thus suggesting new interpretations as well as inspiring new approaches to history writing ("Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture / Hōbetūdrukud. Fotograafia retušeeritud ajalugu / Silver Girls. Retouched History of Photography," June 20 – September 27, 2020, Tartu Art Museum, Tartu, Estonia). The article offers an in-depth insight into some of the historical and methodological issues that the makers of the exhibition identified during their research. Viewing the lives and careers of early women photographers through a feminist and women's history lens, the article also examines the broader processes of constructing historical narratives.

The following article continues exploring the subject of women's history writing outlined in Puķīte's contribution, meanwhile departing from the narrow medium-specific focus on photography and opening a broader perspective on preservation and interpretation of women artists' private archives in Latvia. Article "Transferring Personal Archives into the Field of Cultural Memory: Reflection on the Making of the Exhibition "I Remember Therefore I am"" by Latvian Centre for

Contemporary Art (LCCA) researcher and curator Andra Silapētere and art theorist Ieva Melgalve map out some of the most urgent questions pertaining the cultural heritage of the Soviet period, the consequences of the systemic marginalization of women artists, their self-historicization, and the transfer of personal memories to the field of institutionalized cultural memory. The article is based on the authors' work in a group of researchers led by the LCCA. The group formed part of an international project aiming to identify the ideological, discursive, and socio-economic reasons of systemic forgetting of the names and works of so many women artists active during the Soviet period. Some of the results of the research were presented in the exhibition "I Remember, Therefore I Am. Unwritten Stories: Women Artists' Archives" at the Latvian National Museum of Art (November 14, 2020 – January 24, 2021).

The article "Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinska's Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive" by art and photography historian Alise Tīfentāle concludes the Volume 9 (XXIX) of the *Proceedings of the National Library of Latvia*. The article presents a case study of the discovery and research of the private archive of Zenta Dzividzinska (1944–2011), a Latvian artist and photographer active locally and internationally in the 1960s. Tīfentāle's article focuses on an unorthodox research, art production, and interdisciplinary collaboration project envisioned by curator Zane Onckule (b. 1982). The vision materialized in the solo show of Austrian contemporary artist Sophie Thun (b. 1985), "I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ" at the "Kim?" Contemporary Art Center in Riga, Latvia (July 15 – September 12, 2021). Part of Dzividzinska's archive became a "participant" of the exhibition. During the exhibition, archivist Līga Goldberga (b. 1991) opened the boxes where the artist's family had kept her archive and described their contents. Meanwhile, Thun discovered Dzividzinska's negatives and printed new images from them in a darkroom that was set up in one of the "Kim?" gallery rooms.

The Volume 9 (XXIX) of the *Proceedings of the National Library of Latvia* covers a broad range of issues related to photography as cultural heritage and its preservation, research, and interpretation. The articles included in this volume will be relevant to specialists in diverse fields who deal with various forms of photographic heritage, visual culture, and the arts such as art historians, exhibition curators, specialists at art, history, and other museums, and library and archive professionals. The volume is intended to serve as a practical resource for all instructors and students in humanities and social sciences whose scholarly interests include visual culture and photographic heritage as well as a broader field of the 19th and 20th century history and its research methodologies.

The symposium and the publication of the symposium's research papers in the Volume 9 (XXIX) of the *Proceedings of the National Library of Latvia* are supported by the project "Cultural Capital as a Resource for the Sustainable Development

of Latvia"/ CARD No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003) of the State Research Programme "Latvian Culture – a Resource for National Development" (2020–2022). The project CARD is financed by the Ministry of Culture of the Republic of Latvia within the State Research Programme framework. The State Research Programme is administered by the Latvian Council of Science.

27 May 2022

Katrīna Teivāne and Alise Tīfentāle, on behalf of the Editorial Board



# Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotogrāfijas ekspozīciju veidošanas problemātika

## Kopsavilkums

Rakstā aplūkota Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) fototehnikās veidotu darbu kolekcijas tapšana un apstākļi, kāpēc tās veidošana sāka ļoti vēlu – tikai 2011. gadā. Rakstā sniegts ieskats arī priekšvēsturē, kas sagatavoja augsni, lai foto kolekcija tomēr tiktu ieviesta LNMM krājumā. Tajā liela loma ir fotogrāfes Intas Rukas dāvinājumam – 157 darbi no Egona Spura 20. gs. 60. un 70. gadu fotogrāfiju cikla “Pečoru klosteris”, Latvijas zvejnieku un jūras ainas, ainavas, portreti, žanriski skati un cikls “Rīgas 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma proletāriešu rajonos” 20. gs. 70.–80. gadi. Raksts iepazīstina ar ievērojamākām fotogrāfiju sērijām, kas šobrīd atrodas LNMM krājumā, tostarp Gunāra Bindes “Meitene ar krustiņu” (1963–2013) un “Hallo, Maskava!”, Zentas Dzividzinskas “Rīgas pantomīma” (1964–1966) un “Māja upes krastā” (1965–1975); Māras Brašmanes, Sarmītes Kviesītes, Gunāra Janaiša, Ulda Brieža fotogrāfiju grupas. Kolekcijā ietilpst arī Andreja Granta “Kolēģi, draugi, paziņas” (no 80. gadiem līdz šodienai); Intas Rukas “Mani lauku ļaudis” (1983–1998); Gvido Kajona “Tēma 011” (no 80. gadiem līdz šodienai); Aivara Liepiņa “Teiču purvs. Siksala” (1987–1995) un “Bērnu pansionāts Nr. 2. Baldone” (1991); Valta Kleina “Gribu būt laimīgs” (1992); Māra Maskalāna “Nagli. LV-4631” (2008–2012); Arņa Balčus “Es, draugi, mīļākie un citi” (1998–2004); Vikas Ekstas “Dievs. Daba. Darbs” (2013–2015); Ivara Grāvleja “Deviņdesmitie” (1987–1997). Muzeja fotogrāfiju ekspozīcija veidota, pievērsoties trīsdesmit gadu ilgam periodam no 1963. līdz 1992. gadam un izstādot divpadsmit fotogrāfu 125 darbus.

Atslēgvārdi: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Latvijas fotogrāfija, fotogrāfiju kolekciju veidošana, foto izstāžu veidošana, padomju varas gadi Latvijā

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs (LNMM) fotogrāfijai kā nozīmīgai nacionālās kultūras daļai mērķtiecīgi pievērsās tikai 2011. gadā. Šim ļoti vēlu pieņemtajam lēmumam nepieciešami paskaidrojumi. Norobežošanās no fotogrāfijas medija kā problemātiska pozīcija atklājās muzeja iekšējās diskusijās, kas sāka raisīties 21. gs. pirmajos gados. Ilgstoši un strikti tika uzturēts galvenais arguments, ka Latvijā ir Fotogrāfijas muzejs, un fotogrāfiju krāšana un pētīšana lai paliek šī muzeja pārziņā. Otrs jautājums, kas vienmēr pavada jebkuru muzeja iepirkumu, ir resursi. Finanšu līdzekļi, kas bija atvēlēti muzeja kolekciju papildināšanai 20. gadsimta 80. gados, Padomju Savienības pastāvēšanas pēdējā desmitgadē būtiski samazinājās, bet no 90. gadiem, pēc PSRS sabrukuma, līdzekļu vairs nebija vispār. Kolekciju papildināšana pamazām atjaunojās tikai 21. gadsimtā. Finansējums turklāt bija ārkārtīgi neliels un nepietiekams, un par tādu to var saukt joprojām.

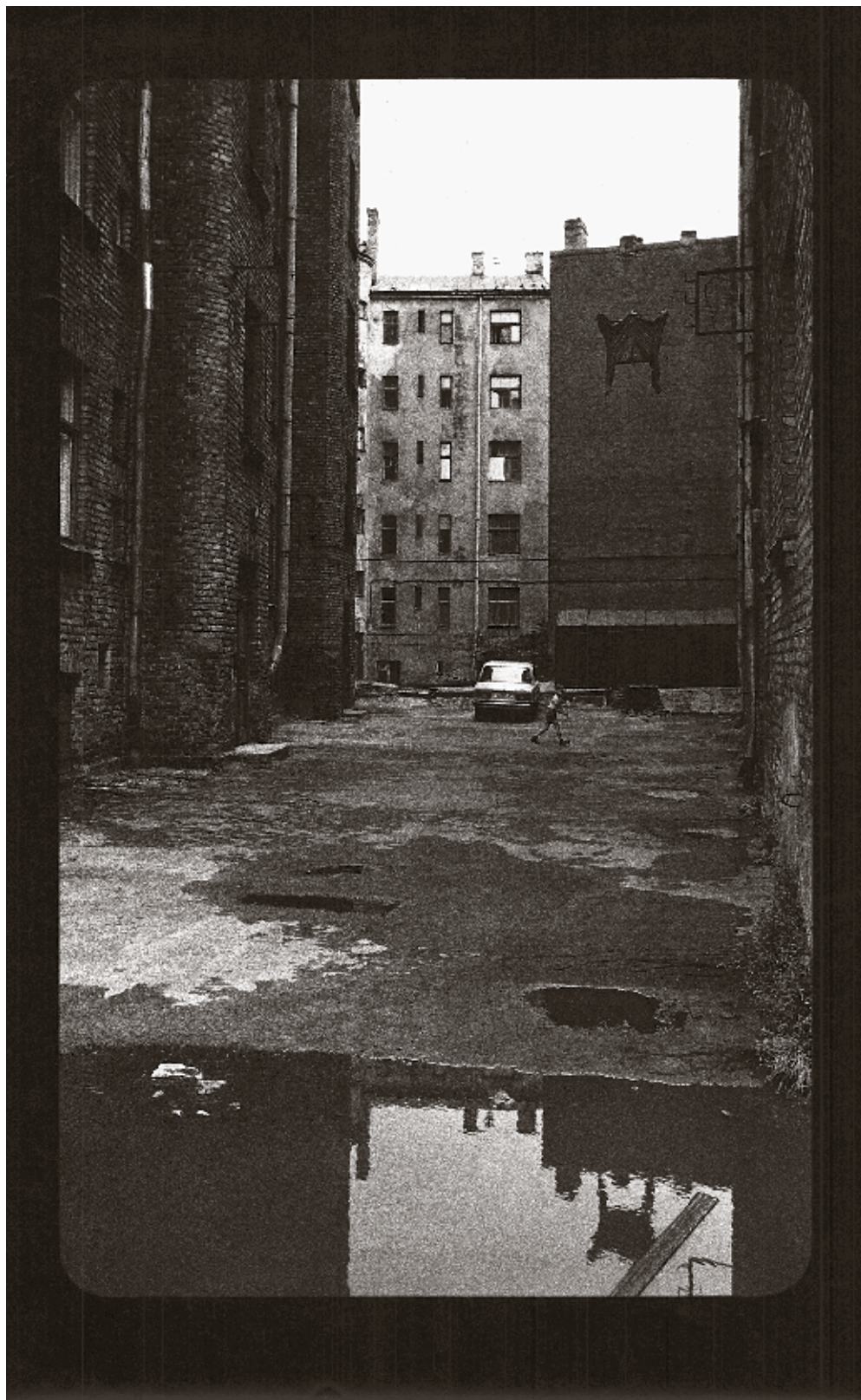
Mākslas zinātniece, LNMM izstāžu kuratore Irēna Bužinska (1955) uzstājīgi pauda, ka 21. gadsimtā runāt par fotogrāfiju kā marginālu mediju nevar. Pateicoties viņai, 2004. gadā muzeja krājumā nokļuva divas pirmās fotogrāfijas. Fotogrāfijai ieviestā muzeja šifra AF<sup>1</sup> godpilnais pirmais kārtas numurs AF-1 piešķirts Intas Rukas (1958) uzņemtajam mākslinieka Andra Grinberga (1946) portretam (2000). Tas bija pirkums. Otru fotogrāfiju – vienu darbu no Egona Spura (1931–1990) cikla “Rīgas 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma proletāriešu rajonos” – I. Ruka uzdāvināja muzeja kolekcijai. No pirmās un vienīgās nopirktās fotogrāfijas 2004. gadā bija jāpaiet septiņiem gadiem līdz 2011. gadam, kad LNMM pieņēma lēmumu tomēr pievērsties arī fotogrāfiju iegādei un kolekcijas veidošanai. Jānorāda, ka šāds lēmums pieņemts tikai attiecībā uz 20. gs. otrās puses mākslas kolekciju. 19. gs. vidus–20. gs. kolekcijai fotogrāfija pagaidām netiek integrēta.

Taču jau šo septiņu gadu laikā kopš pirmās nopirktās fotogrāfijas pamazām fotogrāfijas tika iegūtas kolekcijai no muzejā notikušām izstādēm mākslinieku dāvinājumu veidā. Solveiga Vasiļjeva (1954) no savas personālizstādes uzdāvināja pašportretu “Mēles sajūta” (2002).<sup>2</sup> Vienpadsmit fotodarbi no muzeja ēkas simtgades izstādes “Muzeja laiks” papildināja krājumu 2005. gadā.<sup>3</sup> Kristaps Kalns (1981) speciāli izstādei bija izveidojis fotogrāfiju sēriju ar sirreāliem impresiju attēliem no muzeja pagrabjiem, bēniņiem, gaitenīem, tam visam dodot ironisku nosaukumu “Lūk še, kā šeit dzīvo!” (2005), kas, savukārt, ņemts no LNMM kolekcijā esoša nezināma 19. gs. autodidakta sadzīves gleznas. Kristaps Ģelzis (1962) šai izstādei veidoja divus konceptuālus fotodarbus “Simts gadi” (2005) un “Kas notiek Latvijā?” (2005), un arī tos muzejs saņēma kā dāvinājumu. Jānis Deinats (1961) pēc savas izstādes muzejā

1 Kolekcija “Fototehnikās darināti darbi”, kolekcijas numurus pieraksta: AF-x.

2 Solveiga Vasiļjeva. “Zupa... ir pusdienlaiks”. Personālizstāde LNMM Baltajā zālē. 12.02.–21.03.2004, kuratore Elita Ansonē.

3 “Muzeja laiks”. Muzeja simtgades izstāde LNMM Baltajā zālē. 16.09.–27.11.2005, kuratore Elita Ansonē.



Egons Spuris. No cikla "Rīgas 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma proletāriešu rajonos". 20. gs. 70.–80. gadi. LNMM kolekcija, nr. AF2

"Cilvēki muzejā"<sup>4</sup> (2002) uzdāvināja fotogrāfiju, kurā māksliniece Aija Zariņa (1954) skolas bērniem māca skatīties muzeja pastāvīgo ekspozīciju.<sup>5</sup> Šis Deinata darbs par mākslas uztveri formāli un konceptuāli sasauca ar vācu fotogrāfa Tomasa Štrūta (*Thomas Struth*, 1954) sēriju "Muzeja fotogrāfijas" (1989). Sandra Krastiņa (1957) pēc izstādes "Klusā daba" uzdāvināja septiņu fotogrāfiju kolekciju "Klusā daba", kurā fiksēti etnogrāfisku māla vāzišu un citu latvisku suvenīru rindojumi dažādu dzīvokļu skapjaugšās.<sup>6</sup>

Tomēr būtiskākais notikums, kas lika pamatu LNMM fotogrāfiju kolekcijai, bija Intas Rukas dāvinājums – 157 Egona Spura fotogrāfijas. Muzejs ieguva izcilā fotoestēta, fotomodernista un "subjektīvā dokumenta" frāzes ieviesēja Latvijā apjomīgu kolekciju. Viņa 60. un 70. gadu fotogrāfiju apcerīgais reālisms izpaužas ciklā "Pečoru klosteris", Latvijas zvejnieku un jūras ainās, ainavās, portretos un žanriskos skatos. Īpaši vērtīgs ieguvums muzeja kolekcijai ir Egona Spura cikls "Rīgas 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma proletāriešu rajonos", kurš ir vienīgais fotodarbs, kas iekļauts Latvijas Kultūras kanonā.<sup>7</sup> Šī cikla modernismu raksturo plaknes uzsvērums, ģeometrisku laukumu attiecības, siluetu ritmi, formu vienkāršošana, grafiska vizuālā valoda, kompozīcijas un sižeta lakonisms, kā arī daudzos attēlos redzama interese par abstrakciju. Pēc diviem gadiem LNMM izstāžu zālē "Arsenāls" tika sarīkota plaša Spura darbu izstāde "Vieta, izcila skatienam".<sup>8</sup>

Pēc šī dāvinājuma saņemšanas radās pamats tomēr neatkāpties no nākotnē paredzamas fotogrāfiju kolekcijas LNMM. Taču kolekcijas veidošanas darbs vēl bija priekšā. Par mērķtiecīgu kolekcijas veidošanas sākumu uzskatu brīdi, kad muzeja iepirkumu komisija sāka izvērtēt un sistemātiski veikt fotogrāfiju iepirkumus. Tas notika pēc Andreja Granta (1955) personālizstādes 2011. gadā.<sup>9</sup> Personālizstāde, kurā ietverta visa autora līdzšinējās darbības izlase, ir piemērots laiks, kad veikt apjomīgu darbu komplektēšanu muzeja kolekcijai, taču muzejam bija iespējams iepirkt tikai četrus fotodarbības, vēl divus Grants šajā pirkuma reizē uzdāvināja. Šis piemērs uzskatāmi parāda, cik ierobežoti ir līdzekļi muzeja kolekciju papildināšanai.

Kolekcijas komplektēšanā pirmais fokuss sekoja izmaiņām Latvijas fotogrāfijas pārvērtēšanā, kas notika 20. gadsimta 90. gados, proti, padomju laika mākslinieciskā mantojuma vietā izvēloties 80. gadu "jauno vilni" – spēcīgas trīsdesmitgadnieku paauzdes ienākšanu fotogrāfijā, kuru raksturo dokumentalitāte. "Jaunā vilņa" apzīmējumu

4 Jānis Deinats. "Cilvēki muzejā". LNMM 2.stāva vestibilā. 17.05.–18.06.2002, kuratore Diāna Barčevska.

5 Aija Zariņa no 1999. līdz 2003. gadam strādāja LNMM par zīmēšanas nodarbību vadītāju.

6 "Klusā daba. 20.-21. gadsimts". LNMM izstāžu zālē "Arsenāls". 08.10.–28.11.2004, kuratore Dace Lamberga.

7 *Egons Spuris*. Rīga: Neputns, 2012.

8 Egons Spuris. "Vieta, izcila skatienam". LNMM Izstāžu zāle "Arsenāls". 04.04.–27.05.2012, kuratore Irēna Bužinska.

9 Andrejs Grants. Personālizstāde. LNMM Baltā zāle, 01.04.–22.05.2011, kuratore Irēna Bužinska.

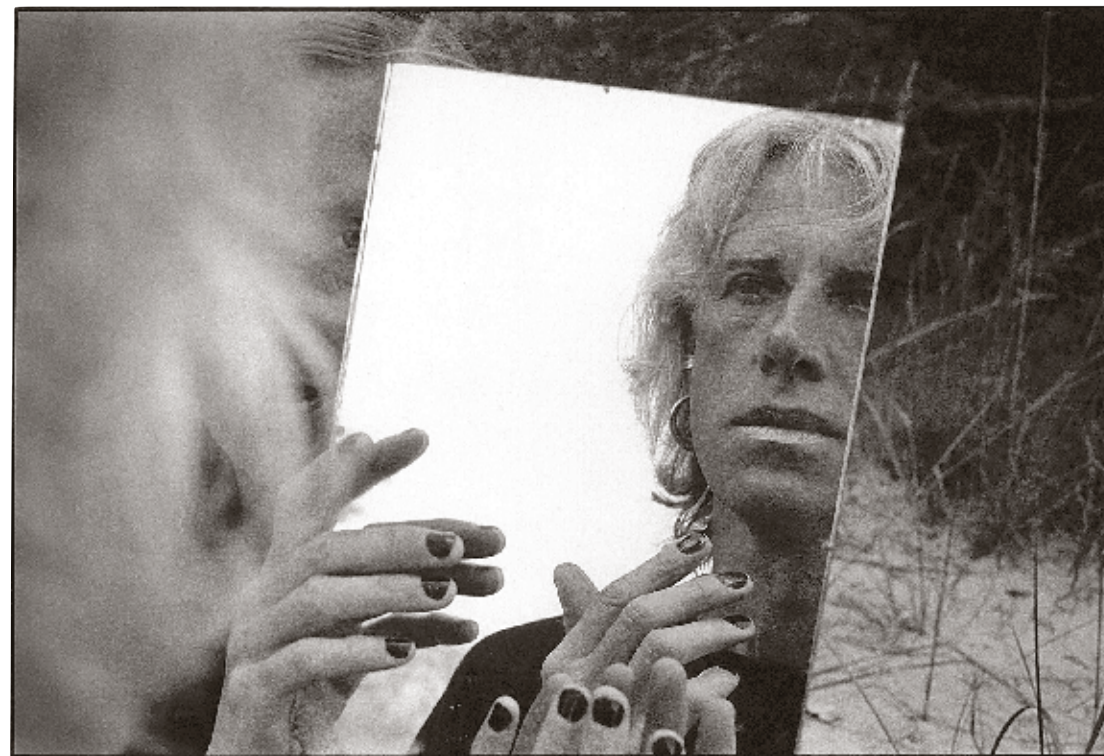


sāka lietot mākslas kritiķe un izstāžu kuratore Helēna Demakova.<sup>10</sup> Tā kā Egonas Spuras darbu dāvinājums bija kļuvis par kolekcijas kodolu, kā pirmā autoru grupa kolekcijas veidošanai tika izvēlēti Andrejs Grants, Inta Ruka un Gvido Kajons (1955), jo šie autori darbojās Spuras teorētiski un praktiski koptajā fotodokumentalitātes novirzienā. Spuris no 1975. gada vadīja fotoklubu "Ogre", kurā izveidojās viņa sekotāju paaudze. Klubā darbojās Inta Ruka, Andrejs Grants, Valts Kleins (1960) un citi, un sekotājiem pieskaitāms arī Kajons un vēl citi fotogrāfi, kas Ogres fotoklubu gan neapmeklēja. Šis autoru loks 80. gados pievērsās galvenokārt ikdienas dzīves dokumentēšanai. Viņi ienesa fotogrāfijās konceptuālajai mākslai raksturīgo seriālismu. Līdz 2022. gadam minēto autoru darbu pārstāvēniecībā muzejā, kombinējot pirkumus ar dāvinājumiem, izveidojusies vērtīga darbu kopa, taču tā nebūt vēl neaptver 80.–90. gados fotomākslā ienākušo autoru spektru.

LNMM kolekcijā šobrīd ir 16 fotogrāfijas no Andreja Granta cikliem "Pa Latviju", "Kolēģi, draugi, paziņas" un "Iespaidi". Granta radošajiem meklējumiem, kas vērsti uz mirkļa suģestijas un esamības noslēpuma izjūtas izteikšanu, eksistences dziļuma dimensijas tveršanu, laicības un pārlaicības reflektēšanu, piemīt salīdzinoši metafiziskāks pasaules tvērums nekā viņa līdzgaitnieku fotogrāfijām.<sup>11</sup>

Savukārt Intas Rukas darbus LNMM kolekcijā pārstāv 22 fotogrāfijas no cikliem "Mani lauku ļaudis" un "Amālijas iela". Piecpadsmit gadu garumā Ruka veidojusi ciklu "Mani lauku ļaudis", regulāri viesojoties pie Balvu pagasta apkārtnes cilvēkiem, iepazīstot viņu ģimenes vairākās paaudzēs un radot cilvēkstāstu kolekciju.<sup>12</sup> No šodienas skatpunkta var teikt, ka tas bija visai alternatīvi – 80. gados doties pie sabiedrībā nezināmiem, ļoti trūcīgos apstākļos dzīvojošiem lauku cilvēkiem, par kuriem sabiedrība tikpat kā neinteresējās. Ciklā "Amālijas iela" fotografēts visai raibais vienas Āgenskalna mājas iedzīvotāju kolektīvs. Rukas darbus var skatīt sociālā kontekstā, un vienlaikus tos raksturo dziļa cilvēkmīlestība, kas ir fotogrāfes komunikācijas pamatā ar saviem portretētajiem.<sup>13</sup>

LNMM kolekcijā ir 29 Kajona fotogrāfijas no cikla "Tēma 011", kuru autors sāka veidot 80. gados kā ielu fotogrāfiju sēriju.<sup>14</sup> Šajos fotodarbos padomju laikam raksturīgie simboli, ideoloģiskie uzraksti, gājieni un ikdienas dzīve notverta satīriskā mirklī, raksturojot autora smalko humora izjūtu un attieksmi pret laikmeta dažkārt sirreālo absurdumu.



Andrejs Grants. No sērijas "Kolēģi, draugi, paziņas".  
Andris Grinbergs. Mazirbe. 1996. LNMM kolekcija, nr. AF 598

10 Tifentāle, A. Sekojot neredzamajai rokai: fotoklubu, žurnālu, izstāžu un kuratoru loma Latvijas fotogrāfijā, 1960–2000. No: *Desmit epizodes 20. gadsimta otrās pusēs mākslā Latvijā*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2019. 256. lpp.

11 *Andrejs Grants : fotogrāfijas*. Rīga: Neputns, 2002.; *Andrejs Grants*. Rīga: Neputns, 2018.

12 Ruka, I. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa mūsdienu mākslas centrs, 1999.

13 Inta Ruka. "Amālijas iela". Personālizstāde LNMM Baltajā zālē. 09.01.–08.02.2009, kuratore Irēna Bužinska.

14 Kajons, G. *Tēma 011*. Rīga: Balta, 2013.





Gvido Kajons. No cikla "Tēma 011". "Laipni. DOB". 20. gs. 80.-90. gadi.  
LNMM kolekcija, nr. AF 559

Līdz ar LNMM atvēršanu pēc rekonstrukcijas 2016. gadā tika pieņemts lēmums pirmo reizi muzeja vēsturē fotogrāfiju iekļaut arī pastāvīgajā ekspozīcijā. Pirmajā ekspozīcijā fotogrāfiju pārstāvēja Spura, Granta, Rukas un Kajona darbi no muzeja kolekcijas, kā arī Māras Brašmanes (1944) darbi, deponēti no topošā Laikmetīgās mākslas muzeja (LMM) kolekcijas.

LNMM fotogrāfiju kolekcijas pirmie ieguvumi nebūt nevarēja izstāstīt visu 20. gs. otrās puses fotogrāfijas veidošanās stāstu. Šajos darbos fotogrāfi īpaši pievērsušies padomju iekārtas norieta un postpadomju situācijas sociālajiem apstākļiem. Taču laikposmu no 60. gadiem līdz šodienai, protams, veido vairāki atšķirīgi periodi, kuros darbojušās vairākas mākslinieku paaudzes, katra no tām iezīmējusi būtiskas pārmaiņas fotogrāfijas estētikā un ideoloģijā. Tāpēc nākamais lēmums bija pievērsties tiem autoriem, kas sākuši savu radošo darbību 60.–70. gados.

Fotogrāfijas jomā 60. gadi Latvijā bija entuziasma piesātināts laiks. To veicināja 1962. gadā izveidotais fotoklubs "Rīga", kura biedru vidū bija liela daļa šī laikposma aktīvāko fotogrāfu. Padomju mākslā fotogrāfija netika institucionalizēta un integrēta tēlotājas mākslas mediju hierarhijā. Fotogrāfijas attīstība tika atstāta "amatieru" institūciju ziņā, kas, savukārt, bija relatīvi mazāk pakļautas cenzūrai un ideoloģiskajai ietekmēšanai, salīdzinot ar profesionālo tēlotājmākslu. Pēc Otrā pasaules kara visā pasaulē veidojās plašs fotokluba tīkls, tāpēc fotoamatierismam piemita starptautiska daba – fotogrāfiem pat no PSRS bija iespējams pieteikt savus darbus starptautiskām fotogrāfiju skatēm un konkursiem, veidot kontaktus ar citu zemju fotogrāfiem, savstarpēji apmainīties ar fotogrāfijām. Autori iepazīna daudz šī laikposma pasaules ievērojamāko fotogrāfu darbus gan starptautisko izstāžu katalogos, gan Latvijā pieejamajos čehu, poļu, austrumvācu, ungāru fotogrāfijas žurnālos. Tāpēc var teikt, ka Latvijas fotogrāfijas vizuālā stilistika 60. gados visnotaļ sasaucās ar plašākām starptautiskām tendencēm.<sup>15</sup>

Pašlaik visnenāk veidotais fotodarbs, kas atrodas LNMM kolekcijā, ir pirmais darbs Gunāra Binde (1933) sešu darbu ciklā "Meitene ar krustiņu" (1963–2013), kurā ik pēc desmit gadiem uzņemts mākslas zinātnieces Sarmītes Siles (1945–2018) akts. Šis cikls ir unikāla liecība no vīrieša perspektīvas par sievietes dzīves posmiem. Turklāt ciklā rasts paradoksāls pēdējā portreta risinājums. 2013. gadā uzņemtajā darbā modeles novecojušais ķermenis vairs netiek rādīts, tam priekšā Sarmīte Sile tur sava pirmā šīs sērijas akta – 1963. gada – fotogrāfiju. Binde 60.–70. gados guva ievērojamus panākumus un žūrijas atzinību starptautiskajās fotoizstādēs. Kanoniskais leģendārā režisora Eduarda Smilģa (1886–1966) portrets Argentīnas Starptautiskajā fotogrāfijas salonā (*XXIX Salón Internacional de Arte Fotográfico*) Buenosairesā 1965. gadā tika godalgots ar zelta medaļu.<sup>16</sup> Binde attīstīja oriģinālu inscenētās fotogrāfijas metodi,

15 Tifentāle, A. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā : 1960–1969*. Rīga: Neputns, 2011.

16 *Gunārs Binde*. Rīga: Neputns, 2006.



kurā viņš sintezēja režiju, aktierspēli, kinokadra estētikas principus un dokumentāciju. Kopumā LNMM kolekcijā ir 54 Gunāra Bindes fotodarbi, to skaitā portreti, akti, eksperimentāli darbi. Bindes 60.–70. gadu portretiem raksturīgi dramatiskā varoņa meklējumi, tam izmantota žestu, skatienu un kustību ekspresija, kāpināti gaismēnu kontrasti. Mākslinieks uzsver, ka viņam fotogrāfijā ir svarīgi radīt tēlu, bet dokumentalitāte kā mākslas forma viņu neinteresē. Tomēr muzejs ir iegādājies arī Bindes cikla “Hallo, Maskava!” (1965) 21 fotogrāfiju. Tās tapušas sadarbībā ar Sarmīti Kviesīti (1946) un Arnoldu Plaudi (1927–2008) un veidotas dokumentālajā žanrā. Cikls radās kā pasūtījums izveidot optimistisku reklāmas filmu ārzemju auditorijai par PSRS galvaspilsētas dzīvi. Vienlaikus ar filmai noderīgajiem attēliem tika dokumentēta arī virkne PSRS propagandai nevēlamu kadru, kas sniedz ieskatu tipiskos 60. gadu vidus ielu skatos Maskavā. LNMM kolekcijai izvēlētais darbu kopums iekļauj kadrus no filmā izmantotajiem un arī neizmantotajiem attēliem.

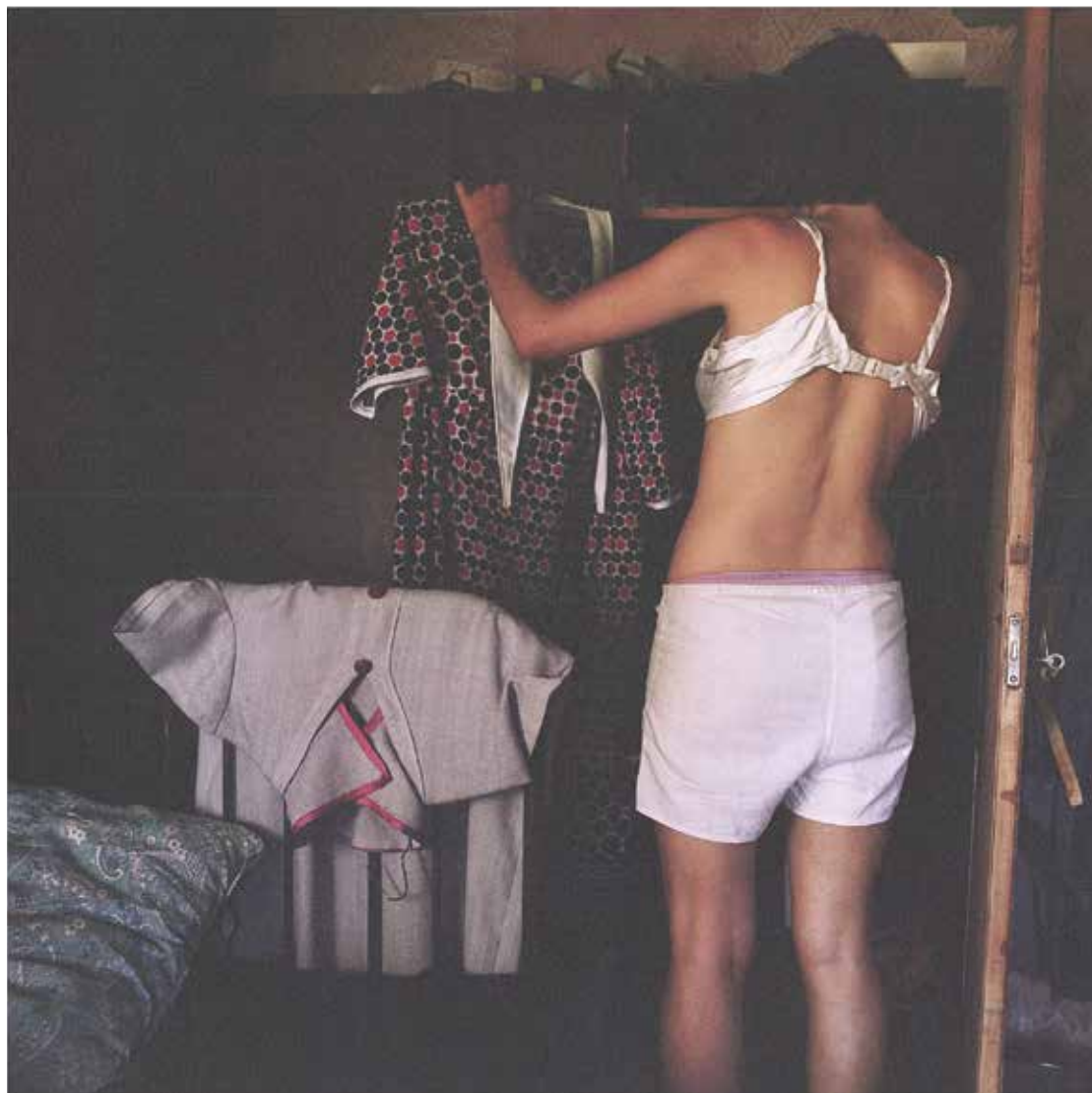
Arī Sarmītes Kviesītes un Zentas Dzividzinskas (1944–2011) fotogrāfijas izaugušas no 60. gadu tradīcijas veidot attēlu tonālos kontrastos, meklēt kompozīcijas laukumu izteiksmību, panākt tēlu simbolisku vispārinājumu. Abas fotogrāfes bijušas Bindes skolnieces, Kviesīte kļuvusi par Gunāra Bindes dzīvesbiedri. LNMM kolekcijā ir 17 viņas kompozīcijas – akti, portreti, ainavas, formas eksperimenti klusajās dabās, kurās redzami priekšmetu uzstādījumi abstraktu elementu estētikas meklējumos. Z. Dzividzinskas 60. gadu darbi apliecina interesi arī par avangarda parādībām. Estētiski izsmalcinātajā sērijā “Rīgas pantomīma” (1964–1966), kurā tverti trupas mēģinājumu mirkli, formas izteiksmīguma meklējumos lietots netradicionāls kadrējums, dubultekspozīcija, optiskas deformācijas, tēlu multiplicēšana, izmēģinājumi ar fotoķīmiju, attēla kontrastu un graudainību. Feminisma kontekstā jāpievērš uzmanība Dzividzinskas netipiskajam sievietes tēla redzējumam, kas kontrastē ar estetizētajiem vīrieša skatienu veidotajiem tēliem. Tas redzams vairākos sieviešu portretos un sērijā “Māja upes krastā” (1965–1975), kur momentuzņēmumos fiksēti ģimenes ikdienas brīži lauku mājas pagalmā.<sup>17</sup> Šie darbi nebija iecerēti kā reprezentācijas foto, tajos ienāk intimitāte, kas ļauj ielūkoties privātās dzīves zonā, kura pieder tikai fotografētajiem cilvēkiem. Kopumā LNMM kolekcijā ir 77 Zentas Dzividzinskas fotogrāfijas no cikliem “Rīgas pantomīma”, “Māja upes krastā” un “Akmens sievas” (1968–1970), kā arī laikabiedru portreti.

Izteikti eksperimentāls raksturs ir 23 laikā no 1970. līdz 1985. gadam tapušajiem Ata Ieviņa (1946) darbiem, kas atrodas LNMM kolekcijā. Laikabiedru Andra Grinberga, Intas Grinbergas (1955–2022) un citu alternatīvās kultūras pārstāvju portretos izmantoti krāsu kodinājumi, fotogrāfijas padarot līdzīgas grafikas darbiem. Atsevišķiem darbiem fotogrāfija izmantota arī sietspiedes un fotolitogrāfijas veidošanai.



Sarmīte Kviesīte. Pašportrets. 1967. LNMM kolekcija, nr. AF 734

17 Dzividzinska, Z. *Es neko neatceros. Fotogrāfijas 1964–2005*. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, 2007.



Viktorija Eksta. Drēbju pielaikošana. No sērijas "Dievs. Daba. Darbs". 2013–2015.  
LNMM kolekcija, nr. AF 580

Lai kļūtu par līdztiesīgiem mākslas pasaules dalībniekiem, 60. gados fotogrāfiem nācās pierādīt, ka fotogrāfija arī ir mākslas forma. Tādēļ tika izmantoti dažādi formāli paņēmieni. Dokumentālā fotogrāfija kā izstāžu darbs īsti netika uzskatīta par pašpietiekamu, tāpēc tā tika atstāta žurnālistikas vai entuziastu ziņā. Piemēram, Māras Brašmanes fotogrāfijas, kas savulaik tapušas, nepretenciozi fiksējot savus laikabiedrus, vidi un sadzīvi, tika novērtētas vien trīsdesmit gadus vēlāk. Brašmane šīs fotogrāfijas arī netika iecerējusi kā izstāžu darbus, iespējams, tāpēc tās ir brīvas no ambīcijām pavēstīt pasaulei kaut ko ļoti svarīgu vai radīt īpašu ("māksliniecisku") formu pasauli.<sup>18</sup> Šodien tās ar savu nesamāksloto dabiskumu kļuvušas īpaši pievilcīgas. LNMM kolekcijā ir 11 Māras Brašmanes fotogrāfijas, trīs no 60.–70. gadu ikdienas vērojuma situācijām, bet astoņas no cikla "Pārmaiņu laiks" (2013), kas tapis jau ar noteiktu uzdevumu – fiksēt LNMM ēkas iekštelpas pirms to rekonstrukcijas.<sup>19</sup>

Arī daļa fotožurnālistikas – 20. gadsimta 60.–70. gadu sociālā rakstura reportāžas – ir kļuvusi par vērtīgu laikmeta, vēstures, sociālo notikumu liecību. No fotožurnālista Ulda Brieža (1940) bagātīgā arhīva LNMM ir 17 darbi. Tie tapuši, Briedim apceļojot visu Latviju, kad Latvijas Kurzemes krasts vēl bija PSRS rietumu robeža, kas ik dienu tika uzarta, ikvienā pilsētā bija Ļeņina piemineklis, kolhozos bija jāstrādā smags roku darbs, un masveidā tika likvidētas vecās lauku viensētas.<sup>20</sup> Sociālisma ainas ved līdz pat Baltijas ceļa notikumiem, Latvijas neatkarības atjaunošanai un barikādēm.

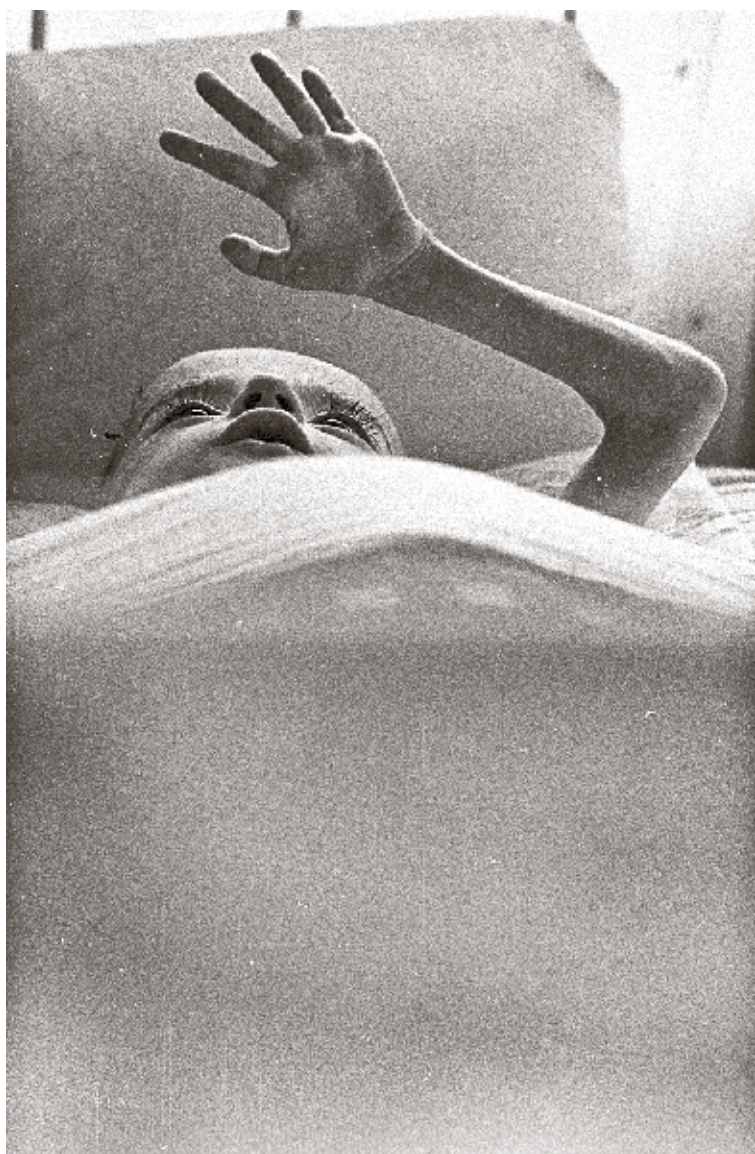
Arī Aivars Liepiņš (1953), strādājot fotožurnālistikā, fiksējis daudzas padomju laika reālijas. LNMM tās pārstāvētas 76 fotogrāfijās. Antropoloģiski pētnieciskajā sērijā "Teiču purvs. Siksala" (1987–1995) Liepiņš iedziļinājies vecticībnieku kopienas dzīvē un viņu vidē, savukārt 20 darbu sērijā "Bērnu pansionāts Nr. 2. Baldone" (1991) pievērsta uzmanību sabiedrībā neērtam tematam – bērniem ar garīgās attīstības traucējumiem un invaliditāti, kuriem nepieciešama pastāvīga sociālā un medicīniskā aprūpe. Arī Valta Kleina plašā sērijā "Gribu būt laimīgs" (1992), kurā ir ap 100 bērnu portretu (LNMM kolekcijā ir 10 darbi), pievērš uzmanību problēmjautājumam – bērniem, kas uzvedības traucējumu dēļ nošķirti korekcijas iestādēs. Lielo sabiedrisko pārmaiņu laikā daudzi sociāli jautājumi samilza, un cilvēki tika pamesti likteņa varā. Kleins devās uz bērnu namu Alises ielā, internātu Rīgā, Maskavas priekšpilsētā, kā arī nepilngadīgo koloniju Cēsīs, apmeklēja klaiņojošo bērnu savākšanas vietas, sarunājās ar šiem nelabvēlīgo ģimeņu bērniem un veidoja viņu portretus. Uz fotogrāfijām viņš palūdza bērniem pašiem ar savu roku uzrakstīt savu vēlēšanos. Konceptuālās fotoportretu sērijas "Gribu būt laimīgs" centrā ir sociālais skats un dokumentālā izteiksme.

18 Brašmane, M. *Centrāltirgus*. Rīga: Orbīta, 2017.

19 Māra Brašmane no 1984. līdz 2004. gadam bija Latvijas Nacionālā mākslas muzeja štata fotogrāfe.

20 *Laika mednieks: vienkāršais latviešu zvejnieks, romantiskā dvēsele un patriots - fotogrāfs Uldis Briedis*. Rīga: Neputns, 2010.





Aivars Liepiņš. No sērijas "Bērnu pansionāts Nr. 2. Baldone". 1991.  
LNMM kolekcija, nr. AF 549

Pilnīgi citai sociālai grupai, proti tai, kura vienmēr atradusies sabiedrības uzmanības centrā un kuras devums kultūrā vienmēr ticis ļoti augstu vērtēts, pievērsies Gunārs Janaitis (1934–2022). Janaitis, strādādams fotožurnālistikā, portretējis inteliģences pārstāvjus. Nereti Janaitis tvēris portretējamo kustībā – žesta, sejas izteiksmes, rakursa dinamikā, kadrā iekļaujot arī māksliniekus raksturojošu vidi, visbiežāk darbnīcu vai mākslas darbu klātbūtni. LNMM kopumā ir 65 Janaiša portreti, kas lielākoties uzņemti 60.–70. gados, 37 no tiem – sērija ar tēlnieku Teodoru Zaļkalnu viņa darbnīcā.<sup>21</sup>

Cilvēkpētniecības projekts, kas sasauca ar Intas Rukas interesi par cilvēku, izvērstis Māra Maskalāna (1971) ciklā "Nagļi. LV-4631" (2008–2012). LNMM no autora kā dāvinājumu saņēma 21 šī cikla fotogrāfiju, tajās ieraugām frontāli nostādītu Nagļu ciema iedzīvotāju portretu galeriju. Tā ir sabiedrība, kas dzīvo zināmā mērā hermētiskā, no lielajiem centriem nošķirtā vidē. Autors ar pētniecisku interesi fiksē cilvēkus – nopietnus vecos, bravurīgus jauniešus, kautrīgus bērnus. Maskalāns ļauj cilvēkiem būt tādiem, kādi viņi paši fotogrāfijā vēlas būt. Izmantots neitrāls fons, un fokusā ir tikai cilvēks un viņa pašreprezentācija.

Ir arī fotosēriju grupa, kas nosacīti būtu dēvējama par "vietu pētniecību", kas pievērsās kādiem fenomeniem, kas dod iespēju attīstīt plašus naratīvus. Ievas Epneres (1977) sērijas "Rīgas cirks" (2004–2008) darbi (LNMM kolekcijā ir 10 no tiem) ir portreta un īpašās cirka vides sintēze. Attēlu varoņi ir akrobāti, zvēru dresētāji un dzīvnieki. Stāsts par īpašo profesiju, kas tiek pārmantota paaudzēs, vienlaikus ir arī vēsturiska un nostalgiska apcere, jo bijušā Rīgas cirka pasaule ir aizejoša kultūrvēstures lapaspuse.

12 Andreja Strokina (1984) fotogrāfijas no cikla "Cilvēki kāpās" (2011–2016) stāsta par Bolderāju un Daugavgrīvu. Vairāku gadu garumā mākslinieks fiksējis nejauši sastaptus cilvēkus, meklējis dīvainas situācijas, neparastus skatus, lai parādītu šīs leģendārās un nomaļās Rīgas apkaimes raksturu. Savukārt ar Latvijas lauku identitātes tēmu inscenētās fotogrāfijās strādājusi Vika Eksta (1987) sērijā "Dievs. Daba. Darbs" (2013–2015, LNMM kolekcijā ir 19 darbi no šīs sērijas). Darba nosaukums aizgūts no Annas Brigaderes autobiogrāfiskas trioloģijas, kurā 19. gadsimta rurālā dzīve aprakstīta romantizētā poētiskumā. Eksta iejūtas pamestas mājas aizgājušo laiku realitātē, vientuļas sievietes dzīvē, viņas "Dievs. Daba. Darbs" sāgā.

Jāpiebilst, ka lielākā daļa minēto autoru 20. gadsimtā strādājuši ar analogo fotogrāfiju, paši kopējuši sudraba želatīna kopijas. Tā veidots Maskalāna cikls, savukārt Vikas Ekstas un Ievas Epneres sērijas fotografētas uz fotofilmas, pēc tam skenētas, un attēli izgatavoti ar tintes pigmenta drukā. Tomēr 21. gadsimta digitālās tehnoloģijas ir būtiski mainījušas attieksmi pret fotogrāfiju kā ilgstošā un arī dārgā procesā iegūstamu unikālu kadru un vērtīgu autorkopiju. Tehnoloģiju ietekmē izmaiņas

21 Janaitis, G. *Personības un laikmets*. Rīga: Neputns, 2018.



notiek arī estētiskajos kritērijos, atšķirības veidojas arī paaudžu skatījumā uz vērtībām. LNMM kolekcijā 21. gadsimta izmaiņas piesaka Arņa Balčus (1978) 25 fotogrāfijas no sērijas “Es, draugi, mīļākie un citi” (1998–2004).<sup>22</sup> Attēli provocē ar jauniešu intīmās dzīves detaļām un aizrautīgu to izrādīšanas prieku. Jauniešiem raksturīgā identitātes meklēšana, bezbēdība, sadzīve un dzīve – īsta un inscenēta – parādās virknē momentuzņēmumu, kuros izmantota kadru “nepareizība”, nejauši rakursi un situāciju neobligātums. Cikls demonstrē apzinātu atteikšanos no “lielajām tēmām”.

Šo ceļu iet arī divas Ivara Grāvleja (1979) cikla “Deviņdesmitie” (1987–1997) kolekcijas: “Akcijas un performances” (LNMM 16 fotogrāfijas) un “Scream and Flash” (LNMM 15 fotogrāfijas). Tām izmantoti “redīmeidi” – fotogrāfijas, kuras Grāvlejs uzņēmis skolas laikā. Kolekciju “Deviņdesmitie” veido neliela formāta melnbaltas un krāsainas fotogrāfijas ar brīvo brīžu izklaidēm pusaudža un viņa draugu dzīvē kādā Ilģuciema vidusskolā. Mazos, nekvalitatīvos attēlus Grāvlejs izstādīja savā instalācijā personalizstādē “Arsenāla” radošajā darbnīcā.<sup>23</sup> Robežu nojaukšana starp “augsto” un “zemo” mākslu atrodama arī Romāna Korovina (1973) darbos, no kuriem LNMM kolekcijā ir 14 fotogrāfijas, uzņemtas laikposmā no 2003. līdz 2010. gadam. *Fluxus* cienīgu joku fiksācija vairākos nelielos krāsu attēlos veido kopumu, ko programmatiski varētu nodēvēt par sava veida “nopietības pārvarēšanas akcionismu” mākslā, – nopietības, kas bija tik ļoti raksturīga iepriekšējo paaudžu fotogrāfijām.

Te aprakstīju apjomīgākās sērijas, kuras, nav šaubu, nonāks nākotnes ekspozīcijās. Visdrīzāk – izstāžu zālē “Arsenāls” pēc tās rekonstrukcijas. Iepērkot tās apzināti virzītas kā potenciālas kādu konceptuālu izstāžu daļas vai jau plašākas vienotas ekspozīcijas. Tomēr kolekcijai nereti pievienojas atsevišķi dāvinājumi vai pirkumi, kam sava vieta kādā ekspozīcijā varētu arī būt jāgaida nezināmu laiku. 2022. gada janvārī LNMM Fototehnikās darinātu darbu kolekcijā kopumā atrodas 42 mākslinieku 735 fotogrāfijas. Tāda ir muzeju specifika, ka no krājumiem tiek eksponēta neliela daļa, vidēji 2–3% no kopējās kolekcijas. Taču LNMM fotogrāfiju ekspozīcijā “12 fotogrāfi / 125 fotogrāfijas / 10 sērijas”, kas savas durvis atvēra 2022. gada 18. februārī, tiek eksponēti 17% no šī brīža kolekcijas. Tie ir 12 fotogrāfu – Gunāra Bindes, Māras Brašmanes, Ulda Brieža, Zentas Dzividzinskas, Andreja Granta, Gunāra Janaiša, Gvido Kajona, Valta Kleina, Sarmītes Kviesītes, Aivara Liepiņa, Intas Rukas un Egonas Spura – 125 darbi, kas aptver laikposmu no 1963. līdz 1992. gadam.

Fotogrāfiju ekspozīcijas veidošanas izvēļu problemātika saistīta ar LNMM kopējo ekspozīciju stratēģiju. Pēc LNMM ēkas rekonstrukcijas 2016. gadā tika pieņemts lēmums pastāvīgās ekspozīcijas veidot šādi: no 19. gadsimta vidus līdz Otrajam pasaules karam (ēkas 3. stāvā) un 20. gadsimta otrās puses māksla (2. stāvā).



Ieva Epnere. No sērijas “Rīgas cirks”.  
Pavāre Galina Jakovleva ar cirka māksliniekiem  
aizkulisēs. 2006. LNMM kolekcija, nr. AF 670

<sup>22</sup> Balčus, A. *Myself, Friends, Lovers and Others*. Leipzig: Dienacht Publishing, 2020.

<sup>23</sup> Ivars Grāvlejs. “Deviņdesmitie”. Personalizstāde LNMM Izstāžu zālē “Arsenāls”. 10.07.-02.08.2009, kuratore Diāna Barčevska.



Ekspozīcijas ietver visus attiecīgajā periodā radītos medijus. Muzeja telpu apjoms ir ārkārtīgi nepietiekams, lai pilnībā atspoguļotu Latvijas mākslas attīstību, stilistiskās pārmaiņas, mākslas parādības un personības, īpaši 20. gadsimta otrajā pusē – šī perioda māksla LNMM ir pārstāvēta ar vairāk nekā 30 000 mākslas darbu. 20. gs. sākumā būvētais muzejs ar savu arhitektūru nav ērti pielāgojams 21. gadsimta ekspozīciju vajadzībām. Senajā ēkā jāņem vērā telpiskā specifika un iespējas. Veidojot ekspozīcijas, kuratori nonāk pastāvīgas izvēles priekšā – no kā atteikties? Ko neeksponēt? Šoreiz atteikšanās notikusi no glezniecības, fotogrāfijām atvēlot četras nelielas zālītes, kuras muzejā sauc par “kabinetiem”. Lai arī telpas ir nelielas, tās veido piekto daļu no 2. stāva ekspozīciju platības. Šīs četras telpas atrodas labajā spārnā, kura hronoloģija attiecināma uz senāko padomju periodu. Hronoloģiskais strukturējums (2. stāva labais spārns 1945.–1985. gada periodam un kreisais spārns – 1985.–2000. gada periodam) noteica jaunās fotogrāfiju ekspozīcijas hronoloģiskās robežas, nedaudz tās paplašinot.

Ekspozīcija aptver atsevišķas fotosērijas un fotodarbus, kas tapuši trīsdesmit gadu laikā no fotomākslas idejas atdzimšanas 20. gadsimta 60. gados līdz Latvijas neatkarības atjaunošanai un jaunās valsts pirmajiem gadiem. “Padomju laiks” mākslā zināmā mērā ir stigma, kas okupācijas periodu apzīmogo ar ideoloģisku spiedogu. Tas var šķist kā nebrīvības laiks, un tajā radītais – kā lielos ideoloģiskos un estētiskos ierobežojumos tapusi māksla. Tomēr padomju periodā tapuši daudz mākslas darbu, kas ļauj saskatīt paralēles arī ar Rietumu mākslas procesiem. To cenšas apliecināt arī jaunā fotomākslas ekspozīcija.



Arnis Balčus. No sērijas “Es, draugi, mīļākie un citi”. Bez nosaukuma. Rīga, 2002. LNMM kolekcija, nr. AF 611

## Literatūra

1. *Andrejs Grants*. Rīga: Neputns, 2018.
2. *Andrejs Grants. Fotogrāfijas*. Rīga: Neputns, 2002.
3. Balčus, A. *Myself, Friends, Lovers and Others*. Leipzig: Dienacht Publishing, 2020.
4. Brašmane, M. *Centrāltirgus*. Rīga: Orbīta, 2017.
5. *Desmit epizodes 20. gadsimta otrās puses mākslā Latvijā*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2019.
6. Dzividzinska, Z. *Es neko neatceros. Fotogrāfijas 1964–2005*. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, 2007.
7. *Egons Spuris*. Rīga: Neputns, 2012.
8. Gerharde-Upeniece, G., sast. *Portrets Latvijā. 20. gadsimts. Sejas izteiksme*. Rīga: Neputns, 2018.
9. *Gunārs Binde*. Rīga: Neputns, 2006.
10. Janaitis, G. *Personības un laikmets*. Rīga: Neputns, 2018.
11. Kajons, G. *Tēma 011*. Rīga: Balta, 2013.
12. Ruka, I. *Mani lauku ļaudis*. Rīga: Sorosa mūsdienu mākslas centrs, 1999.
13. Tifentāle, A. *Fotogrāfija kā māksla Latvijā : 1960–1969*. Rīga: Neputns, 2011.
14. *Laika mednieks : vienkāršais latviešu zvejnieks, romantiskā dvēsele un patriots – fotogrāfs Uldis Briedis*. Rīga: Neputns, 2010.

## Origins of Photography Collection at the Latvian National Museum of Art and Issues Related to Photo Exhibition Curating

### Summary

The article focuses on the origins of the Photography Collection at the Latvian National Museum of Art (LNMA) and the circumstances that delayed its formation until 2011. Besides, the article also discusses the events that prepared the ground for such collection's establishment at the LNMA. Particularly significant role in these events belong to a gift by the photographer Inta Ruka who donated 157 photographic prints by Egons Spuris from his renowned series made in the 1960s and 1970s such as "The Pechory Monastery," scenes from the Latvian fishermen's lives by the sea, portraits, genre scenes, and the cycle "In the Riga Proletarian Districts of Late 19th, Early 20th Centuries," produced in the 1970s and 1980s. The article introduces some of the most notable series that currently are part of the Photography Collection of the LNMA, such as "Girl with a Cross" (1963–2013) and "Hallo Moscow" by Gunārs Binde, "Riga Pantomime" (1964–1966) un "House Near the River" (1965–1975) by Zenta Dzividzinska, and collections of photographic prints by Māra Brašmane, Sarmīte Kviesīte, Gunārs Janaitis, Uldis Briedis. The collection includes also works from well-known series such as "Colleagues, Friends, Acquaintances" (1980s until present) by Andrejs Grants, "My Country People" (1983–1998) by Inta Ruka, "Theme 011" (1980s until present) by Gvido Kajons, "Teiči Bogs. Siksala" (1987–1995) and "Children's Nursing Home No.2. Baldone" (1991) by Aivars Liepiņš, "I Want to be Happy" (1992) by Valts Kleins, "Nagli. LV-4631" (2008–2012) by Māris Maskalāns, "Myself, Friends, Lovers, and Others" (1998–2004) by Arnis Balčus, "Riga Circus" (2004–2008) by Ieva Epnere, "God. Nature. Work" (2013–2015) by Vika Eksta, and "Nineties" (1987–1997) by Ivars Grāvlejs. The photography exhibition within the museum's permanent display currently showcases 125 works by twelve photographers produced during the thirty years between 1963 and 1992.

Keywords: Latvian National Museum of Art, Latvian photography, photography collection establishment, photo exhibition curating, Soviet era in Latvia

## Issues, Challenges, and Insights: Art Historical Research on Latvian Art and Photography at the Zimmerli Art Museum (USA)

### Summary

One of the most extensive collections of Latvian art and photography outside of Latvia is located in the United States of America, at the Zimmerli Art Museum on the campus of Rutgers University in New Brunswick, New Jersey. The works are part of a much larger collection at the museum, the Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, which was created by the American art collectors Norton Dodge and Nancy Ruyle Dodge. It consists of nonconformist art and photography from the Soviet Union spanning from the 1950s through the 1980s and includes over twenty thousand works by over one-thousand artists from the various republics of the Soviet Union. What is the history of this collection? What are the practical approaches and challenges of researching this collection? This article addresses the theoretical and methodological issues encountered while conducting research for an exhibition I curated at the Zimmerli Art Museum based on works in the collection, titled *Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection* (April 29 – October 17, 2021). The exhibition included nearly one-hundred-and-forty objects by fifteen photographers from several former Soviet republics. In particular, this article focuses on the museum's holdings of works by Latvian photographers Māra Brašmane and Zenta Dzividzinska and new directions in research on the collection.

Keywords: Art History, History of Photography, Latvian Art, Latvian Photography, Women Photographers, Zimmerli Art Museum, Dodge Collection

## Research and Curation at the Zimmerli Art Museum

In 1991, the American collectors Norton Dodge (1927–2011) and Nancy Ruyle Dodge (b. 1937) donated their massive art collection to the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University in New Brunswick, New Jersey, in the United States of America.<sup>1</sup> Their remarkable donation of Soviet nonconformist art is the largest such collection in the world with over 20,000 works by more than 1,000 artists from the Soviet Union. The works in the collection include paintings, sculpture, photography, prints, posters, drawings, books, and installations, all of which show how artists worked with and against Socialist Realism, the official state-imposed style of art in the Soviet Union. The Eastern European, Central Asian, and Soviet nonconformist art in the collection primarily spans from 1956 to 1991 but also includes works from earlier and later decades. This broad coverage mirrors the chronological progression of art-historical developments from the post-Stalin era, when the cultural Thaw of the Khrushchev period began, to the Soviet Union's dissolution and post-Soviet transformation. Intended as an encyclopedic survey of nonconformist artistic expression across the Soviet Union, the collection includes not only art made in Russia, but also in the fourteen other Soviet republics, made by multi-ethnic artists in Armenia, Azerbaijan, Belarus, Estonia, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Latvia, Lithuania, Moldova, Tajikistan, Turkmenistan, Ukraine, and Uzbekistan. Since the original donation, the Zimmerli Art Museum has continued to expand its holdings with the addition of new acquisitions, which help to complement the core focus of the collection. Along with a commitment to strong support for researchers studying the collection, new scholarship, publications, and exhibitions have realized the potential of this nearly-lost aspect of Soviet art history and made it accessible to the public through the museum's education programs. Within the context of Latvian post-war visual culture, the Dodge Collection speaks to the specific socio-political stakes of Latvian photography's engagement with global Modernism, transnational identity, and representations of gender, to name a few. Latvian art and photography occupied a special place within the post-1956 era of Eastern European and Soviet art history. During the Late Soviet period, the cultural Thaw that followed the death of Stalin and Khrushchev's efforts at reform that would undo some of the repressive tendencies of Stalinism's long reign was deeply felt among Latvia's artistic milieu. In particular, women photographers distinguished themselves during this time by challenging established representational conventions in Soviet art and photography. Although the photographers in this exhibition did not necessarily make explicit

<sup>1</sup> Collection of Russian Art and Soviet Nonconformist Art. Zimmerli Art Museum at Rutgers University [online]. Accessible at: <https://zimmerli.rutgers.edu/collections/russian-art-soviet-nonconformist-art> [viewed February 4, 2022].

political statements about their outlook, their work is united by a commitment to responding to the period's cultural and political demands.

As a Dodge Fellow at the Zimmerli Art Museum, between 2018 and 2021 I researched the Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union. Within the wide breadth of the collection, I chose to focus on photography by women artists in Latvia, Russia, and other Soviet republics to identify overarching trends and under-explored perspectives frequently left out of dominant histories of Soviet art and photography. This research was conducted in preparation for my exhibition titled *Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection* at the Zimmerli Art Museum (April 29 – October 17, 2021) (Figure 1). The exhibition showcased 139 objects primarily drawn from the Dodge Collection, including photography and rare books and journals from the Zimmerli's archive (Figure 2). The exhibition was accompanied by a scholarly exhibition brochure, an online exhibition, and a series of educational programs and tours. My curatorial vision was to approach the collection from the perspective of gender and transnational identity. Within such a broad and rich collection, to me, it was vital to highlight these aspects of the collection and how they inform our understanding of Soviet art and the history of photography, not only in the former Soviet republics but also globally. This is a timely issue. As this exhibition has shown, along with other recent surveys such as the exhibition *The New Woman Behind the Camera* which also opened in 2021,<sup>2</sup> entirely new histories of photography can be written based on the work of women and other marginalized photographers who have traditionally been sidelined or excluded from art history. With its diverse holdings, the Dodge Collection offers researchers many avenues for this type of work. The collection includes a large number of works by women artists and photographers from nearly all of the Soviet Union's republics and this renders opportunities for a variety of scholarly approaches to this material.

A majority of the works in the exhibition were displayed at the Zimmerli for the first time. This was also the first exhibition at the Zimmerli devoted entirely to photography by women from the Soviet Union. The exhibition presented a survey of approaches to photography from photojournalism to experimental fine art photography to highlight the important role played by women in shaping the history of photography socially, culturally, and aesthetically. With works that date from the 1920s through the 1990s, this overview demonstrated how women photographers contributed to photographic history through every era of the Soviet Union. The fifteen photographers featured in the exhibition were Māra Brašmane (Latvian, b. 1944), Violeta Bubelyte (Lithuanian, b. 1956), Zenta Dzividzinska (Latvian, 1944–2011),

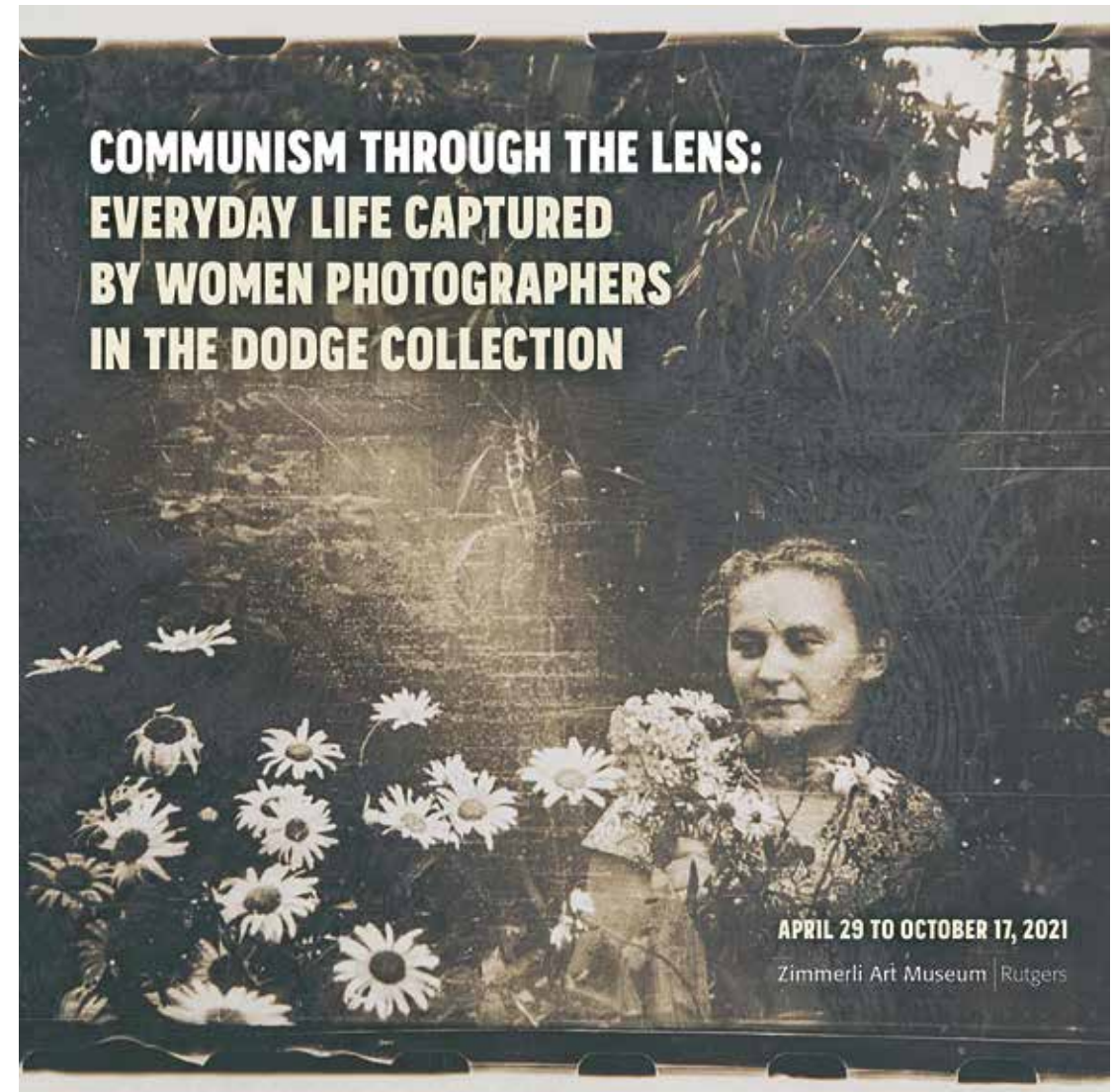


Figure 1. Brochure cover for *Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection*, on view September 1 - October 17, 2021. © Zimmerli Art Museum, Rutgers University

<sup>2</sup> *The New Woman Behind the Camera*, on view at The Museum of Modern Art, New York, July 2-October 3, 2021; National Gallery of Art, Washington DC, October 31, 2021-January 30, 2022.



Y Fatayeva (Ukrainian, dates unknown), Ludmila Fedorenko (Russian, b. 1961), Olga Ignatovich (Russian, 1905-1984), Valentina Kulagina (Russian, 1902-1987), Lialia Kuznetsova (Kazakhstani, b. 1946), Olga Lander (Russian, 1909-1996), Veronika Laperie (Russian, b. 1966), Tatyana Liberman (Russian, b. 1964), Maria Snigerevskaya (Russian, b. 1967), Ina Stüre (Latvian, b. 1959), Ann Tenno (Estonian, b. 1952), and Natalia Tsekhomskaya (Russian, b. 1945). Within the gallery, the exhibition was divided into five thematic sections which each showed a different approach to the medium: Workers and Labor, Experimenting with the Medium, Identity and the Self, Gender and the Body, and Portraiture and Fantasy. The archival books and journals on display, such as *USSR in Construction* and the *Left Front of the Arts (LEF)* from the 1920s and 1930s, offered another perspective on this material. These publications further highlighted photography's important role in Soviet culture and its varied applications. Inclusion of these printed materials offered another frame of reference for how photography was produced by Soviet avant-garde artists and consumed by viewers during the interwar years.

Initial exhibition research was conducted using the museum's non-circulating Dodge reference library, through hands-on viewing of original prints from the collection's storage facilities, and through referencing the museum's collection management database The Museum System (TMS). At the time that this research began, most photography by women in the collection had not been digitized, but these works soon appeared in the museum's online catalog as a result of the exhibition. Beginning in 2018, I viewed these objects and handled individual prints with the assistance of the museum's curators and staff in the Registrar's Department (Figure 3). This selection was made using subject headings and keyword searches in TMS to review thousands of records to create an initial list of over two hundred and seventy names of women photographers in the collection. Through further research and consultation with the Zimmerli's curators of Russian and Soviet Nonconformist Art, this list was narrowed down to the fifteen photographers featured in the exhibition.

## Brief History of the Dodge Collection

The origins of the Dodge Collection date to the height of the Cold War between the United States and the Soviet Union during the 1960s. Norton and Nancy Dodge collected Soviet art during a time when travel from the US to the USSR was highly restricted and there was little exposure to unofficial Soviet art in the United States. While a Ph.D. student at Harvard University, Norton Dodge traveled to the Soviet Union for the first time in 1955 with his father, Homer Dodge (1887-1983). During this initial trip, Norton Dodge spent time in Leningrad (now - Saint Petersburg) in the Russian Republic as a tourist on a limited itinerary, visiting



Figure 2. Installation view of *Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection*, on view September 1 - October 17, 2021. Images Courtesy Zimmerli Art Museum. Photo: McKay Imaging

cultural institutions such as the Hermitage Museum. While traveling, Norton Dodge took photographs of the Soviet people he encountered, which were later published as two photo essays along with an interview in a special 1955 issue of the American magazine *U.S. News and World Report*.<sup>3</sup> Although he did not collect any art during his first trip to the USSR, Norton Dodge returned again on a second trip in 1962. It was then that he began to familiarize himself with the leading figures of the nonconformist art world.<sup>4</sup> He met the art collector George Costakis in Moscow, and artists Oskar Rabin, Lev Kropovnitsky, and Vladimir Yakovlev, and began acquiring other nonconformist works.<sup>5</sup> By meeting other artists and collectors in Moscow and Leningrad, Norton Dodge expanded his network and quickly grew his collection in quantity and geographic span. During subsequent visits to the Soviet Union during the 1960s and 1970s, works from the Baltic republics, Georgia, and Armenia were added to the collection. After the couple married, Nancy Dodge became a steward of the collection along with Norton, and they continued their collecting interests together. As the collection expanded, the Dodges began to work with art historians, dealers, and other collectors to acquire more works to grow the scope of the collection. Latvian art entered the collection through Mark Svede, an experienced academic scholar specializing in Baltic art. He traveled to Riga from the United States and met artists like Zenta Dzividzinska and Māra Brašmane (b. 1944), whose work he purchased for the collection.<sup>6</sup> In the 1990s, Mark Svede made repeat trips to Latvia to acquire Latvian photography for Norton Dodge, which was then transported to the United States en masse and added to the collection.<sup>7</sup> In the United States, the collection was stored at the Dodges' residence Cremona Farm in Maryland. However, as new works were added, the available storage space reached its limits. It became clear that the collection needed specialized care and institutional support in order to reach its full potential as an educational endeavor. At this time, the collectors began to look for a museum in the United States that could house the collection and keep it together. Many works from the collection were exhibited in the United States during the 1970s and 1980s, but the Dodges' gift of the collection to the Zimmerli Art Museum ensured that it would have a permanent home with collection management and care, regular public exhibitions, display in the museum's permanent collection

3 Uncensored: The Real Story of Russia (Exclusive Eyewitness Account By Dr. Homer Dodge and Norton Dodge). *U.S. News and World Report*, July 8, 1955, P. 27-33, 104-121.  
Life Among the Russians. *U.S. News and World Report*, July 22, 1955, P. 38-45.

4 Dodge, N. Notes on Collecting Nonconformist Soviet Art. In: A. Rosenfeld and N. Dodge, eds. *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. New York: Thames and Hudson, 1995. P. 9-35.

5 Ibid.

6 Ibid. P. 14.

7 For a discussion of Latvian nonconformist art and photography in the collection see Svede, M. On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography. In: D. Neumaier, ed. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, 2004. P. 229-246.



Figure 3. Research image from viewing gelatin silver prints by Zenta Dzividzinska from the collection of the Zimmerli Art Museum. 2019. Photo: Maria Garth

galleries, and scholarly research. As Norton Dodge wrote about his vision for the collection, “it was of particular concern to Nancy that the collection be maintained as a single body of works and not dispersed. It is a unique and irreplaceable record of a significant period in art history, as well as of the sociopolitical and cultural past of the former Soviet Union during a critical period of change. Preserving the collection intact at one well-located institution, she felt, would greatly facilitate its use as a research resource for students, scholars, and critics.”<sup>8</sup>

## Terminology in the Dodge Collection

With its focus on unofficial art from the 1950s, 1960s, 1970s, and 1980s, the Dodge Collection was formulated within the framework of the Cold War era, and the cultural exchanges and divides between the USSR and the United States. These factors impacted art production and distribution during that time, an issue that the Dodges were sensitive to as collectors. The collection is focused on unofficial art and artists who could not exhibit and sell their work in the Soviet Union due to official political censorship, lack of exhibition opportunities, and real or implied threat of punishment. The term “nonconformist” which appears in the title of the collection refers to the unofficial production of art which did not conform to the principles of Socialist Realism, and the “amateur” or “hobbyist” designation attributed to artists who were not members of the union of artists regardless of their artistic ability.<sup>9</sup> Within the history of art in Russia and the former Soviet Union, Nonconformist Art arose as an unofficial art movement during the years between the Thaw era that began after the death of Joseph Stalin in 1953 and lasted until the beginning of the Soviet Union’s dissolution in the mid-1980s during the political reform period of *perestroika*. It was a reaction against Socialist Realism, the Soviet Union’s official style of art that professional artists conformed to in order to have a career and material support within the patronage system of state art. Many unofficial artists turned to this practice out of a desire to make work that was not Socialist Realist in style or subject matter. According to Waltraud Bayer, “the theme of honest toil was endlessly repeated in realist art, while abstract and non-objective work—which had dominated the production of the avant-garde—was condemned and marginalized.”<sup>10</sup> It was exactly this type of officially-undesirable art that Norton Dodge wanted to collect. Creating

8 Ibid. P. 34.

9 For a discussion of how these distinctions impacted individual artists, see Doucette, C. Norton Dodge in Lianozovo: Transnational Collaboration and the Making of the Unofficial Soviet Artist. In: D. Fainberg and A. Kalinovsky, eds. *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange*. Lanham: Lexington Books, 2016. P. 147, and 160, footnote 2.

10 Bayer, W. The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88. *Zimmerli Journal*, Fall 2008, 5, P. 58-83.

this private collection outside of the Soviet Union was important for exposing the Western world to unofficial art and preserving works that might have otherwise been dispersed, lost, or destroyed had they remained in the Soviet Union.

## Latvian Photography in the Dodge Collection

Latvian art and photography are well-represented in the collection, including work by women artists. There are over 750 works by Latvian artists and photographers, including paintings, prints, photography, and works on paper. Many of these images have been digitized by the Zimmerli and are available for viewing online through the museum’s digital collection website (<https://zimmerli.emuseum.com/collections>). This part of the collection is rich with generative opportunities for further research and scholarship and is sure to be of interest to future researchers in Latvian and Baltic art and photography. Several academic publications have been dedicated to analyzing different aspects of the Dodge Collection. These scholarly works present various methods and practical approaches to the materials in the collection. Some of these publications which provide an introductory entry point into the collection are *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art* (2004),<sup>11</sup> *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945-1991* (2002),<sup>12</sup> and *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union* (1995).<sup>13</sup>

Two notable Latvian women photographers whose work appears in the collection are Zenta Dzividzinska and Māra Brašmane. There are over forty black-and-white gelatin silver prints by Dzividzinska. Additionally, there are six black-and-white gelatin silver prints by Brašmane, and a multi-image series documenting a performance by Latvian artists Andris Grinbergs and Inta Grinberga. These photographers were among the earliest female members of the Riga Photo Club in Latvia during the 1960s and continued working with photography for decades. They made extraordinary strides in creating bold and innovative photographic work at a time when women were often excluded from photographic organizations and photography was not treated as a legitimate art form by established art institutions.<sup>14</sup>

11 Neumaier, D. ed. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2004.

12 Rosenfeld, A. and Dodge, N. eds. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945-1991*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

13 Rosenfeld, A. and Dodge, N. eds. *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

14 Photography’s position in relation to fine art in Latvia during the 1960s is discussed in more detail in Tifentale, A. *The Photograph as Art in Latvia, 1960-1969* (Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960-1969). Riga, Latvia: Neputns, 2011.



Some major works that provide an example of the Latvian photography by women in the Dodge Collection include Zenta Dzividzinska's experimental self-portraits, urban street photography, her *Riga Pantomime* series from the mid-1960s, the *House Near the River* series, and straight photography taken around Riga, all from the 1960s through the 1970s. Other important works are Māra Brašmane's *Cabbages* (1972), which was once blocked from inclusion in an exhibition due to the Soviet censor's political interpretation of its subject matter, and a portrait of her hippie sister *Ieva* (1968) (Figure 4).

### Exhibition Research Innovations and Methods

During the exhibition run from April 29 until October 17, 2021, *Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection* was available to viewers in two formats—at first only digitally. A few months later, a physical installation officially opened at the Zimmerli Art Museum on September 1, 2021. Due to the COVID-19 pandemic, the museum was closed to the public during part of the exhibition's run. Beginning in May 2021, the exhibition became available online as a virtual presentation (<https://zimmerli.rutgers.edu/node/128>). Prior to the pandemic, the exhibition had originally been scheduled to take place in 2020, but due to the museum's closure, much like that of other museums all across the country and worldwide, the exhibition schedule was shifted out of necessity. While the museum remained closed to the public and staff primarily worked from home, it was not possible for on-site exhibition work to take place, leading to a potentially lengthy delay that was initially difficult to estimate. This put the exhibition schedule in flux as the museum staff tried to re-schedule opening dates for successive exhibitions and events that had been planned years in advance. The specific curatorial challenges of the pandemic necessitated creative thinking to problem-solve the unexpected issues of limited viewership and reduced physical access at the museum.

One of the main challenges of curating this exhibition as a Dodge Fellow was adjusting to the limitations of the pandemic and the uncertainty of making curatorial plans which depended on the museum's ability to safely reopen. While reopening plans were on hold, the curatorial staff proposed creating a virtual presentation for the exhibitions that had previously been scheduled to open at the museum before it temporarily closed. The virtual exhibition was created on the Zimmerli's new website platform in Spring 2021 using exhibition materials that were prepared for the opening (Figure 5). It was important to me that all images and texts from the exhibition would be available in the online presentation to make the exhibition accessible to visitors world wide. Although this decision was prompted by pandemic safety measures, it proved to be very successful. Complemented by exhibition programming with online



Figure 4. Māra Brašmane. *Ieva*. 1968. Gelatin silver print on paper, 33.9 × 50.5 cm (13 3/8 × 19 7/8 in.). Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, D16603. Photo: Peter Jacobs



talks and lectures through Zoom video, the virtual exhibition made the experience something that the Zimmerli's international audience could engage with without visiting the museum's physical location. This helped expand the global reach of the Dodge Collection in a new way.

From initial research to installing works in the gallery, the process of preparing the exhibition involved multiple stages. After hands-on viewing of works in the collection was completed in 2018, I created an initial list of works and artists during the Spring of 2019. This list was further refined in the fall of that year and a preliminary checklist was created while I continued to view works in the collection and conduct research on the photographers I was considering including in the exhibition. In 2020, I further refined the checklist and created an intermediate version that spring. In Fall 2020, I created an exhibition layout in the 3D modeling software SketchUp and continued to revise the model during the next year while contemplating a final hanging plan and the number of potential works to include. In 2020, the exhibition texts were drafted over several months, including the wall texts and label texts, and the exhibition checklist was finalized. In Spring 2021, the last steps of the exhibition process were completed with the Zimmerli's full team of professional staff. This included final editing of all texts, writing and designing an exhibition brochure, creation of the virtual exhibition, programming educational events, framing, photography, press and promotion, and finally the preparation for installation work in the galleries. While the museum was still closed during the summer of 2021, the exhibition staff and I installed the exhibition in preparation for the public opening in September of that year. The exhibition was on view in the Lower Dodge gallery of the museum from September 1 until October 17, 2021. During that time, countless visitors to the Zimmerli experienced the exhibition in person through public events and curatorial tours.

The curatorial process involved several other challenges that had to be overcome prior to the exhibition's public opening. Preparation of the exhibition entailed working with photographers and works that had not been exhibited at the Zimmerli previously. These types of works presented a special challenge because they required more time and labor to research, catalog, and prepare for display. When I started researching the photographers I wanted to include in the exhibition, I quickly discovered that there were either very brief or no artist files at all in the museum's archives for these particular photographers. Although not a necessity, artist files help to provide an overview of an artist's biography, exhibition history, the provenance of artworks, and other background information about the artists and works in the collection. Such files are used for reference and research in curatorial work. When working with underrepresented artists, a lack of information can be expected, and extra research time is needed to gather even basic factual information about the artist and their artistic practice. In a collection of this size, certain areas and artists in the collection have been explored in more detail than others. Some works in the Dodge



Figure 5. A page from the virtual exhibition website. 2021. Photo: Maria Garth

Collection are world-famous and highly in demand for exhibitions and publications, while others are less well known. However, in the Dodge Collection, these gaps are beginning to close as more and more research is done on the collection and new exhibitions are organized every year. In the course of working on this exhibition, I updated existing records and created a new base of information about some of the more obscure photographers in the collection to add to the museum's database. One limitation was that many of the photographers remained elusive, and only basic information about them could be found even after extensive research. The Ukrainian photographer Y Fatayeva is a notable example of this. I was not able to identify the photographer's full name or life dates despite prolonged efforts and consultation with knowledgeable Ukrainian art historians.

### Analysis and Reflection on the Curatorial Process

In the Soviet Union, women photographers struggled with serious limitations and obstacles while participating in photography culture at all levels of experience, despite the official rhetoric of guaranteed gender equality in professional life. This applied to both women who were working as paid professionals and those who pursued photography on an unofficial basis. The photographs in the exhibition show a variety of perspectives on how these photographers viewed and interpreted life in the USSR and the politics of everyday life. With this article, my hope is to show that much research and scholarly study still remains to be done on the Dodge Collection. It is an abundant resource for researchers, scholars, and historians. The contents of the collection span topics in the history of photography, Eastern European and Soviet art, art markets and systems of patronage in art, museums and collecting practices, the biographies and careers of individual artists, and much more. Many important issues and insights continue to hold promise for future explorations of this multifaceted collection and its place in art history.

### References

1. Bayer, W. The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88. *Zimmerli Journal*, Fall 2008, 5, P. 58-83.
2. Collection of Russian Art and Soviet Nonconformist Art. Zimmerli Art Museum at Rutgers University [online]. Accessible at: <https://zimmerli.rutgers.edu/collections/russian-art-soviet-nonconformist-art> [viewed February 4, 2022].
3. Dodge, N. Notes on Collecting Nonconformist Soviet Art. In: A. Rosenfeld and N. Dodge, eds. *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. New York: Thames and Hudson, 1995. P. 9-35.
4. Doucette, C. Norton Dodge in Lianozovo: Transnational Collaboration and the Making of the Unofficial Soviet Artist. In: D. Fainberg and A. Kalinovsky, eds. *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange*. Lanham: Lexington Books, 2016. P. 147-162.
5. Life Among the Russians. *U.S. News and World Report*, July 22, 1955, P. 38-45.
6. Neumaier, D. ed. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, NJ: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2004.
7. Rosenfeld, A. and Dodge, N. eds. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945-1991*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
8. Rosenfeld, A. and Dodge, N. eds. *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.
9. Svede, M. On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography. In: D. Neumaier, ed. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, 2004. P. 229-246.
10. Tifentale, A. *The Photograph as Art in Latvia, 1960-1969* (Fotogrāfija kā māksla Latvijā 1960-1969). Riga, Latvia: Neputns, 2011.
11. Uncensored: The Real Story of Russia (Exclusive Eyewitness Account by Dr. Homer Dodge and Norton Dodge). *U.S. News and World Report*, July 8, 1955, P. 27-33, 104-121.

## Problēmas, izaicinājumi un ieskati: mākslas vēstures pētniecība Latvijas fotogrāfijas kolekcijā Zimmerli Mākslas muzejā (ASV)

### Kopsavilkums

Viena no apjomīgākajām Latvijas mākslas un fotogrāfiju kolekcijām ārpus Latvijas atrodas Amerikas Savienotajās Valstīs, Zimmerli mākslas muzejā Ratgersa Universitātes pilsētiņā Nūbransvikā Ņūdžersijas štatā. Šie darbi veido daļu no daudz plašākas kolekcijas – Nortona un Nensijas Dodžu padomju nonkonformistu mākslas kolekcijas, kuru izveidojuši amerikāņu mākslas kolekcionāri Nortons Dodžs un Nensija Raila Dodža. Tajā ietilpst Padomju Savienības nonkonformistu mākslas darbi un fotogrāfijas, kas radītas laikā no 20. gadsimta 50. līdz 80. gadiem. Kolekciju veido vairāk nekā tūkstoš mākslinieku divdesmit tūkstoši darbu no dažādām Padomju Savienības republikām. Kāda ir šīs kolekcijas vēsture? Ar kādām praktiskām problēmām un izaicinājumiem sastopas mākslas vēsturnieki, strādājot ar šo kolekciju? Šis raksts pievēršas teorētiskiem un metodoloģiskiem jautājumiem, kuri aktualizējās izpētes darbā, raksta autorei veidojot izstādi ar nosaukumu “Komunisms caur fotoobjektīvu: ikdienas dzīve sieviešu fotogrāfu darbos Dodžu kolekcijā” (*Communism Through the Lens: Everyday Life Captured by Women Photographers in the Dodge Collection*, 2021. gada 29. aprīlis–17. oktobris). Izstādē bija skatāmi piecpadsmit fotogrāfu gandrīz simt četrdesmit darbu no bijušajām Padomju Savienības republikām. Šajā rakstā īpaša uzmanība pievērsta muzeja kolekcijā esošajiem darbiem, kuru autore ir divas latviešu fotogrāfes – Māra Brašmane un Zenta Dzividzinska –, kā arī jauniem pētniecības virzieniem darbā ar šo kolekciju.

Atslēgvārdi: mākslas vēsture, fotogrāfijas vēsture, latviešu māksla, latviešu fotogrāfija, sievietes fotogrāfes, Zimmerli mākslas muzejs, Dodžu kolekcija

BAIBA TETERE

## Atšķirīgas fotogrāfijas mantojuma uzkrāšanas prakses atmiņu institūcijās

### Kopsavilkums

Sarežģītas un grūti definējamas attiecības iezīmējas starp fotogrāfiju un atmiņu institūcijām – muzejiem, arhīviem, bibliotēkām u. c. –, kas, īstenojot savas funkcijas, uzkrāj fotogrāfijas. Šo konfliktu pastiprina mūžam mainīgais fotogrāfijas medija statuss attiecībā uz institucionālām izmaiņām laika nogrieznī. Sekojot laikmeta tendencēm un mainoties sociālpolitiskajam kontekstam, atmiņu institūcijām pieprasa reorganizāciju kvalitatīvu zināšanu izveidē un popularizēšanā, konfrontējot iepriekšējos vēstures posmos veiktās darbības krājuma veidošanā un interpretācijā.

Raksts meklē atbildes uz jautājumu – vai un kā Latvijas atmiņu institūcijās mainās kolekciju veidošanas stratēģija. Raksta autore aplūko divas gadījumu analīzes: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja un Latvijas Fotogrāfijas muzeja fotogrāfijas kolekcijas. Ieskats minēto muzeju fotogrāfijas krājumā balstīts autorei veiktajā pētniecības projektā “Fotogrāfija un atmiņu institūcijas” (2020–2021).

Atslēgvārdi: fotogrāfija, atmiņu institūcijas, vēsture, fotogrāfijas mantojums, muzeoloģija

Viljams Henrijs Fokss Talbots (*William Henry Fox Talbot*, 1800–1877) savā grāmatā “Dabas zīmulis” (*The Pencil of Nature*, 1844–1846), aprakstot kalotipijas izgudrojumu jeb fotogrāfijas attēla iegūšanas negatīva un pozitīva procesu, uzsvēra daudzās darbības jomas, kur jaunizgudrotā tehnika būtu izmantojama un lietderīga. Bez portreta, arhitektūras, klusās dabas Talbots vērsa uzmanību, ka fotogrāfija lieliski palīdzēs sistematizēt un inventarizēt mākslas darbu kolekcijas, aizstās roku darbu, lai veidotu grafikas un gleznu reprodukcijas, kā arī nodrošinās retu tekstu kopiju pavairošanu. Talbots kā viens no fotogrāfijas izgudrotājiem vizionāri iezīmēja medija būtisku klātesamību atmiņu institūcijās 19. un 20. gs. Fotogrāfijas dokumentālās

iespējas lieliski saskanēja ar muzeju interesi papildināt savus daudzpusīgos krājumus, kā arī dokumentēt un uzskaitīt jau esošos priekšmetus muzejā. Fotografijas mediju kā objektīvu laika, notikuma un vietas reģistrētāju plaši sāka izmantot arhīvu zinātnē. Fotografija atbilda pozitīvisma virziena idejiskam rādījumam, atzīstot faktus par zināšanu galveno fundamentu. Tādējādi arhīvi un arī muzeji bija līdzspēlētāji imperiālisma birokrātiskajam aparātam un tika izmantoti kā institūcijas zināšanu ģenerēšanai un uzkrāšanai. Atskatoties vēsturē – varas un zināšanu mijiedarbība bija novērojama vairākus gadsimtus pirms fotografijas medija pieteikšanas.<sup>1</sup> Savukārt 19. gadsimta beigās fotografijas izmantojums arhīvā un muzeja krājumā ieviesa jaunu modernās pasaules kārtības modeli.

Kaut arī fotografijas mediju novērtēja un redzēja tā lietderību muzeju darbā jau 19. gadsimta vidū, tomēr muzeji nesteidzās izstādīt fotoattēlus kā kultūras vai mākslas vērtības pastāvīgās ekspozīcijās. Fotografijas bija neatņemama sastāvdaļa populārām un plaši apmeklētām starptautiskām izstādēm jeb pasaules izstādēm (*world exposition – EXPO*), kuru aizsākums datējams ar 1851. gadu – Londonas Lielo izstādi (*Great Exposition of Works of Industry of All Nations*), kas bija paraugs un iedvesma daudzām nākamajām izstādēm pasaulē. Starp starptautiskajiem industriālajiem sasniegumiem kā izstādes eksponātiem īpaša vieta tika atvēlēta fotografijām, kas sniedza iespēju reprezentēt arī arhitektūras un industrijas kvartālu piemērus, kā arī citus lielformāta objektus, kurus nevarēja pārvietot uz izstāžu telpām. Izstādē arī demonstrēja fotografijas, kurās bija dokumentētas Britu impērijas aizjūras kolonijas, kā arī citu valstu un impēriju attēlus. Šādā veidā izstādē tika likti pamati modernai vizuālās informācijas demonstrēšanai, izplatīšanai un apmaiņai, kur fotografija iemantoja lielu popularitāti. Piemēram, Viktorijas un Alberta muzejā (*Victoria and Albert Museum*) Londonā fotografija ir bijusi būtiska institūcijas darbā kopš muzeja dibināšanas 1852. gadā. Muzeja pastāvēšanas pirmajā gadā tika apstiprināts amatā arī muzeja fotogrāfs Čārlzs Tērstonss Tompsons (*Charles Thurston Thompson*, 1816–1868).<sup>2</sup> Fotografijas izmantoja krājuma dokumentācijā, kas tika uzglabāta muzeja arhīvā un bibliotēkā.

Muzejā fotografijas nenoteiktais statuss svārstās starp mediju, kas spēj dokumentēt un fiksēt kādu unikālu vēstures momentu, un arī līdzekli, kurš spēj reproducēt fotoattēlus neskaitāmās kopijās. Šī reproducēšanas spēja ir medija spēks un arī problēma. Muzeju vidē dokumentālā un reprodukcijas kategorija saplūst, radot slidenu un neskaidru platformu šo kategoriju interpretācijām. Šādi pieņēmumi diktē, kā uztveram fotografijas un kā tās pozicionējam muzeja ekosistēmā. Dažkārt ne muzeju

1 Burns, W. *Knowledge and Power: Science in World History*. London: Routledge, 2019.

2 Viktorijas un Alberta muzejs ir veidots 1852. gadā kā turpinājums Londonas Lielajai izstādei 1851. gadā. Sākotnējais nosaukums bija Manufaktūru muzejs (*Museum of Manufactures*), 1854. gadā to pārdēvēja par Dienvidu Kensingtonas muzeju (*South Kensington Museum*), tikai 1899. gadā muzeju nodēvēja par Viktorijas un Alberta muzeju.

personāls, ne apmeklētāji “neredz atšķirību starp fotogrāfiju kā unikālu vēsturisku objektu un fotogrāfiju kā piemēklētu tēmas ilustrāciju”.<sup>3</sup>

Starpdisciplinārais pētījums “Fotogrāfija un atmiņu institūcijas” (2020–2021) aptver vizuālās mākslas, muzeoloģijas un kultūras mantojuma sektorus.<sup>4</sup> Balstoties uz atmiņu institūciju prakses izpēti globālā mērogā, pētījumā autore aplūkoja fotografijas medija pozīcijas Latvijas atmiņu institūcijās, apzinot fotografijas kolekciju veidošanas un izmantošanas stratēģijas un to problemātiku. Šajā rakstā iedziļinājos divu atmiņu institūciju – Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja un Latvijas Fotografijas muzeja – fotogrāfiju krājuma izveides nosacījumos. Latvijas Fotografijas muzejs tika izvēlēts, lai aplūkotu speciāli fotografijas medijam veltītas atmiņu institūcijas darbību, savukārt Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs piedāvā konkrētas zinātnes nozares mantojuma apkopojumu. Fotoattēlu klasifikācijas, vākšanas, eksponēšanas, konservēšanas, arhivēšanas un prezentācijas formas un formāti, loģika un tradīcijas iezīmē globāli kopīgas vadlīnijas atmiņu institūcijās, tomēr, iedziļinoties katra muzeja darbības specifiskā, jāsecina, ka metodiskās pieejas un praktiskās atsaucēs atšķiras.

Kāda ir fotografijas medija loma Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja (PSMVM) izveides un darbības kontekstā?<sup>5</sup> PSMVM nosaukums ietver gan kolekcijas pamatlicēja un muzeja izveidotāja vārdu, gan fundamentālu veselības zinātnes nozares apzīmējumu. Savā ziņā šis tandēms arī nosaka krājuma institucionālo raksturu un, varētu teikt, iezīmē tos subjektīvos un objektīvos faktorus arī fotografijas pozīcijai tajā. Medicīniska rakstura fotogrāfiju kolekcijas muzeja kontekstā ir uzskatāmas par sensitīvu materiālu, kas skar privātās dzīves un datu aizsardzības tiesības.<sup>6</sup> Jāatzīst, apzīmējums ‘medicīnas fotogrāfija’ aptver ļoti plašu attēlu klāstu, kas atspoguļo veselības aprūpi un dzīvesveidu, – no etnogrāfiskiem fotouzņēmumiem par dažādu kultūru etnomedicīnu līdz zinātniskām ilustrācijām, piemēram, rentgena uzņēmumiem vai attēliem ar optisku palielinājumu. Arī medicīnas iestāžu darbinieku grupas portreti un pacientu portreti ietilpst medicīnas fotografijas kategorijā. Privātuma jautājums īpaši skar pacientu portretējumus, kas tiek izdalīti arī kā klīniskā fotogrāfija. Holandiešu medicīnas vēstures pētniece un kuratore Mīneke te Henepe (*Mieneke te Heneppe*, 1975) uzskata, ka klīniskās fotografijas varētu pielīdzināt koloniāla rakstura attēliem un kara fotogrāfijām, kas, izrautas no sākotnējā konteksta, muzeja vidē ir pakļautas

3 Crane, S. The Pictures in the Background: History, Memory and Photography in the Museum. In: Tumblety, J., (ed.). *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. London: Routledge, 2013, p. 130.

4 Autore pateicas Valsts kultūrkapitāla fondam par pētniecības stipendijas piešķiršanu 2020. gadā.

5 Šā raksta daļa par PSMVM fotografijas krājumu pirmo reizi publicēta domnīcā *Creative Museum*. Tetere, B. Fotografija muzejā: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs. *Creative Museum* [tiešsaiste]. (15.10.2020.). Pieejams: [www.creativemuseum.lv/lv/raksti/?search=Baiba+Tetera](http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/?search=Baiba+Tetera) [skatīts 16.05.2022.].

6 ICOM Muzeju ētikas kodekss 2.5., 3.7., 4.3. iedaļā nosaka – ja muzeju kolekcijā ir iekļautas cilvēku mirstīgās atliekas un priekšmeti ar reliģisku nozīmi jeb kulta priekšmeti, tad šī kolekcija būtu jāuzskata par “kultūras sensitīvu materiālu”, kas prasa augstus profesionāli ētiskos standartus kolekcijas izpēti un publiskā izstādīšanā. Skat.: *ICOM Code of Ethics for Museums* (Paris: ICOM, 2017), pieejams arī tiešsaistē <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>.

subjektīvai interpretācijai un pastāvīgai konfrontācijai ar sabiedrības traumatisko pagātnes pieredzi.<sup>7</sup>

Ķirurgu, onkologa un medicīnas vēsturnieka profesora Paula Stradiņa (1896–1958) kolekcija sāka 20. gadsimta 20.–30. gados un veidota “[...] stihiski kā viena cilvēka interešu un aizrautības materiāls iemiesojums. [...] Viņš vāca ne tikai to, kas attiecas uz medicīnu, bet arī visdažādākās mantas laikmeta raksturojumam”.<sup>8</sup> Bez šīs “stihiskās” kolekcijas veidošanas Pauls Stradiņš apzināti iniciēja un papildināja medicīnas tematikai veltītu sižetu un medicīnas darbinieku portretu galeriju, pasūtot tos tādiem atzītiem sava laika gleznotājiem kā Jānis Roberts Tillbergs (1880–1972), Hilda Vīka (1897–1963), Leo Kokle (1924–1964) u. c. 1957. gadā, organizējot ekspozīciju jaundibinātājā muzejā, Pauls Stradiņš iecerēja ar mākslas darbiem parādīt medicīnas vēsturi. Portretu galerija ar izciliem pasaules un vietējiem medicīnas darbiniekiem bija iecerēta ne tikai kā informatīvs un izglītojošs materiāls par nozares sasniegumiem, bet tai bija arī jābūt mākslinieciski baudāmai. Gleznu kolekcijas lielāko daļu veido pasūtījuma darbi, kas atspoguļo Paula Stradiņa estētisko gaumi.<sup>9</sup> Būdams reālistiskās mākslas piekritējs, viņš neatbalstīja modernisma vēsmas glezniecībā. Iespējams, arī šāds konservatīvs redzējums liedza saskatīt fotogrāfijas medija iespējas ekspozīcijas veidošanā. Vēl vairāk, “gleznojumā nav tik daudz svarīga individuāli mākslinieciska pieeja, cik precīza objekta atklāšana”<sup>10</sup>. Tāpēc pretrunīga šķiet izvēle par labu glezniecībai, kas jau 19. gadsimta beigās bija atteikusies no idejas par realitātes precīzu atspoguļošanu. Fotogrāfija kļuva par palīgmateriālu portretu gleznošanai, kur “metode patiešām bija vienkārša: maza fotogrāfija, pēc kuras jāizveido portrets”<sup>11</sup>. Kopš Paula Stradiņa aiziešanas mūžībā 1958. gadā un muzeja atvēršanas apmeklētājiem 1961. gadā ir pagājis jau vairāk nekā pusgadsimts, taču muzeja veidotāja oriģinālā devīze “labāk vājš portrets<sup>12</sup> nekā laba fotogrāfija” ir kļuvusi hrestomātiska un atbalsoja muzeja darbinieku prātos, kad tiekamies un stāstu par savu pētījumu “Fotogrāfija un atmiņu institūcijas”. Arī plašajā publikāciju klāstā par Paula Stradiņa dzīvi un darbību autori atsaucas vairāk uz viņa ieguldījumu tieši mākslas kolekcijas veidošanā, kur fotogrāfijai bija pakārtota loma kā gleznu veidošanas palīgmateriālam. Arī Jānis Stradiņš savās

atmiņās starp daudzajām tēva interesēm nemin fotogrāfiju.<sup>13</sup> Tomēr Paula Stradiņa attiecības ar fotogrāfiju ir veidojušās krietni agrāk – kā fotogrāfam amatierim jau no pusaudža gadiem, kas līdz šim nav dziļāk pētīts. Piemēram, ap 1910. gadu Pauls Stradiņš, būdams vēl padsmiitgadnieks, ir fotografējis savus vecākus un māsu Emiliju pie Stradiņu ģimenes mājas Viesītē.<sup>14</sup> Paula Stradiņa praktisko iesaisti fotogrāfiskā attēla veidošanā ir interesanti aplūkot saistībā ar viņa medicīnas vēstures pētniecību, kolekcijas veidošanu un izglītības vizuālā satura materiāla sagatavošanu medicīnas studentiem. Kā Paula Stradiņa interese par fotogrāfijas mediju un praktiska iesaiste attīstās un evolucionē no pašrefleksijas, veidojot mākslinieciskus pašportretus studiju gados, līdz ļoti utilitārai medicīnas un tās vēstures zināšanu sistematizācijai.

Muzeja krājuma komplektēšanas principus nosaka PSMVM nolikums, kur “muzeja darbības mērķis ir vākt, saglabāt, pētīt, izstādīt un popularizēt materiālās un nemateriālās liecības, kurām ir vēsturiska, zinātniska un memoriāla nozīme, kā arī ar tām saistītu informāciju par Latvijas un pasaules medicīnas vēsturi, lai veicinātu sabiedrības izglītošanu un attīstību”.<sup>15</sup> Tātad uzsvērts ir gan medicīnas zinātniskais, gan praktiskais aspekts krājuma veidošanā. Terminam ‘medicīna’ ir salīdzinoši plaša nozīme, sākot no zinātnisku atziņu sistēmas līdz praktiskai darbībai cilvēka veselības saglabāšanā. Dokumentācija uzrāda, ka 2020. gadā no visām muzeja krājuma 214 168 vienībām foto-fono-kino sektors ir vislielākais – 82 524 vienības, apvienojot pamatkrājuma un palīgkrājuma vienību skaitu.<sup>16</sup> Jāsaka, ka muzeja pirmsākumā – jau 1945. gadā, kad ekspozīcijas četras nodaļas (pasaules, Latvijas, kara ķirurģijas vēstures un medicīnas celtniecības) bija iekārtotas Rīgas pilsētas 2. slimnīcas barakā Ventpils ielā, – vadījās pēc 1944. gada 21. aprīlī apstiprināta nolikuma. Medicīnas vēsturnieks Arnis Viksna pieļāva, ka šis varētu būt pirmais PSMVM nolikums. Nolikuma 6. punktā starp visām citām komplektējamām krājuma vienībām fotogrāfija nav izcelta: “Muzeja materiāli sastāv no eksponātiem, gleznām, zīmējumiem, mulāžām, aparātiem, preparātiem, grāmatām, tabulām, kartēm, diagrammām u. c.”<sup>17</sup> Savukārt 20. gadsimta 60. gados fotogrāfiju krājumu jau veidoja vairāki desmiti tūkstoši vienību, un 1976. gada 14. janvārī tika izveidota PSMVM Foto-fono-kino dokumentu sektora fotopozitīvu pamatkrājuma zinātniskā inventāra grāmata, kur katrai vienībai tika piešķirts jau atsevišķs šifrs “Ff”, kas savā veidā legalizēja fotogrāfijas vietu muzejā. Foto-fono-kino kolekcija tiek regulāri papildināta ar jaunām vienībām, piemēram, 2020. gada otrajā

7 Hennepe, M. te. Private portraits or suffering on stage: curating clinical photographic collections in the museum context. *Science Museums and Research* [online]. (03.08.2016.). Available: <http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-05/private-portraits-or-suffering> [accessed 15.08.2020.].

8 Stradiņš, J. Sava ceļa gājējs. Dažas atmiņas un impresijas par tēvu. No: Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Viksna, A. (red.). *Tāds bija mūsu laiks...* Rīga: Sprīdītis, 1996. 79. lpp.

9 Pēc Paula Stradiņa nāves 1958. gadā PSMVM turpināja papildināt gleznu kolekciju, kurā apkopotas jau vairāk nekā 700 gleznas.

10 Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Salaks, J. Māksla, medicīna, muzejs. *Acta medico-historica Rigensia*, 1997, Nr. 3, 304. lpp.

11 Ibid.

12 Stradiņa, Ņ. Par manu meitu Irēnu (sakarā ar U. Zemzara eseju). No: Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Viksna, A. (red.). *Tāds bija mūsu laiks...* Rīga: Sprīdītis, 1996. 260. lpp.

13 Stradiņš, J. Sava ceļa gājējs. Dažas atmiņas un impresijas par tēvu. No: Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Viksna, A. (red.). *Tāds bija mūsu laiks...* Rīga: Sprīdītis, 1996. 79. lpp.

14 Visticamāk, kā pirmpublicācija šī fotogrāfija ir iekļauta Arņa Viksnas sastādītajā grāmatā “Pa profesora Paula Stradiņa mūža takām”, kas izdota 2018. gadā.

15 *Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja nolikums* [tiešsaiste]. (27.10.2009). Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/199835-paula-stradina-medicinas-vestures-muzeja-nolikums> [skatīts 03.08.2020.].

16 Atskaite par PSMVM krājuma materiālu skaitu 2020. gada otrajā ceturksnī.

17 Viksna, A. Medicīnas vēstures muzeja pirmais nolikums 1944. gadā (dokumenta publikācija). *Acta medico-historica Rigensia*, 2000, Nr. 5, 341.–344. lpp.

ceturksnī sektors papildināts par 61 vienību, kas atpaliek no Rokrakstu-dokumentu sektora ar iegūtām 85 vienībām un Lietisko materiālu sektora ar 64 vienībām.<sup>18</sup> Līdzīgi kā citās atmiņu institūcijās, fotogrāfijas visbiežāk PSMVM nonāk dāvinājuma veidā.

PSMVM krājuma redzamā daļa (apmēram četri procenti jeb 8000 vienību) ir izstādīta pamatekspozīcijā, kas vēsta par medicīnas attīstības gaitu, ievērojot hronoloģijas principu.<sup>19</sup> Ekspozīcija ir sadalīta četros posmos: 1. “Etnomedicīna”, 2. “Viduslaiki un renesanse”, 3. “18.–20. gadsimta medicīna”, 4. “Medicīna Latvijā un kosmiskā medicīna”. Tas atbilst Paula Stradiņa iecerei. Pamatekspozīcijas pirmajās divās daļās – “Etnomedicīna” un “Viduslaiki un renesanse” – fotogrāfijas medijs ir minimāli izmantots, taču pārējā ekspozīcijas daļā fotogrāfijas ir lielā skaitā gan kā ekspozīcijas objekti, gan izstādes dizaina elementi. Jāsaka, ekspozīcijā fotogrāfijas visbiežāk ir izmantotas, lai parādītu daudzās un nozīmīgās medicīnas personības individuālos portretos vai grupu portretos, kas informācijas apjoma ziņā varētu būt pārāk vienmuļi muzeja apmeklētājam. Te var novērot sava veida sadursmi starp ekspozīcijas veidotāja labo gribu medicīnas studentu izglītošanā un muzeja apmeklētāju, kam nav tik specifisku interešu par medicīnas personālijām. Arī fotogrāfiju paraksti ir faktoloģiski, kas nemudina skatītāju dziļāk pētīt izstādītos attēlus.

Pēc autores domām, līdztekus jau esošajiem pētījumiem un publikācijām par cienījamā akadēmiķa Paula Stradiņa dzīvi un darbu būtu lieliski izprast, kā fotogrāfijas medijs kalpojis viņa plašo un apjomīgo zināšanu un informācijas apstrādē, vai tas attiecas uz medicīnas zinātnisko darbu, medicīnas vēstures pētīšanu vai arī bijis noderīgs medicīnas izglītības darbā. Piemēram, muzeja krājumā ir liels skaits fotokopiju, kas, domājams, tika izmantotas medicīnas studentu izglītošanā kā uzskates materiāls. Šajā krājuma daļā visbiežāk ir iekļautas pārfotografētas grāmatu ilustrācijas ar pasaules medicīnas pārstāvju portretiem un veselības uzturēšanas atainojumiem, kas pārstāv dažādas vizuālās mākslas tehnikas. Fotokopijas palielinājums attēlu bieži ir padarījis neasu, varētu pieņemt, ka izglītības mērķiem prioritāte ir bijusi satura nolāpība. Šāda veida fotogrāfijas krājuma daļai tās pastāvēšanas laikā kardināli ir mainījusies nozīme, jo līdz ar kultūras mantojuma digitalizāciju melnbaltas fotoreprodukcijas nevar salīdzināt ar kvalitatīvu oriģināla digitālu dokumentāciju, kas pieejama globālā tīmeklī. PSMVM krājumā esošās fotoreprodukcijas mūsdienās vairāk liecina par 20. gs. vidus vizuālā mācību materiāla veidu. Mainoties materiālās kultūras izpratnei, īpaša interese ir pievērsta fotogrāfijas arhīvam – fotoattēlu uzkrāšanas un sistematizācijas formātiem, to materiālajām izpausmēm vēsturiskā periodā. Pēdējos desmit gados līdz ar fotogrāfijas medija pārmaiņām un digitālo tehnoloģiju dominanci fotogrāfiskā materialitāte ir ieguvusi jaunu kontekstu. No vienas puses, samazinās izdrukātu

18 Atskaite par PSMVM krājuma materiālu skaitu 2020. gada otrajā ceturksnī.

19 Stradiņš, J., Bērziņa, E., Salaks, J. Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja 50 darba gadi. *Acta medico-historica Rigensia*, 2007, Nr. 8, 22. lpp.

fotogrāfiju daudzums, jo tehnoloģiju iespējas ļauj attēlu saglabāt digitālā vidē. No otras puses, starpnozaru pētniecība pievērsusies analogās fotogrāfijas praksēm, kas ir izzūdošas vai zaudējušas popularitāti. Materiālās kultūras studiju kontekstā ir aplūkota cilvēka un lietiskās pasaules mijiedarbība jeb tas, kā priekšmeti iesaistīti sociālu funkciju veikšanā un regulēšanā. Piemēram, fotoalbumu un ar to saistītās darbības – uzkrāšana, veidošana, kārtošana, papildināšana, skatīšanās u. c. – varam skatīt kā 20. gs. sabiedrības zīmīgu un populāru kultūras praksi, kas 21. gs. kontekstā zaudējusi savu sākotnējo funkciju un nozīmi. PSMVM krājumā esošie divi *Dr. med. b. c.* Ernesta Putniņa (1867–1962) fotoalbumi par dienesta gaitām Krievijas-Japānas karā (1904–1905) apliecina albumu transformatīvo nozīmi un komplekso dabu.<sup>20</sup> Albumos apkopotie attēli atspoguļo Krievijas Impērijas militārās medicīnas nometnes Mandžūrijā, ārsta darba un atpūtas gaitas, tajos ir etnogrāfiska rakstura fotogrāfijas ar vietējiem iedzīvotājiem un viņu tradīcijām. Šāda veida fotogrāfiju albumu veidošana un cirkulācija balstīja imperiālo varas ideoloģiju, un to klātbūtne bija itin bieža imperiālās ekspansijas laikā un telpā.<sup>21</sup> Ernesta Putniņa albumi liecina par koloniālās mentalitātes klātbūtni arī Krievijas Impērijas Baltijas guberņu sabiedrībā. Apzinoties imperiālisma ietekmi uz atmiņu institūciju un to krājumu izveidi un vēsturi, mūsdienu kontekstā ir nepieciešama strukturāla un saturiska pārvērtēšana, kas plašāk zināma kā dekolonizācijas vilnis. Īpaši fotogrāfijas medija instrumentalizācija koloniālajā naratīvā ir plaši pārstāvēta fotogrāfijas kolekcijās.

Ideja par fotogrāfijai veltīta muzeja dibināšanu un specifiski fotogrāfijas medijam veltīta krājuma veidošanu sniedzas jau 20. gs. sākumā, kad fotogrāfs Roberts Johansons (1877–1959) 1938. gadā 12. decembrī nosūtīja iesniegumu par fotogrāfijas muzeja izveides nepieciešamību Rīgas izglītības valdes Kultūras nodaļas vadītājam P. Vītoļņam.<sup>22</sup> Iesniegumā Johansons atzīmē, ka jau tiek veidots fotogrāfiju krājums, kam nepieciešama pastāvīga mājvieta. Saņēmis atteikumu, Johansons arī pēckara gados turpināja gatavot manuskriptus, veltītus dažādām tēmām par fotogrāfijas mediju, kā arī par tā vēsturi, tādējādi lolojot savu ideju par fotogrāfijai veltīta muzeja izveidi. Mūsdienās šie manuskripti, kā arī liela daļa viņa profesionālā mūža darba – fotogrāfiju kolekcija – glabājas Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā (RVKM) un šī muzeja filiālē – Latvijas Fotogrāfijas muzejā (LFM).

Par struktūrvienību LFM kļuva, pateicoties RVKM direktores Līvijas Blumfeldes (1929–2016) labvēlībai un ieinteresētībai veidot fotogrāfijas vēsturei veltītu izstādi “Fotogrāfijas attīstība Rīgā no 19. gs. otras puses līdz 1940. gadam” 1975. gadā, kā

20 Putniņš, E. *Fotoalbums. No prof. Ernesta Putniņa (1867-1962) kolekcijas. Sarkanā Krusta darbība Mandžūrijā. 1904.-1906. gads.* Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs, MVM 46278 FALB 144/1 -2.

21 Skat.: Hahn, H. P. On the Circulation of Colonial Pictures Polyphony and Fragmentation. In: Helff, S., Michels, S., eds. *Global Photographies: Memory - History - Archives.* Bielefeld: Transcript, 2018. P. 91-108.

22 Johansons, R. *Manuskripts. Pierakstu klade Nr. 2. 1956-1957.* Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, VRVM 129.672.

arī Blumfeldes pēcteces Klāras Radziņas (1942–2021) organizatoriskajām spējām, kā rezultātā Rīgas pašvaldība piešķīra telpas Latvijas Fotogrāfijas muzeja izveidei. 1988. gadā Latvijas PSR Rīgas pilsētas Tautas deputātu padomes izpildkomitejas priekšsēdētājs Alfrēds Rubiks (1935) parakstīja rīkojumu, ar kuru piešķīra RVKM telpas Vecrīgā, vēsturiskā 16. gs. tirgotāju ēkā Mārstaļu ielā 8, fotogrāfijas vēstures ekspozīcijas veidošanai. 1991. gada 11. aprīlī jaunais muzejs ieguva Latvijas Fotogrāfijas muzeja nosaukumu. Par muzeja vadītāju kļuva Vilnis Auziņš (1948), un Pēteris Korsaks (1937) – par muzeja vēsturnieku un vēsturiskās ekspozīcijas “Fotogrāfijas attīstība Latvijā. 1839–1941” autoru. Muzejs apmeklētājiem durvis vēra 1993. gada 18. maijā.

LFM krājuma komplektēšanas politika ir ietverta Latvijas Fotogrāfijas muzeja darbības koncepcijā (1991–2000), ko izstrādāja LFM vadītājs Vilnis Auziņš: “Latvijas Fotogrāfijas muzeja virsuzdevums ir pētīt fotogrāfijas attīstību republikas teritorijā kā kultūras fenomenu un saglabāt ar Latviju saistītās fotogrāfiskās kultūras vērtības.”<sup>23</sup> Lai veiktu šo virsuzdevumu, krājuma komplektēšanā tiek izvirzīti divi galvenie kritēriji – hronoloģiskais un personības. Komentējot pirmo kritēriju, LFM koncepcija vēsta: “(..) hronoloģiskās robežas aptver laika posmu no fotogrāfijas pirmsākumiem Latvijā līdz mūsdienām.”<sup>24</sup> Savukārt, paskaidrojot personības kritēriju, LFM koncepcijā teikts: “Kultūrvēsturiskais pētniecības raksturs nosaka, ka katrs fotogrāfs ir radoša personība un tikai tā darbības kopuma analīze nosaka viņa vietu kultūrā.”<sup>25</sup> LFM koncepcijā ir arī skaidrots dalījums dokumentālajā fotogrāfijā un radošajā jeb mākslas fotogrāfijā: “Ņemot vērā fotogrāfijas īpatnību, ka katrs attēls, kas pats par sevi ir dokumentāls fakts, neatkarīgi no ieceres un izmantošanas veida var kļūt gan par dokumentālu liecību, gan par estētisku principu izteicēju, kā arī, mainoties vēsturiskajam vai kādam citam rakursam, migrēt no viena jēgas lauka uz citu, nebūtu ieteicams stingri nodalīt kategoriju, kuru nosacīti varētu definēt kā fotomākslu. Vēlamā muzeja pozīcija būtu neuzņemties pienākumus *a priori* pasludināt kādu attēlu par mākslas darbu vai to noliegt kā tādu.”<sup>26</sup> Fotogrāfijas medija plūstošās robežas ir joprojām aktuālas mūsdienu kontekstā atmiņu institūciju darbā ar fotogrāfijas kolekcijām.

1992. gada 1. aprīlī ar pieņemšanas un nodošanas aktu Nr. 74/LFM2 krājumā tika uzņemtas 162 fotogrāfijas, kuras nodeva Latvijas un ārzemju draudzības biedrību savienība.<sup>27</sup> LFM 1 jeb pirmā LFM pamatkrājumā uzņemtā sudraba želatīna fotogrāfija ir “Mūžam zili ir Latvijas sili”, kuras autors ir Bruno Alsiņš (1932–2018). Starp “(..) redzamāko Latvijas fotogrāfu autordarbiem no bijušās Latvijas un ārzemju

23 Auziņš, V. *Latvijas Fotogrāfijas muzeja darbības koncepcija*. 1992. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 35, 51. lpp.

24 Ibid. 52. lpp.

25 Ibid.

26 Ibid. 51. lpp.

27 Akti par priekšmeta pieņemšanu muzeja īpašumā. 19.03.1992.–29.12.1993. LFMp 1-LFM 879. Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 3.–13. lpp.

draudzības biedrības kolekcijas; eksponētas Francijā, Čehoslovākijā, Brazīlijā u. c. valstīs, 70. gadi” ir pārstāvēti tādi autori kā Aivars Āķis (1934–2012), Leons Balodis (1940), Gunārs Binde (1933), Valdis Brauns (1945), Jānis Gleizds (1924–2010), Egons Spuris (1931–1990) u. c.<sup>28</sup> 1992. gadā LFM pamatkrājumā ir uzņemtas 456 vienības<sup>29</sup>, 1993. gadā – 869 vienības<sup>30</sup>, 1994. gadā – jau 3633 vienības.<sup>31</sup> Savos vairāk nekā trīsdesmit darba gados LFM krājumā uzņemto vienību skaits ir sasniedzis 60 000.

Līdz ar straujo tehnoloģiju attīstību, kā arī fotogrāfijas medija lomas maiņu vizuālās kultūras kontekstā atmiņu institūcijas ir arī pārskatījušas un mainījušas savu nostāju attiecībā uz fotogrāfiju iekļaušanu krājumā. Ir interesanti vērot LFM pastāvēšanas trīsdesmit gados, kā šie faktori ietekmē Latvijas atmiņu institūciju krājuma veidošanas politiku attiecībā uz fotogrāfijas mediju. Šajā rakstā vēlos ilustrēt Latvijas Fotogrāfijas muzeja krājuma papildināšanas projektu “Latvijas mūsdienu mākslas fotogrāfijas kolekcija” (1998–2000). Laika posmā no 1998. gada līdz 2000. gadam LFM ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu krājumā iekļāva 32 autoru 134 darbus. Kolekcijas komplektēšanas kuratore Velta Kašs un LFM vadītājs Vilnis Auziņš uzsver: “Pirmo reizi Latvijas vēsturē tika saņemts valsts finansiāls atbalsts muzeja krājuma papildināšanai ar mūsdienu mākslas fotogrāfijas darbiem. Līdz ar to fotogrāfija ir atzīta par pašvērtīgu Latvijas kultūras mantojuma daļu.”<sup>32</sup> Apkopoto darbu laika ietvars datējams ar Māras Brašmanes (1944) sudraba želatīna fotogrāfiju “Ieva” 1970. gadā līdz Aigara Jansona (1965), Raimo Lielbrieža (1962), Astrīdas Meirānes (1952), Inas Stūres (1958) un Andra Zēģera (1962) darbiem, kas tapuši 1997. gadā. Kolekcija atspoguļo laika perioda “vizuālo domāšanu, dažādu estētisko nosacījumu lietošanu un savstarpējo ietekmju veidošanu”.<sup>33</sup> 2011. gadā arī Latvijas Nacionālais mākslas muzejs aizsāka fotogrāfiju kolekcijas veidošanu. Latvijas Nacionālā mākslas muzeja 20. gs. otrās puses–21. gs. kolekciju nodaļas vadītāja Elita Ansonē atzīst, ka LNMM fotogrāfiju kolekcija ir salīdzinoši jauna – sāpta 2011. gadā – un veidota, skatot fotogrāfiju laikmetīgās mākslas kontekstā.<sup>34</sup> Pēdējais piemērs ilustrē plašāku fotogrāfijas atzīšanu un iekļaušanu arī mākslas muzeju krājumu kanonā, kā arī rosina fotogrāfijas medijam veltītam muzejam pārvērtēt savu krājuma stratēģiju un krāšanas politiku.

28 Ibid.

29 *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1992. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 12.

30 *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1993. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 16.

31 *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1994. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 18.

32 *Projekts “Latvijas mūsdienu mākslas fotogrāfijas kolekcijas veidošana”. 1998–2000.* Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs.

33 Ibid.

34 Ansonē, E. *Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotoekspozīcijas veidošanas problemātika* [tiešsaiste]. (17.08.2021.). Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=mfiHdmBVLCQ> [skatīts 21.05.2022].

Rakstā aplūkoti piemēri, proti, PSMVM un LFM, parāda divas atšķirīgas pieejas muzeju darbā ar krājumu, kuras rosina domāt par dažādām kultūrkritiskām perspektīvām turpmākai atmiņu institūciju fotogrāfiju krājumu izveides un izpētes darba izvērtēšanai. Nereti atmiņu institūcijām ir jāpārvērtē līdzšinējā fotogrāfiju krājuma komplektēšanas politika, kur izejas punkts bija tādas kategorijas kā personība, žanri, hronoloģija u. c. Pievērsoties dažādām fotogrāfijas praksēm, būtu jāanalizē, cik lielā mērā tās ir pakļautas attiecīgā laikposma fotogrāfijas institucionalizācijas procesa kultūrvēsturiskajām īpatnībām. Fotogrāfijas institucionalizācijas vēstures izpēte mums atklāj šī medija plašo uztveres lauku – fotogrāfija var būt gan kultūras un sociāla prakse, gan mākslas veids, gan dokuments, gan tehnoloģija –, un visi šie aspekti ir būtiskas sava laikmeta vizuālās kultūras liecības.

## Avoti un literatūra

### Nepublicēti avoti

1. Akti par priekšmeta pieņemšanu muzeja īpašumā. 19.03.1992.–29.12.1993. LFMp 1-LFM 879. Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 3.–13. lpp.
2. Auziņš, V. *Latvijas Fotogrāfijas muzeja darbības koncepcija*. 1992. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 35, 51. lpp.
3. Johansons, R. *Manuskripts. Pierakstu klade Nr. 2. 1956–1957*. Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, VRVM 129.672.
4. *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1992. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 12.
5. *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1993. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 16.
6. *Latvijas Fotogrāfijas muzeja Darba atskaite*. 1994. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs, FL 18.
7. *Projekts "Latvijas mūsdienu mākslas fotogrāfijas kolekcijas veidošana". 1998–2000*. Latvijas Fotogrāfijas muzeja arhīvs.
8. Putniņš, E. *Fotoalbums. No prof. Ernesta Putniņa (1867–1962) kolekcijas. Sarkanā Krusta darbība Mandžūrijā. 1904.–1906. gads*. Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs, MVM 46278 FALB 144/1-2.

## Literatūra

1. Ansonē, E. *Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotoekspozīcijas veidošanas problemātika* [tiešsaiste]. (17.08.2021.). Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=mfiHdmBVLcQ> [skatīts 21.05.2022].
2. Burns, W. *Knowledge and Power: Science in World History*. London: Routledge, 2019.
3. Crane, S. The Pictures in the Background: History, Memory and Photography in the Museum. In: Tumblety, J., ed. 2013. *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. London: Routledge, 2013. P. 123–140.
4. Daston, L., Galison, P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2010.
5. Edwards, E. 1. Part. Patterns of Collecting, Institutional Mind-Sets and the Problem of Hierarchies. Still Searching... *Fotomuseum Winterthur* [online]. (15.09.2016). Available: [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/29375\\_patterns\\_of\\_collecting\\_institutional\\_mind\\_sets\\_and\\_the\\_problem\\_of\\_hierarchies](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/29375_patterns_of_collecting_institutional_mind_sets_and_the_problem_of_hierarchies) [accessed 22.08.2020.]
6. Hahn, H. P. On the Circulation of Colonial Pictures Polyphony and Fragmentation. In: Helff, S., Michels, S.S., eds. 2018. *Global Photographies: Memory - History - Archives*. Bielefeld: Transcript. P. 91–108.
7. Hennepe, M. Private portraits or suffering on stage: curating clinical photographic collections in the museum context. *Science Museums and Research* [online]. (03.08.2016.). Available: <http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-05/private-portraits-or-suffering/> [accessed 15.08.2020.].
8. ICOM. *ICOM Code of Ethics for Museums*. Paris: ICOM, 2017. Available: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> [accessed 15.08.2020.].
9. *Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja nolikums* [tiešsaiste]. (27.10.2009). Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/199835-paula-stradina-medicinas-vestures-muzeja-nolikums> [skatīts 03.08.2020.].
10. Stradiņa, Ņ. Par manu meitu Irēnu (sakarā ar U. Zemzara eseju). No: Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Viksna, A., red. *Tāds bija mūsu laiks...* Rīga: Sprīdītis, 1996. 258.–260. lpp.
11. Stradiņš, J. Sava ceļa gājējs. Dažas atmiņas un impresijas par tēvu. No: Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Viksna, A., red. *Tāds bija mūsu laiks...* Rīga: Sprīdītis, 1996. 49.–96. lpp.
12. Stradiņš, J., Bērziņa, E., Salaks, J. Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja 50 darba gadu. *Acta medico-historica Rigensia*, 2007, Nr. 8, 22. lpp.
13. Stradiņš, J., Arons, K. Ē., Salaks, J. Māksla, medicīna, muzejs. *Acta medico-historica Rigensia*, 1997, Nr. 3, 299.–327. lpp.
14. Tetere, B. Fotogrāfija muzejā: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs. *Creative Museum* [tiešsaiste]. (15.10.2020). Pieejams: <http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/dienasgramata/baiba-tetere-fotografija-muzeja-paula-stradina-medicinas-vestures-muzejs> [skatīts 16.05.2022].
15. Viksna, A. Medicīnas vēstures muzeja pirmais nolikums 1944. gadā (dokumenta publikācija). *Acta medico-historica Rigensia*, 2000, Nr. 5, 341.–344. lpp.
16. Viksna, A., sast. *Pa profesora Paula Stradiņa mūža takām*. Rīga: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs, 2018.



## Different Practices of Preserving Photographic Heritage in Memory Institutions

### Summary

Relationships between photography and memory institutions—museums, archives, libraries, and others that collect photographic medium—have taken complex and difficult to define shapes. The conflicts are exacerbated by the constantly changing status of the medium in relation to the institutional shifts at any given time. Following the tendencies of each period as well as the changes in socio-political context, memory institutions are required to reorganize themselves aiming at quality knowledge production and dissemination all the while addressing the practices of collecting and interpretation established in the previous historical periods.

The article searches for answers to questions such as: Whether and how collecting strategies change in Latvian memory institutions? The author focuses on two case studies, analyzing the history of photographic collections in the Pauls Stradiņš Museum of the History of Medicine and the Latvian Museum of Photography. Insight into the collections of these two museums is based on the research project “Photography and Memory Institutions” (2020–2021) carried out by the author.

Keywords: photography, memory institutions, history, photographic heritage, museology

STELLA HERMANOVSKA

## Speciālās izglītības vizuālais atspoguļojums: fotogrāfijas mantojums Latvijas Nacionālās bibliotēkas un Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas krājumos

### Kopsavilkums

Rakstā ir aplūkoti trīs speciālās izglītības iestāžu fotogrāfiju albumi, kas tiek glabāti Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) Reto grāmatu un rokrakstu krājumā un Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas (LUAB) Misiņa bibliotēkā. Viens no senākajiem fotogrāfiju albumiem LNB krājumā ir Frīdriha Placa dibinātās iestādes albums “*Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862*”, kas izdots 1862. gadā. Tas ir nozīmīgs speciālās izglītības un sociālās aprūpes vēstures izpētes avots Latvijā, jo ir tapis pirmajā Rīgā nodibinātajā iestādē bērniem, kam diagnosticēti intelektuālās attīstības traucējumi. Šāda veida institūciju fotogrāfiju albumi ir unikālas un reti sastopamas vēsturiskas liecības. Līdzīga satura piemēri ir fotogrāfiju albumi “Jelgavas valsts kurlmēmo skola” un “Valsts Kurlmēmo skola Valmierā 1923”, veidoti 20. gadsimta 20.–30. gados. Rakstā ir sniegts izklāsts par Placa iestādes, Jelgavas kurlmēmo skolas un Valmieras kurlmēmo skolas darbību no Mišela Fuko varas attiecību perspektīvas un analizēts minēto trīs iestāžu fotogrāfiju albumu saturs un struktūra, vērojot uzmanību uz tekstā un fotogrāfijās pausto vēstījumu. Rezultātā ir noskaidrota albumu izcelsme un satura vēsturiskais fons, kā arī salīdzinātas vizuālās retorikas tendences, tādā veidā apzinot atšķirīgās pieejas speciālās izglītības institūciju 1860. gadu un 1920.–1930. gadu fotogrāfiskajā reprezentācijā.

Atslēgvārdi: pedagoģija, speciālā izglītība, medicīnas fotogrāfija, portretu fotogrāfija, Latvijas skolas, skolu vēsture, bērni ar speciālām vajadzībām

## Ievads

Latvijas teritorijā, sākot no 19. gadsimta, ideju par speciālo izglītību atbalstīja organizācijas un mācītāji un ierosināja šādu iestāžu dibināšanu, pēc tam sāka veidot aprūpes iestādes, skolas, patversmes bērniem, kam nepieciešama speciālā izglītība. To veicināja arī filantropi un no Vācijas atbraukušie skolotāji, kas bija ieguvuši specializētu pedagoģisko izglītību.

Speciālās izglītības aizsākumi Latvijas teritorijā meklējami 1809. gadā, kad Karls Augusts Jakobi (*Karl August Jacobi*) Rīgā dibināja Baltijā pirmo privāto mācību iestādi kurlmēmajiem – *Taubstummeninstitut* (Kurlmēmo institūts), bet diemžēl tā pastāvēja tikai dažus gadus.<sup>1</sup> 1832. gadā Tērbatas Universitātes un Rostokas Universitātes absolvents Karls Frīdrihs Bornhaupts (*Carl Friedrich Bornhaupt*, 1802–1889) dibināja mācību iestādi nedzirdīgajiem – *Taubstummenanstalt von Bornhaupt und Senß* (Bornhaupta un Zensa iestāde kurlmēmiem), kurā par skolotāju strādāja nedzirdīgais Daniels Heinrihs Zenss (*Daniel Heinrich Senß*, 1800–1868), bet drīz pēc Bornhaupta nāves iestādei sāka trūkt finansiālo līdzekļu, un tās darbība tika pārtraukta.<sup>2</sup> 1839. gadā Rīgas Literāri praktiskā pilsoņu savienība (*Literärisch-Praktische Bürgerverbindung*) ierosināja jaunas skolas dibināšanu nedzirdīgajiem, un 1840. gadā Krievijas tautas apgaismības ministrs deva atļauju Rīgas kurlmēmo skolas<sup>3</sup> jeb *Taubstummschule der literärisch-praktischen Bürgerverbindung* (Literāri praktiskās pilsoņu savienības kurlmēmo skola) darbībai.<sup>4</sup> 1947. gadā Rīgas kurlmēmo skolā par skolotāju sāka strādāt Frīdrihs Placs (*Friedrich Platz*, 1823–1864)<sup>5</sup>, kas drīz vēlējās izveidot savu mācību un veselības aprūpes iestādi. Tam bija nepieciešams valstiska līmeņa apstiprinājums. Placs, saņēmis atļauju no Tērbatas mācību kuratora un Rīgas pilsētas Medicīnas pārvaldes, 1854. gadā nodibināja kurlmēmo mācību iestādi, kas bija pirmā iestāde Rīgā, kurā uzņēma arī audzēkņus ar intelektuālās attīstības traucējumiem.<sup>6</sup> Iestāde veica vairākas funkcijas: nedzirdīgajiem nodrošināja mācības, bet cilvēkiem ar intelektuālās attīstības un neiroloģiskiem traucējumiem – mācības, uzraudzību un veselības aprūpi. Iestādes vadību pēc Placa nāves pārņēma viņa sieva Terēze Placa (*Therese Platz*), dzimusi Gērkena-Fērmāne (*Geerken-Febrmann*). No 1920. līdz 1934. gadam iestādi dēvēja

par Rīgas pilsētas defektīvo bērnu namu, kur uzņēma audzēkņus ar intelektuālās attīstības traucējumiem.<sup>7</sup>

Tika nodibinātas arī kurlmēmo bērnu skolas, kur mācības notika latviešu valodā. To veicināja Lielaucē mācītāja Augusta Bilenšteina (*August Johann Gottfried Bielenstein*, 1826–1907) ierosinājums. 1862. gada 7. septembrī notikušajā Kurzemes mācītāju sinodē viņš norādīja, ka būtu nepieciešams atvērt latviešu kurlmēmo skolu.<sup>8</sup> 1870. gadā otru kurlmēmo bērnu skolu izveidoja Salaspilī, bijušajā pasta stacijas ēkā, kur tā pastāvēja trīs gadus, bet pēc tam tika pārcelta uz Jelgavu.<sup>9</sup> Tur tā darbojās līdz 1915. gadam.<sup>10</sup> Turīgie vidzemnieki savus bērnus sūtīja uz Jelgavas kurlmēmo skolu.<sup>11</sup> Neilgi pēc tās nodibināšanas, 1875. gadā, darbību sāka Valmieras kurlmēmo skola<sup>12</sup>, kas tapa pēc Ozolmuižas grāfa Karla Augusta Ferdinanda fon Mellīna (*Karl August Ferdinand von Mellin*, 1835–1908) meitas grāfienes Emmas fon Mellīnas (*Emma Karolina Amalia von Mellin*, 1827–1908) ierosinājuma un ar mācītāja Karla Moltrehta (*Emil Karl Johann Albert Moltrecht*, 1860–1919) atbalstu.<sup>13</sup> Fon Mellīnai labdarība un palīdzības sniegšana bērniem ar speciālām vajadzībām bija dzīves aicinājums. Viņa lielāko savas dzīves daļu kā žēlsirdīgā māsa bija pavadījusi Leipcigā un Drēzdenē, kur iepazinās ar nedzirdīgo skolu darbu.<sup>14</sup> Grāfiene atvēlēja finansējumu mācību iestādei vairākkārtēji – pirmo reizi tās atvēršanai<sup>15</sup>, pēc tam jaunas ēkas celtniecībai. Pirmais pasaules karš negatīvi ietekmēja abu skolu darbību un radīja postījumus to mācību ēkām. Jelgavas kurlmēmo skola bija izlaupīta un ar nopostītām telpām.<sup>16</sup> Tāds pats liktenis piemeklēja arī Valmieras kurlmēmo skolu.<sup>17</sup> Abas skolas savu darbību atjaunoja 1920. gadā.<sup>18</sup>

Pievēršoties šo iestāžu darbības organizēšanas izklāstam, ir izmantots Mišela Fuko (*Michel Foucault*, 1926–1984) varas attiecību koncepts, kas skaidro institucionālos procesus kā sociālas konstrukcijas, kuras izveidojas sabiedrības pārstāvju profesionālās darbības sadalījuma un savstarpējās sadarbības tīkla rezultātā. Kad uzmanības lokā nonāca sociālā grupa, kas nespēja iekļauties sabiedrībā un būt

1 Recke, J. F. v., Napiersky, K. E. *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland. Bearbeitet von Johann Friedrich v. Recke und Karl Eduard Napiersky. Zweyter Band.* Mitau: Johann Friedrich Steffenhagen und Sohn, 1829. S. 376.

2 Zigmunde, A. Nedzirdīgo izglītības vēsturiskā attīstība Latvijā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 2014, 68. sēj., Nr. 1/2, 30. lpp.

3 Tagadējais nosaukums: Rīgas Ēbelmuižas pamatskola.

4 Inzelbergs, E. No kurlmēmo skološanas un audzināšanas vēstures. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1923, Nr. 12, 1369. lpp.

5 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840-1996)*. Rīga: Mācību grāmata, 1996. 8. lpp.

6 Ibid. 15. lpp.

7 Štāls, M. *Mūsu dzīves pabērni, viņu audzināšana un mācīšana*. Rīga: Valtera un Rapas A/s. izdevums, 1936. 399.–400. lpp.

8 P. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. *Jaunais Zemgālietis*, 1927, 29. apr., Nr. 94, 2. lpp.

9 Ibid.

10 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840-1996)*. 9. lpp.

11 J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr. 11, 514. lpp. Skolas tagadējais nosaukums: Jelgavas Paula Bendrupa pamatskola.

12 Tagadējais nosaukums: Valmieras Gaujas krasta vidusskola – attīstības centrs.

13 Inzelbergs, E. No kurlmēmo skološanas un audzināšanas vēstures. 1371. lpp.

14 J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. 514. lpp.; Madarājs, J. Atceroties nedzirdīgo labvēli un draugu. *Kopsoli*, 1964, 15. dec., Nr. 24, 3. lpp.

15 Inzelbergs, E. No kurlmēmo skološanas un audzināšanas vēstures. 1371. lpp.

16 A[juzupīts], A. Pamatakmens likšana Jelgavas kurlmēmo skolai. *Latvis*, 1927, 29. apr., Nr. 1664, 2. lpp.

17 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840-1996)*. 11. lpp.

18 Ibid. 9., 21. lpp.

patstāvīga intelektuālās vai fiziskās attīstības traucējumu dēļ, sabiedrība un pārvaldes iestādes tika informētas par tās neaizsargāto un bezpalīdzīgo stāvokli. Tādā veidā tika pievērsta uzmanība nepieciešamībai uzņemties rūpes par šo sabiedrības daļu un nodrošināt tai pielāgotu speciālo izglītību. Iniciatīvu par šīs sociālās grupas veselības aprūpes un izglītības iestāžu veidošanu idejiskā un organizatoriskā līmenī uzņēmās atsevišķas personas, organizācijas un institūcijas – muižniecība, baznīcu pārstāvji un dažādas biedrības. Šajā sakarā ir pieminama Fuko atziņa par 19. gadsimta sākumā aizsākušos filantropiju, kas ietekmēja sabiedrības uzskatus un rīcību: parādījās cilvēki, kas ar to nodarbojās, lai iesaistītos citu cilvēku dzīvē, veselības aprūpē, pārtikas nodrošināšanā, izmitināšanā, un tad no šī sajauktā funkciju kopuma radās atsevišķu profesiju pārstāvji, institūcijas, zināšanu formas: sabiedriskā higiēna, uzraugi, sociālie darbinieki, psihologi.<sup>19</sup> Noteiktu profesionālo jomu pārstāvji uzņēmās institucionālu aizgādniecību pār sociāli neaizsargāto grupu, pateicoties profesionālām zināšanām un pieredzei. Filantropijas prakses rezultātā parādījās izteikti sarežģīta, visus šos sociālos darbiniekus kā sadarbības pārstāvjus saturoša mozaīka, kas ir ārkārtīgi kompleksa attiecību sistēma, realizēta mehānismos, savstarpējā kontrolē un pielāgošanā.<sup>20</sup> Speciālās izglītības institūciju darbība ietvēra savstarpēji saistītu pārstāvju tīklu tās iekšienē (audzēkņi un nodarbinātais personāls) un ārpus tās (iestāde un pārvaldes institūciju pārstāvji, biedrības, ziedotāji u.tml.).

Placu vadītājam iestādei bija nozīmīga loma speciālās izglītības un veselības aprūpes iestāžu darbības iedibināšanā Latvijā. Placu devums veicināja šīs jomas attīstību – iestādē bija nodrošināti atbilstoši dzīves apstākļi, aprūpe, pielāgotas apmācības un piesaistīts profesionāls personāls aprūpējamo un apmācāmo indivīdu dzīves kvalitātes uzlabošanai. Iestādes uzdevumos ietilpa rūpēšanās par audzēkņiem, to sapratnes attīstīšana (ciktāl to atļauj viņu spējas) un garīgi stimulējoša mācīšana ar pedagoģiskiem līdzekļiem, lai tos padarītu piemērotākus dzīves apstākļiem.<sup>21</sup> Placi domāja par savas profesionālās kvalifikācijas celšanu, sekoja līdzi nozares aktualitātēm un iepazinās ar ārzemju kolēģu pieredzi. Placam bija medicīniskā un pedagoģiskā izglītība.<sup>22</sup> Savas pedagoģiskās spējas viņš uzlaboja 19. gadsimta 50. gados pēc pieredzes apmaiņas Berlīnes nedzirdīgo skolā<sup>23</sup>, un Terēze Placa vairākas reizes apmeklēja starptautiskas konferences un mēdza arī pati tajās piedalīties.<sup>24</sup> Ārsts bija tas, kam bija

19 "Body/Power," interviewers: the editors collective of *Quel Corps?* In: Foucault, M., Gordon, C., ed., transl. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. P. 62.

20 Ibid.

21 *Die heilpädagogische Anstalt der Frau Th. W. Platz in Riga*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1896. S. 3.

22 Ibid.

23 Zigmunde, A. Nedzirdīgo izglītības vēsturiskā attīstība Latvijā. 31. lpp.

24 1874. gadā Berlīnē un 1877. gadā Leipcīgā Placa piedalījās konferencēs, kas bija veltītas jautājumiem par aprūpi cilvēkiem ar intelektuālās attīstības traucējumiem. Hänsel, D., Schwager, H.-J. *Die Sonderschule als Armenschule: vom gemeinsamen Unterricht zur Sondererziehung nach Braunschweiger Muster, Explorationen, Studien zur Erziehungswissenschaft*, 43. Bern: Peter Lang, 2004. S. 158.

oficiālas tiesības spriest par aprūpējamā veselības stāvokli, noteikt diagnozi un attiecīgu aprūpi. Institucionālā veselības aprūpē pastāv attiecības (ārsts-aprūpējamais), kurās zināšanas ārstam dod tiesības pieņemt lēmumus par nepieciešamo aprūpi. Savukārt aprūpe, kas uzskatāma par varas attiecību formu, jeb, pēc Džeimsa Trenta (*James Trent*) domām, "kontroles centrālais instruments", tiek realizēta hierarhiskā sistēmā, kurā katram iesaistītajam pārstāvim ir savas kompetences un deleģēti uzdevumi, kas tiek pārraudzīti.<sup>25</sup> Iestādes iekšējā struktūrā bija redzama darbā iesaistītā personāla hierarhija. Tā kā Placa dibinātā iestāde darbojās pedagoģiskā un medicīniskā jomā, iestādes institucionālajā darbībā svarīgs statuss bija ārstiem, ar ko vadība pastāvīgi sadarbojās. Fuko skaidro, ka ārsta statuss ietver diferenciacijas un attiecību sistēmu (kompetenču iedalījumu, hierarhisku subordināciju, kompetenču kopdarbību, informācijas pieprasījumus un apmaiņu) ar citiem indivīdiem vai citām grupām, kam arī piemīt statuss (ar valsti un tās pārstāvjiem, ar tiesu varu, ar dažādu profesiju pārstāvjiem, ar reliģiskām grupām un reizēm ar mācītājiem).<sup>26</sup> Zināms, ka veselības aprūpes pakalpojumus iestādē veica ģimenes ārsti un nervu slimību konsultējošais ārsts<sup>27</sup>, tādā veidā nodrošinot speciālistu konsultācijas dažādu veselības problēmu gadījumos. Personāla pārstāvjiem tika uzticēti noteikti uzdevumi un atbildība. Personāls bija iedalāms atsevišķās grupās: vadība, skolotāji, palīgpersonāls un medicīniskais personāls. Audzēkņu aprūpi un uzraudzību nodrošināja medmāsas un uzraugi.<sup>28</sup> Līdzās medicīnas personālam iestādē strādāja skolotāji, kas specializējušies dažādos mācību priekšmetos, dārznieks, galdnieks un grāmatsējējs.<sup>29</sup> Vairāki darbinieki bija nodarbināti saimniecības darbos un ēkas uzkopšanā.<sup>30</sup> Placu iestāde bija atbildīga par audzēkņu uzraudzību, bet jāpiemin, ka arī iestādes darbība tika uzraudzīta. Placu iestādes darbību kontrolēja Iekšlietu ministrija un sabiedriskas organizācijas nozīmēti pārstāvji. Rīgas Literāri praktiskās pilsoņu savienības biedri – padomes inspektors Arnolds Švarcs (*Arnold Schwartz*, 1828–?) un ārsts Gustavs Pēlhaus (*Gustav Poelchau*, 1829–1897) – periodiski sekoja iestādes efektivitātei.<sup>31</sup>

25 McDonagh, P., Goodey, C. F. and Stainton, T. Introduction: the emergent critical history of intellectual disability. In: McDonagh, P., Goodey, C. F. and Stainton, T., eds. *Intellectual Disability: A Conceptual History, 1200-1900*. Manchester: Manchester University Press, 2018. P. 6.

26 Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Transl. from the French by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972. P. 50.

27 Platz, T. *Fortsetzung der Mittheilungen (für das Jahr 1891) über die Heilpädagogische Anstalt für Krampfleidende, Geistigzurückgebliebene, Schwachsinnige und Idioten von Frau Therese Platz. Sassenhof bei Riga, Goldinger Str. Nr. 35. Gegründet 1854*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1892. S. 13.

28 *Die heilpädagogische Anstalt der Frau Th. W. Platz in Riga*. S. 5.

29 Ibid.

30 *Kurze Mittheilungen für das Jahr 1887 über das Wesen und den Bestand der Heilpädagogischen Anstalt der Frau Therese Platz. Riga, Sassenhof 3. Station der Tuckumer Bahn, Goldingerstraße Nr. 35. Privat-Anstalt für geistig Zurückgebliebene, Krampfleidende und Schwachsinnige, gegründet 1854 von dem weil. Taubstummen-Lehrer Friedrich Platz, seit 23 Jahren fortgesetzt von seiner Wittve Therese Platz*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1888. S. 3.

31 Ibid. S. 4.

Arī Jelgavas kurlmēmo skolā un Valmieras kurlmēmo skolā strādāja atzīti un profesionālu pieredzi guvuši speciālisti. Jelgavas kurlmēmo skolas direktors no 1920. gada Pauls Bendrups (1887–1967) bija specializējies un guvis pieredzi kurlmēmo bērnu izglītošanā. Pēterpilī viņš pašmācības ceļā bija apguvis skolotāja profesiju.<sup>32</sup> 1908. gadā viņš ieguva tautskolotāja tiesības un sāka darbu Pēterpils nomalē vācu Potkanovas kolonijas draudzes skolā, bet pēc tam tuvējā Murzinskas kurlmēmo skolā.<sup>33</sup> Šis darbs Bendrupu ieinteresēja, tāpēc viņš sāka apmeklēt ķeizarienes Marijas kurlmēmo skolotāju sagatavošanas kursus, ko pabeidza 1910. gadā, un sāka darbu Astrahaņas kurlmēmo skolā, vēlāk – 1919. gadā – darbu turpinot Saratovas kurlmēmo skolā.<sup>34</sup> Pēc atgriešanās Latvijā Bendrups kļuva par Jelgavas kurlmēmo skolas vadītāju.<sup>35</sup> Valmieras kurlmēmo skolas direktors Ernests Ulmanis (1891–1960) pēc skolotāju semināra beigšanas ieguva mājskolotāja tiesības, vienu gadu Rīgas kurlmēmo skolā tika apmācīts par kurlmēmo skolotāju, pēc kā nokārtoja pārbaudījumus un papildināja zināšanas arī ārzemēs kurlmēmo skolotāju sagatavošanas iestādēs.<sup>36</sup>

Speciālo izglītības iestāžu pastāvēšana lielā mērā bija atkarīga no finansiālā atbalsta saņemšanas. Rīgas pilsētas pārvalde, Rīgas Literāri praktiskā pilsoņu savienība, Pilsētas nabagu nams, labdarības iestādes un privātpersonas ziedoja līdzekļus Placu iestādes darbības nodrošināšanai.<sup>37</sup> Valmieras kurlmēmo bērnu skola sākumā bija privāta mācību iestāde, un tās pastāvēšana arī bija atkarīga no ziedojumiem.<sup>38</sup> Uztura naudu daļēji, bet neregulāri maksāja pagasti.<sup>39</sup> Ķeizara Aleksandra II valdības jubileju svinot, vietējā aprīņa lauku pagasti skolai piešķīra stipendiju.<sup>40</sup> Sākumā skolu palīdzēja uzturēt 19. gadsimta 90. gadu sākumā dibinātā Vidzemes kurlmēmo izglītības biedrība.<sup>41</sup> Līdzīgi arī Jelgavas kurlmēmo skolu uzturēja Jelgavas kurlmēmo skolas biedrība līdz 1914. gadam.<sup>42</sup> Pēc 1918. gada 18. novembrī notikušās Latvijas Republikas pasludināšanas turpmākajos gados Izglītības ministrija izstrādāja izglītības sistēmu un veicināja arī speciālās izglītības iestāžu darbību. Ar laiku šis mērķis tika nostiprināts ar juridisku spēku saskaņā ar Latvijas Tautas Padomes sēdē 1919. gada 8. decembrī pieņemto Likumu par Latvijas izglītības iestādēm par obligātu apmācību Latvijas izglītības iestādēs visiem bērniem neatkarīgi no fiziskās vai intelektuālās

attīstības traucējumiem.<sup>43</sup> Saskaņā ar Likumu par Latvijas izglītības iestādēm valsts pārņēma savā pārziņā Jelgavas kurlmēmo skolu un Valmieras kurlmēmo skolu.<sup>44</sup> Varas iestādes bija iesaistītas speciālās izglītības iestāžu darbības un tās kvalitātes pārraudzīšanā, kā arī finansiālā atbalstā ar mērķi nodrošināt efektīvu un visiem bērniem pieejamu izglītību. Pēc Pirmā pasaules kara bija nepieciešams atjaunot daudz Latvijas skolu darbību. Šī mērķa realizēšanai bija jāatjauno vai jāceļ jaunas mācību ēkas, jāatvēr zemes platība, jāsigādā inventārs, mācību līdzekļi, jānodrošina personāls. Bija jāatjauno arī Jelgavas kurlmēmo skola. To varēja paveikt, pateicoties Amerikas luterisko draudžu ziedojumiem un valdības piešķirtajam finansējumam.<sup>45</sup> Sabiedrība kļuva sociāli konstruēta – sociālo grupu un pārstāvju institucionalizēto sadarbību caurda hierarhiskas varas attiecības, sākot no medicīnas un pedagogu savstarpējām attiecībām ar audzēkņiem, no personāla uzdevumu un atbildības sadaļuma un beidzot ar iestāžu darbības pārraudzību un atbalstu no pārvaldes iestādēm.

Varas attiecības izpaudās arī diskursos, kas parādījās, piemēram, preses publikācijās, darbības pārskata ziņojumos un arī npublicētos materiālos. “Kvalitatīvi apraksti, biogrāfiski pārskati, dzīvesvieta, interpretācija un pazīmju salīdzināšana, spriešana pēc līdzībām, dedukcija, statistiski aprēķini, eksperimentālas pārbaudes un daudzas citas ziņojumu formas ir atrodamas 19. gadsimta ārstu diskursā.”<sup>46</sup> Institūcijas savu veikumu puda ne vien rakstītā teksta veidā, bet arī ar fotogrāfijas starpniecību. Fotogrāfija kļuva par nozīmīgu informācijas resursu komunikācijā – par vizuālās valodas avotu, kas bija kā fiksēts pierādījums visdažādākajās nozarēs, tostarp speciālās izglītības institucionālajai darbībai. Tāpēc ir būtiski vērst uzmanību uz triju iepriekš minēto institūciju – Placa iestādes, Jelgavas kurlmēmo skolas un Valmieras kurlmēmo skolas – fotogrāfijas mantojumu.

## Frīdriha Placa iestādes albums

Būtisks avots, kas sniedz ieskatu speciālās izglītības institucionālās darbības vēsturē Latvijas teritorijā, ir 1862. gadā iespiestais Frīdriha Placa iestādes albums

32 Anon. Uz 25 darbības gadiem. *Brīvā Zeme*, 1933, 31. aug., Nr. 194, 7. lpp.

33 Z. [anon.]. Paula Bendrupa 50 mūža gadi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1937, Nr. 4, 472. lpp.

34 Ibid. 472. lpp.

35 P. [anon.]. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. 2. lpp.

36 Štāls, M. *Mūsu dzīves pabērni, viņu audzināšana un mācīšana*. 111. lpp.

37 *Die heilpädagogische Anstalt der Frau Th. W. Platz in Riga*. S. 3.–4.

38 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840–1996)*. 10. lpp.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid. 11. lpp.

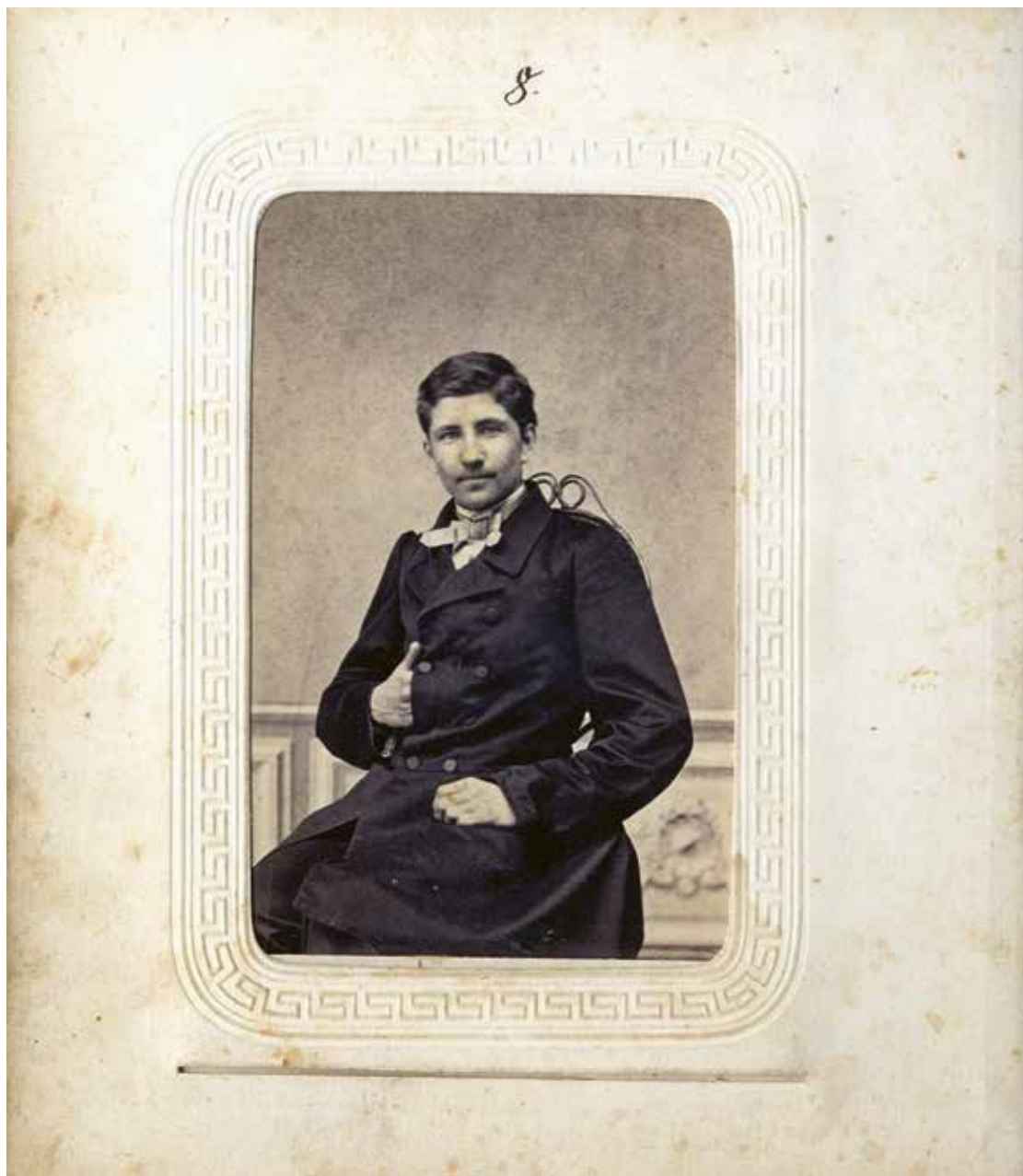
42 P. [anon.]. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. 2. lpp.

43 Likuma 33. pants noteica, ka “katram Latvijas pilsonim obligatoriski jāmacās no pilna sestā līdz sešpadsmitam mūža gadam”, tas attiecās arī uz “akliem, kurlmēmiem un garīgi nenormāliem bērniem, kuriem ierīkojamas atsevišķas skolas vai mācību iestādes”. Melnalksnis, K., sast. *Likumi, rīkojumi, apkārtraksti, paskaidrojumi un ierosinājumi obligatorisko skolu jautājumos par laiku no Izglītības ministrijas darbības sākuma 1919. gada jūlija līdz 1923. g. decembrim*. Neoficiāls izdevums. Rīga: A. Gulbja apgādībā, 1923. 9. lpp.

44 Saskaņā ar likuma 1. pantu “Visas Latvijas izglītības un audzināšanas iestādes un lietas pārzin izglītības ministrija [...]” un 2. pantu “Izglītības un audzināšanas iestādes dibina un uztur valsts un pašvaldības iestādes [...]”. Ibid. 7. lpp.

45 P. [anon.]. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. 2. lpp.

46 Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. P. 50.



1. un 2. attēls. Karlis Linde. Paula un Emmas Harderu portreti.  
Rīga, 19. gs. 60. gadi. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/247, 8-9

*Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862.*<sup>47</sup> Placa iestādes albuma sākumā, līdzīgi kā grāmatā, ir iekļauta tekstuāla informācija par iestādes audzēkņiem. Albuma teksta daļa ir papildināta ar audzēkņu portretiem *cartes-de-visite*<sup>48</sup> formātā. Albuma fotogrāfiju izgatavošanai bija pieaicināti profesionāli vācbaltu un vācu fotogrāfi. Lielākā daļa portretu ir fotografēti Rīgas fotosalonus – pie Karla Lindes (*Carl Linde*, 1834–?) Suvorova (tagad – Krišjāņa Barona) ielā, pie Karla Šenjāna (*Carl Schönjahn*) un pie Roberta Mihaela Borharta (*Robert Michael Borchart*, 1830–1910) Dzirnava ielā –, viens portrets tapis pie Hamburgā praktizējoša fotogrāfa H. Capfa (*H. Zapff*). Visos 25 portretos ir panākts reprezentatīvs efekts, kas pauž portretētā priekšzīmību un rada patikamu iespaidu skatītājā. Šo efektu rada uzņēmumos ievērotā attiecīgā laika portretu fotogrāfijās pieņemtā etiķete, kam piemīt vienveidīgums. Tas izpaužas vairākkārtēji izmantotajās pozās ar tām raksturīgo statiskumu, kas vērojams neskaitāmos uzņēmumos, kā arī fotostudiju iekārtojumā un dekorācijās. Kā redzams, piemēram, iestādes audzēkņu Paula Hardera un viņa māsas Emmas Harderes portretos (1. un 2. attēls), ir ievēroti no glezniecības pārņemti nosacījumi un fotografēšanas standarti, kuros portretētās personas sēž krēsls trīs ceturtdaļu pagrieziena attiecībā pret skatītāju, sejas vērsta pret fotokameras objektīvu. Sejas izteiksmes ir nopietnas, roku novietojums ir estētiski pārdomāts. Fotografēšanās reizēs vairumā gadījumu portretētie ģērbusies izejamā, nevis ikdienas tērpā, jo fotografēšanās tā laika izpratnē bija svinīgs notikums, kurā portretētā persona tiks iemūžināta fotogrāfijā, kas kalpos piemiņai. Līdz ar to šī albuma fotogrāfijas vizuāli neatšķiras no 19. gadsimtā plaši izplatītajiem standartizētajiem fotosalonus portretiem. Fotogrāfiju vizuālajai retorikai ir normalizējošs efekts, kas liecina par nolūku veidot iekļaujošu sabiedrību.

Fotogrāfijas pašas par sevi daudz nestāsta par tajās redzamajām personām. To dara albuma teksts ar pedagoģisku un medicīnisku ievirzi – apraksti par 23 audzēkņiem. Albuma struktūru noteica audzēkņu iedalījums – sākumā ir informācija par audzēkņiem ar intelektuālās attīstības traucējumiem, pēc tam – par kurlmēmiem audzēkņiem. Teksts ietver slimības vēsturi atgādināšu informāciju – biogrāfiskus datus, noteiktās diagnozes ar dokumentētu uzvedību, paradumiem, ikdienas gaitām un īpašību raksturojumiem. Aprakstu beigu daļā ir īsumā norādīti dati (vārds, uzvārds, vecums) par audzēkņiem, kas joprojām apmeklēja skolu, jo viņu kurss vēl nebija beidzies. Šie apraksti bija izmantojami audzēkņu progresu novērtēšanai pēc uzņemšanas iestādē. To, kā sabiedrībā tiek uztverti intelektuālās attīstības traucējumi, lielā mērā nosaka cilvēki, kas veido un pārvalda politiku, attiecīgas programmas un vada to īstenošanu.<sup>49</sup>

47 Platz, F. *Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862*. Riga: Ernst Plates Stein- und Buchdruckerei, 1862. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/247.

48 Maza formāta (vizītkartes izmēra) fotogrāfiju veids, ko 1854. gadā Parīzē patentēja fotogrāfs Andrē Ādolfs Ežēns Disderī (*André-Adolphe-Eugène Disdéri*, 1819–1889).

49 McDonagh, P., Goodey, C. F. and Stainton, T. Introduction: the emergent critical history of intellectual disability. P. 6.

Speciālās izglītības un aprūpes iestādēs tas lielā mērā tika panākts ar diskursu palīdzību, kas esošajās varas attiecībās bija sociāli konstruēti. Aprūpējamiem atkarībā no ārsta slēdziena tika noteiktas diagnozes, kas tika reprezentētas ar tekstuālas informācijas starpniecību, tā radot priekšstatu par audzēkņiem. Tāpat arī skolotāju vērtējums noteica, vai audzēkņi ir pietiekami apmācīti, lai varētu uzskatīt, ka viņi ir pabeiguši mācību kursu un var būt patstāvīgi. Iestādē vērtēja audzēkņu progresu – rakstīšanas un runāšanas prasmes, spēju lasīt no lūpām un komunikāciju. Visi iestādē uzņemtie audzēkņi tika uzskatīti par aprūpējamajiem un bija iedalīti trīs grupās: 1) aprūpējamie, kuru izglītošanā un apmācībā ir iesaistīti ģimenes locekļi, 2) tie, kas ir skolotāja tiešā uzraudzībā, un 3) tie, kam nav nepieciešama īpaša ārstēšana un kas uzturas iestādē tikai dienas laikā.<sup>50</sup> Nodarbības bija pielāgotas aprūpējamo vajadzībām un spējām. Tās ietvēra mācības, rokdarbus, dārza darbus, spēles un audzēkņu ar intelektuālās attīstības un neiroloģiskiem traucējumiem apmācības un nodarbināšanu ar uzdevumiem atkarībā no veselības stāvokļa.<sup>51</sup> Iestāde kā savas darbības galveno uzdevumu noteica dot bērnam iespēju iekļauties pamatskolā, un pēc tam vecākiem vai aprūpētājiem bija jāpieņem lēmums, vai nodrošināt bērnam tālāku izglītību mājās, skolā vai arī speciālā iestādē.<sup>52</sup> Albuma tekstā minēts veiksmīgs gadījums, kad audzēknis pēc izstāšanās no Placa iestādes turpināja izglīties Sanktpēterburgas institūtā.<sup>53</sup> Iestādes mērķis bija panākt audzēkņu patstāvību un integrāciju sabiedrībā, tāpēc nodrošināja audzēkņu spēju attīstīšanu, izglītošanu, kā arī praktisku un dzīvē noderīgu prasmju apguvi. Pēc apmācību beigšanas bija tādi audzēkņi, kas pelnīja iztiku ar rokdarbiem vai kļuva par seglinieka mācekļiem.<sup>54</sup> Albuma teksts kopumā sniedz raksturojumu par iestādē uzņemtajiem audzēkņiem un pārskatu par tās darbības nozīmību, norādot, cik no uzņemtajiem audzēkņiem ir sekmīgi beiguši apmācības, un sniegto atbalstu audzēkņiem, kam nepieciešama aprūpe un uzraudzība veselības problēmu dēļ.

Portretu naratīvu būtiski papildina informācija, ko sniedz iestādes vadība teksta formā un kas atklāj audzēkņu nodarbību laikā panākto izaugsmi, veselības stāvokļa uzlabošanu pēc profesionālas aprūpes vai diemžēl – ne tik sekmīgus gadījumus. Šajā albumā ir novērojama fotogrāfijas un teksta sinerģija ar mērķi atspoguļot institūcijas darbību un tās efektivitāti. Teksts un fotogrāfija viens otru papildina, tādā veidā sniedzot pilnīgāku priekšstatu par iestādes darba nozīmību audzēkņu aprūpē un apmācībās. Placa albums kā specifisks izdevuma veids, kas apvieno grāmatas un fotoalbuma pazīmes, jau 19. gadsimtā ietvēra pedagoģiska un medicīniska satura informāciju, līdzīgi kā daudz vēlāk, 20. gadsimta 30. gados, tapuši iestāžu iekšējās lietošanas informācijas avoti. Kā piemērs minama Rīgas pilsētas 2. īpatnējā pamatskolā

50 *Die heilpädagogische Anstalt der Frau Th. W. Platz in Riga*. P. 16.

51 Ibid. S. 4.

52 Ibid. S. 16.

53 Platz, F. *Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862*. S. 8.

54 Ibid. S. 6.–7.



savulaik lietotā skolēnu biogrāfisko ziņu un raksturojuma loksne.<sup>55</sup> Tajā ir speciāli atvēlēta vieta audzēkņa portreta ielīmēšanai un datiem (vārds, uzvārds, biogrāfiskas ziņas par audzēkni, tā ģimeni, veselības stāvoklis, novērojumi, raksturojums). Pēc tā var secināt, ka audzēkņu iekļaušana iestāžu dokumentācijā (uzskaitē medicīnas vēstures tekstos ar līdzās esošu fiksāciju fotogrāfijā) bija kļuvusi par speciālās izglītības institucionālās darbības rezultātā izstrādātu tradīciju, tomēr bija mainījusies to aprīte, no publiska izdevuma kļūstot par konfidenciālu dokumentu.

## Jelgavas kurlmēmo skolas albums

Jelgavas kurlmēmo skolas albuma fotogrāfijas ir tapušas 20. gadsimta 20.–30. gados.<sup>56</sup> Daļai no tām autors ir Jelgavas fotogrāfs Indriķis Kalcenavs (*Kalcenau*, 1891–1978). Sižetiski albuma fotogrāfijas ir iedalāmas divās grupās: 1) skolas ēka un ar tās celtniecību saistītie notikumi, 2) mācības un brīvais laiks.

Visas 36 fotogrāfijas ir ar paskaidrojošiem ierakstiem. Kā liecina ieraksts albuma sākumā, tas ir dāvināts Atim Ķeniņam (1874–1961), kas savulaik strādājis Jelgavas kurlmēmo skolā. Vairākās dažādos gados tapušās fotogrāfijās ir redzams arī viņš pats. Albuma pirmajā lapā ir Ķeniņa jaunības laika portrets ar norādi uz viņu kā Jelgavas kurlmēmo skolas skolotāju, kā arī skolotāja dzīvokļa lieveņa fotogrāfija. Savukārt citās fotogrāfijās viņš redzams kā izglītības ministrs, viesojoties Jelgavas kurlmēmo skolā, kopā ar audzēkņiem to izlaiduma dienā. Albuma pirmās un pēdējās lapas fotogrāfijas ir kā tilts, kas veido laika nogriezni ar pēdējās lapas fotogrāfiju, kurā viņš redzams stāvam pie sava kādreizēja dzīvokļa lieveņa kopā ar skolas direktoru Bendrupu (3. attēls). Bendrupam darba sākšana skolā bija izaicinājumu pilna, jo tā bija sliktā stāvoklī. Tomēr Bendrups neatkāpās no mērķa veikt uzlabojumus. Viņa ieguldījums skolas attīstībā tika augsti novērtēts, jo to tajā laikā uzskatīja par priekšzīmīgāko skolu Latvijā.<sup>57</sup> Bendrups spēja īsā laikā uzlabot tās darbību un vadīt ēkas un apkārtējās teritorijas labiekārtošanu.

Daļā no albuma fotogrāfijām Kalcenavs ir iemūžinājis skolas apkārtējo teritoriju, kā arī skolas veco un jauno ēku.<sup>58</sup> Jaunā skolas ēka atradās tuvumā vecajai ēkai – toreizējā Dambja ielā 13,<sup>59</sup> Karlīnes muižā.<sup>60</sup> Jaunā skolas ēkas plāna izstrādātājs ir



3. attēls. Izglītības ministrs Atis Ķeniņš. Jelgavas kurlmēmo skolas priekšnieks Pauls Bendrups. Jelgava, 20. gs. 20.–30. gadi. Fotogrāfs nezināms. LU AB Misiņa bibliotēkas krājums, 71, inv. nr. 25887, 36.

55 Štāls, M. *Mūsu dzīves pabērni, viņu audzināšana un mācīšana*. 387.–396. lpp.

56 *Jelgavas valsts kurlmēmo skola*. [1932?]. Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka, Misiņa bibliotēkas krājums, 71, inv. nr. 25887.

57 Z. [anon.]. Paula Bendrupa 50 mūža gadi. 472. lpp.

58 Atrašanās vieta: Filozofu iela 50.

59 A[izupīts], A. Pamatakmens likšana Jelgavas kurlmēmo skolai. 2. lpp.

60 P. [anon.]. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. 2. lpp.

arhitekts Indriķis Blankenburgs (1887–1944).<sup>61</sup> Celtniecību sāka 1926. gadā par Saeimas budžeta komisijas piešķirto finansējumu.<sup>62</sup> Tā kā tas bija nozīmīgs notikums skolas attīstībā, albumā ir fotogrāfijas, kurās parādīts jaunās skolas ēkas celtniecības process un pamatakmens likšanas svinības 1927. gada 28. aprīlī. Fotogrāfijā ir redzami šo svinību dalībnieki, kas parakstīja skolas pārskatu un pamatakmens likšanas aktu. To kopā ar dienas laikrakstiem un naudu ielika stikla traukā, ko ēkas pamatos iemūrēja skolas direktors.<sup>63</sup> Skolas pamatakmens iesvētīja prāvests Jānis Reinharde (1860–1944), kas bija arī viens no skolas atjaunošanas atbalstītājiem un ar šo ierosinājumu vērsās pilsētas valdē.<sup>64</sup> Neskaitot skolas direktoru un jau minēto Reinhardu, svinībās piedalījās Jelgavas pamatskolu inspektors Frīdrihs Obšteins (1878–1938), pamatskolu direktors un Izglītības ministrijas arodskolu direktora biedrs Jānis Dobulis (1876–1965), Jelgavas pilsētas galva Kārlis Holcmanis (1882–1960?), Jelgavas Sv. Annas baznīcas mācītājs Jēkabs Ķullītis (1890–1957), Rīgas kurlmēmo skolas direktors Eduards Inzelbergs (1858–1930), Valmieras kurlmēmo skolas direktors Ernests Ulmanis, pirmais skolas absolvents un viens skolas audzēknis, preses pārstāvji un citi viesi.<sup>65</sup>

Fotogrāfijās ir redzamas skolēnu ikdienas gaitas, sniedzot ieskatu mācību procesā. Šīs fotogrāfijas sasaucas ar aprīņķu un sabiedrības noteikto uzdevumu ierīkot speciālās izglītības skolas un nodrošināt mācības, lai audzēkņi varētu kļūt par patstāvīgiem sabiedrības locekļiem.<sup>66</sup> Fotogrāfijas liecina, ka mācību programmā bija iekļautas tādas nodarbības kā sarunu stundas, vingrošana, veidošana un rokdarbi, mācības šūšanas un kurpnieku darbnīcās. Speciālās izglītības skolās audzēkņi apguva vispārīgo pamatskolu programmu, lietojot īpašas darba metodes, kuru uzdevums bija audzēkņus sagatavot dzīvei, padarot patstāvīgus, tāpēc iespēju robežās attiecīgiem bērniem mācīja ne vien vispārīgos mācību priekšmetus, bet arī rokdarbus un kādu amatu.<sup>67</sup> Mācības skolā ilga astoņus gadus – pirmos četrus gadus audzēkņi mācījās fonētiku un nākamajos četros apguva pamatskolas kursu –, un līdzās tam bija arī galdnieku, kurpnieku, atslēdznieku, šūšanas un rokdarbu darbnīcās.<sup>68</sup> 1919. gada Izglītības ministrijas 1. departamenta apkārtrakstā aprīņķu valde noteica, ka skolas ir

61 Blankenburgs ieņēma būvtehniskā biroja vadītāja amatu Izglītības ministrijā, un viņa profesionālā darbība vairākkārtīgi bija saistīta ar mācību ēku arhitektūru, jo viņš izstrādāja projektus skolām arī citās Latvijas pilsētās. Unāms, Ž., red. *Es viņu pazīstu: latviešu biogrāfiskā vārdnīca*. [Grandheivena]: Raven Printing, 1975. 83. lpp.

62 Rozenvalds, U. Pauls Bendrupis vadīja kurlmēmo skolu: Jubilejas raksts no 1997. gada laikraksta. *Laikraksts Latvietis*, Nr. 201 [tiešsaiste]. (16.05.2012). Pieejams: <http://www.laikraksts.com/raksti/raksts.php?KursRaksts=2435> [skatīts 22.10.2021].

63 A[izupīts], A. Pamatakmens likšana Jelgavas kurlmēmo skolai. 2. lpp.

64 Ibid.

65 Ibid.

66 Melnalksnis, K., sast. *Likumi, rīkojumi, apkārtraksti, paskaidrojumi un ierosinājumi obligatorisko skolu jautājumos par laiku no Izglītības ministrijas darbības sākuma 1919. gada jūlija līdz 1923. g. decembrim*. 21. lpp.

67 Kronlins, J. Baltās un nebaltās dienās: No 1906. gada līdz jaunākajiem laikiem. No: *Latvijas skolas*. Otrās sējums. [Aijovas Veiverlija]: Latvju Grāmata, 1973. 104. lpp.

68 A[izupīts], A. Pamatakmens likšana Jelgavas kurlmēmo skolai. 2. lpp.

nepieciešams apgādāt ar zemi augļu un sakņu dārzu ierīkošanai.<sup>69</sup> Šis lēmums pavēra jaunas iespējas skolu audzēkņiem apgūt darba iemaņas zemkopībā un dārzkopībā.<sup>70</sup> To apstiprina uzņēmumi, kuros redzami skolēni, veicot darbus kartupeļu laukā, sakņu dārzā, siena pļavā un novācot tabaku. Pateicoties šīm apmācībām, audzēkņi bija ieguvuši dzīvē praktiski noderīgas prasmes. Audzēknes iemācījās prasmīgi šūt, adīt, izšūt, un audzēkņu galdnieku un kurpnieku izstrādājumi guvuši sevišķu ievērību, jo bija sasnieguši augstu līmeni amatniecībā.<sup>71</sup> Profesionālās iemaņas pavēra iespējas atrast algotu darbu. Tā, piemēram, visi 1924. gada skolas absolventi bija nodarbināti apgūtajos amatos, kļūstot finansiāli patstāvīgi.<sup>72</sup> Ir pievienotas arī 1924., 1926. un 1928.–1930. gada skolas izlaiduma fotogrāfijas, tādā veidā parādot skolas absolventus, kas sekmīgi apguvuši mācību programmu. Skola esot varējusi lepoties par skolēnu teicamajām sekmēm.<sup>73</sup> Fotogrāfijās atspoguļotais mācību un darbu process apstiprina speciālās izglītības nodrošināšanas uzdevuma veiksmīgu izpildi.

Fotogrāfijās ir sniegts ieskats arī brīvā laika pavadīšanā (pastaigas, rotaļas skolas pagalmā, sēņošana, ekskursijas, ASV jaunatnes Sarkanā Krusta Ziemassvētku dāvanu izdalīšana). Audzēkņi skolā pavadīja daudz laika, tāpēc personāls centās ieviest iestādē mājas izjūtu un iemācīt ģimeniskās vērtības. Albumā ir arī 1931. un 1932. gadā notikušo iesvētību fotogrāfijas. Dokumentēta arī Jāņa Pliekšāna jeb Raiņa (1865–1929), kas tajā laikā pildīja izglītības ministra amata pienākumus, un Izglītības ministrijas skolu virsvaldes direktora Reiņa Liepiņa (1885–1949) viesošanās skolā pie audzēkņiem un skolotājiem. Valsts amatpersonu klātbūtne bija nozīmīgs notikums skolas dzīvē, kas bija kā apstiprinājums Izglītības ministrijas ieguldījumam speciālās izglītības mācību programmu nodrošināšanai un skolu attīstības veicināšanai.

Skolas fotogrāfiju albuma struktūrā ir ievērots hronoloģijas princips. Fotogrāfiju naratīvs virzās no senākā laika posma uz jaunāko, atklājot skolas attīstību un sasniegtos rezultātus. Sākumā fotogrāfijās ir redzams ceļš gar skolas ēku, tad – vecā skolas ēka, pamatakmens likšanas svinības, jaunā ēka būvniecības laikā un pabeigta. Tad kā jauns posms – mācības, darbi, svinības, izlaidumi, kas liek uzsvāru uz paveikto jaunas skolas ēkas nodrošināšanā un apkārtējās teritorijas labiekārtošanā, speciālās izglītības programmas un amatu apguves efektivitātē. Grupas uzņēmumi pauž saliedētību skolēnu un pasniedzēju vidū, tāpat arī amatpersonu ieinteresētību speciālās izglītības attīstībā. Kopumā albuma vēstījums ietver ar kopīgiem spēkiem un savstarpēju atbalstu sasniegtu mērķu reprezentāciju.

69 Melnalksnis, K., sast. *Likumi, rīkojumi, apkārtraksti, paskaidrojumi un ierosinājumi obligatorisko skolu jautājumos par laiku no Izglītības ministrijas darbības sākuma 1919. gada jūlija līdz 1923. g. decembrim*. 20. lpp.

70 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840-1996)*. 22. lpp.

71 Greenfelds, J. Defektīvo bērnu skolu nodaļa pedagoģiskā izstādē. *Mūsu Nākotne*, 1924, 15. okt., Nr. 20, 580. sleja.

72 Ibid.

73 Z. [anon.]. Paula Bendrupa 50 mūža gadi. 472. lpp.



## Valmieras kurlmēmo skolas albums

Valmieras kurlmēmo skolas fotogrāfiju albuma<sup>74</sup> radišanas nolūks nav zināms, tomēr pēc albuma vāka, uz kura ir tipogrāfiski iespiests nosaukums *Valsts Kurlmēmo skola Valmierā 1923*, var secināt, ka tas ir pasūtījuma darbs. Tāpat kā tas bija ar Ķeniņam veltīto Jelgavas kurlmēmo skolas fotogrāfiju albumu, iespējams, ka tas savulaik ir dāvināts kādai ar skolu saistītai personai. Tāda informācija par albumu nav zināma, jo konkrētajā eksemplārā nav ierakstu par veltījumu vai īpašnieku. Bet ir zināms, ka viens Valmieras kurlmēmo skolas albuma eksemplārs ir dāvināts Inzelbergam<sup>75</sup>, kurš ir devis nozīmīgu ieguldījumu kurlmēmo bērnu izglītošanas jomā.<sup>76</sup> Kad pienāca Inzelberga 45 darba gadu jubileja, pēc viņa paša vēlēšanās grūtā materiālā stāvokļa dēļ nenotika oficiālas svinības, tomēr 1923. gada 8. septembrī Valmieras kurlmēmo skolas padome sarīkoja kurlmēmo skolotāju sagatavošanas kursu beigušajiem praktikantiem tējas vakaru, kas beigās izvērtās par viņa sveikšanu jubilejā, kurā skolas direktors Ulmanis<sup>77</sup> pasniedza viņam skolas albumu ar veltījuma ierakstu.<sup>78</sup> Šis albums bija dāvāts piemiņai no skolas, kur viņš sāka savu profesionālo darbību.

Albumā ir 19 fotogrāfijas, kurās redzams skolas personāls, audzēkņi un skolas telpas. Sākumā skolai savas ēkas nebija un mācības notika koka namiņā Diakonāta ielā.<sup>79</sup> Vēlāk skolu ierīkoja Meža muižiņā un kādā pārbūvētā rijā<sup>80</sup>, kas vēlāk bija pazīstama kā Pakalniņa skola, pēc tam tajā bija Valmieras Mūzikas skola un Latvijas Jaunatnes savienības telpas.<sup>81</sup> Palielinoties audzēkņu skaitam, zēnu internātu izvietoja rijā, meiteņu – muižā.<sup>82</sup> 1882. gadā Meža muižā tika uzcelta jauna skolas ēka, pateicoties fon Mellīnas ziedojumam.<sup>83</sup> Tomēr vēlāk, tāpat kā Jelgavas kurlmēmo skolas veco ēku, arī Valmieras kurlmēmo skolas vajadzībām nepiemēroto ēku bija nepieciešams nomainīt uz jaunu. To pierāda arī albuma fotogrāfijas, kurās redzams, ka virtuvē no sienas ir nokritis apmetums un ēdamtelpa visiem audzēkņiem ir par

šauru. Tā kā skolā nepietika vietas visiem skolēniem, 1927. gadā Izglītības ministrija pieņēma lēmumu par skolas paplašināšanu.<sup>84</sup> Jaunās ēkas korpusa<sup>85</sup> iesvētīšana notika 1929. gada 31. augustā.<sup>86</sup> Veco ēku pārkārtoja internāta vajadzībām<sup>87</sup>, kur izmitināja skolā uzņemtos mazturīgos nedzirdīgos un vājdzirdīgos bērnus.<sup>88</sup> Tas liecina, ka fotogrāfijas ir uzņemtas skolas vecajā ēkā jeb vēlākajā internātā. No skolas telpām ir parādītas mācību klases un darbnīcas, guļamtelpas, ēdamtelpa, virtuve un saimniecības telpa. Guļamtelpās audzēkņu gultas ir saklātas, uz galdiem un palodzēm ir novietoti ziedi un telpaugi. Grupas uzņēmumā ēdamtelpa ir pilna ar audzēkņiem, kas cieši viens pie otra sasēdušies pie ēdamgaldiem, un personāls uzrauga notiekošo. Saimniecības telpā ir numurēti veļas plaukti, un darbiniece veic pierakstus. Pēc fotogrāfijām var secināt, ka skolā bija ievērota kārtība un personāls ikdienas dzīvi spēja labi organizēt.

Lielākajā daļā fotogrāfiju ir sniegts ieskats mācību procesā. Audzēkņi mācību laikā astoņu gadu garumā apguva pamatskolas obligātos mācību priekšmetus un valodas mācību.<sup>89</sup> Skola bija izvirzījusi uzdevums: “[...] iemācīt viņiem skaņu valodu, izrunas nolasīšanu no runātāja lūpu kustībām, lasīšanu, rakstīšanu, nepieciešamās zināšanas ģeogrāfijā, vēsturē, dabas zinībās, konstitūcijā [...]”<sup>90</sup> Šī uzdevuma izpildi apstiprina albuma fotogrāfijas. Piemēram, pirmajā un otrajā fotogrāfijā redzama skolotāja, skolas direktora sieva Emīlija Ulmane (1885–196?), kas vada lasīšanas mācību stundu, un 1. klases audzēkņi, apgūstot zīmju valodu uzrakstītajos teikumos (4. attēls). Dokumentētas arī zīmēšanas un veidošanas nodarbības, kur audzēkņi veido putnu un dzīvnieku figūras un dažādus telpiskus objektus. Līdzās vispārīzglītojošiem mācību priekšmetiem skolā pasniedza amatniecības nodarbības. Tajās audzēkņi varēja apgūt galdnieka un kurpnieka amatu, šūšanas, aušanas, rokdarbu, koku izgriezumus, dedzināšanas, papes un pinumu, mājturības un zemkopības darbu prasmes<sup>91</sup>, kā arī seglinieka darbus.<sup>92</sup> Grupas uzņēmumos redzamas meitenes šūšanas nodarbībās, bet zēni – kokapstrādes un kurpnieku nodarbībās. Visās fotogrāfijās ir jūtama skolotāju ieinteresētība un atdeve pedagoģiskajā darbā, kā arī audzēkņu aktīva iesaiste un centība. To pauž uz skolotājiem vērstie audzēkņu skatieni mācību stundu laikā un iedziļināšanās darbā praktiskajās nodarbībās. Skolotāji nodrošināja skolas uzdevuma veikšanu un kopā ar audzēkņiem virzījās uz kopīga mērķa sasniegšanu – izglītības un dzīvē noderīgu prasmju iegūšanu.

74 *Valsts Kurlmēmo skola Valmierā 1923*. 1923. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/41.

75 Inzelbergs ir redzams iepriekš aprakstītā Jelgavas kurlmēmo skolas albuma fotogrāfijā ēkas pamatakmens akta parakstīšanas laikā.

76 No 1876. līdz 1888. gadam Inzelbergs strādāja Valmieras kurlmēmo skolā par skolotāju, pēc tam turpināja darbu kā direktors Rīgas kurlmēmo skolā, 1919. gadā izveidoja pirmo klasi, kur mācības notika latviešu valodā, un bijis lektors kurlmēmo skolotāju sagatavošanas kursos.

Cietais. Skolotājs Eduards Inzelberģis. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1923, Nr. 12, 1406.–1407. lpp.

77 Ulmanis ir redzams iepriekš aprakstītā Jelgavas kurlmēmo skolas albuma fotogrāfijā ēkas pamatakmens akta parakstīšanas laikā.

78 Cietais. Skolotājs Eduards Inzelberģis. 1407. lpp.

79 *Valmieras Gaujas krasta vidusskola – attīstības centrs. Skolas vēsture* [tiešsaiste]. Pieejams: <https://vg.lv/skolas-vesture/> [skatīts 02.11.2021.].

80 Kādreizējā atrašanās vieta: Gaujas iela 7.

J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. 515. lpp.

81 S. [anon.]. Valmieras Jaunatnes svētki. *Brīvā Zeme*, 1924, 3. janv., Nr. 2, 2. lpp.

82 Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840–1996)*. 10. lpp.

83 J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. 515. lpp.

84 P. [anon.]. Dzimtene. *Latvijas Kareivis*, 1927, 28. jūn., Nr. 139, 3. lpp.

85 Atrašanās vieta: Leona Paegles iela 5/7.

86 J., A. [anon.]. Valsts Valmieras kurlmēmo skolas iesvētīšana. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1929, Nr. 10, 329. lpp.

87 Madarājs, J. Valmieras skolai – 90 gadu. *Kopsoli*, 1966, 15. marts, Nr. 6, 3. lpp.

88 Anon. Skolu dzīves hronika. *Mūsu Nākotne*, 1928, 1. aug., Nr. 15, 460. sleja.

89 J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. 516. lpp.

90 Apinis, G. Valmieras kurlmēmo skolā. *Liesma* (Valmiera), 1949, 17. jūn., Nr. 70, 2. lpp.

91 J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. 516. lpp.

92 J., A. [anon.]. Valsts Valmieras kurlmēmo skolas iesvētīšana. 329. lpp.

## Secinājumi

Jauno pedagoģisko un medicīnisko zināšanu radīto varas attiecību rezultātā skolās, slimnīcās un patversmēs tika praktizēta institucionalizēta kontrole un aprūpe. Individīdi bija ietverti institucionāli veidotā varas attiecību sistēmā. To nodrošināja apmācību un aprūpes darbā iesaistīti dažādu jomu speciālisti, kuru profesionālo darbību akceptēja un pārraudzīja varas iestāžu pārstāvji. Arī iestāžu iekšienē pastāvēja nodarbināto atbildības sadalījums pār audzēkņiem un savstarpējās sadarbības attiecības. Visa šī institucionāli veidotā struktūra, sākot ar varas institūciju pārstāvjiem, beidzot ar aprūpējamiem, atspoguļo varas attiecību hierarhisko sistēmu. Skolotājs un ārsts ieņēma novērotāja, lēmuma pieņēmēja un informācijas satura veidotāja pozīciju. Vadība sniedza informāciju varas iestāžu pārstāvjiem un sabiedrībai par iestādes darbības rezultātiem un efektivitāti, kā arī par iestādēs uzņemtajiem audzēkņiem. Tātad varas attiecības ietekmēja ne tikai speciālo izglītības iestāžu darbības organizāciju, bet tās bija jūtamas arī to radītajos informācijas avotos un pat noteica to saturu. Albumu izcelsme visos trīs fotogrāfiju albumu gadījumos sakrīt – tos ir radījuši attiecīgo mācību iestāžu pārstāvji, tomēr albumu sastādīšanas nolūks ir atšķirīgs. Placa albums ir izdevums ar pedagoģisku un medicīnisku saturu, bet Jelgavas kurlmēmo skolas un Valmieras kurlmēmo skolas albumi ir veidoti skolas dzīves piemiņai, no kuriem viens, kā zināms, bija dāvana bijušajam skolas darbiniekam – toreizējam izglītības ministram.

Albumu tapšanas laiks ietekmēja fotografēšanas pieeju. 19. gadsimta portreta fotogrāfijā personas vairumā gadījumu fotogrāfi iemūžināja fotostudijās – mākslīgā vidē, kurā portretētais ir vienkrāsaina fona vai vinjetes ieskauds, kā arī daudzos gadījumos pozēja starp pārdomāti izkārtotiem rekvizītiem. Šis princips tika ievērots Placa albuma audzēkņu fotogrāfijās, kurās galvenais fotogrāfijas uzdevums bija fiksēt portretētās personas ārējo izskatu atbilstoši attiecīgā laika estētiskajiem apsvērumiem. Tā rezultātā vizuālā retorika parāda audzēkni kā vienu no daudziem fotosalona apmeklētājiem, kas ieguvis glaimojošu portretu. Audzēkņi ir portretēti atsevišķi, kas pauž individuālu pieeju. Albuma fotogrāfijās ir tikai no apkārtējās vides izolēti indivīdi un tekstuāli profesionāļu vērtējumi par katru no tiem kā konkrētu gadījumu, atspoguļojot veselības stāvokli, intelektuālās spējas, sekmes mācībās un amatu apgūvē. 20. gadsimtā, pateicoties foto tehniskajiem jauninājumiem, fotogrāfija kļuva spontānāka un ietvēra naratīvu un sižetu, līdz ar to tā kļuva patstāvīgāka un mazāk atkarīga no tekstuāla papildinājuma. Jāatzīst, ka tas neizslēdza iestudētu fotogrāfiju esamību, kurās portretētās personas demonstrē, piemēram, darba veikšanas procesu, tomēr lielā daļā dokumentēto sadzīvisko vai kultūrvēsturiski nozīmīgo notikumu fiksācijā fotogrāfija spēj mūsdienās rekonstruēt pagātnes notikumus skatītāja apziņā. Fotografēšanas procesam kļūstot mobilākam un brīvam no fotostudijas, fotogrāfs varēja būt klātesošs visdažādākajos momentos un vietās. Jelgavas kurlmēmo skolas un Valmieras kurlmēmo skolas fotogrāfiju albumos vērstā uzmanība uz skolas dzīvi un



4. attēls. Valmieras kurlmēmo skolas 1. klases mācību stunda. Valmiera. [1923]. Fotogrāfs nezināms. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/41, 2

notikumiem tajā. Abos šajos albumos ir audzēkņu un personāla grupas uzņēmumi, kas rada kopības un savstarpējas vienotības vizuālu retoriku. Fotografijas, kurās portretēti audzēkņi un skolotāji, ir redzams mācību programmas apguves process. Ir parādīts skolu ēku un telpu nodrošinājums mācību vajadzībām, kas bija īpaši aktuāli pēc nodarītajiem kara postījumiem. To varēja realizēt, pateicoties valdības sniegtajam finansiālajam atbalstam, un skolas sāka strādāt valsts aizgādībā. Jelgavas kurlmēmo skolas albuma fotografijās ir iemūžinātas ar izglītības jomu saistītās amatpersonas, kas izrādīja interesi par skolas darbību.

Par iekļaujošu izglītību uzskatāmās speciālās izglītības pieejamības nodrošināšana attiecīgā laika vēsturiskajā kontekstā bija veids, kā integrēt sabiedrībā bērnus ar speciālām vajadzībām. Visu trīs mācību iestāžu mērķis bija nodrošināt izglītību bērniem ar speciālām vajadzībām, un to fotoalbumu satura naratīvs visiem albumiem ir kopīgs. Tas parāda, ka iestādes palīdzēja apgūt mācību vielu, rūpēties par sevi un, iespējams, palīdzēt citiem, apgūt amatam nepieciešamās zināšanas, lai audzēkņi varētu būt nodarbināti darba tirgū un spētu nodrošināt sev iztiku, tādā veidā kļūstot par vairāk vai mazāk patstāvīgiem sabiedrības locekļiem. Speciālās izglītības iestāžu albumu fotografijas ir to darbības spoguļi, kur redzams, kā audzēkņiem nodrošina viņu spējām pielāgotas apmācības, lai viņus iekļautu sabiedrībā.

## Avoti un literatūra

### Nepublicētie avoti

1. *Jelgavas valsts kurlmēmo skola*. [1932?]. Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka, Misiņa bibliotēkas krājums, 71, inv. nr. 25887.
2. *Valsts Kurlmēmo skola Valmierā 1923*. 1923. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/41.

### Literatūra

1. A[izupīts], A. Pamatakmens likšana Jelgavas kurlmēmo skolai. *Latvis*, 1927, 29. apr., Nr. 1664, 2. lpp.
2. Anon. Skolu dzīves hronika. *Mūsu Nākotne*, 1928, 1. aug., Nr. 15, 460.-461. sleja.
3. Anon. Uz 25 darbības gadiem. *Brīvā Zeme*, 1933, 31. aug., Nr. 194, 7. lpp.
4. "Body/Power," interviewers: the editors collective of *Quel Corps?* In: Foucault, M., Gordon, C., ed., transl. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. P. 55-62.

5. Apinis, G. Valmieras kurlmēmo skolā. *Liesma* (Valmiera), 1949, 17. jūn., Nr. 70, 2. lpp.
6. Cietais. Skolotājs Eduards Inzenberģis. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1923, Nr. 12, 1406.-1407. lpp.
7. *Die heilpädagogische Anstalt der Frau Th. W. Platz in Riga*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1896.
8. Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Transl. from the French by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
9. Greenfelds, J. Defektīvo bērnu skolu nodaļa pedagoģiskā izstādē. *Mūsu Nākotne*, 1924, 15. okt., Nr. 20, 580.-582. sleja.
10. Hänsel, D., Schwager, H.-J. *Die Sonderschule als Armenschule: vom gemeinsamen Unterricht zur Sondererziehung nach Braunschweiger Muster, Explorationen, Studien zur Erziehungswissenschaft*, 43. Bern: Peter Lang, 2004.
11. Inzelbergs, E. No kurlmēmo skološanas un audzināšanas vēstures. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1923, Nr. 12, 1366.-1372. lpp.
12. J., A. [anon.]. Valmieras kurlmēmo skolas 50 gadu jubileja. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr. 11, 514.-516. lpp.
13. J., A. [anon.]. Valsts Valmieras kurlmēmo skolas iesvētīšana. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1929, Nr. 10, 329. lpp.
14. Kravalis, J. *Latvijas speciālās skolas (1840-1996)*. Rīga: Mācību grāmata, 1996.
15. *Kurze Mittheilungen für das Jahr 1887 über das Wesen und den Bestand der Heilpädagogischen Anstalt der Frau Therese Platz. Riga, Sassenhof 3. Station der Tuckumer Bahn, Goldingerstraße Nr. 35. Privat-Anstalt für geistig Zurückgebliebene, Krampfleidende und Schwachsinnige, gegründet 1854 von dem weil. Taubstummen-Lehrer Friedrich Platz, seit 23 Jahren fortgesetzt von seiner Wittwe Therese Platz*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1888.
16. Kronlins, J. Baltās un nebartās dienās : No 1906. gada līdz jaunākajiem laikiem. No: *Latvijas skolas*. Otrais sējums. [Aijovas Veiverlija]: Latvju Grāmata, 1973.
17. Madarājs, J. Atceroties nedzirdīgo labvēli un draugu. *Kopsolī*, 1964, 15. dec., Nr. 24, 3. lpp.
18. Madarājs, J. Valmieras skolai – 90 gadu. *Kopsolī*, 1966, 15. marts, Nr. 6, 3. lpp.
19. McDonagh, P., Goodey, C. F. and Stainton, T. Introduction: the emergent critical history of intellectual disability. In: P. McDonagh, C. F. Goodey and T. Stainton, eds. *Intellectual Disability: A Conceptual History, 1200-1900*. Manchester: Manchester University Press, 2018. P. 1-25.
20. Melnalksnis, K., sast. *Likumi, rīkojumi, apkārtraksti, paskaidrojumi un ierosinājumi obligatorisko skolu jautājumos par laiku no Izglītības ministrijas darbības sākuma 1919. gada jūlija līdz 1923. g. decembrim*. Neoficiāls izdevums. Rīga: A. Gulbja apgādībā, 1923.
21. P. [anon.]. Dzimtene. *Latvijas Kareivis*, 1927, 28. jūn., Nr. 139, 3. lpp.
22. P. [anon.]. Jelgavas kurlmēmo skola: Sakarā ar svinībām 28. aprīlī. *Jaunais Zemgaliētis*, 1927, 29. apr., Nr. 94, 2. lpp.
23. Platz, F. *Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862*. Riga: Ernst Plates Stein- und Buchdruckerei, 1862. LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RIL-1/247.
24. Platz, T. *Fortsetzung der Mittheilungen (für das Jahr 1891) über die Heilpädagogische Anstalt für Krampfleidende, Geistigzurückgebliebene, Schwachsinnige und Idioten von Frau Therese Platz. Sassenhof bei Riga, Goldinger Str. Nr. 35. Gegründet 1854*. Riga: Druck von W. F. Häcker, 1892.

25. Recke, J. F. v., Napiersky, K. E. *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland. Bearbeitet von Johann Friedrich v. Recke und Karl Eduard Napiersky. Zweyter Band.* Mitau: Johann Friedrich Steffenhagen und Sohn, 1829.
26. Rozenvalds, U. Pauls Bendrups vadīja kurlmēmo skolu: Jubilejas raksts no 1997. gada laikraksta. *Laikraksts Latvietis*, Nr. 201 [tiešsaiste]. (16.05.2012). Pieejams: <http://www.laikraksts.com/raksti/raksts.php?KursRaksts=2435> [skatīts 22.10.2021].
27. S. [anon.]. Valmiera. Jaunatnes svētki. *Brīvā Zeme*, 1924, 3. janv., Nr. 2, 2. lpp.
28. Štāls, M. *Mūsu dzīves pabēri, viņu audzināšana un mācīšana.* Rīga: Valtera un Rapas A/s. izdevums, 1936.
29. Unāms, Ž., red. *Es viņu pazīstu: latviešu biogrāfiskā vārdnīca.* [Grandheivena]: Raven Printing, 1975.
30. *Valmieras Gaujas krasta vidusskola - attīstības centrs. Skolas vēsture* [tiešsaiste]. Pieejams: <https://vgv.lv/skolas-vesture/> [skatīts 02.11.2021.].
31. Zigmunde, A. Nedzirdīgo izglītības vēsturiskā attīstība Latvijā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 2014, 68. sēj., Nr. 1/2, 28.-43. lpp.
32. Z. [anon.]. Paula Bendrupa 50 muža gadi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1937, Nr. 4, 472. lpp.

## Visual Representation of Special Education: Photography Heritage in the Collections of the National Library of Latvia and the Academic Library of the University of Latvia

### Summary

This article covers three special education institution photo albums in the collections of the Rare Books and Manuscripts of the National Library of Latvia (NLL) and the Misiņš Library at the Academic Library of the University of Latvia. One of the oldest photo albums in the collection of the NLL is Friedrich Platz's founded institution's album *Idioten-Anstalt von Fr. Platz: Riga d. 9. Juli 1862* published in 1862. It is a significant source of historical research on special education and social care in Latvia, as it is created in the first institution in Riga founded for children diagnosed with mental disorder. Photo albums of this type of institutions are unique and rarely found historical evidence. Examples of similar content are photo albums entitled *Jelgavas valsts kurlmēmo skola* and *Valsts Kurlmēmo skola Valmierā 1923* created in the 1920s and 1930s. The article outlines the activities of Platz's institution, Jelgava State School for deaf-mutes, and Valmiera State School for deaf-mutes from the perspective of Michel Foucault's power relations and analyzes the content of the three institutions' photo albums, focusing on their structure as well on visual and verbal narrative expressed through texts and photographs. As a result, the historical background of the albums' origin and content have been clarified as well as tendencies of visual rhetoric have been compared, thus identifying different approaches to photographic representation of special education institutions in the 1860s and between the 1920s and 1930s.

Keywords: pedagogy, special education, medical photography, portrait photography, Latvian schools, school history, children with special needs

## Fotoetnogrāfija un Latviešu folkloras krātuves fotogrāfiju krājums

### Kopsavilkums

Fotogrāfija līdzās rokrakstiem, nošu pierakstiem, audio un video ierakstiem ir nozīmīgs folkloras dokumentēšanas, saglabāšanas un izzināšanas veids. Latviešu folkloras krātuve (LFK) ir viena no senākajām kultūrpētniecības iestādēm Eiropā un Skandināvijā, dibināta 1924. gadā. Tās krājumā pašlaik ir vairāk nekā trīs miljoni folkloras vienību, no tām vairāk nekā 35 000 fotogrāfiju, daļa no tām – 19 000 – ir pieejamas tiešsaistē Latviešu folkloras krātuves digitālajā arhīvā *garamantas.lv*.

Rakstā, aplūkojot folkloras un fotogrāfijas attiecības, ir raksturota Latviešu folkloras krātuves krājuma veidošanās latviešu folkloristikas, etnogrāfijas un fotomākslas attīstības kontekstā. LFK krājumā esošās fotogrāfijas atspoguļo gan folkloras vākšanas procesu un iesaistītos pētniekus un pierakstītājus, gan arī folkloras teicējus, tradīciju izpildījuma situācijas un etnogrāfiskus objektus. Krājuma veidošanās laiks ir iedalāms trijos periodos – starpkaru, padomju un Atmodas laiks. Katrā no tiem saskatāma atšķirīga attieksme pret fotogrāfiju kā dokumentēšanas veidu un tās vērtību, kas izrietēja no fotogrāfiju izmantojuma un tehnikas pieejamības.

Raksta struktūra un saturs atklāj folkloras un fotogrāfijas saskares punktus, ietverošu vērtību mijiedarbību, kā arī fotogrāfijas kā mērķa un līdzekļa lomu latviešu folkloras dokumentēšanā. Analītisks skats ir vērsts uz etnogrāfisko fotogrāfiju kā dokumentēšanas veidu folkloristikā un folkloras vērtību ietvērumu fotoetnogrāfijā, fokusējoties uz starpkaru periodu un Mārtiņa Buclera un Mārtiņa Sama ieguldījumu.

Atslēgvārdi: fotogrāfija, folkloras, etnogrāfiskā fotogrāfija, fotoetnogrāfija, Latviešu folkloras krātuve, folkloristikas vēsture, Mārtiņš Buclers, Mārtiņš Sams

## Rakstīšana ar gaismu

Līdz ar fotogrāfijas rašanos, tehnikas un paņēmieni attīstību laika gaitā mainījies un variējis tās lietojums dažādās situācijās un apstākļos. Fotogrāfijas vēsture ir plaša un sazarota, un jaunatklājumiem bagāta – no ideju sākotnes, praktiskiem novērojumiem un matemātiskiem aprēķiniem antīkajā kultūrā; astronomijas, optikas, ķīmijas un fizikas pētījumiem viduslaikos, renesansē un jaunajos laikos; no *camera obscura* līdz mūsdienu digitālajām kamerām ir pagājušas vairāk nekā divas tūkstošgades.<sup>1</sup> Taču mūsdienām tuva izpratne par fotogrāfiju, tās vietu ikdienā un mākslā ir salīdzinoši nesena. Tikai kopš 19. gadsimta pirmās puses, kad aktīvi norisa *camera obscura* pilnveidošana un gaismas jutīgu foto materiālu meklējumi Eiropas fotogrāfu vidū<sup>2</sup>, skaidri iezīmējās fotogrāfijas turpmākais attīstības virziens, izmantošanas intensitāte un vērtība. Līdz ar tehniskiem jauninājumiem attīstījās arī nozares terminoloģija. Fotogrāfijas nosaukumu radīja vācu astronoms Johans fon Medlers (*Johann von Mädler*, 1794–1874) 1839. gadā.<sup>3</sup> Apvienojot grieķu vārdus ‘*photos*’ un ‘*graphé*’, vārdam tika piešķirta nozīme – ‘rakstīt/zīmēt ar gaismu’. Fotomāksliniekus nereti dēvēja arī par gaismas gleznotājiem.

Fotoaparātu, fotografēšanas un attēlu pavairošanas tehnoloģiskie uzlabojumi, ko ieviesa 19. gs. 80. gados, fotogrāfa darbu padarīja mobilāku un daudzveidīgāku.<sup>4</sup> 19. gs. 60. gadu sākumā Rīgā pastāvēja 20 fotodarbnīcas<sup>5</sup>, 20. gs. pirmajā desmitgadē – jau 60<sup>6</sup>, no kurām puse piederēja latviešu fotogrāfiem<sup>7</sup>. Pateicoties straujajai tehnikas attīstībai un foto kameru sērijveida ražošanai, 19.–20. gs. mijā fototehnika bija pieejama kā aroda profesionāļiem, tā arī fotografēšanas entuziastiem, tādējādi paplašinot un dažādojot fotogrāfijas izmantojumu un saturu. Latvijā amata attīstību sākotnēji nodrošināja jomas profesionāļi, taču, fotogrāfa nodarbes popularitātei augot, ne mazāka nozīme

1 Par fotogrāfijas vēsturi un pētnieciskajām pieejām skat. sal. Eder, J. M. *History of Photography*. Dover Publications, 1972; Rosenblum, N. *A World History of Photography*. London, Paris: Abbeville Press, 1997; Lister, M. *The Photographic Image in Digital Culture*. London, New York: Routledge, 2013; Pasternak, G. *The Handbook of Photography Studies*. London, New York: Routledge, 2020, u.c.

2 Žozefs Nisefors Njepss (*Joseph Nicéphore Niépce*), Luijs Dagērs (*Louis Daguerre*), Viljams Fokss Talbots (*William Fox Talbot*), Džons Heršels (*John Herschel*) u.c.

3 Eder, J. M. *History of Photography*. p. 259.

4 Kļaviņš, E. Fotomākslas sākumi. No: *Latvijas mākslas vēsture. Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*, IV, Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014, 396. lpp.

5 Korsaks, P. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 17. lpp.

6 Korsaks, P. Fotogrāfija Latvijā 20. gadsimta sākumā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 29. lpp.

7 Korsaks, P. Redzamākie 20. gadsimta sākuma latviešu fotogrāfi. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 61. lpp.

bija arī amatierfotogrāfiem<sup>8</sup> Latvijas novados. Amata zināšanas sniedza un estētisko gaumi izkopa fotogrāfu biedrībās, individuāli organizētosursos, kā arī fotogrāfijai veltītos preses izdevumos – “Stari”, “Fotogrāfijas Mēnešraksts” u.c.<sup>9</sup> Dalība vietējās un starptautiskās fotoizstādēs un konkursos latviešu fotogrāfiem ļāva, no vienas puses, iepazīstināt plašāku sabiedrību ar saviem darbiem, no otras puses, sekot līdzi nozares attīstībai Eiropā un pasaulē. Tomēr fotogrāfijas plašu atpazīstamību Latvijas sabiedrībā nodrošināja pakalpojuma pieejamība dažādām sabiedrības grupām – gan inteliģencei, gan vienkāršiem ļaudīm. Redzamākie latviešu fotomākslinieki 20. gs. pirmajā pusē bija Mārtiņš Buclers (1866–1944), Vilis Rīdzenieks (1884–1962), Jānis Rieksts (1881–1970), Roberts Johansons (1877–1959), Kārlis Lakše (1892–1949), Kārlis Bauls (1893–1964) u.c. Mazāk zināms, taču ne mazāk nozīmīgs bija darbs, ko veica fotogrāfi mazpilsētās un lauku apvidos.<sup>10</sup>

Fotogrāfijas māksla Eiropā un Latvijā 20. gs. pirmajās desmitgadēs bija kļuvusi par patstāvīgu nozari un ieguvusi noteiktu vietu citu mākslu vidū, piedzīvojot uzplaukumu starpkaru periodā. Šajā laikā līdzās dažādiem mākslas fotogrāfijas žanriem nozīmīga bija dokumentālā jeb/un etnogrāfiskā fotogrāfija, ko sākotnēji dažkārt lietoja kā sinonīmus. Tā ietvēra gan senāku un zūdošu kultūras vērtību dokumentēšanu, gan arī tiecās atspoguļot tā laika sabiedrību un ikdienas norises kā pilsētā, tā lauku vidē, lai arī, kā norādījis mākslas vēsturnieks Eduards Kļaviņš (1937), tās grūti nošķiramas no sadzīves žanra fotogrāfijas, kuras ierastā tematika bija tālaika zemāko sociālo slāņu darba ainas.<sup>11</sup> Etnogrāfiskā fotogrāfija kļuva par vienu no dzīves dokumentēšanas veidiem un vienlaikus arī līdzekli, jo metode ‘*pie rakstīt*’ jeb ‘*gleznot ar gaismu*’ turpmākajos gados kļuva par neatņemamu etnogrāfijas, folkloristikas u.c. zinātņu daļu.

## Fotoetnogrāfija

Izpratni par etnogrāfiju 19. gs. otrajā pusē Latvijā lielā mērā noteica piederība Krievijas impērijai, kas caur izglītības administratīvu pārvaldi, pētnieciskajām biedrībām iesaistīja sabiedrību kopīgā zinātnes un zināšanu telpā. Lai arī pastāvēja

konkurence ar vācbaltiešu veidotu kultūras pārnesi un saturu<sup>12</sup>, tomēr kā viens, tā otrs virziens pamazām zaudēja atbalstu latviešu sabiedrībā, kas tiecās īstenot nacionālas kopienas, kultūras un identitātes patstāvību. Sabiedrības tradicionālā dzīvesveida, kultūras mantojuma izzināšana šajā laikā tika attiecināta galvenokārt uz etnogrāfiju, kas pievērsās etnisku grupu dzīvesveidam un kultūras formām, savukārt folkloristikas kā zinātnes institucionalizācija Latvijā notika vēlāk – 20. gs. 20. gados.<sup>13</sup> Nereti cariskajā Krievijā organizētos zinātniskos pasākumus nacionālās kopienas papildīja ar sev nepieciešamo vai vēlamu saturu, valstij pietuvinātajām institūcijām atstājot vien organizatorisko ārējo ietvaru. Tāda bija Friča Brīvzemnieka (1846–1907) 1869. gadā Latvijā veiktā ekspedīcija, ko iniciēja Maskavas Universitātes Ķeizariiskā dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrība (*Императорское Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии/Imperatorskoe Obshchestvo ljubitelej estestvoznaniija, antropologii i etnografii*, dib. 1864).<sup>14</sup> Šī biedrība bija viena no organizatoriem pirmajai cariskās Krievijas zemju iedzīvotāju visaptverošajai etnogrāfiskajai izstādei Maskavā 1867. gadā<sup>15</sup>. Izstādes sadaļā, kas bija veltīta impērijas Ziemeļrietumu un Baltijas guberņām, līdzās lietuviešu, igauņu, karēļu un vācu kolonistu tautastērpiem bija izstādīti arī latviešu tradicionālā apģērba piemēri<sup>16</sup>, kā arī iekļauti 80 fotoattēli no Vidzemes guberņas<sup>17</sup> un Mihaila Kustinska (*Mihail Kustinskij*, 1829–1905) Kreicburgas (Krustpils) un Dinaburgas (Daugavpils) apkārtnē uzņemtas fotogrāfijas<sup>18</sup>. Pēc etnogrāfijas izstādes Ķeizariiskā dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrība nolēma turpināt vākt etnogrāfiskas ziņas par cariskajā Krievijā dzīvojošām tautām. Pateicoties Krišjānim Valdemāram (1825–1891), kurš līdzdarbojās šajā biedrībā, latviešu kultūras izpētē un garamantu vākšanā iesaistījās arī Brīvzemnieks.<sup>19</sup> Pierakstot latviešu folkloru, viņš apceļoja visu Latviju. Ceļā satiktos ļaudis viņš iepazīstināja ar uzticēto uzdevumu, kā arī aicināja

8 Par amatierfotogrāfu darbības nozīmi pagātnes dokumentēšanā sal. skat. Edwards, E. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*. In: *The Camera as Historian*. Durham, London: Duke University Press, 2012.

9 Teivāne-Korpa, K. Fotomāksla. No: *Latvijas mākslas vēsture. Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods 1915–1940*, V. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2016, 439. lpp.

10 Sal. Pličs, I., Korsaks, P. *Latgales fotogrāfi laika ritumā XIX–XXI gadsimtā*. Preiļi: Latgales fotogrāfu biedrība, 2021.

11 Kļaviņš, E. Fotomākslas sākumi. 403. lpp.

12 Sal. literatūrā – Daija, P. *Literary History and Popular Enlightenment in Latvian Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

13 Bula, D. Priekšvārds. No: Bula, D., sast. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 9.–10. lpp.

14 Plašāk par Maskavas Universitātes Ķeizariiskā dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrību skat. Bradley, J. *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*. London: Harvard University Press, 2009, p. 130–168.; Kerimova, M. *Imperatorskoe obshchestvo ljubitelej estestvoznaniija, antropologii i etnografii i sudba ego arhiva. Etnograficheskoe obozrenie*, 1, 2007.

15 Plašāk par Maskavas etnogrāfijas izstādi skat. Knight, N. *The Empire on Display: Ethnographic Exhibition and the Conceptualization of Human Diversity in Post-Emancipation Russia*. Washington: The National Council for Eurasian and East European Research, 2006; Krivosheina, G. Long Way to the Anthropological Exhibition: The Institutionalization of Physical Anthropology in Russia. *Centaurus* 56 (4), 2014; Manikowska, E. *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalisms: Europe's Eastern Borderlands (1867–1945)*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

16 Korolkova, L. V. Narodny Severo-Zapada Rossii i Pribaltiki. In: *Slavjane Evropy i narody Rossii: k 140-letiju Pervoj etnograficheskoj vystavki 1867 goda*. Sankt-Peterburg, Slavija, 2008, C. 140.–157.

17 Solovjeva, K. J. Obrazy narodov Rossijskoj imperii 1860-h godov. In: *Slavjane Evropy i narody Rossii: k 140-letiju Pervoj etnograficheskoj vystavki 1867 goda*. Sankt-Peterburg, Slavija, 2008, C. 58.

18 <https://kolekcijos.biblioteka.vu.lt/en/michail-kustinski>, skatīts 09.06.2022.

19 Brīvzemnieks, F. *Autobiogrāfiskas skices*. Rīga: Liesma, 1991, 43. lpp.



citūs iesaistīties folkloras vākšanā.<sup>20</sup> Interesi un zināšanas latviešu sabiedrībā par citām tautām šai laikā veidoja arī Ernesta Dinsberga (1816–1902) 1876. gadā izdotā “Etnogrāfija”, kas ietvēra ziņas par pasaules valstīm, ļaudīm, viņu ieražām un bija paredzēta apgušanai mājās un skolās.<sup>21</sup>

Nacionāli nozīmīgs un visaptverošs pasākums bija Viskrievijas X Arheoloģiskais kongress, kas notika 1896. gada 1.–15. augustā Rīgā. Tā ietvaros tika organizēta apjomīga etnogrāfiskā izstāde par latviešu kultūru. Gatavojoties šai izstādei, jau 1894. gadā tika sāktas fotogrāfijas mērķtiecīga izmantošana kultūras vērtību dokumentēšanā Latvijā. Etnogrāfisku priekšmetu apzināšanai un vākšanai kopumā tika organizētas 11 ekspedīcijas uz dažādiem Latvijas novadiem, tajās piedalījās studenti un skolotāji, starp tiem – Ludis Bērziņš, Juris Plāķis, Pēteris Abuls, Aleksandrs Vanags u.c.<sup>22</sup> Viens no aktīvākajiem ekspedīciju dalībniekiem bija mākslinieks un fotogrāfs Jānis Krēsliņš (1865–?). Viņa 1894.–1895. gados ekspedīcijās uzņemtās fotogrāfijas un zīmējumi tika izmantoti etnogrāfiskajā izstādē un tās veidošanā. Ne tikai pati izstāde, bet gatavošanās gadi un arī idejas un sabiedrības noskaņa pēc tās turpināja latviešu kopienas saliedēšanu, stiprinot nacionālo pašapziņu, un arī veicināja nacionālās zinātnes formēšanos vēlākajos gados, turklāt šie fotoattēli ir nozīmīgs avots pagātnes izpētē arī šobrīd.<sup>23</sup>

20. gs. sākumā latviešu fotogrāfu vidū radās vēlme tradicionālās kultūras vērtību apzināšanā iesaistīt plašāku sabiedrību. Aicinājumus fotogrāfiem un amatieriem kopīgi iesaistīties “etnogrāfisku dokumentu” uzņemšanā publicēja žurnāls “Stari”<sup>24</sup>. Aktīvāku fotogrāfijas un fotogrāfu darba izmantošanu latviešu tradicionālās kultūras dokumentēšanā un etnogrāfisku krājumu veidošanā 1913. gadā rosināja arī Mārtiņš Sams (1892–1941) rakstā “Par etnogrāfisko materiālu krāšanu”, kas arī tika publicēts žurnālā “Stari”. Viņš rakstīja: “Galvenā vēriba dabīgā kārtā jāpiegriež mūsu dzimtenes lauku dzīves dokumentēšanai. Šeit daudz ko darīt, daudz objektu un sižetu, kuriem jānāk uz fotogrāfiskās plātes un bildes.”<sup>25</sup> Rakstā viņš sniedza praktiskas pamācības par fotokameru un formātu izvēli, daloties ar savu pieredzi, fotografējot Carnikavas zvejniekus; aicināja fotografēt ne tikai pagātnes liecības, bet arī tagadnes notikumus.

20 Lielbārdis, A. Frīcis Brīvēznieks at the Very Origins of Latvian Folkloristics: An Example of Research on Charm Traditions. In: Bula, D., Laime, S., eds. *Mapping the History of Folklore Studies: Centres, Borderlands and Shared Spaces*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 193–206.

21 Dinsbergs, E. *Etnogrāfija. Pasaules valsts-tautas, viņu dabas, ierašas un dzīve ar tām vajadzīgām tur piederīgām ziņām, priekš mājām un skolām*, 1. Rīga: E. Plātes tipogrāfija, 1876.

22 Stinkule, S. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Neputns, 2016; Vanaga, L. *Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894–1896)*. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 6, 1996, 38.–47. lpp.

23 Pujāte, I. Jāņa Krēsliņa fotogrāfijas kā latviešu tautas portrets. No: Stinkule, S., sast. *Jānis Krēsliņš – latviešu tradicionālo kultūras vērtību izzinātājs*. Neputns: Rīga, 2015, 31.–60. lpp.; Stinkule, S. Jāņa Krēsliņa zīmējumi – avots latviešu tradicionālās kultūras izpētē. No: Stinkule, S., sast. *Jānis Krēsliņš – latviešu tradicionālo kultūras vērtību izzinātājs*. Neputns: Rīga, 2015, 11.–30. lpp.

24 Anon. Kamēr vēl laiks. *Stari*, 1912, Nr. 1, 6.–7. lpp.

25 Sams, M. Par etnogrāfisko materiālu krāšanu. *Stari*, 1913, Nr. 7, 198. lpp.

Viņš arī ieteica pievērsties dažādiem žanriem – gan lauku darbiem, gan cilvēku tipiem: “Ja būs izdevies sakrāt dažādas uzņēmumu sērijas tādā veidā, ka varēs dabūt pārskatu par visas Latvijas darba veidu un dzīves savādībām, tad šādu materiālu krāšanas darbs būs jāuzskata par izdevušos.”<sup>26</sup> Etnogrāfisku materiālu uzņemšanu atbalstīja žurnāla “Stari” izdevējs un Latviešu fotogrāfiskās biedrības<sup>27</sup> (1906) dibinātājs Buclers, kurš interesi par etnogrāfiju un folkloru apliecināja, arī iesaistoties tautas dziesmu un mūzikas materiālu vākšanā un pierakstīšanā<sup>28</sup>.

Taču, Pirmajam pasaules karam sākoties, iecerētā etnogrāfisko fotogrāfiju uzņemšana apsika, par ko vēlāk – 1921. gadā – Sams vēstīja: “Neraugoties uz visai plaši sāktu un darīto darbu, pateicoties nesavtīgo līdzstrādnieku darbībai Rīgā un uz vietām, neskatoties uz norādījumiem presē par etnogrāfisko materiālu krāšanas nepieciešamību šajos strauji mainošos laikos, darbs uz priekšu negāja.”<sup>29</sup> Rosība etnogrāfisku fotogrāfiju uzņemšanā un vākšanā atsākās 1922. gadā, kad Latviešu fotogrāfijas biedrībā 21. februāra sēdē tika nolemts izveidot Etnogrāfijas sekciju. Darbam tajā tika ievēlēti: kultūras mantojuma pārzinātājs Arturs Štāls (1897–1951)<sup>30</sup>, fotogrāfs Kārlis Ezerģails (?–1923 vai 1924), Sams un no 1922. gada 24. oktobra arī Buclers. Etnogrāfisku uzņēmumu iegūšanai jaunizveidotais Kultūras fonds (1920) atvēlēja 100 000 rubļu.<sup>31</sup>

1922. gada 8. aprīlī biedrības sēdē tika nolemts publicēt uzsaukumu par etnogrāfisku uzņēmumu krājuma veidošanu, ko arī 1. maijā publicēja preses izdevumā “Fotogrāfijas Mēnešraksts”.<sup>32</sup> Aicināja iesūtīt etnogrāfiskas fotogrāfijas, ietverot tematus:

- 1) Latvijas bēgļu dzīve pasaules kara laikā – 1914.–1920. g.;
- 2) kara izpostītas saimniecības un dzīve tajās;
- 3) izpostīto saimniecību atjaunošanas veidi un atjaunošanas process;
- 4) Latvijas arhitektūra, pievēršot vērību senākām ēkām un būvēm pierobežās;
- 5) Latvijas iedzīvotāju tipi;
- 6) darba veidi un to veikšanas process;
- 7) zīmīgi un tipiski skati no tautas vai atsevišķu apgabalu un novadu dzīves;
- 8) mājrupniecība un tās ražojumi.<sup>33</sup>

26 Sams, M. Par etnogrāfisko materiālu krāšanu. 199. lpp.

27 Līdzās Latviešu fotogrāfiskās biedrības nosaukumam šajā rakstā tiek lietots arī nosaukums Latviešu fotogrāfijas biedrība.

28 Dziesmu krājēju – uzrakstītāju un dziesmu teicēju – dziedātāju alfabētiskais saraksts (Rādītājs). No: Treija, R., sast. *No Dainu skapja līdz “Latvju dainām”*. Rīga: LFMI, 2015, 83.–366. lpp.

29 Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 17. lpp.

30 Plašāk par A. Štāla personību un darbu skat. Zaļuma, K. Neērtais Arturs Štāls (1897–1951): versija par vēsturnieka dzīvi un darbiem. *Latvijas Arhīvi*, 2018, Nr. 1/2, 113.–141. lpp.

31 Latvijas Fotogrāfijas biedrības valdes sēžu protokoli, LVVA 5986.f., 1. apr., 233.l., 15. lpp.

32 Ibid.

33 L. F. B. Uzaicinājums etnogrāfiskās fotogrāfijas darbiniekiem. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1922, Nr. 7, 11. lpp.

Šis uzskaitījums apliecina termina “etnogrāfiskā fotogrāfija” plašo ietvērumu 20. gs. 20. gados, tas tuvs dokumentālajai fotogrāfijai mūsdienā izpratnē. Uzsaukumā bija paredzēta arī samaksa par dažāda izmēra fotogrāfijām, kā arī sniegtas norādes par datiem, kas pievienojami attēliem: “1) autora vārds, uzvārds un adrese, 2) katra iesnieguma uzņemšanas vieta (apriņķis, pagasts, māja) un datums (gads un mēnesis), 3) tipiem pievienojamās ziņas par vecumu un sociālo stāvokli (saimnieks, nomnieks, algādzis).”<sup>34</sup> Fotogrāfiju iesūtīšanai noslēdzoties, tika sarīkota izstāde, un biedrības 1923. gada 21. augusta sēdē Sams ziņoja, ka 132 attēli nodoti Etnogrāfiskajam muzejam<sup>35</sup> un Kultūras fondam<sup>36</sup>, kā tas jau bija iecerēts sākotnēji, saņemot finansējumu.

Fotoetnogrāfijas terminu pirmo reizi minēja Buclers 1921. gada 15. aprīļa laikrakstā “Latvijas Sargs”<sup>37</sup>, drīz pēc tam arī Sams<sup>38</sup>, taču vienlaikus publikācijās saglabājās arī “etnogrāfiskās fotogrāfijas” apzīmējums un lietojums. Plašāku skaidrojumu par fotoetnogrāfiju sniedza Buclers rakstā “Foto-etnogrāfija” 1925. gada maija žurnālā “Latvijas Saule”<sup>39</sup>. Ievadā viņš norādīja, ka etnogrāfija interesējas ne tikai par pagātnes liecībām, bet arī “visai tagadējai dzīvei ir etnogrāfiska vērtība, kura tagad dokumentējama un saglabājama tautas dzīves attēlu krātuvēs”<sup>40</sup>. Rakstā paskaidrots etnogrāfijas kā zinātnes pozicionējums, uzdevumi, kā arī uzskaitītas un raksturotas vērtības, kurām tā pievēršas. Buclers sniedza izvērstu un detalizētu šo vērtību uzskaitījumu: ēkas (katra atsevišķi, kopā ar citām ēkām, ēku detaļas); darbarīki (gan kopumā, gan atsevišķas detaļas, jāuzņem attēli ar tiem darbā, jānorāda vieta, daļu nosaukumi, izplatība utt.); darbi (aršana, ecēšana, rullēšana utt.); tautas ēdieni (kaņepes, skābputras u.c.), mūzikas instrumenti (dūkas, taures, āžragi u.c.), paražas (piegulā jāšana, čigānos iešana u.c.), kā arī uzņemami atsevišķi portreti, saukti par “tipiem”. Minētie jautājumi ietilpa etnogrāfijas interešu lokā, savukārt fotoetnogrāfijas īpatnība ir tā, ka līdzās jau izmantotajām metodēm – objekta zīmēšanai un rūpīga aprakstīšanai – izmantojama un nozīmīga ir arī fotofiksācija. Tāpat Buclers norādīja, ka, veidojot atsevišķa apvidus fotodokumentu krājumus, tajos ir jāietver: “1) vēsturiskas vietas, 2) teiktu vietas līdz ar teikām, 3) pieminekļi un vecas kapenes, 4) upuru akmeņi un koki u.c., 5) tagadējā dzīve visos veidos, tauta darbā un izpriecā, svarīgu notikumu ilustrācijas u.c., 6) tagadējās vietējās sabiedriskās dzīves veidotāji utt.”<sup>41</sup> Mārta Buclera sniegtās vadlīnijas, domājams, kalpoja kā rokasgrāmata skolotājiem, fotogrāfiem un citiem interesentiem, kas vēlējās iesaistīties kultūras vērtību dokumentēšanā, tostarp

arī folkloras materiālu vākšanā, jo tā ietekme saskatāma arī fotomateriālos, kas iesūtīti Latviešu folkloras krātuvei starpkaru periodā.

Latviešu fotogrāfijas vēsturē Buclers tiek uzskatīts par fotoetnogrāfijas pamatlicēju<sup>42</sup>, taču viņa ēnā palicis Sams, kurš ne mazāk ir rūpējies, lai fotogrāfija kļūtu par pastāvīgu etnogrāfijas zinātnes sastāvdaļu. Vēl pirms Etnogrāfijas sekcijas dibināšanas Latviešu fotogrāfijas biedrībā Sams 1921. gadā izdevumā “Fotogrāfijas Mēnešraksts” publicēja rakstu sēriju “Par etnogrāfisko fotogrāfiju”<sup>43</sup>, kā arī, aktīvi darbojoties biedrībā, vairākkārt nolasījis ar etnogrāfiju un latviešu kultūru saistītas tematiskas lekcijas, ko papildināja foto uzņēmumi, – 1922. gada 2. maijā “Etnogrāfijas uzdevumi un etnogrāfiskā fotogrāfija”, 1923. gada 6. novembrī “Kuršu zemē”, 1924. gada 7. oktobrī “Viena diena Rucavā un Popes ciemā”, 1925. gada 14. oktobrī “Vēsturiski un etnogrāfiski novērojumi Latgalē”. No šiem referātiem un etnogrāfiskiem materiāliem, kas iegūti Latvijas piejūras novados, vēlākos gados Sams izstrādāja un publicēja plašākus pētījumus – “Latviešu jūras zvejnieki”<sup>44</sup> un “Latviešu senā jūrniecība”<sup>45</sup>.

## Latviešu folkloras krātuves fotogrāfiju krājums

Fotogrāfija līdzās rokrakstiem, nošu pierakstiem, audio un video ierakstiem ir nozīmīgs folkloras dokumentēšanas, saglabāšanas un izzināšanas veids. Latviešu folkloras krātuve (LFK) ir viena no senākajām kultūrpētniecības iestādēm Eiropā un Skandināvijā, dibināta 1924. gadā.<sup>46</sup> Jau ar pirmajiem darbības gadiem, pateicoties galvenokārt tās pirmās vadītājas Annas Bērzkalnes (1891–1956)<sup>47</sup> pūlēm, krātuve kļuva par nozīmīgu latviešu folkloras vākšanas, uzglabāšanas un izpētes centru, kura uzdevumos ietilpa arī materiālu un pētījumu publicēšana<sup>48</sup>. Lai arī krātuves darbība bija galvenokārt vērsta uz mutvārdu folkloras saglabāšanu caur rakstītām liecībām, krājumā ir rodams arī bagātīgs vizuālais materiāls. LFK krājumā pašlaik ir vairāk nekā trīs miljoni folkloras vienību, starp tām vairāk nekā 35 000 ir fotogrāfijas, ieskaitot foto negatīvus; no tām 19 000 ir pieejamas tiešsaistē Latviešu folkloras krātuves digitālajā arhīvā *garamantas.lv*. LFK krājumā esošās fotogrāfijas atspoguļo galvenokārt folkloras

34 Ibid. 12. lpp.

35 Šobrīd - Latvijas Nacionālais vēstures muzejs.

36 Latvijas Fotogrāfijas biedrības valdes sēžu protokoli, 40. lpp.

37 Buclers, M. Foto-etnogrāfija. *Latvijas Saule*, 1925, Nr. 28-30, 309.-314. lpp.

38 Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. IV. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4, 106. lpp.

39 Buclers, M. Foto-etnogrāfija. 309.-314. lpp.

40 Ibid. 309. lpp.

41 Buclers, M. *Foto-etnogrāfija (Vadonis foto-etnogrāfijā)*. Rīga, 1925. 16. lpp.

42 Korsaks, P. Mārta Buclers un fotoetnogrāfija. *Literatūra un Māksla*. 1986., 12. dec., Nr. 50, 8.-9. lpp.; Korsaks, P. Fotogrāfijas etnopsiholoģiskie aspekti. *Avots*, 1987, Nr. 10, 56.-59. lpp.

43 Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. I-IV. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1-Nr. 5.

44 Sams, M. *Latviešu jūras zvejnieki*. Rīga: Valters un Rapa, 1932.

45 Sams, M. *Latviešu senā jūrniecība*. Rīga: Krīvs, 1939.

46 Viksna, M. Latviešu folkloras krātuves izveide un darbība. No: Bula, D., sast. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 101.-150. lpp.

47 Plašāk par A. Bērzkalni skat. Treija, R. Towards International Scholarship: Anna Bērzkalne and the Early Years of the Archives of Latvian Folklore. In: *Mapping the History of Folklore Studies: Centers, Borderlands and Shared Spaces*. p. 274-293. Treija, R. *Anna Bērzkalne*. Rīga: Zinātne, 2018.

48 Straubergs, K. Folkloras krātuve, latviešu. No: *Latviešu konversācijas vārdnīca*, V sēj. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1930, 8918. sleja.



vākšanu – tajās redzami ievērojami teicēji, folkloras vācēji, pierakstītāji un ieskaņotāji, un folkloras dokumentēšanas situācijas no dažādām Latvijas vietām. Fotografijas papildina dati par fotogrāfu, fotografijas uzņemšanas vietu un laiku, kā arī sniedz informāciju par attēlā redzamajiem ļaudīm, priekšmetiem, vidi, apstākļiem u.c. ziņas.

LFK fotogrāfiju krājums veidojies jau no krātuves pirmsākumiem, un tas tiek papildināts arvien gan ar mūsdienu uzņēmumiem, gan ar senākām fotografijām, kas līdz ar iesūtītiem folkloras materiāliem nonākuši krājumā dažādos laikos. Lai arī fotogrāfiju tematika ir saistīta galvenokārt ar folkloras pierakstīšanu, tomēr, ņemot vērā krājuma veidošanos jau gandrīz simt gadu garumā, kā arī vēsturisko un politisko apstākļu maiņas Latvijas nesenaajā vēsturē, krājumā valda fotogrāfiju satura, kvalitātes, pieeju, un māksliniecisko rokrakstu dažādība. Krājumu hronoloģiski var iedalīt četros laikposmos:

- 1) starpkaru periodā iesūtītas fotografijas;
- 2) folkloras vākšanas atspoguļojums padomju periodā (1950–1978);
- 3) folkloras kustības un Atmosdas laiks (1978–1991);
- 4) fotogrāfijas pēc Latvijas neatkarības atgūšanas un mūsdienas (no 1991).

Katrs laika nogrieznis fotografijas krājumā raksturojams ar citādu pieeju folkloras vākšanā, satura aktualitātēm, līdz ar to arī atšķirīgu fotografijas objekta un fokusa izvēli.<sup>49</sup>

**Starpkaru periods** uzskatāms par LFK “zelta laikmetu”, ko noteica un nodrošināja emocionālais pacēlums sabiedrībā pēc nacionālas valsts dibināšanas un folkloras īpašā loma nacionālās pašapziņas stiprināšanā jau kopš Pirmās atmodas 19. gs. otrajā pusē<sup>50</sup>. Starpkaru periodā LFK tika izveidots plašs folkloras vācēju un pierakstītāju tīkls, aptverot visu Latviju; sadarbībā ar skolām krātuve ieguva bagātīgu folkloras materiālu klāstu; krātuvē tika nodarbināti redzamākie tā laika folkloras pētnieki, starp tiem – jau minētā Anna Bērzkalne, Kārlis Straubergs (1890–1962), Pēteris Šmits (1869–1938), Emīlis Melngailis (1874–1954) u.c. Lai arī fotogrāfiju apjoms, kas nonāca krātuvē šajā laikā, salīdzinot ar folkloras rokrakstiem, ir neliels, tomēr foto liecību vērtība ir nozīmīga. Starpkaru periodā LFK darbība lielā mērā bija vērsta uz to, lai krājumā iegūtu rakstītus folkloras materiālus, nošu transkripcijas, mazāk audio ierakstus, vēl mazāk foto liecības. Tas, protams, bija saistīts arī ar krātuves materiālajām iespējām iegādāties nepieciešamo tehniku, un krātuvei tādas nebija. Fotografijas iesūtīja galvenokārt folkloras pierakstītāji – skolotāji un kultūras aktivisti novados, kuri līdzās citām prasmēm bija apguvuši fotografēšanu un nodarbojās kā profesionāli fotogrāfi vai entuziasti. Šajā periodā krātuvē iesūtītās fotografijas pēc satura iedalāmas trijās grupās:

- 1) folkloras teicēji un ļaužu “tipi”;
- 2) vēsturiskas, etnogrāfiskas ēkas un priekšmeti;
- 3) ar iesūtīto mutvārdu folkloru saistīti objekti (akmeņi, koki, arī ēkas un to drupas).

Starpkaru periodu iesāk 1921. gadā komponista un tautas melodiju pierakstītāja Melngaiļa uzņemtie teicēju portreti. Viņa kolekcijā [LFK 1045]<sup>51</sup> ir arī lielākais viena autora iesūtīto fotogrāfiju skaits – 46. Melngailis fotografijas uzņēma arī 1930.–1931. gadā, kad LFK uzdevumā pierakstīja tautas melodijas dažādos Latvijas novados<sup>52</sup>. Viņš bija fotogrāfs amatieris, un ne visas fotografijas ir mākslinieciski augstvērtīgas, taču tām ir kultūrvēsturiska vērtība – līdzās nošu un teksta pierakstiem tās iepazīstina ar dziesmu teicējiem arī mūsdienās. Folkloras teicējus fotografējis arī Oļģerts Bērziņš 1933.–1934. gadā Atašienē, Vidsmuižā un Stirnienē [LFK 1341]. Savas mātes un folkloras teicējas Edes Zaikovas attēlu 1930. gadā iesūtīja Jānis Zaikovs no Viesienas [LFK 446]. Arī skolotājs no Umurgas Mārtiņš Bērziņš (1874–1950)<sup>53</sup> [LFK 556] iesūtījis teicēju attēlus, kā arī mūzikas instrumenta uzņēmumu ar parakstu: “Umurgas Akmeņteiču mājas saimnieka J. Eglīša āža rags” (LFK 556, 937), savukārt pie Eglītes attēla Bērziņš norādījis: “Umurgas pagasta “Akmeņteiču” mājas saimnieks J. Eglīte, kurš piekopj tradicionālu dzīvesveidu” (LFK 556, 181). Bērziņš fotografēšanu apguva pie sava drauga Valmieras fotogrāfa un gleznotāja Jura Vītola (1869–1944)<sup>54</sup> [LFK 242]. Folkloras teicēju fotografijas rodamas arī no Kuršu kāpas, tās uzņemtas Jāņa Endzelīna (1873–1961) organizētās folkloras ekspedīcijas laikā 1931. gada vasarā [LFK 1298].

Kā atsevišķa grupa starp portretiem izceļama ļaužu “tipi”, kas atklāj kādai personu grupai vai novadam raksturīga tēla fotografiju. Vienu šādu attēlu iesūtīja bijušā Abrenes apriņķa Purvmalas pagasta Bokovas Valsts Viestura pamatskolas skolotājs Pauls Svenne (1905–1944) [LFK 380] 1930. gadā, to parakstot: “Vietējo iedzīvotāju tips. Pieder pie tā saucamiem “ruskije latyiši”, kuru bērni skaita sevi par krieviem un runā tikai krieviski, bet vectēvi un vecmātes prot vēl labi latviski, tātad pārkrievoti latvieši.” (LFK 380, 2477) “Tipus” 1925. gadā krātuvei iesūtīja arī viens no ražīgākajiem folkloras pierakstītājiem Kārlis Bukums (1884–1974)<sup>55</sup> [LFK 23] no Valmieras, kurš fotografēšanu bija apguvis pie Strenču fotogrāfa Dāvja Spundes (1878–1960). Fotografija “Meitās gājēju tipi atgriežas uz mājām” (LFK 0023, 4791)

51 Šeit un turpmāk kvadrātiekvāks norādīts LFK kolekcijas numurs, tās saturu var skatīt LFK digitālajā arhīvā [garamantas.lv](http://www.garamantas.lv).

52 Viksna, M. Latviešu folkloras krātuves izveide un darbība. 141. lpp.; Viksna, M. Ceļvedis albumam. No: Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotografijās*. 12.–13. lpp.

53 Vairāk par M. Bērziņu skat. Melne, E. *Senos laikos Umurgā*. Rīga: Zinātne, 2006.

54 2018. gada nogalē Valmieras muzejā bija eksponēta Jura Vītola darbu izstāde, ko veidoja fotogrāfe Vika Eksta.

55 Vairāk par K. Bukuma biogrāfiju un folkloras vākumu skat. Laime, S. Kārlim Bukumam – 130. *Letonica*, Nr. 29 Rīga: LFMI, 2015, 224.–227. lpp. un Māras Viksnas sagatavoto kolekcijas aprakstu: <http://www.garamantas.lv/collection/885716/Karla-Bukuma-folkloras-vakums>

49 Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotografijās / History of Folklore Collection in Photographs*. Rīga: LU LMFI, 2014. 7.–9. lpp.

50 Skat. Bunkse, E. Latvian Folkloristics. *The Journal of American Folklore*. Vol. 92, Nr. 364, 1979., p. 204.

ir viens no viņa pazīstamākajiem attēliem. Savukārt Sergeja Saharova (1880–1954) Latvijas baltkrievu folkloras vākumā [LFK 1561] iekļauti baltkrievu “tipi”, ko fotografējis baltkrievu-poļu-lietuviešu fotogrāfs Jans Bulhaks (*Jan Bulhak*, 1876–1950) (LFK 1561, 639; LFK 1561, 622; LFK 1561, 700).

Etnogrāfisku ēku un saimniecības priekšmetu fotogrāfijas ir iesūtījuši jau minētie Melngailis, Svenne un arī J. Bērtiņš no Jaunlaicenes [189], Pēteris Ravizers [268], J. Vītols u.c., kā arī tās rodamas Rīgas pilsētas 2. vidusskolas vākumā [LFK 17]. Arī Saharova kolekcijā ir etnogrāfisku ēku un darbu attēli, ko uzņēmuši fotogrāfs Jurijs Novoselovs (1873–1955) un baltkrievu skolotājs Nikolajs Talerko (1898–1983). Autori fotografējuši senas klētis, dūmistabas ar salmu jumtiem, kapsētu namiņus, rokas dzirnavas, dažādus saimniecības priekšmetus. Tomēr, salīdzinot ar etnogrāfisku priekšmetu zīmējumiem, kas krātuvē iesūtīti starpkaru periodā, šīs tematiskās grupas fotogrāfiju ir salīdzinoši maz, jo to uzņemšana prasīja gan izmaksas, gan prasmes un arī pašu foto tehniku, kas ne visiem bija pieejama, jo īpaši skolēniem, kas bija lielākie folkloras materiālu pierakstītāji.

Trešā fotogrāfiju grupa ietver īpatnus dabas objektus: vecus ozolus, priedes, akmeņus, reljefa paaugstinājumus (paugurus, kalnus), ūdenstilpnes, arī vēsturisku ēku drupas. Piemēram, Rīgas pilsētas 2. vidusskolas vākumā ir Velna akmens, Skaņā kalna Velna alas un Kokneses pilsdrupu uzņēmumi; Ravizers fotografējis simtgadīgas priedes, Slates muižas drupas; K. Plēģeris – Vilkakmeni, Bērziņš – Sāruma ezeru; tāpat dabas objekti atrodami arī Latvijas skautu (skolēnu) [LFK 1472] un Pieminekļu valdes folkloras vākumā [891] u.c. kolekcijās. Daudzos gadījumos ainavas objekts fotogrāfijā vizualizē pierakstītos un krātuvei iesūtītos folkloras materiālus – teikas, nostāstus, personīgās pieredzes stāstus, kuros tie ir minēti. Savus pierakstītos folkloras materiālus ar šādiem attēliem papildinājis Bukums. Attēlu, kurā redzama krūmiem aizaugusi pļava, Bukums aprakstījis: “Ar krūmiem apaugušais laukums pie Pobreņču veselības avota, kur tauta gāja svētkos, priecājās, dziedāja, dejoja, ligoja, gāja rotaļās un ziedoja veselības avotā.” (LFK 23, 4790b) Citam ar šo pašu vietu saistītam attēlam, kurā vīrietis ar apsietu vaigu iepilda stikla pudelē ūdeni no avota, devis parakstu: “Slimnieks pie Pobreņča veselības avota strautiņa ņem ūdeni.” (LFK 23, 2538) Kādas ēkas fotogrāfijas reversā norādījis: “Silvēra rija, kur Velns sēdējis rijas jumta galā un ragavas ilksē ievērtu grožu lāpījis sev bikses” (LFK 23, 4788); vai arī – “Māja “Brīnums” Kokmuižas pagastā. Skatīt iesūtīto teiku “Brīnums liels”” (LFK 23, 4789).

Starpkaru periodā LFK iesūtīto fotogrāfiju tematika ir skatāma fotoetnogrāfijas kontekstā, jo vairākums no fotogrāfiem, būdami skolotāji, novadpētnieki, bija zinoši gan par jaunumiem kultūrpolitikā, gan arī aktualitātēm fotogrāfijas mākslā. Pēc krātuvē iesūtītajiem materiāliem redzams, ka fotogrāfi bija pazīstami ar Buclera un Sama iedejām un ierosmēm, jo sekojuši aicinājumiem fotografēt etnogrāfiskus priekšmetus un ēkas; arī īpatnus dabas objektus, kas minēti teikās, nostāstos u.c.

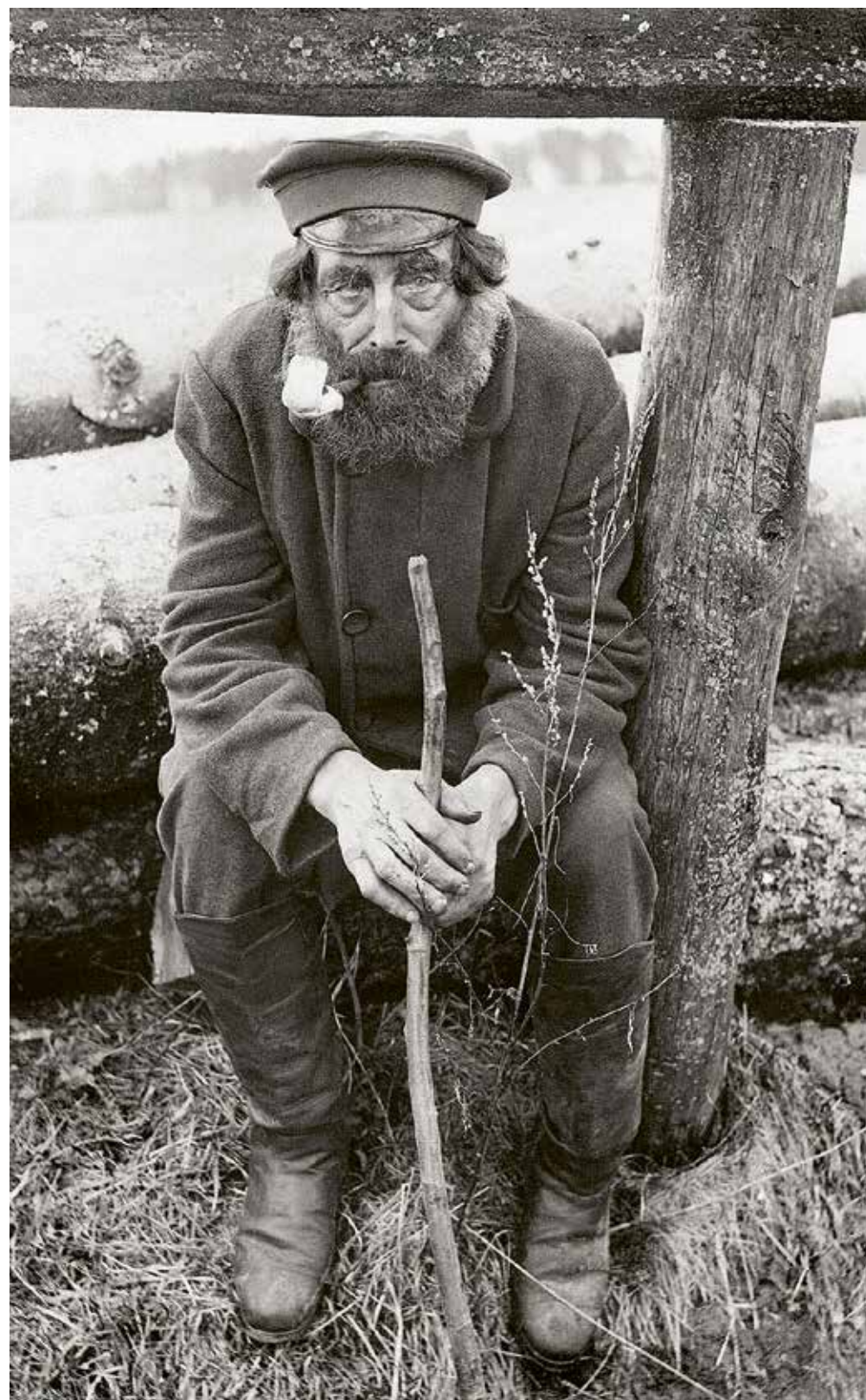


Mariņke Lauciniece un Anna Tolūke. Preila, Kuršu kāpa, Lietuva, 1931. Fotogrāfs nezināms. LFK krājums, LFK 1298,164i





Mārtiņš Bērziņš. Jāņa Eglītes āžrags. Umurga,  
Valmieras apriņķis, 1927. LFK krājums,  
LFK 556, 937



Mārtiņš Bērziņš. Jānis Eglīte. Umurga,  
Valmieras apriņķis, 1927. LFK krājums,  
LFK 556, 181

pierakstītajos folkloras materiālos; fotografējuši mūzikas instrumentus, tostarp āžragu, kā to īpaši norādījis Buclers; arī pievērsušies ļaužu “tipiem”.

**Padomju periods** latviešu folkloristikā sākās tūlīt pēc Otrā pasaules kara noslēguma Latvijas teritorijā<sup>56</sup>, jo līdz ar valsts reokupāciju jauna kārtība tika iedibināta arī zinātniskajās iestādēs, tostarp – LFK. 1945. gada 1. maijā krātuve tika pārdēvēta par Latvijas Valsts universitātes Folkloras institūtu, no 1946. gada – par jaunizveidotās LPSR Zinātņu akadēmijas Folkloras institūtu<sup>57</sup>. Par institūta direktoru kļuva Roberts Pelše (1880–1955)<sup>58</sup>, kurš jau pirmajā Folkloras institūta sēdē 1945. gada 24. jūlijā noteica turpmāko pētniecības ietvaru: “Folkloras institūta uzdevums ir ne vien vākt, kārtot un publicēt, bet arī zinātniski pētīt folkloru, pie tam viss šis darbs tagad jāskata un jāveic marksisma gaismā.”<sup>59</sup>

Mainoties politiskajai iekārtai, LFK institucionālajai piederībai un vadībai, mainījās arī folkloras materiālu ieguve. Par galveno folkloras vākšanas veidu kļuva ikgadējās kolektīvās ekspedīcijas, piedaloties folkloras, valodas un mūzikas speciālistiem no zinātniskajām institūcijām, kā arī studentiem. Starpkaru periodā izveidotais folkloras vācēju un pierakstītāju tīkls netika izmantots, jo administratīvā un politiskā vadība nevarēja paļauties, vai iesūtītie materiāli būs “lietojami”, t.i., – piederīgi “pareizajiem” žanriem un atbilstīgi vēsturiskā materiālisma pētniecības metodei<sup>60</sup>. Ekspedīcijas ierasti notika vasarās, tām bija divas daļas – 1) folkloras vākšana, pierakstīšana, ieskaņošana; 2) noslēguma sesija jeb pētnieku atskaites referāti par ekspedīcijā pieredzēto, satiktajiem ļaudīm un novada īpatnībām, ko bagātināja teicēju un pašdarbības kolektīvu priekšnesumi.

Fotogrāfijās šis periods (1950–1978) ir bagātīgi dokumentēts, kas skaidrojams ar foto tehnikas plašāku pieejamību un profesionālu fotogrāfu iesaisti folkloras ekspedīcijās. Pirmās fotogrāfijas LFK krājumā padomju periodā ir uzņemtas 1950. gadā, kad notika LPSR ZA Folkloras institūta 4. folkloras ekspedīcija Siguldas rajonā, savukārt periods noslēdzās ar folkloras ekspedīciju 30 gadu atskaites koncertu Dailes teātrī 1978. gadā. Folkloras ekspedīcijās fotografēja gan institūta darbinieki un ekspedīciju dalībnieki (Alma Ancelāne (1910–1991), Rita Bebre, Mirdza Asare, Mirdza Berzinska, Jāzeps Rudzītis (1928–2008), Arnis Pencis u. c.), gan arī pieaicināti



Jurijs Novoselovs. Baltkrievu tipi Ludzā.  
Sergeja Saharova kolekcija, 1936.  
LFK krājums, LFK 1561, 571

56 Bula, D. Foreword. In: *FF Communications*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. 2017, p. 14.

57 Latviešu folkloras krātuvi, kas starpkaru periodā bija patstāvīga institūcija, 1945. gada 1. maijā iekļāva vispirmās Latvijas Universitātes un no 1946. gada LPSR Zinātņu akadēmijas sastāvā kā Folkloras institūtu. No 1956. līdz 1992. gadam bija LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūta Folkloras sektors, mūsdienās LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta struktūrvienība. Savu vēsturisko nosaukumu Latviešu folkloras krātuve atguva 1992. gadā. Skat. <http://en.lfk.lv/lfk/history>.

58 Roberts Pelše (1880–1955) – literāts, kritiķis, padomju funkcionārs. <https://literatura.lv/en/person/Roberts-Pelse/872684>. Skatīts 20.09.2021.

59 Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Etnogrāfijas un folkloras institūts, LVA F2372, 1, 1.

60 Plašāk par folkloras pierakstīšanu pirmajos padomju gados skat. Ķencis, T. *Vācot padomju folkloru*. Rīga: LU LFMI, 2019.



profesionāli fotogrāfi – Artūrs Bērztīss<sup>61</sup>, Matvejs Tamaļūns<sup>62</sup>. Tā kā ekspedīcijas bija vērstas uz mutvārdu folkloras dokumentēšanu, saturā dominē teicēju portreti, folkloras pierakstīšanas situācijas, zinātnes dzīves ainas un folkloras pētnieku sadzīve ekspedīcijās, taču tikpat kā nav etnogrāfisku objektu, kas skaidrojams ar dalījumu starp folkloristikā un etnogrāfiju kā zinātni par materiālo kultūru padomju pētniecībā.<sup>63</sup>

Raksturojot **folkloras kustības un Atmosferas periodu**, lai arī tas bija padomju iekārtas laiks Latvijā, tas iezīmējās ar citādu pieeju folkloras satura lietojumā, izpratnē un pētniecībā, kas atspoguļojās arī fotogrāfijās. Par folkloras kustības sākumu uzskatāms minētais koncerts Dailes teātrī 1978. gadā, kas kultūras pētnieku, literātu vidū un arī plašākā sabiedrībā raisīja pārdomas par folkloras lomu un lietojumu, tās izpausmes formām padomju ideoloģijas un skatuves kultūras ietvarā.<sup>64</sup> 20. gs. 80. gados mainījās arī folkloras vākšanas pieeja – krātuves pētnieku uzmanību saistīja vairs ne tik daudz savāktā folkloras materiāla apjoms, bet gan pats teicējs un viņa dzīves pieredzes savdabība laikmeta kontekstā.<sup>65</sup> Šim periodam raksturīga pieeja saskatāma Vairas Strautnieces (1942) fotogrāfijās, kas uzņemtas jau 1976. gadā Andra Slapiņa (1949–1991) diplomdarba “Līvu dziesmas” filmēšanas laikā. Strautnieces fotogrāfijās dokumentēti gan folkloras teicēji, Krišjānim Baronam (1835–1923) veltītās konferences un ar folkloras kustību saistīti koncerti 20. gs. 80. gados Latvijā, gan arī latviešu ciemi Baskīrijā un Krievijas Sibīrijas daļā.<sup>66</sup> 80. gadu otrajā pusē Folkloras sektora pētniekiem ekspedīcijās uz dažādām Latvijas vietām pievienojās fotogrāfs Andris Eglītis.<sup>67</sup> Gan Strautnieces, gan Eglīša fotogrāfiju fokusā ir teicēji, folkloras teikšanas situācijas un folkloras pētnieki, kā arī folkloras kustības dalībnieki un folkloras praktiķi. Lai arī vairums ekspedīciju aizvien bija kolektīvas, kopīgi darbojoties folkloristiem, valodniekiem, etnomuzikologiem, fotogrāfiem un videooperatoriem, tomēr jau šajā periodā iezīmējās **mūsdienu periodam** raksturīgā individuālā pieeja un individuāli organizēti lauka pētījumi. Lai arī pagājuši vairāk nekā 30 gadi kopš Latvijas neatkarības atgūšanas un notikušas būtiskas pārmaiņas latviešu folkloristikā, tomēr šis LFK vizuālais materiāls šajā pētījumā netiek sīkāk aplūkots.

61 Skat. 12. zinātnisko ekspedīciju Ludzas, Abrenes un Kārsavas rajonā 1958. gadā [LFK1940].

62 Skat. ekspedīciju Liepājas rajonā 1961. gadā [LFK 1955], Bauskas rajonā [LFK 1975] 1965. gadā u.c. Skat. Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotogrāfijās*. 8. lpp.

63 Strods, H. Etnogrāfijas priekšmets, metodes un problēmas. No: *Latviešu etnogrāfija*. Rīga: Zinātne, 1969, 7. lpp.

64 Klotiņš, A. Mūzikas folkloras un mēs. *Literatūra un Māksla*, 1978, 24. nov., Nr. 47, 12.–13. lpp.; Klotiņš, A. Atskats folkloras kustībā. *Letonica*. Nr. 17. Rīga: LFMI, 2008, 95.–122. lpp.; Skujenieks, K. No koncerta pārņākot. *Padomju Jaunatne*, 1978, 5. nov., Nr. 215, 4. lpp.

65 Skat. Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotogrāfijās*.

66 Skat. V. Strautnieces fotogrāfiju kolekciju (LFK 2184) krātuves digitālajā arhīvā [www.garamantas.lv/lv/collection/887564/Vairas-Strautnieces-fotografiju-kolekcija](http://www.garamantas.lv/lv/collection/887564/Vairas-Strautnieces-fotografiju-kolekcija); Strautniece, V., Zirnīte, M. *Lūžkilā*. Rīga: Latvijas mutvārdu vēstures pētnieku asociācija “Dzīvesstāsts”, 2021.

67 Skat. A. Eglīša fotogrāfiju kolekciju (LFK 2183) krātuves digitālajā arhīvā [www.garamantas.lv/lv/collection/887563/Andra-Eglisa-foto-kolekcija](http://www.garamantas.lv/lv/collection/887563/Andra-Eglisa-foto-kolekcija)

## Noslēgums

Etnogrāfiskās fotogrāfijas atpazīstamībā un fotoetnogrāfijas kā pētniecības metodes izveidē 20. gadsimta 20. gados jāpateicas Latviešu fotogrāfijas biedrības un Etnogrāfiskās sekcijas darbā iesaistīto centieniem nostiprināt tās lomu pētniecībā un kultūras vērtību dokumentēšanā. Etnogrāfiskās sekcijas darbība bija pamanāma, ko apliecina gan Kultūras fonda nozīmīgais finansiālais atbalsts foto liecību iegūšanai, gan sabiedrību izglītojošās publikācijas presē un dažādi tematiskie priekšlasījumi, kas ietekmēja arī tematiku fotogrāfijās, kuras nonāca LFK krājumā.

Starpkaru periodā etnogrāfiskā fotogrāfija kļuva no mērķa (mākslas foto) par līdzekli kultūrpētniecībā (foto dokumentēšana). Lai arī etnogrāfija kā pētniecības nozare Latvijā starpkaru periodā pastāvēja un tai bija ierādīta nozīmīga loma kultūras pieminekļu dokumentēšanā<sup>68</sup>, tikai 1930. gadā Latvijas Universitātē nodibināja Etnogrāfijas katedru. Etnogrāfijas kursu docētāju trūkuma dēļ izglītību LU šajā nozarē varēja apgūt, sākot vien ar 1938. gadu, kad par LU Filoloģijas un filozofijas fakultātes etnogrāfijas docentu tika ievēlēts zviedru etnologs Dags Trocigs (*Dag Trotzig*, 1914–1944)<sup>69</sup>. Fotogrāfija arvien vairāk tika izmantota vēstures liecību dokumentēšanā un arī bija nozīmīga daļa Trociga pētījumos un materiālu vākšanas ekspedīcijā Latgalē, Viļakas apkaimē, 1939. gada vasarā.<sup>70</sup> Lai gan fotogrāfijas loma pieauga un viens no sekcijas dalībniekiem bija Arturs Štāls, kurš darbojās arī “Latviešu senatnes pētītāju biedrībā” un bija viens no Pieminekļu valdes izveidotājiem, fotoetnogrāfija kā īpašs etnogrāfijas žanrs Latvijas zinātnē nenostiprinājās.<sup>71</sup> Turklāt ar Etnogrāfijas sekcijas darbību un plāniem personīgi tika iepazīstināti arī vadošie vēstures un tradīciju pētnieki Latvijā – jau minētie Straubergs un Šmits, Matīss Siliņš (1861–1942) u.c.<sup>72</sup> Viens no iemesliem, kas slāpēja fotoetnogrāfijas attīstību, varēja būt gan Buclera, gan Sama akadēmiskas izglītības trūkums etnogrāfijā, vēsturē vai folkloristikā, tādējādi neļaujot veidot līdzvērtīgu diskusiju ar minētajiem pētniekiem. Uz etnogrāfu intereses trūkumu Buclers norādīja arī 1925. gada publikācijā<sup>73</sup>.

68 Skat. Baumanes, G. Pieminekļu valdes darbība 20. gs. 20.–40. gadi. No: *Pieminekļu valdei -90*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 2013, 9.–44. lpp.; Baumanes, G. Latgalē tradicionāli svinēto svētku atspoguļojums UNESCO programmas “Pasaules atmiņa” Latvijas Nacionālajā reģistrā iekļautajos Pieminekļu valdes vākuma fotonegātos. No: *Svētki un svinēšana arhīva dokumentos*. Rīga: Latvijas Nacionālais arhīvs, 2019, 76.–124. lpp.

69 Strods, H. Daži etnogrāfisko materiālu vākšanas jautājumi buržuāziskajā Latvijā (1920–1940). *Arheoloģija un etnogrāfija*, VI. Rīga: LPSR ZA, 1964, 142. lpp.; Reinsons, S. Folkloras studijas un pētniecība Latvijas Universitātē. No: *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. 173. lpp.

70 Trocigs, D. Latviešu tautas gara mantu vākšana un pētīšana Latvijā. *Raksti un Māksla*. 1940., Nr. 2, 172.–178. lpp.

71 Zaļuma, K. Neērtais Arturs Štāls. 120. lpp.

72 Latvijas Fotogrāfijas biedrības valdes sēžu protokoli. 16. lpp.

73 Buclers, M. *Foto-etnogrāfija (Vadonis foto-etnogrāfijā)*. Rīga, 1925, 1. lpp.



Savstarpējās nesaskaņas Pieminēkļu valdē 20. gados<sup>74</sup> un etnogrāfisko ekspedīciju pārtraukšana 1932. gadā, dodot priekšroku arheoloģijai<sup>75</sup>, kā arī folkloristikas “uzplaukums” līdz ar Latviešu folkloras krātuves dibināšanu šķirti no Pieminēkļu valdes mazināja etnogrāfijas zinātnes, tostarp arī fotoetnogrāfijas, izmantojumu un popularitāti folkloras liecību dokumentēšanā Latvijā starpkaru periodā, lai arī etnogrāfijai kā zinātnei likumdošanā bija ierādīta nozīmīgāka loma<sup>76</sup>. Savukārt padomju etnogrāfija pēc Otrā pasaules kara bija strikti nodalīta no folkloristikas un bija ideoloģijas satura piesātināta<sup>77</sup>, par nozīmīgu tās uzdevumu kļuva starpkaru jeb “buržuāziskās” Latvijas pētniecības nomelnošana. Turklāt fotoetnogrāfijas pamatlicēji nepiedzīvoja Latvijas reokupāciju pēc Otrā pasaules kara – Buclers mira 1944. gadā, savukārt Sams 1941. gada 14. jūnijā tika izsūtīts uz Kirovas apgabala Vjatlagu, kur arī tajā pašā gadā gāja bojā<sup>78</sup>. Savukārt Latviešu fotogrāfijas biedrība, tāpat kā kultūr-pētniecības zinātnes – folkloristika, etnogrāfija u.c. –, Latvijā padomju okupācijas apstākļos zaudēja savu patstāvību un neatkarību.

Raksts izstrādāts LR Izglītības un zinātnes ministrijas budžeta apakšprogrammā Nr. 05.04.00 “Krišjāņa Barona Dainu skapis”.

74 Zaļuma, K. Neērtais Arturs Štāls. 113.-141. lpp.

75 Strods, H. Vidzemes etnogrāfijas avotu un pētījumu apskats. *Arheoloģija un etnogrāfija*, V. Rīga: LPSR ZA, 1963, 17. lpp.

76 Vaivade, A. Folkloras vieta jaunās valsts kultūras politikā. No: *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. 75. lpp.

77 Skat. Boldāne-Zeļenkova, I. Lauku kultūrainava LPSR: etnogrāfu skatpunkts. No: *Sabiedrība un kultūra*. Liepāja: LiePA, 2019, 30.-36. lpp.; Boldāne-Zeļenkova, I. The Role of Ethnographers in the Invention of Socialist Traditions in the Latvian Soviet Socialist Republic. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 2019, 13, P. 33-47.; Karlson, A. Ethnographic Research in Soviet Latvia-The Source of a Stronger National Identity. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 2019, 13, 48-70.

78 Sams, M., personas izsūtījuma lieta. LVA F1987\_S1.12\_L637.

## Avoti un literatūra

### Nepublicētie avoti

1. Latvijas Fotogrāfijas biedrības valdes sēžu protokoli. Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 5986, 1. apr., 233.l.
2. Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Etnogrāfijas un folkloras institūts. Latvijas Valsts arhīvs, LVA F2372, 1, 1.
3. Sams, M., personas izsūtījuma lieta. LVA F1987\_S1.12\_L637.

### Literatūra

1. Anon. Kamēr vēl laiks. *Stari*, 1912, Nr. 1, 6.-7. lpp.
2. Baumane, G. Pieminēkļu valdes darbība 20. gs. 20.-40. gadi. No: *Pieminēkļu valdei - 90*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 2013, 9.-44. lpp.
3. Baumane, G. Latgalē tradicionāli svinēto svētku atspoguļojums UNESCO programmas “Pasaules atmiņa” Latvijas Nacionālajā reģistrā iekļautajos Pieminēkļu valdes vākuma fotonegātos. No: *Svētki un svinēšana arhīva dokumentos*. Rīga: Latvijas Nacionālais arhīvs, 2019, 76.-124. lpp.
4. Boldāne-Zeļenkova, I. Lauku kultūrainava LPSR: etnogrāfu skatpunkts. No: *Sabiedrība un kultūra*. Liepāja: LiePA, 2019, 30.-36. lpp.
5. Boldāne-Zeļenkova, I. The Role of Ethnographers in the Invention of Socialist Traditions in the Latvian Soviet Socialist Republic. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 2019, Vol. 13 (2), P. 33-47.
6. Bradley, J. *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2009.
7. Brīvēmiņš, F. *Autobiogrāfiskas skices*. Rīga: Liesma, 1991.
8. Buclers, M. Foto-etnogrāfija. *Latvijas Saule*, 1925, Nr. 28-30, 309.-314. lpp.
9. Buclers, M. *Foto-etnogrāfija (Vadonis foto-etnogrāfijā)*. Rīga, 1925.
10. Buclers, M. Latvijas fotoetnogrāfijas lietā. *Latvijas Sargs*, 1921, 15. apr., Nr. 83, 2. lpp.
11. Bula, D. Foreword. In: *FF Communications*. Vol. 313. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2017, P. 10-15.
12. Bula, D. Priekšvārds. No: Bula, D., sast. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 6.-12. lpp.
13. Bunkse, E. V. Latvian Folkloristics. *The Journal of American Folklore*, vol. 92 (364), 1979, P. 196-214.
14. Daija, P. *Literary History and Popular Enlightenment in Latvian Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
15. Dinsbergs, E. *Etnografija. Pasaules valsts-tautas, viņu dabas, ierašas un dzīve ar tām vajadzīgām tur piederīgām ziņām, priekš mājām un skolām*, 1. Rīga: E. Plates tipogrāfija, 1876.
16. Dziesmu krājēju - uzrakstītāju un dziesmu teicēju - dziedātāju alfabētiskais saraksts (Rādītājs). No: Treija, R., sast. *No Dainu skapja līdz "Latvju dainām"*. Rīga: LFMI, 2015, 83.-366. lpp.
17. Eder, J. M. *History of Photography*. New York: Dover Publications, 1972.

18. Edwards, E. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*. Durham, London: Duke University Press, 2012.
19. Karlsona, A. Ethnographic Research in Soviet Latvia-The Source of a Stronger National Identity. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 2019, 13, P. 48-70.
20. Ķencis, T. *Vācot padomju folkloru*. Rīga: LU LFMI, 2019.
21. Kerimova, M. Imperatorskoe Obshchestvo Ljubitelej Estestvoznaniya, Antropologii i Etnografii i sudba ego arhiva. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2007, 1, P. 137.-141.
22. Kļaviņš, E. Fotomākslas sākumi. No: *Latvijas mākslas vēsture. Neoromantiskā modernisma periods 1890-1915*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014, 396.-403. lpp.
23. Klotiņš, A. Atskats folkloras kustībā. *Letonica*, 2008, Nr. 17, 95.-122. lpp.
24. Klotiņš, A. Mūzikas folklorā un mēs. *Literatūra un Māksla*, 1978, 24. nov., Nr. 47 12.-13. lpp.
25. Knight, N. *The Empire on Display: Ethnographic Exhibition and the Conceptualization of Human Diversity in Post-Emancipation Russia*. Washington: The National Council for Eurasian and East European Research, 2006.
26. Korolkova, L. V. *Narody Severo-Zapada Rossii i Pribaltiki. Slavjane Evropy i narody Rossii: k 140-letiju Pervoj etnograficheskoj vystavki 1867 goda*. Sankt-Peterburg: Slavija, 2008, P. 140.-157.
27. Korsaks, P. Fotogrāfija Latvijā 20. gadsimta sākumā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 29.-31. lpp.
28. Korsaks, P. Fotogrāfijas etnopsiholoģiskie aspekti. *Avots*, 1987, Nr. 10, 56.-59. lpp.
29. Korsaks, P. Fotogrāfijas sākumi Latvijā 19. gadsimtā. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 9.-28. lpp.
30. Korsaks, P. Mārtiņš Buclers un fotoetnogrāfija. *Literatūra un Māksla*, 1986, 12. dec., Nr. 50, 8.-9. lpp.
31. Korsaks, P. Redzamākie 20. gadsimta sākuma latviešu fotogrāfi. No: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Zvaigzne, 1985, 56.-82. lpp.
32. Krivosheina, G. Long Way to the Anthropological Exhibition: The Institutionalization of Physical Anthropology in Russia. *Centaurus*, 2014, 56 (4), P. 275.-304.
33. Laime, S. Kārlim Bukumam – 130. *Letonica*, 2015, Nr. 29, 224.-227. lpp.
34. Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotogrāfijās / History of Folklore Collection in Photographs*. Rīga: LU LFMI, 2014.
35. Lielbārdis, A. Fricis Brīvēznieks at the Very Origins of Latvian Folkloristics: An Example of Research on Charm Traditions. In: Bula, D., Laime, S., eds. *Mapping the History of Folklore Studies: Centres, Borderlands and Shared Spaces*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, P. 193-206.
36. Lister, M. *The Photographic Image in Digital Culture*. London, New York: Routledge, 2013.
37. L. F. B. Uzaicinājums etnogrāfiskās fotogrāfijas darbiniekiem. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1922, Nr. 8, 11.-12. lpp.
38. Manikowska, E. *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalisms: Europe's Eastern Borderlands (1867-1945)*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
39. Melne, E. *Senos laikos Umurgā*. Rīga: Zinātne, 2006.
40. Pasternak, G. *The Handbook of Photography studies*. London, New York: Routledge, 2020.
41. Pličs, I., Korsaks, P. *Latgales fotogrāfi laika ritumā XIX-XXI gadsimtā*. Preiļi: Latgales fotogrāfu biedrība, 2021.
42. Pujāte, I. Jāņa Krēsliņa fotogrāfijas kā latviešu tautas portrets. No: Stinkule, S., sast. *Jānis Krēsliņš – latviešu tradicionālo kultūras vērtību izziņātājs*. Rīga: Neputns, 2015, 31.-60. lpp.
43. Reinsone, S. Folkloras studijas un pētniecība Latvijas Universitātē. No: *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 151.-186. lpp.
44. Rosenblum, N. *A World History of Photography*. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1997.
45. Sams, M. *Latviešu jūras zvejnieki*. Rīga: Valters un Rapa, 1932.
46. Sams, M. *Latviešu senā jūrniecība*. Rīga: Krīvs, 1939.
47. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. I. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 17.-18. lpp.
48. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. II. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 2, 56.-57. lpp.
49. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. III. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 3, 86.-87. lpp.
50. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. IV. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4, 106.-108. lpp.
51. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. V. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 5, 120.-122. lpp.
52. Sams, M. Par etnogrāfisko materiālu krāšanu. *Stari*, 1913, Nr. 7, 197.-200. lpp.
53. Skujenieks, K. No koncerta pārnākot. *Padomju Jaunatne*, 1978, 5. nov., Nr. 215, 4. lpp.
54. Solovjeva, K. J. *Obrazy narodov Rossijskoj imperii 1860-h godov. Slavjane Evropy i narody Rossii: k 140-letiju Pervoj etnograficheskoj vystavki 1867 goda*. Sankt-Peterburg, Slavija, 2008, C. 58.-83.
55. Stinkule, S. Jāņa Krēsliņa zīmējumi – avots latviešu tradicionālās kultūras izpētē. No: Stinkule, S., sast. *Jānis Krēsliņš – latviešu tradicionālo kultūras vērtību izziņātājs*. Neputns: Rīga, 2015, 11.-30. lpp.
56. Stinkule, S. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Neputns, 2016.
57. Straubergs, K. Folkloras krātuve, latviešu. No: *Latviešu konversācijas vārdnīca*, V. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1930-1931, 8918. sleja.
58. Strautniece, V., Zirņīte, M. *Lūžkilā*. Rīga: Latvijas mutvārdu vēstures pētnieku asociācija "Dzīvesstāsts", 2021.
59. Strods, H. Daži etnogrāfisko materiālu vākšanas jautājumi buržuāziskajā Latvijā (1920-1940). *Arheoloģija un etnogrāfija*, VI. Rīga: LPSR ZA, 1964, 141.-159. lpp.
60. Strods, H. Etnogrāfijas priekšmets, metodes un problēmas. No: *Latviešu etnogrāfija*. Rīga: Zinātne, 1969, 7.-43. lpp.
61. Strods, H. Vidzemes etnogrāfijas avotu un pētījumu apskats. *Arheoloģija un etnogrāfija*, V. Rīga: LPSR ZA, 1963, 5.-24. lpp.
62. Teivāne-Korpa, K. Fotomāksla. No: *Latvijas mākslas vēsture. Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods 1915-1940*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2016, 437.-469. lpp.
63. Treija, R. *Anna Bērzkalne*. Rīga: Zinātne, 2018.

64. Treija, R. Towards International Scholarship: Anna Bērzkalne and the Early Years of the Archives of Latvian Folklore. In: Bula, D., Laime, S., eds. *Mapping the History of Folklore Studies: Centres, Borderlands and Shared Spaces*. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 274-93.
65. Trocīgs, D. Latviešu tautas gara mantu vākšana un pētīšana Latvijā. *Raksti un Māksla*, 1940, Nr. 2, 172.-718. lpp.
66. Vaivade, A. Folkloras vieta jaunās valsts kultūras politikā. No: Bula, D., sast. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 67.-100. lpp.
67. Vanaga, L. Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894-1896). *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, Nr. 6, 1996, 38.-47. lpp.
68. Viksna, M. Ceļvedis albumam. No: Lielbārdis, A., sast. *Folkloras vākšanas vēsture fotogrāfijās*. Rīga: LU LFMI, 2014, 10.-25. lpp.
69. Viksna, M. Latviešu folkloras krātuves izveide un darbība. No: Bula, D., sast. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 2014, 101.-150. lpp.
70. Zaļuma, K. Neērtais Arturs Štāls (1897-1951): versija par vēsturnieka dzīvi un darbiem. *Latvijas Arhīvi*, 2018, Nr. 1/2, 113.-141. lpp.

## Photo-ethnography and Collection of Photographs of the Archives of Latvian Folklore

### Summary

Alongside manuscripts, sheet music, audio, and video recordings, photography is an essential way of documenting, preserving, and interpretation of folklore. The Archives of Latvian Folklore is one of the oldest cultural research institutions in Europe and Scandinavia, founded in 1924. Its collection currently contains more than 3 million folklore items, including more than 35 000 photographs, 19 000 of which are available online in the Digital Archives of Latvian Folklore *garamantas.lv*.

The article examines the relationship between folklore and photography and characterize the formation of the Collection of Photographs of the Archives of Latvian Folklore in the context of the historical development of Latvian folklore studies, ethnography and photographic art. The collection of photographs reflects the process of folklore collection and the researchers involved, as well as folk singers and storytellers, traditional situations and ethnographic objects. The collection is divided into three periods – Interwar, Soviet, and Revival. In each of them, a different attitude towards photography as a form of documentation and its value can be discerned, which based on the usage of photography and the accessibility of the equipment.

The structure and content of the article reveal the intersection of folklore and photography, the interplay of values, as well as the role of photography as a target and a tool in the documentation of Latvian folklore. An analytical view is focused on ethnographic photography as a form of documentation in folklore studies and the framing of folklore values in photo-ethnography, focusing on the interwar period and the contribution of Mārtiņš Buclers and Mārtiņš Sams.

Keywords: photography, folklore, ethnographic photography, photo-ethnography, Archives of Latvian Folklore, history of folkloristics, cultural heritage.

# Jelgavas fotogrāfu biedrības un Eduarda Gaiķa darbība 20. gs. 20.–30. gados

## Kopsavilkums

Jelgavas fotogrāfu biedrība (JFB) pastāvēja vien padsmīti gadu, taču tās īsās pastāvēšanas laikā tā pulcēja gan fotodarbnīcu īpašniekus, gan amatierus un iesācējus. Lai gan sākotnēji tā tika dibināta 1926. gadā kā fotosalona īpašnieku biedrība, mazāk nekā pēc gada tika mainīti tās statūti un par biedriem varēja kļūt arī fotogrāfi amatieri. Tādējādi biedrība varēja uzņemt vairāk pilntiesīgu biedru, paplašinot fotoentuziastu pulku. Šīs nelielās fotobiedrības aktīvākie pārstāvji guva panākumus ne tikai Latvijas mērogā, bet aktīvi nesa valsts vārdu arī ārzemju izstādēs un konkursos, gūstot atzinību un apbalvojumus. JFB darbība un tās biedri ir maz pētīti. Pētījumā galvenokārt izmantota arhīvu materiālu un periodisko izdevumu analīze un izpēte.

Viens no JFB ilggadējiem un aktīvajiem biedriem bija fotoamatieris Eduards Jēkabs Gaiķis, kurš bijis tās priekšnieks no 1928. gada līdz 1930. gada sākumam. Līdz ar darbību biedrībā viņš kļuva arī par izstāžu organizatoru, komisijas un žūrijas locekli, kā arī veica citus ievēlētus pienākumus. Gaiķa interese par fotogrāfiju aizsākās 1900. gadā, kad viņš iegādājās pirmo 6x9 cm fotoaparātu, taču tikai 1906. gadā līdz ar lielāka aparāta iegādi viņš sāka studēt literatūru un apgūt fotogrāfiju pašmācības ceļā. Pāris gadu vēlāk Gaiķis kļuva par Latviešu fotogrāfiskās biedrības biedru, viņš apmeklēja arī tās kursus. Pēc evakuācijas uz Krieviju 1915. gadā viņš nokļuva Pēterpilī (tagad – Sanktpēterburga), kur strādājis un studējis Fotogrāfijas institūtā (tagad – Augstākais fotogrāfijas un fototehnikas institūts).

Lai arī apguvis fotogrāfiju divās valstīs, Gaiķis vienmēr palicis fotogrāfs amatieris, jo nebija fotosalona īpašnieks un strādāja Valsts zemes bankā. Ilggadējais darbs bankā tika augsti novērtēts, un 1932. gada aprīlī par nopelniem Latvijas labā Eduards Gaiķis saņēma ceturtās šķiras Triju Zvaigžņu ordeni. Gaiķis ir devis lielu pienesumu Latvijas fotomākslas attīstībā, īpaši aktualizējot klusās dabas un akta žanrus, par kuriem saņēmis starptautisku atzinību.

Atslēgvārdi: Jelgavas fotogrāfu biedrība, Eduards Gaiķis, fotogrāfs, fotomāksla, fotogrāfija Latvijā 20. gs. 20.–30. gados, izstādes

## Ievads

Jelgavas fotogrāfu biedrība pulcēja ap sevi ne tikai fotogrāfus jelgavniekus, bet arī salonu īpašniekus un amatierus no tuvējām pilsētām un ciemiem. Biedru skaitā līdz ar biedrības dibināšanu 1926. gadā bija divas fotogrāfes sievietes, kurām bija jābūt salona īpašniecēm, lai varētu kļūt par biedriem, taču visi pārējie bija vīrieši, kas lielākoties pēc profesijas nebija fotogrāfi, bet ar fotomākslu nodarbojās brīvajā laikā. Daļa aktīvāko biedru piedalījās arī ārzemēs rīkotajos konkursos un izstādēs, tāpēc JFB darbība 20. gadsimta 20. un 30. gados ir īpaši nozīmīga ar latviešu fotomākslas popularizēšanu ārpus Latvijas. Arī fotoamatieris Eduards Jēkabs Gaiķis (1881–1961) ar fotogrāfiju nodarbojās vien brīvajos brīžos. Autori pievēršties tieši Gaiķa daiļradei lielā mērā rosināja kombinētais darbs “Kaislību vara”, kas pārsteidza ar savu formveidi. Šķita, ka arī citi fotogrāfa radītie darbi ir tikpat intriģējoši, viņa personībā būtu atrodama saistība ar klusajā dabā redzamo lietu pasauli. Dzīves laikā viņš ir devis lielu pienesumu Latvijas mākslas fotogrāfijā, īpaši aktualizējot klusās dabas un akta žanrus. Starptautisku atzinību guvis arī par ainavas žanra darbiem, kas izstrādāti bromelļas tehnikā, un 1910.–1920. gadā tapušajiem autohromiem.

20. un 30. gadi Gaiķim bijuši aktīvākie gadi gan viņa radošajā darbībā, gan arī JFB organizatoriskajā darbā. Viņš bija rakstu autors tādos žurnālos kā “Attēls”, “Objektīvs”, “Filma un Skatuve”, “Fotogrāfijas Mēnešraksts”, “Jaunā Nedēļa” un laikrakstā “Jelgavas Vārds”. No šiem rakstiem var ne tikai izzināt fotogrāfijas vidi Latvijā, bet arī paša fotogrāfa viedokli noteiktos fotogrāfiskos jautājumos. Visā savas daiļrades veidošanās laikā Gaiķis ir pieskaitīts amatierfotogrāfiem tāpēc, ka viņš ar fotogrāfiju nepelnīja iztiku un viņam nepiederēja sava fotostudija. Tas nenozīmē, ka viņa mākslas fotogrāfijas bija zemākas kvalitātes nekā profesionālo fotogrāfu darbi, tomēr tas noteica Gaiķa stāvokli fotogrāfijas vidē. Tāpēc ir saprotams, ka 1925. gadā Gaiķis nonācis nelielās nesaskaņās ar Latviešu fotogrāfiskās biedrības (LFB)<sup>1</sup> izstādes organizētājiem par to, ka viņa darbi tika ievietoti amatieru fotogrāfijas izstādes nodaļā.<sup>2</sup> Šķiet, ka vēlāk Gaiķis ar šo faktu ir samierinājies.

Diemžēl līdz šim par JFB darbību un tās biedriem ir bijis zināms ļoti maz. Šis pētījums, balstīts arhīvu materiālu un periodikas izdevumu analīzē un izpētē, sniedz padziļinātu ieskatu JFB vēsturē, kā arī atklāj iepriekš nezināmus faktus, kas papildina kā Gaiķa, tā arī citu biedrības biedru biogrāfijas, kas būtu izvērsamas citos pētījumos nākotnē. Nozīmīgi ir aptvert fotogrāfu plašo darbību un sasaistīt to ar konkrētām mākslas fotogrāfijām, kas pašlaik atrodamas dažādos arhīvos un muzejos gan digitālā, gan papīra formātā. Šis raksts tikai daļēji atspoguļo biogrāfiskas detaļas

1 Biedrība dibināta 1906. gadā. Pēc Pirmā pasaules kara darbība atjaunota 1920. gadā.

2 Latvijas Fotogrāfijas biedrības valdes un pilnsapulču protokolu grāmata 1920.26.XI–1931.21.X. Protokols Nr. 85. 1925. gada 6. janvāris. Latvijas Nacionālā arhīva LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 55. lp.



no JFB pastāvēšanas gadiem, un vēl nav atklājušās visas Gaiķa darbības nianšes šajā un citās biedrībās. Kas attiecas uz citiem biedrības fotogrāfiem, tad tikai pāris no tiem ir zināmi, jo ir saglabāties viņu fotogrāfiskais mantojums. Veicot šādus un lielākus pētījumus, iespējams radīt kopējo fotogrāfijas ainu Latvijā 20. gadsimta 20. un 30. gados.

### Eduarda Gaiķa darbība līdz kļūšanai par JFB biedru (no 1910. līdz 1927. gadam)

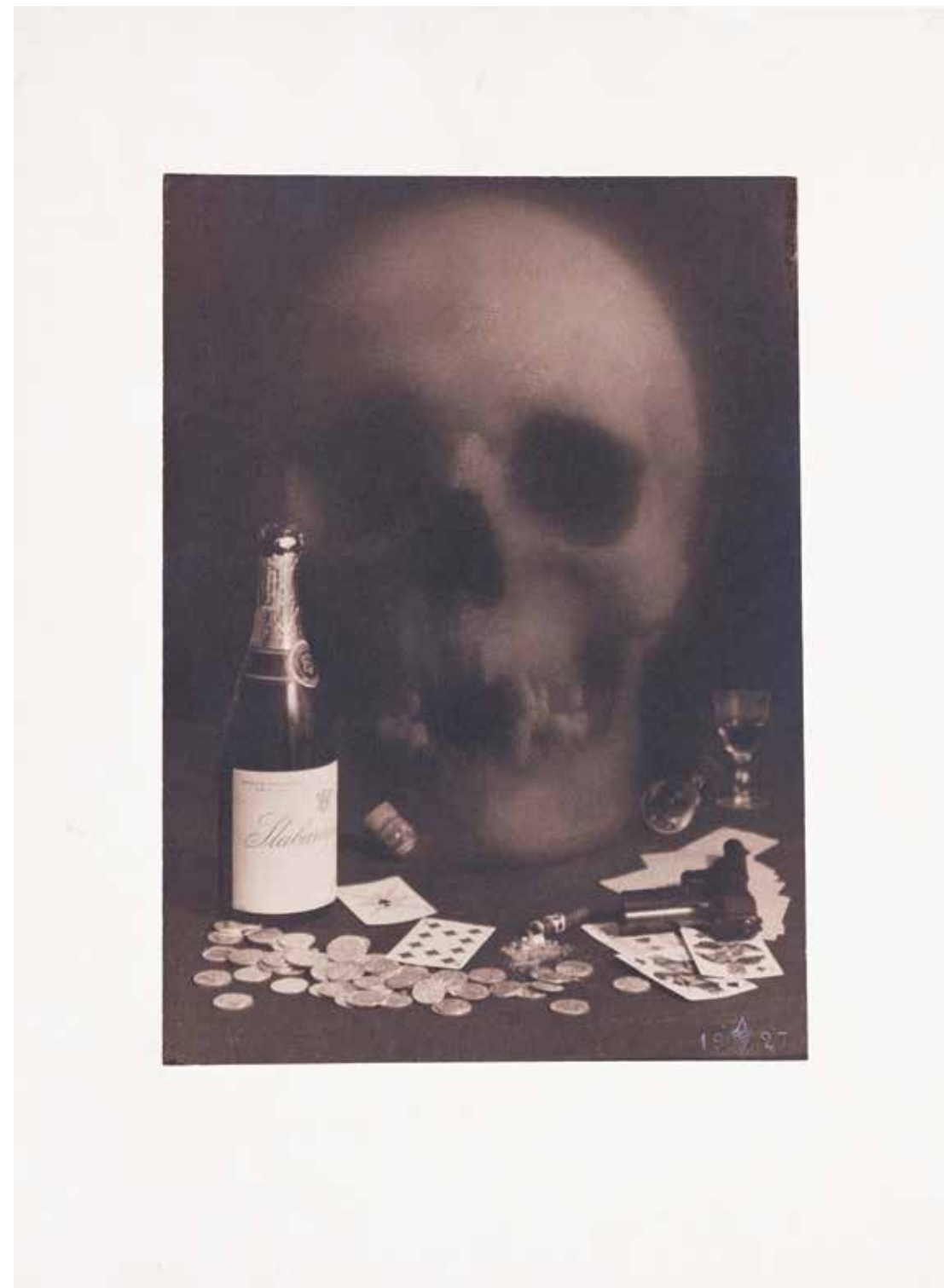
1920. gada *curriculum vitae*, ko Eduards Gaiķis iesniedzis Rīgas pilsētas mākslas muzejam (tagad – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs), viņš norādījis, ka “pirmie soļi fotogrāfijas mākslas laukā attiecas uz 1900. gadu, kad es kā māceklis iegādājos no kāda darba biedra mazu kastītes veidīgu (6x9) fotogrāfisku aparātu un sāku pirmos mēģinājumus, bet, tā kā tie deva ļoti neapmierinošus rezultātus, tad es, visu vainu likdams uz aparāta rēķina, fotografēšanu uz laiku atmetu”.<sup>3</sup> No Gaiķa rakstītā zināms, ka 1911. gadā viņš iepazīsies ar LFB priekšnieku Mārtiņu Bucleru (1866–1944), kas uzaicinājis Gaiķi iestāties biedrībā. Šis uzaicinājums tika pieņemts, un jau tajā gadā Gaiķis ir apmeklējis biedrības rīkotos fotogrāfijas vakara kursus. LFB kolektīvi 1913. gada decembrī piedalījās Kubaņas fotogrāfiskās biedrības rīkotajā fotogrāfiju izstādē Jekaterinodarā, tagad – Krasnodarā. Biedrībai kopumā par visiem izstādītajiem darbiem piešķirts pirmās šķiras diploms, kas, kā akcentē Gaiķis, bija pielīdzināms zelta medaļai. Turklāt vēl bez šī diploma fotogrāfam piešķirts otrās šķiras diploms par autohromiem.<sup>4</sup>

Pēc evakuācijas uz Krieviju 1915. gadā viņš nokļuva Pēterpilī.<sup>5</sup> Tur iepazīsies ar Pēterpils Fotogrāfiskās biedrības sekretāru V. P. Valkovu, ar kura starpniecību, tika uzņemts par minētās biedrības biedru 1916. gadā un bija tās sastāvā, līdz to slēdza. Aptuveni šajā laikā Pēterpilī tika organizēts Fotogrāfijas institūts (tagad – Augstākais fotogrāfijas un fototehnikas institūts), kur mācībaspēkus izvēlējās no Pēterpils Fotogrāfiskās biedrības biedriem. Tā ar kāda biedra rekomendāciju 1918. gada maijā Gaiķis kļuva par šī institūta darbinieku, par preparatora palīgu. Viņa uzdevums esot bijis izgatavot mākslas darbu reprodukcijas un diapozitīvus. No 1. oktobra Mākslas

3 Valsts mākslas muzejs. Sarakstīšanās ar Izglītības ministriju administratīvi saimnieciskos jautājumos. Iesākts 1920. g. 20. februārī. Pabeigts 1921. g. 19. martā. *Curriculum vitae* Eduarda Jāņa dēla Gaiķa. 1920. gada marts. Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs (LNA LVA), 1659.f., 1. apr., 11.l., 15.lp.

4 Ibid. 16.lp.

5 Tagad – Sanktpēterburga. Līdz 1918. gadam pilsēta latviski visbiežāk tika saukta par Pēterpili, bet no 1918. līdz 1924. gadam – Petrograda.



Eduards Gaiķis. Kaislību vara. 1927.  
Latvijas Fotogrāfijas muzeja krājums,  
LFM 11681/1

fakultātē kā students brīvajā laikā apmeklēja lekcijas. 1919. gada rudenī Gaiķis piedalījies fotogrāfijas studentu konkursā, kur viņam tika piešķirta prēmija.<sup>6</sup>

Eduards Gaiķis atgriezās Latvijā 1920. gada janvārī, bet martā meklēja darbu Rēzeknē atbilstoši specialitātei – “mākslas fotogrāfijas laukā”<sup>7</sup>. Kad vēlmais darbs netika atrasts, Gaiķis ar ģimeni pārcēlās uz Rīgu. No novembra viņa vārds atrodams starp LFB biedriem.<sup>8</sup> Salīdzinoši daudz informācijas par fotogrāfijas norisēm Latvijā var uzzināt no šīs biedrības valžu un pilnsapulču protokolu grāmatas. Par Eduarda Gaiķa laiku LFB sastāvā būtu veidojams atsevišķs pētījums, kurš iesākts autores bakalaura darbā.<sup>9</sup> Fotogrāfs biedrībā ieņēmis dažādus amatus – bijis revīzijas komisijas loceklis 1920. gadā<sup>10</sup>, 1921. gadā interns izstāžu žūrijā līdz ar fotogrāfu Arnoldu Cālīti (1883–1972)<sup>11</sup> un biedrības priekšnieka Aleksandra Medņa<sup>12</sup> (1884–1962, kopš 1922. gada pazīstams kā Vilis Rīdzenieks) sekretārs, 1922. gadā ievēlēts valdē<sup>13</sup>, 1924. gadā bibliotekārs<sup>14</sup>, 1925. gadā loceklis revīzijas komisijā<sup>15</sup> un etnogrāfiskajā sekcijā<sup>16</sup>, 1926. gadā<sup>17</sup> un 1927. gadā turpinājis pildīt komisijas locekļa pienākumus.<sup>18</sup>

Eduards Gaiķis ierosinājis izstāžu motīvus un mudinājis biedrus būt aktīvākiem savā darbībā.<sup>19</sup> LFB bija ierasts pieteikt un lasīt referātus par autora izvēlētu tēmu ar vizuāliem piemēriem, kurus mēdza nodot biedrības krājumā. Gaiķis ir lasījis referātus par autohromiem, par bromsudraba bilžu krāsošanu<sup>20</sup>, par bronzas drukāšanu<sup>21</sup> un referātu “Asuma uzstādīšana pie dažādā attālumā atrodošos priekšmetu uzņemšanas”<sup>22</sup>. LFB rīkojusi gaismas ainu (diapozitīvu) vakaru, kuram pirms tam bija jāiesniedz fotouzņēmumi.<sup>23</sup> Biedrība veidoja arī savu bibliotēku, kurai biedri nodeva foto literatūru, un Gaiķis nebija izņēmums.

6 *Curriculum vitae* Eduarda Jāņa dēla Gaiķa. 1920. gada marts. LNA LVA, 1659.f., 1. apr., 11.l., 16.lp.

7 *Ibid.* 14. lp.

8 Protokols Nr. 1. 1920. gada 26. novembris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 1.lp.

9 Švinka K. *Ieskats Eduarda Gaiķa daiļradē*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2020.

10 Protokols Nr. 1. 1920. gada 26. novembris.

11 Protokols Nr. 5. 1921. gada 18. janvāris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 3.lp.

12 Aleksandrs Mednis ziņojis, ka no 1922. gada 15. maija saukšoties savā īstajā vārdā Vilis Krišjāņa dēls Rīdzenieks un tā turpmāk parakstīsies arī visos dokumentos. Protokols Nr. 39. 1922. gada 14. jūnijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 21.lp.

13 Piektā Latvijas fotoizstāde: Rīgas pilsētas Mākslas muzeja telpās Rīgā, no 24.04. līdz 22.05. 1927.g. : [Katalogs]. – Rīga: Valters un Rapa, 1927. – 11. lpp.

14 Protokols Nr. 73. 1924. gada 6. marts. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 49. lp.

15 Protokols Nr. 90. 1925. gada 31. marts. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 59.–60.lp.

16 Protokols Nr. 91. 1925. gada 5. maijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 61. lp.

17 Protokols Nr. 101. 1926. gada 24. marts. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 67.–68. lp.

18 Protokols Nr. 110. 1927. gada 3. marts. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 75. lp.

19 Protokols Nr. 1. 1920. gada 26. novembris.

20 Protokols Nr. 15. 1921. gada 3. maijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 6.lp.

21 Protokols Nr. 21. 1921. gada 6. septembris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 9. lp.

22 Protokols Nr. 54. 1923. gada 20. marts. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 35. lp.

23 Protokols Nr. 65. 1923. gada 20. novembris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 233.l., 43. lp.



Alberts Limants. Eduards Gaiķis. Jelgava, 20. gs. 20. gadi.  
No Harija Čerņevska privātās kolekcijas

No vēstules firmai “Mentor-Kamera-Fabrik Goltz & Breutmann” savukārt zināms, ka 1923. gada 14. oktobrī pie A. Leibovica Rīgā Gaiķis iegādājies spoguļkameru “Mentor” 6½ x 9 cm ar “Zeiss Tessar” 1:4,5 objektīvu.<sup>24</sup>

## JFB izveidošana un tās darbība 20. un 30. gados

Pirmā JFB sēde pēc statūtu reģistrēšanas apgabaltiesā<sup>25</sup> notika 1926. gada 14. maijā<sup>26</sup>, un tajā par biedrības pirmo priekšnieku ievēlēja Jūliju Karlovski (1887–1950?).<sup>27</sup> Jau šajā pirmajā sēdē tika izskatīti tādi nopietni jautājumi kā nodokļu atvieglojumi “oficiāliem” fotogrāfiem, ar to domājot – fotogrāfiem ar savām studijām<sup>28</sup>, jo sākumā tikai šādi fotogrāfi varēja kļūt par biedriem. Biedrības sastāvā ir bijušas arī divas sievietes. Viena no tām bija Emilija Butovic (iespējams, Emilija Butovičs), kura par JFB biedri kļuvusi 1926. gadā ar biedru kartes nr. 8.<sup>29</sup> Viņa piedalījies arī pāris sēdēs, kā arī 1926. gada decembrī tika ievēlēta revīzijas komisijā Indriķa Kalcenava (arī Kalcenaus; 1891–1978) vietā<sup>30</sup>. Arī Elmerisa Mežote par JFB biedri kļuva 1926. gadā ar biedru kartes nr. 11.<sup>31</sup> Otrā pusē biedru kartes pasaknīm ir saglabāties viņas portrets.<sup>32</sup> Diemžēl raksta autorei pagaidām nav izdevies atrast vairāk informācijas par abām fotogrāfēm.

Nākamā gada februārī statūti tika grozīti, un nu “visiem biedrības biedriem, arodniekiem un amatieriem tiek dotas vienādas tiesības”<sup>33</sup>. Pirms tam amatieri varēja piedalīties bez balsstiesībām. Iespējams, ka Gaiķis apmeklējis biedrības sēdes arī, pirms tika mainīti tās statūti, taču šāds fakts nav minēts biedrības protokolu žurnālā.



Eduarda Gaiķa biedra kartes pasaknis  
Nr. 17. 1927. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr.,  
146. l., 5. lp.

- 24 Vēstule “Mentor-Kamera-Fabrik Goltz & Breutmann”. 1929. gada 18. decembrī. Harija Čerņevska īpašums. 25. septembra vēstulē uzzināms, ka aukstā laikā kamerai nedarbojas slēdzis, tāpēc vērsās pie ražotāja, lai pasūtītu jaunu.
- 25 1926. gada 22. aprīlis - Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1927./28. Jelgavas fotogrāfu biedrības Biedra kartes pasakne No 27. 1927. g. Fricis Kalniņš. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 147. l., 3. lp.
- 26 Tajā piedalījušies šādi fotosalonu īpašnieki: Jūlijs Karlovskis, Ādams Ferģis, Jānis Blesinš, Emilija Butovičs, Indriķis Kalcenavs, Jevģenijs Angers, Alberts Limants un Augusts Raubens. Jelgavas fotogrāfu biedrības Pilnsapulču un valdes sēžu protokoli. 1926.14.V.-1928.6.XII. Protokols Nr. 1. 1926. gada 14. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 1. lp.
- 27 Viņam izsniegta pati pirmā Jelgavas fotogrāfu biedrības biedru karte Nr. 1. 1926. gadā, kur norādīts, ka viņš ir aktīvs biedrs. Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1926. Jelgavas fotogrāfu biedrības Biedra kartes pasakne No 1. 1926. g. Julijam Karlovskim. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 145. l., 1. lp.
- 28 Protokols Nr. 1. 1926. gada 14. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 1. lp.
- 29 Jelgavas fotogrāfu biedrības Biedra kartes pasakne No 8. 1926. g. Emilijai Butovic. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 145.l., 8. lp.
- 30 Protokols Nr. 6. 1926. gada 2. decembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 4. lp.
- 31 Jelgavas fotogrāfu biedrības Biedra kartes pasakne No 11. 1926. g. Elmerisei Mežot jkdzei. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 145.l., 10. lp.
- 32 Saņemot biedra karti, uz tās bija jāuzlīmē tās īpašnieka neliels portrets. Iespējams, ka noteikts bija iesniegt divus portretus, no kuriem vienu uzlīmēja uz pasakņa, kas palika biedrībai. Tas izskaidrotu, kāpēc ir saglabājušies kopumā 22 portreti. No tiem visas personas pagaidām nav identificētas.
- 33 Jelgavas fotogrāfu biedrības darbība. *Objektīvs*, 1929, Nr. 1, 16. lpp.

Par to liecina vien ieraksts, ka maijā tika izvirzīta viņa kandidatūra uz aktīva biedra statusu.<sup>34</sup> Karlovskis 1927. gada 6. aprīlī atteicās no biedrības priekšnieka amata un izstājās no tās.<sup>35</sup> Protokolos nav minēts, taču šķiet, ka par biedrības priekšnieku uz laiku kļuva Kalcenavs, jo no viņa 1928. gada 16. februārī Gaiķis pārņēma biedrības mantu.<sup>36</sup> Pirms tam Gaiķis bija ievēlēts par kasieri.<sup>37</sup> Savukārt Kalcenavs par amata atstāšanu paziņojis biedriem rakstiski 1928. gada 2. februārī, kā iemeslu minot to, ka viņš nespēj turpināt darbu, jo “amatieri sāk nodarboties kā aroda fotogrāfi” (fotogrāfi Žanis Šulcs un Fricis Gobiņš).<sup>38</sup>

Pirms JFB sarīkoja savu pirmo izstādi, biedrība kolektīvi piedalījās 1927. gada Jelgavas lauksaimniecības un rūpniecības izstādē.<sup>39</sup> Par izstādītajiem 18 darbiem JFB piešķirta lielā zelta medaļa. Indriķis Kalcenavs ierosināja no šīs izstādes darbiem nodot biedrības kolekcijā, t. i., glabāšanai tās arhīvā, pa vienam oriģinālam no katra izstādes dalībnieka.<sup>40</sup> Gaiķis šajā izstādē piedalījies ar diviem darbiem, “Zemgales idille” un “Kad lapas birst”<sup>41</sup>, un no tiem biedrības kolekcijai paturēts pirmais. Nav zināms, kas ar izveidoto JFB kolekciju ir noticis, taču, visticamāk, tā ir zudusi. Visas fotogrāfu biedrības šajos gados uzskatīja par nepieciešamu veidot savu biedru darbu kolekcijas un bibliotēkas.

Pirmā biedrības izstāde notika 1927. gadā no 27. novembra līdz 14. decembrim Jelgavas klasiskās ģimnāzijas telpās.<sup>42</sup> Tā kā fotogrāfu biedrības bija bezpeļņas organizācijas, tās rūpīgi apsvēra līdzekļu izlietojumu izstāžu organizēšanā un meklēja iespējas ietaupīt. Tāpēc kā samaksu un pateicību par telpu izmantošanu ģimnāzijas direktoram lūdza izvēlēties divus darbus no šīs izstādes. Viņš izvēlējies divas Kalcenava fotogrāfijas: “Tilts miglā” un “Trīsvienības baznīca ar akām”.<sup>43</sup> Arī turpmāk biedrība piekopa šādu bārtera sistēmu. Lai vismaz daļēji segtu izstāžu izdevumus, par katru pārdoto darbu biedrība nolēma sev paturēt 10% no tā vērtības.<sup>44</sup> Protokolā Nr. 20

34 Protokols Nr. 12. 1927. gada 12. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 7. lp.

35 Protokols Nr. 11. 1927. gada 6. aprīlis. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 7. lp.

36 Protokols Nr. 20. 1928. gada 16. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 13. lp.

37 Protokols Nr. 18. 1927. gada 15. decembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 10. lp. Autore secinājusi, ka kasiera pienākumos ietilpa saņemt biedra maksu un veikt izdevumu un ienākumu reģistrāciju kases grāmatā.

38 Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedrības gada pārskati, ziņojumi finansu ministram par biedrības valdes sastāvu un darbību, izstāžu noteikumi u.c. 1928.1.I.-1936.10.I. Vēstule no I. Kalcenau 1928. g. 2. februārī. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 194. lp.

39 No izstādes fotoreportāžas ir saglabājušās reprodukcijas izdevumā *Jaunā Nedēļa* 1927. gada Nr. 40. (21.-24. lpp). Izstādi atklāja 23. septembrī, un viens no tās atklājējiem bija Valsts prezidents Gustavs Zemgals (1871-1939).

40 Protokols Nr. 15. 1927. gada 6. oktobris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 9. lp.

41 Šis piktoriālisma estētiskā veidotais darbs ir saglabājies.

42 Jelgavas fotogrāfu biedrības darbība. *Objektīvs*, 1929, Nr. 1, 16. lpp.

43 Vēstule no I.M. Vidusskolu direkcijas, Jelgavas klasiskās ģimnāzijas (valsts vidusskola) direktora Lapiņa. 1927. g. 17. decembrī. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 199. lp. - Autore sazinājās ar minēto ģimnāziju, un pie viņiem šie darbi nav atrodami.

44 Protokols Nr. 17. 1927. gada 3. novembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 10. lp.

fiksēts, ka pārdotas 842 ieejas biļetes<sup>45</sup>, kas, salīdzinot ar nākamajām biedrības izstādēm, ir lielākais skatītāju skaits, kāds jebkad ir apmeklējis JFB izstādi. Jāpiebilst, ka pirmajā izstādē bija atļauts fotografēt tikai biedriem. Diemžēl līdz šim nav izdevies atrast fotogrāfiskas liecības ne par vienu JFB izstādi.

Biedrības otrā izstāde, organizēta par godu Latvijas valsts 10 gadu pastāvēšanas jubilejai, norisinājās 1928. gadā no 4. līdz 20. novembrim.<sup>46</sup> To organizējis Gaiķis, līdzdarbojies arī Kalcenavs.<sup>47</sup> Izstāde notikusi mākslinieka Kārļa Baltgaiļa (1893-1979) ateljē Svētes ielā 9 Jelgavā<sup>48</sup>, kas patiesībā bijis dzīvoklis. Tajā pārdoti 15 darbi, gūstot 1,50 Ls ienākumus.<sup>49</sup> Katru gadu biedrība veidoja pārskatu par iepriekšējo gadu, un 1928. gada pārskatā norādīts: “Valde stājusies sakaros ar Jelgavā dibināto Zemgales vēsturiskā un mākslas muzeja biedrību, lai reprezentētu foto mākslas nozari minētās b-bas muzejā. Kā biedrības pārstāvis minētā lietā no valdes deleģēts biedrības priekšnieks Gaiķis.”<sup>50</sup> Līdzdarboties topošajā muzejā bijusi Gaiķa ideja, jo viņš vēlēties tajā ieviest fotomākslas nodaļu, ko pārzinātu JFB.<sup>51</sup> Muzejs darbojies no 1929. līdz 1940. gadam. JFB šī muzeja krājumam vāca savu biedru darbus un vēlējās tos nodot rāmēšanai. Protokolos nav minēts, vai un kad šie darbi tika nodoti muzejam, taču var pieņemt, ka šī un biedrības kolekcija sastāvēja no dažādām atlasītām mākslas fotogrāfijām.

Biedrība nonāca pretrunās ar foto žurnālu “Objektīvs”, jo tās izdevējs Gustavs Džiengels (arī Dziengelis, 1899-1972) to nosaucis par JFB “oficiālu orgānu”. Valde nolēma izsūtīt aizrādījumu “Jaunākajām Ziņām” un “Pēdējam Bīdīm” par to, ka tā nav pilnvarojusi žurnāla “Objektīvs” izdevēju uzdoties par biedrības oficiālo pārstāvi. Izskanēja priekšlikums nodibināt sakarus ar Liepājas fotogrāfisko biedrību (LieFB; 1909), ierosinot dzīvāku līdzdalību jau iznākošajā Arnolda Čāliša žurnālā “Attēls”.<sup>52</sup> Lai arī žurnāls iznāca no 1929. līdz 1934. gadam un biedrība nebija pilnībā apmierināta ar to, tomēr pašlaik tieši šajā periodikas izdevumā var atrast visvairāk informācijas par JFB un citu biedrību darbību attiecīgajā laika periodā. 1931. gada februārī biedri vienojās, ka lūgs “Objektīva” izdevēju Džiengelū no žurnāla vāka noņemt uzrakstu par to, ka ir biedrības oficiāls orgāns, jo tas “nav attaisnojis uz sevis liktās cerības” un “nav izveidots par izdevumu ar latvisku nokrāsu, tajā ievietotas nospiedošā vairumā

45 Protokols Nr. 20. 1928. gada 16. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 12. lp.

46 Protokols Nr. 28. 1928. gada 15. augusts. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 15.-16. lp.

47 Protokols Nr. 30. 1928. gada 4. oktobris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 17. lp.; Jelgavas fotogrāfu biedrības darbība. *Objektīvs*, 1929, Nr. 1, 16. lpp.

48 Protokols Nr. 30. 1928. gada 4. oktobris.

49 Protokols Nr. 35. 1928. gada 22. novembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 19.-20. lp.

50 Jelgavas fotogrāfu biedrības gada pārskats par 1928. g. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 2. lp.

51 Protokols Nr. 33. 1928. gada 8. novembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 18.-19. lp.

52 Protokols Nr. 36. 1928. gada 6. decembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l., 20. lp.



tikai ārzemju ilustrācijas”<sup>53</sup>. Izdevējs gan norādīja, ka tādējādi biedrība riskē ar to, ka citu valstu fotogrāfi un biedrības nezinās par JFB un viņiem samazināsies iespēja ar to komunicēt.

Eduardu Gaiķi atkārtoti ievēlēja par biedrības priekšnieku 1929. gada februārī.<sup>54</sup> Jau 24. martā tika atklāta biedrības trešā izstāde Rīgā, kuras rīkotājs bija Kalcenavs.<sup>55</sup> Aprīļa sēdē Adolfs (Ādolfs?) Gross ierosinājis labākos izstādes darbus nosūtīt vācu žurnālam “*Photofreund*” (“Fotodraugs”) kritikai, ko biedri nolēma realizēt.<sup>56</sup> Biedrības biedri nosūtīja “*Photofreund*” redaktoriem uz Berlīni 10 fotogrāfijas ar lūgumu tās novērtēt redaktoram Dr. Vārstatam (*Dr. Willi Warstat*). Sūtītāji bija: Roberts Bungše (“Ziemas dabasskats”, *Winterlandschaft*), Pauls Drabe (“Ziemeļvējš”, *Nordwind*), Eduards Gaiķis (“Plūdi”, *Ueberschwemmung*), Adolfs Gross (“Konstrukcija”, *Konstruktion*), Roberts Kalniņš (1897–1982; “Ziemas vientulība”, *Winter-Einsamkeit*), Vilis Kronbergs (“Iznīcinošais elements”, *Zerstorendes Element*), Alberts Limants (“Tas bija kādreiz”, *Es war einmal*), Jānis Netelhorsts (“Pavasara priekšvēstnesis”, *Vorfrühling*), Jānis Pūpols (“Pirms negaisa”, *Vor dem Gewitter*) un Tālvāldis Strautzels (“Kurzemes dabasskats”, *Kurländische Landschaft*).<sup>57</sup> Maijā Vārstats sniedza savu vērtējumu par katru darbu. Dažus no tiem viņš vēlējis paturēt un piemēklēt piemērotu rāmīti, piemēram, Bungšes “Ziemas dabasskatu”, taču citus nav novērtējis tik atzinīgi, tostarp arī Gaiķa ainavu “Plūdi”. Grosa “Konstrukciju” viņš salīdzinājis ar Lāslo Mohoju-Nāģa (*László Moholy-Nagy*, 1895–1946) darbiem, bet Kalniņa ainavā “Ziemas vientulība” redzamo motīvu salīdzinājis ar tiem, ko novērojis japāņu un amerikāņu fotogrāfu sniegumā. Par Kronberga darbu “Iznīcinošais elements” Vārstats izteicies, ka tas ir momentuzņēmums, kas ir sensācijas vērts, turklāt mākslinieciski vērtīgs. Netelhorsta darbs viņam licies pārāk sadrumstalots un tāpēc baudāms no attāluma. Ļoti atzinīgi novērtēta ir Pūpola ainava “Pirms negaisa”, kur, cik noprotams no Vārstata rakstītā, kontrastē saules gaisma priekšplānā ar tumšo mākoņu sienu fonā, kā arī gaismas spēles atspoguļojas ūdens virsmā. Tomēr viņš ieteiktu retušēt priekšplānā esošos neasos zāles stiebrus.<sup>58</sup>

Par JFB priekšnieku 1930. gada 20. februārī tika ievēlēts Roberts Bungše un Indriķim Kalcenamam piešķirts goda biedra statuss. Savukārt Gaiķis ievēlēts par biedru zinātāju.<sup>59</sup> 1930. gada aprīļa beigās un maija sākumā norisinājās biedrības ceturtnā izstāde Jelgavas klasiskās ģimnāzijas telpās, un to organizējis Kalcenavs. Izstādi

apmeklēja 323 cilvēki, un sarīkotās izstādes peļņa bijusi 46,17 Ls.<sup>60</sup> Oktobrī valde ievēlēja Gaiķi par galveno biedrības 5. izstādes organizētāju<sup>61</sup> un lūdza uzņemties arī tehniskus jautājumus. Tā paša gada oktobrī biedrība piedalījās Liepājas fotogrāfiskās biedrības organizētā izstādē ar 63 darbiem.<sup>62</sup> 1930. gada nogalē biedrība saņēma piedāvājumu no Rīgas fotogrāfiskā biedrības (*Photographische Gesellschaft zu Riga*, RFB; 1890)<sup>63</sup> savstarpēji samainīties ar “bilžu mapēm”, lai par tām sniegtu rakstisku kritiku atsevišķi par katru darbu. Tās nedrīkstēja atzīmēt ar autora vārdu un uzvārdu, bet tikai numurēt.<sup>64</sup> Biedrības ar fotogrāfijām mainījušās vairākkārt. Šķiet, ka pirmā apmaiņa notikusi vien nākamā gada aprīlī, kad Rīgas fotogrāfi JFB nosūtīja mapi ar 12 fotodarbiem, turklāt piebilstot, ka viņu biedri ir aizņēmti savos ikdienas darbos, līdz ar to viņiem ir maz laika, lai nodarbotos ar mākslas fotogrāfiju, un nosūtītie darbi uztverami kā brīvā laika.<sup>65</sup> No tā paša gada 4. decembra ir saglabājušās īsas kritikas, ko JFB biedri nosūtījuši atpakaļ RFB kopā ar diviem uzņēmumu palielinājumiem, nu jau par citas mapes saturu.<sup>66</sup> Pēc tam tikai 1934. gadā šīs divas biedrības atkārtoti apmainījās ar “bilžu mapēm”. Noteikti zināms, ka JFB februārī nosūtīja mapi ar 30 darbiem<sup>67</sup> un aprīļa beigās saņēmusi no RFB 36 attēlu mapi.<sup>68</sup>

LFB 1931. gada sākumā lūgusi no JFB deleģēt kādu biedrības pārstāvi sakarā ar tās 25. jubilejas izstādes<sup>69</sup> organizēšanu. Vienbalsīgi par JFB pārstāvi tika izvirzīts Gaiķis.<sup>70</sup> Februārī gada sapulcē Gaiķis atkārtoti ievēlēts par biedru zinātāju, bet Bungše par biedrības priekšnieku.<sup>71</sup> Piektnā biedrības izstāde notika 1931. gadā no 26. aprīļa līdz 10. maijam Jelgavas II valsts ģimnāzijā Čakstes bulvārī 13.<sup>72</sup> Valde izteikusi Gaiķim pateicību par labiem rezultātiem kā mākslinieciskā, tā arī materiālā ziņā.<sup>73</sup> Tas varētu būt iemesls, kāpēc viņš organizēja arī nākamo, pēc kārtas sesto, biedrības

53 Jelgavas fotogrāfu biedrības sēžu protokoli. 1929.17.I. – 1935.19.XII. Protokols Nr. 10. 1931. gada 5. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 15.–16. lp.

54 Protokols Nr. 3. 1929. gada 28. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 3. lp.

55 Protokols Nr. 4. 1929. gada 11. aprīlis. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 4. lp.; Jelgavas fotogrāfiskā biedrība. *Objektīvs*, 1930, Nr. 1/2, 17. lpp.

56 Protokols Nr. 4. 1929. gada 11. aprīlis.

57 Vēstule Nr. 18 noraksts “*Photofreund*” redaktoram F.W.Frerck. 1929.g. 18.aprīlis. LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 168. lp.

58 Vēstule no “*Photofreund*” redaktora Dr. Vārstata. 1929.g. 18. maijs. LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 164.–165. lp.

59 Protokols Nr. 10. 1930. gada 20. februāris. LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 8. lp.

60 Protokols Nr. 5. 1930. gada 8. maijs. LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 11. lp.

61 Piektnās un sestās izstādes katalogos ir atzīmēts, ka Eduards Gaiķis ir izstādes organizators.

62 Protokols Nr. 6. 1930. gada 2. oktobris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 11.–12. lp.

63 Latvijā vecākā fotonozares organizācija, kurā galvenokārt apvienojās vietējie vācu fotogrāfi. Šī biedrība pastāvēja aptuveni līdz 30. gadu otrajai pusei.

64 Protokols Nr. 7. 1930. gada 4. decembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 13. lp.

65 Vēstule no *Photographische Gesellschaft zu Riga*. 1931. gada 1. aprīlis. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 108. lp.

66 Pielikuma noraksts JFB vēstulei *Photographische Gesellschaft zu Riga*. 1931. gada 4. decembris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 92. lp.

67 Noraksts JFB vēstulei *Photographische Gesellschaft zu Riga*. 1934. gada 28. februārī. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 39. lp.

68 Protokols Nr. 1. 1934. gada 3. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 34. lp.

69 Izstāde norisinājās 1931. gadā no 29. marta līdz 12. aprīlim Rīgas Valsts tehnikuma telpās.

*Latviešu Fotogrāfiskās Biedrības 25-gadu darbības izstāde : Rīgā no 29.III līdz 12.IV, 1931. g. :* [Katalogs]. Rīga, 1931.

70 Protokols Nr. 9. 1931. gada 22. janvāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 15. lp.

71 Protokols Nr. 11. 1931. gada 19. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 16.–17. lp.

72 *Jelgavas fotografu biedrības V foto izstāde : 1931. g. no 26.IV, līdz 10.V :* [Katalogs]. Jelgava, 1931.

73 Kopumā piedalījušies 33 autori no Liepājas, Jelgavas, Dobeles, Bauskas un Rīgas. No tiem divas fotogrāfes sievietes – Viktorija Grazde un Helēna Tomaševska no Liepājas.

izstādi. Vēstules norakstā, kas adresēta minētās ģimnāzijas direktoram, atrodams aicinājums viņam izvēlēties vienu no JFB biedru darbiem “kā piemiņu Jūsu skolai no Jelg. fot. b-bas 5. foto-izstādes”.<sup>74</sup> 17. maijā biedrība un viņu uzaicinātie fotogrāfi plānojuši doties fotoekskursijā ar vilcienu uz Meiteni un Eleju (uzaicinājumā minēts, ka lietainā laikā ekskursija nenotiks).<sup>75</sup> JFB piedalījās LieFB 3. fotomākslas izstādē 1931. gadā no 25. oktobra līdz 1. novembrim<sup>76</sup> kopumā ar 65 darbiem.<sup>77</sup>

Biedrības nozīmi jeb logo izstrādājis mākslinieks Kārlis Baltgailis. No 1932. gada februāra to nolēma izmantot kā biedru kartes, tā arī korespondencē, izstāžu materiālos un izstāžu eksponātu apzīmēšanai.<sup>78</sup> Šajā pašā mēnesī par JFB priekšnieku ievēlēja Indriķi Kalcenavu, bet Gaiķi atkārtoti ievēlēja par biedru zinātāju.<sup>79</sup> JFB uzturēja kontaktus ar citām Latvijas fotogrāfu biedrībām un saņēma piedāvājumu sadarboties ar Igaunijas foto klubu (*Eesti foto-klub*)<sup>80</sup> un rīkot kopīgu izstādi, ko JFB arī akceptēja un apņēmās veikt organizatoriskos darbus Latvijā.<sup>81</sup> Igaunijas fotogrāfi uzaicināja JFB organizēt Latvijas dalību Polijas, Latvijas, Igaunijas un Somijas autoru ceļojošā fotogrāfiju izstādē, kuru bija vēlme atklāt tā gada pavasarī vai vasarā Polijā.<sup>82</sup> Autore nav atradusi rakstiskas liecības par to, ka šāda izstāde ir notikusi. 1932. gada 5. jūnijā biedrība rīkojusi fotoekskursiju<sup>83</sup> uz Dobeli<sup>84</sup>, un no šī brauciena saglabājusies grupas portreta reprodukcija, kur redzami ekskursijas dalībnieki.

6. biedrības izstāde notika no 1932. gada 2. līdz 16. oktobrim Jelgavas klasiskajā ģimnāzijā.<sup>85</sup> Par tās galveno organizatoru tika ievēlēts Gaiķis.<sup>86</sup> Izstādi kopumā apmeklējušas 300 personas.<sup>87</sup> No izstādes kataloga uzzināms, kuri fotogrāfi

74 Vēstules noraksts Jelgavas valsts II vidusskolas direktoram. 1931. gada 10. maijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 104. lp.

75 JFB aicinājums piedalīties foto ekskursijā. 1931. gada 10. maijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 105. lp.

76 Liepājas Fotogrāfiskās biedrības 3. Fotomākslas izstādes noteikumi. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 98.lp.

77 JFB vēstules noraksts LFB. 1931. gada 9. oktobris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 97.lp.

78 Protokols Nr. 1. 1932. gada 18. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 24. lp.

79 Protokols Nr. 12 (protokolā kļūda – rakstīts 11). 1932. gada 11. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 22.-23. lp.

80 Pirmā igauņu fotogrāfu biedrība dibināta 1921. gadā, “kurā par biedriem varēja būt un arī ir aroda fotogrāfi un tirgotāji. [...] Klubs, neskatoties uz to, ka viņā skaitās tikai 30 biedru, ir sarīkojis veselu rindu sacensību, kā arī divas starptautiskas foto izstādes un divas somu-igauņu sacensības, līdz ar izstādēm kopā ar somu amatieriem Helsinkos un Tallinā”.  
Malms H. Estijas foto biedrības. *Objektīvs*, 1930, Nr. 3/4, 22. lpp.

81 JFB vēstules noraksts *Eesti foto-klub*. 1932. gada 10. februāris. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 83.lp. (Vēstule Igaunijas fotoklubam.)

82 Protokols Nr. 11. 1932. gada (protokolā kļūda, jo rakstīts 1931. g.) 22. janvāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 22. lp.

83 Neliels apraksts par ekskursiju: R. K. [Roberts Kalniņš ?] Jelgavas fotogrāfu biedrības fotoekskursija uz Dobeli. *Objektīvs*, 1932, Nr. 3, 15. lpp.

84 Noraksts no JFB aicinājuma piedalīties foto ekskursijā. 1932. gada 30. maijs. LNA LVVA, 5986.f., 1. apr., 144.l., 71.lp.

85 *Jelgavas Fotogrāfu Biedrības VI foto-izstāde* : [Katalogs]. Jelgava, 1932.

86 Jelgavas fotogrāfu biedrības darbības pārskats par 1931.g. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 6. lp.

87 Protokols Nr. 6. 1932. gada 20. oktobris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 26.-27. lp.

izstādē piedalījušies (kopskaitā 11), kādi darbi tur bijuši apskatāmi un kādās kopiju izgatavošanas tehnikās tie izstrādāti. Starp izstādes dalībniekiem bijuši ne vien JFB biedri, bet arī fotogrāfi no Rīgas biedrībām: Arnolds Čālītis (ar 7 darbiem), Ādolfs Kraulis (9 darbi) un Jānis Rieksts (1881–1970; 5 darbi).

1933. gads biedrībai ir bijis diezgan kluss un mierīgs dažādu apsvērumu dēļ. Viens no tiem ir ekonomiskā krīze, kas ietekmēja arī fotogrāfu piedalīšanos izstādēs ne tikai šajā gadā, bet arī pirms tam. LieFB par to JFB rakstījusi 1932. gada vēstulē, skaidrojot, kādēļ tās biedri nav varējuši piedalīties izstādē Jelgavā.<sup>88</sup> Par spīti grūtībām, Jelgavas fotogrāfu biedrība turpināja savu darbību, un atkārtoti 1933. gada 16. februārī par biedrības priekšnieku tika ievēlēts Kalcenavs.<sup>89</sup> 7. biedrības izstāde tika vairākkārtīgi atcelta un šķiet, ka nav notikusi, lai arī tai tika ievēlēti žūrijas locekļi: Indriķis Kalcenavs, Eduards Gaiķis un Pauls Drabe.<sup>90</sup> Maija beigās biedri organizējuši kopēju biedru izbraukumu – fotoekskursiju uz Rīgu.<sup>91</sup>

1934. gada sākumā Gaiķis pārcēlās uz dzīvi Liepājā un kļuva par LieFB biedru. Dzīvesvietas un biedrību maiņa saistāma ar viņa darbu Valsts zemes bankā – 1934. gada 1. februārī<sup>92</sup> viņš pārcelts uz Liepājas nodaļu, kur līdz 1936. gada 1. jūnijam strādājis, līdz pārcelts uz Bankas centrāli Rīgā.<sup>93</sup> Ir zināms, ka Gaiķis bijis Liepājas fotogrāfiskās biedrības biedrs arī 1935.<sup>94</sup> un 1936. gadā.<sup>95</sup> Pēc tam Gaiķa vārds fotogrāfu biedrību arhīvu materiālos nav atrasts, kas, protams, nenozīmē, ka viņš nebūtu darbojies kādā biedrībā. Taču tieši JFB pavadītie gadi bija Gaiķa aktīvākais radošās darbības laiks, kad viņš un citi biedri piedalījušies ārzemju izstādēs un konkursos. Lai arī ne vienmēr darbi tikuši eksponēti vai reproducēti, Gaiķis un citi JFB biedri veltīja daudz laika, resursu un enerģijas, lai radītu izstāžu darbus, ko nosūtīt attiecīgajām žūrijām. Biedrības dalība ārzemju konkursos un izstādēs būtu labs uzdevums atsevišķam pētījumam.

Pārcēlies uz Liepāju, Gaiķis izstājies no JFB bez biedra naudas samaksāšanas.<sup>96</sup> Par JFB pārstāvi Zemgales mākslas muzeja biedrībai tika deleģēts Indriķis Kalcenavs.

88 Citāts no vēstules Jelgavas fotogrāfu biedrībai, kas saņemta 1932. gada 15. aprīlī no Liepājas fotogrāfiskās biedrības. “Mūsu b-bas biedri, ar niecīgu izņēmumu, sastādas vienīgi no amatieriem. Sakarā ar saimniecisko krīzi, ikdienišķie izdevumi jāsašaurina līdz pēdējam un jau no tā niecīgiem ienākumiem nav iespēja atļaut nekādu daudz, kaut arī iemīļotai foto mākslai. Bez tam pastāvot daž. preču ieviešanas aizliegumam, neiespējami Liepājā dabūt fotogrāfijai nepieciešamos materiālus, kā piem. papīri. Tie bija galv. iemesli kāpēc nevarējām piedalīties Jūsu izstādē.”  
LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 75. lp.

89 Protokols Nr. 8. 1933. gada 16. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 27.-29. lp.

90 Protokols Nr. 2. 1933. gada 6. aprīlis. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 29.-30. lp.

91 Protokols Nr. 3. 1933. gada 18. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 30. lp.

92 Dzelzītis, H. red. *Valsts Zemes bankas piecpadsmi gadi*. O. Nonāca redakcija un priekšvārds. Rīga: Valsts Zemes banka, 1937. 199. lpp.

93 Ibid. 203.-204. lpp.

94 Liepājas Fotogrāfiskās Biedrības Biedru grāmata. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 286. l., 4.-5. lp.

95 Liepājas Fotogrāfiskās biedrības sarakstīšanās. Liepājas fotogrāfiskās biedrības biedru saraksts. 1936.g. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 290. l., 46. lp.

96 Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1933.-1935. Jelgavas fotogrāfu biedrības Biedra kartes pasakne No 3. 1934. g. Eduards Gaiķis. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 154. l., 10. lp.

Gan 1934.<sup>97</sup> gan 1935. gada sākumā<sup>98</sup> viņš atkārtoti ievēlēts par biedrības priekšnieku. Par godu Jelgavas pilsētas atbrīvošanas 15 gadu jubilejai 1934. gada 21. novembrī Kalcenavs kā biedrības pārstāvis piedalījies svētku mielastā, kā arī JFB ziedojuši 10 Ls svētku viesu Ministru prezidenta Kārļa Ulmaņa (1877–1942) un kara ministra Jāņa Baloža (1881–1965) dāvanai.<sup>99</sup> JFB arī rīkoja ekskursiju uz Tukumu ar vilcienu no Jelgavas 1935. gada 26. maijā.<sup>100</sup>

Līdz šim pēdējais atrastais biedrības protokols datēts ar 1935. gada 19. decembri, kur starp dažādiem sekmīgiem jaunumiem biedri nākuši pie slēdziena, ka savu foto izstādi Jelgavā tuvākā nākotnē nebūs iespējams sarīkot, jo neesot bijušas nekādas cerības uz citu biedrību līdzdalību.<sup>101</sup> Tas liek domāt par to, ka biedrības 7. fotoizstāde tā arī nav notikusi. Tāpat nav atrasti nekādi citi dokumenti, kas norādītu uz pretējo. 1936. gada sākumā JFB sniegusi Finanšu ministrijas Tirdzniecības nodaļai ziņas par biedrības darbu. Norādīts, ka biedrības mērķis ir “apvienot ap sevi fotogrāfus amatierus un foto mākslas mīļotājus, attīstīt starp viņiem fotogrāfijas piekopšanu visādos veidos, rūpēties par jaunatnes izglītību fotogrāfijā, krāt etnogrāfiskus un vēsturiskus materiālus, ierīkot muzeju. Valdes sastāvs 1935. g.: 1) Priekšsēdētājs: Kalcenaus Indriķis, fotogrāfs Jelgavā; 2) Priekšsēdētāja biedrs: Bungše Roberts, skolotājs valsts arodu skolā Jelgavā; 3) Sekretārs: Kalniņš Roberts, darbvedis valsts arodu skolā Jelgavā; 4) Kasieris-mantzinis Kronbergs Vilis, dzelzceļu 4. mašīnu iec. priekšnieks Jelgavā; 5) Biedrzinis: Nettelhorsts Jānis, galdnieku meistars Jelgavā”<sup>102</sup> No šī dokumenta uzzinām, ka valdē vienīgais fotogrāfs ar savu salonu šajā gadā bijis Kalcenavs, taču visu pārējo valdes locekļu profesijas nav saistāmas ar fotogrāfiju. Var teikt, ka šis dokuments raksturo kopējo situāciju biedrības sastāvā tās pastāvēšanas norietā, jo tikai pāris no tās biedriem bija savi fotosaloni. Diemžēl līdz šim nav bijis iespējams noskaidrot, kad tieši biedrība beigusī pastāvēt – vai tas bijis līdz ar biedrību apvienošanas likumu 1936. gadā vai, kā Pēteris Korsaks (1937) norāda grāmatā “Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas”, tā pastāvējusi līdz Otrajam pasaules karam.<sup>103</sup>

JFB ierakstās kopējā laikmeta garā gan Latvijas, gan Eiropas un arī ASV mērogā kā pārsvarā piktoriālisma estētisma pārstāve. Piktoriālismu var uzskatīt ne tikai par estētisko virzienu, bet arī par kopienu, kur starptautiskā līmenī biedrības komunicēja savā starpā un dalījās ne tikai ar aktuālajiem jautājumiem, bet arī sūtīja darbus, lai veicinātu uz kritiku balstītu fotogrāfu izaugsmi. Jāakcentē, ka šajā laikā



JFB biedru ekskursija uz Dobeli. No kreisās: Kalcenavs, Gross, R. Kalniņš, Razbegajevs, Kalcenava kundze, Fr. Kalniņš, Drabe un Strautzels. Dobele, 1932. gada 5. jūnijs. Fotogrāfs nezināms. “Objektīvs”, 1932, Nr. 3, 15. lpp.

97 Protokols Nr. 7. 1934. gada 8. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 32.–33. lp.

98 Protokols Nr. 5. 1935. gada 21. februāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 36.–37. lp.

99 Protokols Nr. 4. 1935. gada 17. janvāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 36. lp.

100 Protokols Nr. 1. 1935. gada 16. maijs. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 37. lp.

101 Protokols Nr. 2. 1935. gada 19. decembris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l., 38. lp.

102 Noraksts no JFB vēstules Finanšu ministrijas Tirdzniecības nodaļai. 1936. gada 10. janvāris. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l., 12. lp.

103 Korsaks, P. Fotogrāfija un fotokritiskā doma Latvijā 20.–30. gados. No: Zeile, P., sast. *Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma, 1985. 94. lpp.

piktoriālisma estētisms tika kombinēts ar tiešo fotogrāfiju (*straight photography*) vai Latvijā to izceltu kā lietišķību, kā arī ekspresionismu u.c. stiliem. Savukārt Jelgava starpkaru posmā bija viena no lielākajām Latvijas pilsētām, kas, atguvusi no Pirmā pasaules kara postījumiem, attīstījās gan kultūras, gan infrastruktūras ziņā.

## Secinājumi par pētījuma gaitu un pieejamiem materiāliem

Pētījuma izstrādes laikā lielāko daļu informācijas autore ieguva Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvā. Tomēr iesiešanas veids, kādā arhīva materiāli ir saglabāti, ierobežo teksta izlasīšanu pilnībā, jo iesiešanas vietās teksts pazūd, tāpēc dažviet tas ir bijis jāinterpretē<sup>104</sup>. Arī pati biedrība nav skrupulozi vākusi ienākošās vēstules vai arī laika gaitā tās ir zudušas, līdz ar to arhīvā saglabājušies dokumenti nerada pilnīgu kopainu par biedrības darbību. Veicot šo pētījumu, autore secināja, ka arī periodikas izdevumos ir atrodamas kļūdas un nesakritības, tāpēc materiāli ir jāizmanto ar lielu piesardzību. Īpaši jāatzīmē žurnālā “Objektīvs” publicētā informācija par biedrības trešo izstādi, jo par to atrodama informācija nesakrīt ar JFB protokolos un biedrības vēstulēs rakstīto. Taču fotogrāfijas vēstures pētniecība Latvijā ir specifiska tieši ar to, ka periodika praktiski ir vienīgais publicētais materiāls, ko mūsdienās izmanto kā pamatu, lai saprastu attiecīgā laika tendences un norises<sup>105</sup>. Nereti biedrības nosaukums publicētajos materiālos atšķiras no tā, kā to lietojuši paši biedri. Nav izmantots arī konsekvents lielo un mazo burtu lietojums pašas biedrības izdevumos un rakstos. Lielākajai daļai no rakstā pieminētajiem JFB fotogrāfiem nav zināmi dzīves gadi, kas ir vēl viena pētījuma problēma. Lai šo informāciju noskaidrotu, ir jāveic vēl padziļinātāks pētījums par šīs biedrības biedriem un biedrēm.

Lai arī pētījums primāri neietver fotogrāfiju analīzi, rakstam topot, attēli pamatā tika skatīti žurnālā “Objektīvs”, kurā reproducēti JFB biedru darbi no biedrības izstādēm.

Pēc materiālu apkopošanas autore centās veidot hronoloģiski korektu pārskatu par biedrības un Eduarda Gaiķa aktivitātēm 20. gadsimta 20. un 30. gados, kas noteikti vēl ir papildināms nākotnē. Rakstā netika apskatīta biedrības un Gaiķa izstāžu darbība ārpus Latvijas robežām, jo mūsdienās rekonstruēt viņu dalību izstādēs ir sarežģīts uzdevums ar nelielu faktoloģisko pamatu, kam nereti vienīgais pierādījums ir tā pati periodika un arhīva materiāli.

104 Tas galvenokārt attiecas uz tekstiem vācu valodā. Jāakcentē, ka biedru kartes bija iespējams apskatīt bez liekām problēmām.

105 Pēdējo desmit gadu laikā gan ir ievērojami palielinājies fotogrāfijas pētniecībai veltīto drukāto materiālu daudzums.

Pētījumu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija, projekts “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.

This research is funded by the Ministry of Culture, Republic of Latvia, project “Cultural Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia”, project No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003

## Avoti un literatūra Nepublicētie avoti

1. Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedrības gada pārskati, ziņojumi finansu ministram par biedrības valdes sastāvu un darbību, izstāžu noteikumi u.c. 1928.1.I.-1936.10.I. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 144. l.
2. Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1926. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 145. l.
3. Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1927./28. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 147. l.
4. Jelgavas fotogrāfu biedrība. Biedru karšu grāmatiņa 1933.-1935. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 154. l.
5. Jelgavas fotogrāfu biedrības Pilnsapulču un valdes sēžu protokoli. 1926.14.V.-1928.6.XII. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 142. l.
6. Jelgavas fotogrāfu biedrības sēžu protokoli. 1929.17.I.-1935.19.XII. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 143. l.
7. Latvijas fotogrāfijas biedrības valdes un pilnsapulču protokolu grāmata no 1920.26. XI.-1931.21.X. LNA LVVA, 5986.f., 1.apr., 233.l.
8. Liepājas Fotogrāfiskās Biedrības Biedru grāmata. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 286. l.
9. Liepājas Fotogrāfiskās biedrības sarakstīšanās. LNA LVVA, 5986. f., 1. apr., 290. l.
10. Švinka, K. *Ieskats Eduarda Gaiķa daiļradē*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2020.
11. Valsts mākslas muzejs. Sarakstīšanās ar Izglītības ministriju administratīvi saimnieciskos jautājumos. Iesākts 1920. g. 20. februārī. Pabeigts 1921. g. 19. martā. Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs, 1659.f., 1.apr., 11.l., 15.lp.
12. Vēstule “Mentor-Kamera-Fabrik Goltz & Breutmann”. 1929. gada 18. decembrī. Harija Čerņevska īpašums.

## Literatūra

1. Amatieri, mācāties iegūt sev draugus! *Objektīvs*, 1929, Nr. 1, 1.-3. lpp.
2. Barševskis, A. Jelgava Spertāla laikā. No: *Arvīda un Margas Spertālu laikmets latviešu teātrī un Elzai Radziņai 100*. Jelgava: Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs, 2017.
3. Bungše, R. Upmalā. [Izstādīts Jelgavas Fotogr. Biedr. IV izstādē.] *Objektīvs*, 1930, Nr.5/6, 8. lpp.



4. *California Dreamin': Camera Clubs and the Pictorial Photography Tradition. Exhibition and Catalogue* by S. McCarroll. Boston: Boston University Art Gallery, 2004.
5. Dzelzītis, H., red. *Valsts Zemes bankas piecpadsmi gadi*. Rīga: Valsts Zemes banka, 1937.
6. Dzintene. *Latvijas Kareivis*, 1933, Nr. 81, 2. lpp.
7. [Izstādīts 4. Jelgavas fotoizstādē.] *Objektīvs*, 1930, Nr.1/2, 8.-10. lpp.
8. Jelgavas Fotogrāfiskā Biedrība. *Objektīvs*, 1930, Nr. 1/2, 17. lpp.
9. Jelgavas fotogrāfu biedrības darbība. *Objektīvs*, 1929, Nr. 1, 16. lpp.
10. *Jelgavas fotogrāfu biedrības V foto izstāde: 1931. g. no 26.IV, līdz 10.V*: [Katalogs]. Jelgava, 1931.
11. *Jelgavas Fotogrāfu Biedrības VI foto-izstāde*: [Katalogs]. Jelgava, 1932.
12. Jelgavas lauksaimniecības un rūpniecības izstādē. *Jaunā Nedēļa*, 1927, Nr. 40, 21. lpp.
13. Korsaks, P. Fotogrāfija un fotokritiskā doma Latvijā 20.-30. gados. No: Zeile, P., sast. *Latvijas fotomāksla: Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma, 1985. 94. lpp.
14. *Latviešu Fotogrāfiskās Biedrības 25-gadu darbības izstāde: Rīgā no 29.III līdz 12.IV, 1931. g.*: [Katalogs]. Rīga, 1931.
15. Malms, H. Estijas foto biedrības. *Objektīvs*, 1930, Nr. 3/4, 22. lpp.
16. *Piektā Latvijas fotoizstāde: Rīgas pilsētas Mākslas muzeja telpās Rīgā, no 24.04. līdz 22.05. 1927.g.*: [Katalogs]. Rīga: Valters un Rapa, 1927.
17. R. K. [Roberts Kalniņš ?] Jelgavas fotogrāfu biedrības fotoekskursija uz Dobeli. *Objektīvs*, 1932, Nr. 3, 15. lpp.
18. Teivāne-Korpa, K. Fotomāksla. No: Kļaviņš, E., sast., zin.red. *Latvijas mākslas vēsture*. 5 [sēj.] *Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods: 1915-1940*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts: Mākslas vēstures atbalsta fonds, 2016.
19. Triju Zvaigžņu ordeņa pirmā šķira Somijas valsts prezidentam. *Pēdējā Brīdī*, 1932, Nr. 97.

## Activities of Jelgava Photographers' Association and Eduards Gaiķis in the 1920s and 1930s

### Summary

The Jelgava Photographers' Association (JPA) existed only for about 13 years, but, despite its short life, it brought together professional photographers, amateurs, and enthusiasts. Initially founded as an association of photo salon owners in 1926, less than a year later the association changed its statutes and, as a result, amateur photographers could also become its members. Thus, the association was able to involve more full members and boost the number of photo enthusiasts in Latvia. The most active members of JPA gained success both locally and internationally, they represented Latvia in exhibitions and competitions abroad, and their work was highly appreciated and awarded. However, no comprehensive account of the activities of the JPA and all its members exists yet. To this day, the most insightful information on this subject is to be found in the analysis and research of archival materials and periodicals.

One of JPA's long-standing and active members was the amateur photographer Eduards Jēkabs Gaiķis, who was also the chairman of JPA from the beginning 1928 to the beginning of 1930. Along with his activities in the association, he also became the organizer of the exhibitions, a member of the commission and the jury and performed other elected duties as well. Gaiķis' interest in photography began in 1900 when he bought his first 6x9 cm camera. It was not until 1906, with the purchase of a larger camera, that he began to study literature and self-study photography. A couple of years later, Gaiķis joined the Latvian Photographic Society and attended its courses. After being evacuated to Russia in 1915, he arrived in Petrograd (now St. Petersburg), where he worked and studied at the Institute of Photography (now Institute of Photography and Photo Technology).

Although Gaiķis had studied photography in two countries, he remained an amateur photographer, as he never opened his photo salon and continued working for the Land Bank of Latvia. His long service in the bank were rewarded with the Order of the Three Stars (Fourth Class) in April 1932. Gaiķis has made a considerable contribution to Latvian art photography, especially refining the genres of still life and nude, for which he has received international recognition.

Keywords: Jelgava Photographers' Association, Eduards Gaiķis, photographer, photography in Latvia in the 1920s and 1930s, exhibitions

## Traveling Pictures and Rough Drafts: Edward S. Curtis and Peter Hujar Collections at the Morgan Library & Museum

### Summary

Based on two recent projects at the Morgan Library & Museum in New York City, this paper considers photographic media beyond a photographer's final prints. Financier J. Pierpont Morgan funded Edward S. Curtis' monumental project photographing Indigenous peoples beginning in 1906. During the first decade of the project, Curtis created hundreds of glass lantern slides that he used for traveling lectures to promote his work. About 400 of these slides, many of which are vividly hand colored or chemically toned, are held in the Morgan Archives alongside correspondence and sales records pertaining to his twenty-volume publication *The North American Indian* (1907-1930). More recently in 2013, the museum's newly formed Photography Department acquired 100 prints by Peter Hujar, and, along with them, a vast collection of materials that includes over 5,700 contact sheets made between 1955 and 1986. These contact sheets, marked with wax pencils to highlight a preferred frame, and filled with outtakes and mistakes, are the artist's rough drafts. This paper describes the Morgan Library's approach to managing these collections of sensitive materials: little-studied lantern slides that were not previously considered art objects and contact sheets not originally intended for public consumption. In addition to providing an overview of the stewardship of these collections, the paper discusses insights they offer into the photographers' creative process.

Peter Hujar, Edward Curtis, American Art, photography, archives, contact sheets, lantern slides

## Photography at the Morgan Library & Museum

This paper provides an overview of two recent cataloging efforts undertaken in the Photography Department at the Morgan Library & Museum. These projects highlight not the final prints that the artists are known for, but rather materials less typical of photography research: gelatin silver contact sheets and glass lantern slides.

The Morgan Library & Museum, located in New York City, is a museum and independent research library. The Morgan began as the personal library of financier and art collector J. Pierpont Morgan (1837–1913). The campus, which occupies about half a city block, is comprised of several adjoining buildings including Morgan's personal library, designed by architect Charles Follen McKim (1847–1909) and built between 1902 and 1906. In 1924, just over a decade after Pierpont Morgan's death, the library became a public institution. Pierpont Morgan is known for his collection of Old Master prints and drawings, medieval manuscripts, and printed books.

Notably, Pierpont Morgan did not collect photographs. Nevertheless, over the years photographs made their way into the collection, including Edward Steichen's (1897-1973) portrait of Morgan made in 1903. One notable exception to Pierpont Morgan's collecting practices, which I will return to in more detail later in this paper, is his financing of the fieldwork for Edward S. Curtis's (1868-1952) photographically illustrated series *The North American Indian*, published between 1907 and 1930. Later, after the library became a public institution, the Printed Books and Bindings Department collected photographs in the form of photographically illustrated books, such as Henry Fox Talbot's (1800–1877) *The Pencil of Nature* (1844), the first commercially published book illustrated with photographs. In the 2000s, the library acquired works by photographers Diane Arbus (1923–1971) and Irving Penn (1917–2009)—portraits of creative figures whose work is represented elsewhere in the museum. Ten years ago, in 2012, the Morgan established a Photography Department with Joel Smith, the Richard L. Menschel Curator and Department Head, at its helm. The following year, there was a major acquisition of works by photographer Peter Hujar (1934–1987).

### The Peter Hujar Papers: Contact Sheets

Hujar, an American artist, is best known as the portraitist of his creative circle of friends in the downtown New York art scene. The Morgan's 2013 acquisition included one hundred photographs along with a vast collection of material including correspondence, professional notebooks, and contact sheets. Contact sheets—test prints made from film negatives in contact with printing paper—are a tool for editing that often provides the photographer with a first glimpse of the contents of

a roll of film. Hujar's contact sheets were made between 1955, when the artist was in his early twenties, and 1986, shortly before he died of AIDS-related pneumonia. As a photography historian, I generally learn about a photographer's career through the artist's final prints. By contrast, my introduction to Hujar's oeuvre consisted of thumbing through thousands of contact sheets.<sup>1</sup>

The contact sheets demonstrate the range of Hujar's practice. Many reflect paid work, most often portraits. Looking at the contact sheets from his sitting with writer Susan Sontag (1933-2004) reveals the collaborative nature of making a portrait (Figure 1). For example, tracking Sontag's movements across the exposed frames offers a sense of her self-fashioning as she adjusts her positioning throughout the portrait session. Hujar's own editing process is displayed through his timing of releases of the shutter and resulting images, and the frame he ultimately selected to print (Figure 2). Other contact sheets exist in pieces— instead of an 8x10 inch sheet exhibiting all twelve of the exposures on a roll of 120mm film, what survives are strips of two or three squares, or a sheet with frames cut out and missing. Further, on occasion, Hujar would give a contact frame to the subject of the photograph or mail one to a friend, without regard for the completeness of his file records. Across the many contact sheets are crop marks and other notations written in wax pencil, which often indicate the frames that Hujar was most excited about and later selected for printing.

My work with the Hujar contact sheets began in Summer 2016 when I was an inaugural CUNY Graduate Center/Morgan Library & Museum Fellow. After the first week on the job, following discussions with the photography department staff, I was struck by the existence of three independent organizational systems associated with the contact sheets. The first set of numbers, known as job numbers, corresponds to Hujar's job books—notebooks in which he assigned a three-digit number, beginning with 100, and recorded a brief description for each project.<sup>2</sup> As Hujar labeled and organized the contact sheets, he often wrote the job number across the verso of all the prints that corresponded with a particular project. In 2016, while curator Joel Smith was working towards the exhibition *Peter Hujar: Speed of Life*,<sup>3</sup> these job books were important research sources. One drawback of the job numbers, however, is that they do not offer information about the total number of contact sheets, which generally corresponds directly to the number of rolls of film exposed for each job. For example, the session with Susan Sontag is listed in the job book as number "671," and that number is written across eight different contact sheets.



Figure 1. Peter Hujar. *Susan Sontag contact sheet*. New York, 1975. The Morgan Library & Museum, Peter Hujar Papers, 2013.108:8.2310

1 The Peter Hujar Archive, LLC, which administers the artist's estate, retains his negatives.

2 The job books were also part of the 2013 acquisition. See: Peter Hujar Papers. Accession # 2013.108. Box 21, Folder 20. Department of Photography, The Morgan Library & Museum. New York, NY.

3 The exhibition "*Peter Hujar: Speed of Life*" was organized by the Morgan Library & Museum, New York, and Fundación MAPFRE, Madrid. It was on view at the Morgan Library & Museum from January 26, 2018 through May 20, 2018. See: Peter Hujar, Joel Smith. *Peter Hujar: Speed of Life*. New York: Aperture, 2017.



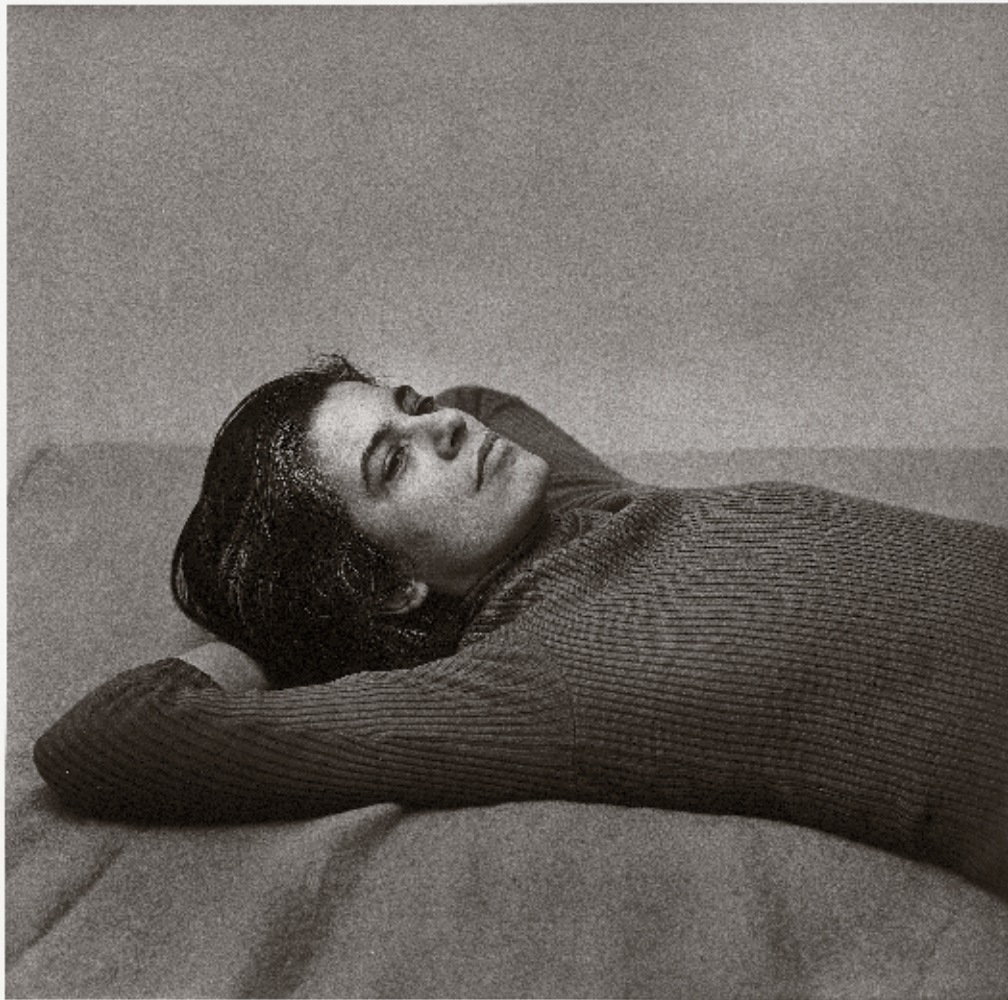


Figure 2. Peter Hujar. *Susan Sontag*. New York, 1975.  
The Morgan Library & Museum, 2013.108:1.4

After Hujar's death, the Peter Hujar Archive created their own set of identifying numbers, a four-digit system used to inventory materials in their collection (which I will refer to as Estate of Peter Hujar Collection, or EPHC). The EPHC numbers are particularly useful for distinguishing many of Hujar's earliest photographs, which he made while living in Europe and to which he assigned no job numbers. Further, the Estate's numbering system reflects the total number of contact sheets within a given job number. For instance, the Susan Sontag portrait session is labeled "6022," and an additional two digits are added to represent each individual contact sheet that is part of the same group: 6022-01, 6022-02, 6022-03, etc. The staff managing Hujar's estate shared a PDF document that included these individual numbers, as well as Hujar's job numbers, brief descriptions of the contact sheets, and approximate dates for when they were made. Further, in 2013, when the contact sheets came to the Morgan, each print was assigned a unique accession number. This means that if a contact sheet was cut into four pieces, each of the four pieces has its own accession number to distinguish the physical object. The Morgan accession numbers are inscribed in pencil on the back of each print, and these numbers are used not only for cataloging purposes, but also for tracking the object's location in an internal database.

I soon realized that various departments across the institution accessed the contact sheets using different numbering systems. For example, while the job number was critical for curatorial research, the accession number was essential to the registrar and cataloging department work, and the EPHC numbers helped link existing dates and descriptive information for each contact sheet. Upon learning that there was no concordance yet linking these three sets of identifying systems, I proposed spending my fellowship period creating a spreadsheet that could later be batch uploaded to the Morgan's collection databases. A further advantage of this type of inventory project is that it could verify the total number of contact sheets in the collection, which was not yet known.

Column A of the resulting spreadsheet records the physical order of items as they are organized in the box (1, 2, 3), followed by the Morgan accession number in column B (beginning with 2013.108:1). The other fields of the spreadsheet record the EPHC and job numbers, brief description, and date. There is also a field to record the box number, which makes clear in exactly which of eight banker's boxes the contact sheet is stored. By the time my work began with the contact sheets, a previous cataloger had written accession numbers on the versos of most of the contact sheets. However, there were many instances in which the same accession number had been mistakenly repeated. For example, two contact sheets were both labeled "2013.108:7." In order to create unique accession numbers, letters were added to distinguish the two objects, resulting in: 2013.108:7a and 2013.108:7b. By systematically going through each item one at a time, and entering the information into a spreadsheet, I was able to collate the various numbering systems together with the existing descriptive information,



and also straighten out any accessioning errors. The total number of items, including individual fragments of cut-up contact sheets, is 5,873.

As I worked my way through all eight boxes of contact sheets, I updated the physical storage as well as the digital spreadsheet. Within the boxes, the contact sheets are held in folders organized by job numbers (chronologically, for the most part). The majority of the contact sheets are 8x10 or 8 ½ x 11-inch pieces of photographic paper. Most are stored in pairs, back-to-back, in Polypropylene sleeves. The job number is included on the top left of each Polypropylene sleeve, and the EPHC number is written on the opposite corner. Each folder is labeled with the job number (or numbers) it holds, as well as the range of corresponding accession numbers. The job numbers and accession numbers are likewise reflected on the exterior of the box, alongside the identifying box number. The goal for this labeling is to make materials easily accessible using any of the numbering systems.

Upon completion of the spreadsheet, the final step was to update the finding aid, a document that describes the scope of the entire Peter Hujar Papers held at the Morgan.<sup>4</sup> In addition to the finished prints and contact sheets, there are also audio cassettes, artwork, and other ephemera. My colleagues in the Morgan's Reading Room used the master spreadsheet to create a simplified PDF version that pulls together the basic information about the contact sheets.<sup>5</sup> Since 2016, about thirty researchers have requested to research the Hujar contact sheets. The result of this project was not a finished product with polished information on each roll of film Hujar exposed, but rather a starting place for future scholars to embellish (and, in the meantime, a way to make a contact sheet identifiable by any of the three numbering systems). While the work was largely tedious, it also provided a unique view into the life of a photographer, and it has proven to be a useful tool.

The concordance eases the process of searching and finding materials across the Hujar collection. In Fall 2021, I organized a small display of materials from the Peter Hujar Papers. The display featured artwork not by Hujar, but instead items from his personal collection, including a 1974 scherzo dedicated to Hujar by composer Alan Lloyd (1943–1986).<sup>6</sup> I turned to the contact sheets to see what I could learn about Hujar and Lloyd's friendship. Using the PDF version of the spreadsheet, I did simple keyword searches for "Alan" and "Lloyd" to see how often the composer was featured throughout the contact sheets. Further, I knew the scherzo was composed

for harpsichord, and that Hujar had one in his apartment.<sup>7</sup> The description for one contact sheet from 1974 features both "Lloyd" and "harpsichord." Three pictures of a theatrical performance are visible on the left side of the page, and on the right are portraits, including one of Lloyd that Hujar marked with orange wax pencil. In addition, an image of Lloyd playing a white harpsichord is in the top corner. The location with the harpsichord appears to be disconnected from the theatre scenes depicted immediately before it on the roll of film, and upon closer inspection I noticed that the containers on the shelves beside the harpsichord appear to be boxes of photographic paper. A contact sheet made two years later, which features interior images of Hujar's apartment at 189 Second Avenue, where he lived from the early 1970s, also includes a frame depicting a harpsichord in the corner of the room (Figure 3). Comparing the two scenes, it appears to be the same instrument photographed after Hujar renovated the space. In the later contact sheet, the light-filled studio apartment is seen fully furnished and decorated. From little clues, such as the placement of the furniture and the shape of the ceiling, we were able to confirm that it is, in fact, the same location. By looking at these contact sheets, I was able to verify that the same year that this scherzo was written Hujar photographed Lloyd in his apartment playing the harpsichord—perhaps even playing the piece dedicated to the photographer.

Often, as I progressed through the banker's boxes, I found myself cautious of intruding on Hujar's privacy. I followed his travels to Italy, to Mexico, and back to Italy. The contact sheets also chronicle a period of gay life in New York City, from afternoons spent with his friends on Fire Island to cruising on West Side piers. There is an intimacy that comes not only from the subject matter—quiet moments at home, or intimate sexual encounters—but from the format of photographs: on contact sheets, each image is seen at the palm-sized scale Hujar saw when he looked down into the ground glass of his camera. These contact sheets, marked with wax pencils to highlight a preferred frame or a note for cropping a future print, are the artist's rough drafts. Filled with outtakes and mistakes, they offer insight into thirty years of creative production, as well as life and friendships in New York City. Overall, The Peter Hujar Papers offer an important collection for the representation of LGBTQIA+ individuals.<sup>8</sup>

4 The complete Peter Hujar Papers finding aid is available on the Morgan Library & Museum's website. See: Morgan Library & Museum, *Peter Hujar Papers* [online].

5 The complete list of Peter Hujar Contact Sheets is available on the Morgan Library & Museum's website. See: Morgan Library & Museum, *Peter Hujar Contact Sheets* [online].

6 Peter Hujar's 1975 portrait of Allan Lloyd, made one year after Lloyd's scherzo, was featured in the book *Portraits in Life and Death*, for which Susan Sontag wrote the introduction. See: Peter Hujar. *Portraits in Life and Death*. New York: Da Capo Press, 1976.

7 Hujar, in a fit of rage, once smashed a harpsichord that was in his apartment. See: Hujar, *Speed of Life*, 28.

8 Ongoing cataloging projects at the Morgan include a review of authority records for subjects depicted in Hujar's photographs, which would help expand access to these materials and offer new information for researchers accessing the collection.

## Edward S. Curtis Lantern Slide Collection in the Morgan Archives

The process of organizing Hujar's contact sheets informed a more recent project on a collection of glass lantern slides by Edward Curtis. These slides are held not in the Photography Department, but in the Morgan Archives (the personal and financial papers of Pierpont Morgan). As previously mentioned, the work of photographer Edward Curtis is an anomaly in Morgan's collecting practice. He funded the fieldwork for Curtis's photographically illustrated publication *The North American Indian*, which is considered the largest, longest, and most expensive photographic book series ever completed. Over the course of nearly three decades, Curtis made approximately 40,000 photographs, of which over 2,000 are featured in *The North American Indian*. The volumes feature 5,000 pages of narrative texts, vocabularies, and musical transcriptions based on wax cylinder recordings. Each of the twenty volumes is accompanied by a portfolio of photogravures. A collection of glass lantern slides—mounted photographic transparencies for projection—were originally used by Curtis to promote the larger project through illustrated lectures.

Renewed attention to the collection of Curtis lantern slides started in 2020 as part of the Morgan's Critical and Ethical Cataloging working group.<sup>9</sup> Over the last two years, and in response to the global Black Lives Matter movement, staff at the Morgan have dedicated renewed attention to how collection materials are described and presented to the public. I offered to research the Curtis materials, the Morgan's largest collection depicting Native American communities. Turning to Corsair,<sup>10</sup> the online library catalog, it was clear that the most prevalent items were not the well-known books or photogravures (held in the Printed Books & Bindings and Photography Departments, respectively), but rather a collection of glass lantern slides in the Morgan Archives.<sup>11</sup> The catalog featured 342 lantern slides.<sup>12</sup>

When it was possible to begin working onsite following the closure due to the COVID pandemic, I was able to view the lantern slides in person for the first time. There are seven boxes of slides. Each slide is 3 ¼ x 4 inches, and they are stored alongside similar material in the Morgan Archives. Upon opening the boxes, I found a range of images that challenged what I knew of Curtis's work based on the popular



Figure 3. Peter Hujar. *Self-portrait (birdwing on mirror)*, skyline views, interior of the loft contact sheet. New York, 1976. The Morgan Library & Museum, Peter Hujar Papers, 2013.108:8.2629

<sup>9</sup> For more on this group, see: Morgan Library & Museum, *Statement on Critical Cataloging* [online].

<sup>10</sup> The public catalog can be accessed on the Morgan Library & Museum's website at <http://corsair.morganlibrary.org>.

<sup>11</sup> The glass lantern slides, like the Curtis materials in the Morgan Archives, have never been exhibited.

<sup>12</sup> Much of the information in the catalog records at the beginning of this project was based on a Master's Thesis written by a former staff member in 1993. See: David Coleman, *The River and the Pool: Alternate Views of the North American Indian and Edward Sheriff Curtis' Lantern Slides at the Pierpont Morgan Library M.A.* Hunter College of the City University of New York, 1993.



monochromatic photogravures. In some cases, the same negatives reproduced in *The North American Indian* are printed in lantern slide format, but fully painted by hand (Figure 4). Others are variants of published images, such as *Among the Oaks—Apache*, which is chemically toned in a yellow hue with clouds added in the background (Figure 5). Many more slides contained unpublished photographs that relate to *The North American Indian*, such as images made in a similar location as a published photograph, but from a different vantage point in the lantern slide variant. Overall, the most striking feature of the lantern slides was their dramatic use of color, most particularly for brilliant sunsets.

Mick Gidley's 1998 publication *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*, offers insight into the possible uses of Curtis's lantern slides. Gidley describes a 1911 event called a picture opera, or picture musical.<sup>13</sup> The production brought Curtis's words and photographs—in the form of hand-colored lantern slides—together with commissioned orchestral music inspired by Curtis's wax cylinder recordings of Native American performances. This was one in a series of (ultimately unsuccessful) efforts to raise interest in, and sell subscriptions for, his book series. The first New York City production opened to a sold-out Carnegie Hall in November 1911. The lantern slides were displayed using a stereopticon projector, which has two lenses and allows for dissolving sequences of images. Curtis, keeping his lecture to a minimum, appeared on stage alongside a teepee that was loaned from the Natural History Museum, while a full orchestra played original music by composer Henry Gilbert (1868-1928).<sup>14</sup>

After reading through a program for the event, I began to identify lantern slides in the Morgan's collection that match the description of works featured in the 1911 event. Next, looking beyond the Morgan's holdings, I found that The Getty Research Institute has nineteen lantern slides by Curtis, most of which are hand colored.<sup>15</sup> Both the Morgan and the Getty hold lantern slides of Curtis's photograph *By the Arrow*, which was featured as a dissolving sequence in the Picture Opera. Comparing the Morgan and Getty lantern slides offers a sense of the effect of the dissolving sequences. In the image, a man stands on a rock with his arm extended. The same negative is used to produce each lantern slide, but the differences in the application of color suggest the passage of time—in the dissolving sequence, the clear blue sky behind the standing figure transitions to a pink sunset.

After reading through a program for the event, I began to identify lantern slides in the Morgan's collection that match the description of works featured in the 1911 event. Next, looking beyond the Morgan's holdings, I found that The Getty Research Institute has nineteen lantern slides by Curtis, most of which are hand colored.<sup>15</sup> Both the Morgan and the Getty hold lantern slides of Curtis's photograph *By the Arrow*, which was featured as a dissolving sequence in the Picture Opera. Comparing the Morgan and Getty lantern slides offers a sense of the effect of the dissolving sequences. In the image, a man stands on a rock with his arm extended. The same negative is used to produce each lantern slide, but the differences in the application of color suggest the passage of time—in the dissolving sequence, the clear blue sky behind the standing figure transitions to a pink sunset.

13 Mick Gidley, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated* Cambridge: Cambridge University Press, 1998, P. 199-229.

14 Henry Gilbert also transcribed wax cylinder recordings that are published in *The North American Indian*. For more on the Picture Opera, see: Gidley, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*. P. 199-229.

15 There is also a large private collection of lantern slides by Edward S. Curtis. Outside the Morgan, the Getty Research Institute has the largest institutional collection of Curtis lantern slides. See: The Getty Research Institute, Edward S. Curtis Papers, Series II.D. Lantern slides [online].



Figure 4. Edward S. Curtis. *On Spokane River*. 1910. The Morgan Library & Museum, Edward S. Curtis Lantern Slides, ARC 1176.149



Figure 5. Edward S. Curtis. *Among the Oaks-Apache*. 1903. The Morgan Library & Museum, Edward S. Curtis Lantern Slides, ARC 1176.122

After gaining a better sense of what the lantern slides were, and how they were used, I returned to the Morgan collection. I noticed discrepancies between the physical items and the digital catalog records: the accession numbers written on the lantern slide did not always match the digital record corresponding to that item. Further, I found that there were more slides than the 342 described in the catalog; about 60 items were never cataloged or given individual accession numbers. Some of these non-accessioned items featured the same image as accessioned lantern slides but had been labeled “duplicates,” while others were unfinished (single pieces of glass with no binding tape and exposed emulsion) featuring only images of clouds—perhaps intended to be layered under another image to produce an effect similar to that seen in Figure 5.

Drawing upon my experience working with the Hujar contact sheets a few years earlier, I began to compile an inventory using a spreadsheet. Images made using an iPhone camera served as reference images that corresponded directly with the contents of each box of lantern slides. The resulting spreadsheet recorded exactly the current contents of each of the seven boxes of slides. As a result, it was possible to clearly identify and track when there was an item with no accession number, when there were duplicates (for example, two different lantern slides were labeled “ARC 1176.2”), or if there were missing numbers in the sequence (there was no “ARC 1176.18”). After recording what was physically present in the boxes, I began a cross-comparison between the spreadsheet and the catalog records. This led to the discovery that the second “ARC 1176.2” was actually the missing “ARC 1176.18”. Performing this kind of collection management work was essential prior to the next phases of research on the slides: a comprehensive catalog enhancement.

The lantern slide numbered ARC 1176.242, titled by a previous cataloger, *Unidentified portrait of a Plains Indian Girl*, offers a clear example of the enhancements that were the focus of the first wave of catalog updates. One goal was to distinguish the lantern slide format from the photogravure. In order to do this, date fields were added to reflect an estimated date for when the lantern slide itself was created, as well as the year the negative was exposed, and the year of copyright (which was often much later). Next, in the record field that describes physical properties of the object, the dimensions were updated to the correct size and more detailed information was added to describe the color (whether black and white, chemically toned, or hand painted). Any handwritten inscriptions, stickers, or other markings were also recorded. Further, other library and museum collections were consulted to see what information could be gleaned about the Morgan’s slides. The Library of Congress and Smithsonian Institution are two key archives of Curtis’s work. My colleague, cataloger Sandra Carpenter, led the effort to identify as many of the unnamed portraits in the lantern slide collection as possible. One image held at the Library of Congress



was a match,<sup>16</sup> and ARC 1176.242 was retitled from an “Unidentified” girl to *Rosa Lame Dog*. Another key resource is Curtis’s negative logbook. Curtis kept a ledger in which he recorded an alpha numeric negative number (which was often scratched into the emulsion on the bottom corner of his negatives) accompanied by a title or brief description. The negative logbook confirmed the name Rosa Lame Dog, and is listed as a bibliographic source within our catalog record.<sup>17</sup>

Following the first wave of cataloging, a paid advisory committee advised us on the next phases of catalog enhancements. In Summer 2021, I brought together a group featuring photography archivists, a librarian, and a curator. They all had experience managing collections of Indigenous materials, as well as working with Native communities across North America. After an initial meeting the advisors reviewed the images and current catalog descriptions. Then we met as a larger group to discuss remaining work to be accomplished on the catalog records. Importantly, the advisors shared the best practices for managing images that may contain culturally sensitive content, such as withholding physical and digital images of religious ceremonies without permission from the source communities. The advisors offered comments on the language currently featured in the catalog records<sup>18</sup>, as well as advice towards preferred terminology to include going forward, such as the formatting of tribal affiliation (for example, the title for ARC 1176.242 was updated again to *Rosa Lame Dog (Dakota/Eastern Sioux)*.<sup>19</sup> In the months following the final advisory committee meeting, we completed another comprehensive catalog enhancement: updating titles, image descriptions, bibliographic sources, and library subject headings for most of the 400 lantern slides. The work is ongoing as new information is acquired about the lantern slides and the subjects depicted in the images.

In Spring 2022, “Edward S. Curtis Lantern Slides,” a digital facsimile that features high resolution digital images of the Curtis lantern slides, launched on the Morgan’s website.<sup>20</sup> A range of interpretive texts accompany the images and offer historical contextualization, information on lantern slide lectures and Curtis’s Picture Opera, as well as insight into the materials and techniques required to produce the lantern slides. A “Comments or Corrections” webform is also included, with the



Figure 6. Edward S. Curtis. *The Vanishing Race*. 1904. The Morgan Library & Museum, Edward S. Curtis Lantern Slides, ARC 1176.125

16 Library of Congress, Curtis (Edward S.) Collection. *Rosa Lame Dog* [online].

17 Smithsonian Institution, National Anthropological Archives, Series 9.1, Edward Curtis negative log books, volume 1, page 83, negative number x 1480-05: Rosa Lame Dog.

18 The advisory committee suggested person-first language in titles and image descriptions, and recommended avoiding the term “Indian.” Further, we decided to use cataloger-devised titles for some of Curtis’s published works with problematic titles. For example, “Group on Horseback (Diné/Navajo)” is the title in the 100 field for Curtis’s “The Vanishing Race.” Curtis’s original title is included in the 246 and 581 fields of the MARC record, so that the piece is discoverable when searching for the published title.

19 Tribal affiliation is an association with a federally recognized Native tribe or band.

20 The Morgan Library & Museum, *Edward S. Curtis Lantern Slides* [online].

hopes that we may gain more information from the public towards the ongoing catalog updates.

Curtis remains a controversial figure today in large part because a key trope throughout his project is the myth of a “vanishing race”—the inaccurate but widely promoted belief that Indigenous Americans would soon be extinct. *The Vanishing Race*, the signature and best-known image from his series, shows a group of figures on horseback riding into a shadowy backdrop (Figure 6). Unlike the photogravure, well preserved as ink on paper, the lantern slide version gives a better sense of the active role this image had in promoting his project. A crack running diagonally across the top piece of glass, and the fraying binding tape and stickers, offer a sense of the life of this image. The slide is worn from repeated touring of the United States, where it would have been shown in projector after projector, in big cities and small towns alike. The lantern slides, made originally as supplemental materials, tell a new story about the circulation of Curtis’s images. Renewed attention to the catalog records is a first step towards new scholarship on these overlooked materials.

## Conclusion

Both the Curtis lantern slides and Hujar contact sheets offer insight into the working methods of a photographer. The case studies highlighted here are both examples of efforts to ensure these collections are more easily accessible to researchers visiting the Morgan, both in person and online. Each collection reflects a distinct facet of the photographer’s work. On one hand, Curtis’s lantern slides are examples of nearly forgotten images that were once very much part of the public sphere: during Curtis’s lifetime, far more people would have seen his images as projected lantern slides than would have been able to afford his more expensive books. Hujar’s contact sheets are intimate in scale and subject matter; they show his rejected frames, and they were never intended for display. Like so many collection items at the Morgan, these objects, while never intended for public collections, are nonetheless rich in lessons for anyone looking to learn more about an artist’s process. Further, these case studies demonstrate how cataloging and organizational efforts are critical for the visibility and representations of underrepresented groups and artists. Such “behind the scenes” work is critical to the ongoing Diversity, Equity, Inclusion, and Access (DEAI) efforts currently in progress at collecting institutions, including the Morgan Library & Museum.

## Sources

1. Getty Research Institute, *Edward S. Curtis Papers, Series II.D. Lantern slides* [online]. Accessible at: [http://hdl.handle.net/10020/850111\\_ref20\\_pb2](http://hdl.handle.net/10020/850111_ref20_pb2) [viewed 26 April 2022].
2. Library of Congress, *Curtis (Edward S.) Collection. Rosa Lame Dog. Great Plains, ca. 1905* [online]. Accessible at: [www.loc.gov/item/94514039](http://www.loc.gov/item/94514039) [viewed 26 April 2022].
3. Coleman, David. *The River and the Pool: Alternate Views of the North American Indian and Edward Sheriff Curtis’ Lantern Slides at the Pierpont Morgan Library*. M.A. Hunter College of the City University of New York, 1993.
4. Gidley, Mick. *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
5. Hujar, Peter. *Portraits in Life and Death*. New York: Da Capo Press, 1976.
6. Hujar, Peter, Smith, Joel. *Peter Hujar: Speed of Life*. New York: Aperture, 2017.
7. The Morgan Library & Museum, *Peter Hujar Papers Finding Aid* [online]. Accessible at: [http://corsair.themorgan.org/guides/Peter\\_Hujar\\_Finding\\_Aid.pdf](http://corsair.themorgan.org/guides/Peter_Hujar_Finding_Aid.pdf) [viewed 26 April 2022].
8. The Morgan Library & Museum, *Peter Hujar Contact Sheets* [online]. Accessible at: [http://corsair.themorgan.org/guides/Peter\\_Hujar\\_Contact\\_Sheets.pdf](http://corsair.themorgan.org/guides/Peter_Hujar_Contact_Sheets.pdf) [viewed 26 April 2022].
9. The Morgan Library & Museum, *Statement on Critical Cataloging* [online]. Accessible at: [www.themorgan.org/about/statement-on-cataloging](http://www.themorgan.org/about/statement-on-cataloging) [viewed 26 April 2022].
10. The Morgan Library & Museum, *Edward S. Curtis Lantern Slides* [online]. Accessible at [www.themorgan.org/collection/edward-curtis/slides](http://www.themorgan.org/collection/edward-curtis/slides) [viewed 26 April 2022].

Ceļojošie attēli un aptuvenie melnraksti:  
Edvarda S. Kērtisa un Pītera Hudžāra  
kolekcijas Morgana bibliotēkā un muzejā

Kopsavilkums

Balstīts uz diviem projektiem, kas nesen realizēti Morgana bibliotēkā un muzejā Ņujorkā, šis raksts pievēršas fotogrāfijas medija izpausmēm, kas atšķiras no tradicionālā formāta – gatava fotodarba uz papīra. Baņķieris Dž. Pīrponts Morgans kopš 1906. gada finansēja Edvarda Š. Kērtisa monumentālo projektu – Amerikas pirmiedzīvotāju fotodokumentāciju. Šī projekta pirmajos desmit gados Kērtiss izgatavoja simtiem t.s. laternas plašu – fotogrāfijas uz stikla platēm (vēlāko laiku diapozitīvu priekšteči) projicēšanai iekārtā, ko dēvē par *laterna magica*. Šīs plates Kērtiss izmantoja savā lekciju programmā, ar ko viņš ceļoja pa Ameriku, lai popularizētu savu darbu. Aptuveni 400 šo stikla plašu, no kurām daudzas ir krāšņi kolorētas ar roku vai arī ķīmiski tonētas, atrodas Morgana arhīvā vienkopus ar korespondenci un komerciāliem dokumentiem, saistītiem ar Kērtisa darbu apkopojumu divdesmit sējumos “Ziemeļamerikas indiāņi” (*The North American Indian*, 1907–1930). Savukārt 2013. gadā muzeja jaunizveidotā Fotogrāfiju nodaļa iegādājās Pītera Hudžāra 100 fotogrāfijas un arī vērienīgu privāt-kolekciju, kurā ietilpst vairāk nekā 5700 kontaktkopiju lapu, kas darinātas laikā no 1955. līdz 1986. gadam. Šīs kontaktkopijas, uz kurām fotogrāfs atzīmējis izvēlētos kadrus, bet kuras saglabā arī variantus, mēģinājumus un kļūdas, ir mākslinieka aptuvenie “melnraksti”. Rakstā aplūkota Morgana bibliotēkas un muzeja pieeja darbā ar šīm neparastajām kolekcijām – maz pētītās *laternas* plates iepriekš netika uzskatītas par mākslas priekšmetiem, savukārt kontaktkopiju lapas sākotnēji nav bijušas paredzētas publiskai apskatei. Raksts iepazīstina ar šo kolekciju pārvaldības un izpētes darba specifiku, kā arī izceļ veidus, kādos šādi materiāli var sniegt vērtīgu ieskatu fotogrāfu radošajā procesā.

Atslēgvārdi: Pīters Hudžārs (*Peter Hugar*), Edvarda Kērtiss (*Edward Curtis*), amerikāņu māksla, fotogrāfija, arhīvi, kontaktkopijas, laternas plates

LĪGA GOLDBERGA

Atmiņas averss un reverss: fotopastkartes  
Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda  
Ubāna Mākslas lasītavas atklātņu kolekcijā

Kopsavilkums

20. gadsimta sākuma fotopastkartes glabājas gan ģimenes albumos un privātās kolekcijās kā personiski piemiņas priekšmeti, gan atmiņu institūcijās kā dokumentārais mantojums, vēstures liecības un vizuāli pierādījumi pagātnes notikumiem. Pētījuma priekšmets ir Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas (LNB KUML) atklātņu kolekcijas pastkartes, kas izgatavotas fotogrāfijas tehnikā.

20. gadsimta 20.–30. gados fotogrāfijas medijs kļuva pieejamāks plašākām sabiedrības grupām. Latvijā un ārzemēs izgatavotu pastkaršu fotopapīru lietoja gan vietējie profesionāļi, gan amatieri. Fotogrāfiju aprīte un apjoms strauji pieauga, un mūsdienās, kad ar tām saistītās dzīvās atmiņas izzūd, tās kļūst par kolektīvās kultūras atmiņas bāzi atmiņu institūcijās.

Pētījuma tapšanā izmantotas kvalitatīvās pētniecības metodes – apzināti raksti latviešu starpkaru presē par pastkaršu izdošanu; gadījumu izpētēs analizēta KUML kolekcijas sistematizēšanas prakse, digitālās kolekcijas un fotopastkaršu piemēri; diskursa analizē interpretēta KUML pastkaršu nozīmju plūstamība dažādos kontekstos – līdzās fiziskajai KUML krātuvei aplūkoti LNB digitālo kolekciju piemēri, kā arī, pievēršot uzmanību pastkaršu materialitātei un laika atstātajām liecībām, interpretēta pastkaršu trajektoriju maiņa no personiskajiem uz institūciju arhīviem.

Raksts pievēršas vienam aspektam no plašāka pētījuma – fotopastkaršu un atmiņas attiecībām. Ietilpīgais atmiņas jēdziens fokusēts, aplūkojot trīs jautājumus KUML kolekcijas gadījumu izpētē: kas notiek, kad fotopastkartes noveco, zaudē saikni ar īpašniekiem un nonāk atmiņu institūciju aprītē; kā caur kolekciju komplektēšanas politiku un digitālo platformu darbību tiek organizēta kolektīvā atmiņa; kādas ir fotogrāfiju materialitātes un atmiņas attiecības.

Atslēgvārdi: fotopastkartes; atmiņa; bibliotēku kolekcijas, materialitātes studijas, digitālās kolekcijas

## KUML atklātņu kolekcijas raksturojums

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas (KUML) atklātņu kolekciju veido vairāk nekā 100 tūkstoši vienību, un tās apjoms arvien pieaug. Tā glabā atklātnes no 19. gadsimta beigām līdz pat mūsdienām. To vidū ir gan Vācijas, Francijas, Itālijas u.c. valstu importētas pastkartes no 20. gadsimta sākuma ar iespiestiem sveicieniem latviešu, vācu un krievu valodā, gan Latvijas un ārzemju tipogrāfijās iespiestas atklātnes un atklātņu komplekti, gan arī fotogrāfijas tehnikā izgatavotas profesionāļu un amatieru pastkartes. Lielāko kolekcijas apjomu veido tipogrāfijās drukātās pastkartes, kas kopš 20. gadsimta 20. gadiem<sup>1</sup> tiek komplektētas obligātā eksemplāra kārtā, izdevējiem likumā noteiktā kārtībā iesniedzot eksemplārus Nacionālajai bibliotēkai. Otru kolekcijas daļu, kas ir aptuveni viena desmitā daļa no visa apjoma, veido fotogrāfijas tehnikā izgatavotās pastkartes. To tirāža ir ierobežota izgatavošanas tehnikas dēļ – fotogrāfijas process paredz katras pastkartes papīra lapas eksponēšanu no fotonegatīva, attīstīšanu un fiksēšanu. Fotopastkaršu kolekcijas daļa lielākoties komplektēta, apgūstot privātos arhīvus, dāvinājumu un iepirkumu ceļā, un nereti to reversi glabā iepriekšējo lietotāju pēdas – sarakstes, piezīmes un zīmogus.

Šī pētījuma centrā ir tieši KUML kolekcijas aprīte un pastkartes, kas izgatavotas fotogrāfijas tehnikā 20. gadsimta 20.–30. gados. Pētījuma hronoloģiskās robežas nosaka pastkaršu fotopapīra plašā aprīte Latvijā un fotogrāfijas medija pieejamība, tam kļūstot izplatītam ne vien foto profesionāļu, bet arī plašāku sabiedrības grupu vidū.

## Fotopastkaršu definējums un pētījuma problemātika

Pētījums plašākā tvērumā aplūko liela apjoma attēlizdevumu kolekcijas atmiņu institūcijās un to interpretācijas iespējas, taču gadījuma izpēte veikta, balstoties KUML atklātņu kolekcijas specifiskā. Līdz ar to fotopastkaršu definējumu šī pētījuma robežās nosaka konkrētās kolekcijas komplektēšanas politika. Dažādās atmiņu institūcijās fotopastkaršu definējums var atšķirties, un to nosaka krājuma klasificēšana, kārtošana un lietošana. Piemēram Latvijas Fotogrāfijas muzejā atklātņu kolekciju veido tikai suvenīru pastkartes, bet amatieru un profesionāļu uzņemtas fotogrāfijas, kas izgatavotas uz pastkaršu fotopapīra, klasificētas kā fotogrāfijas un sistematizētas pēc autorības. Citā piemērā LNB Reto grāmatu un rokrakstu kolekcijā šis definējums nav būtisks, jo attēlizdevumi, pastkartes un korespondence tiek glabāta personālfondos. Savukārt KUML fotopastkaršu definējums ir plašs – visas fotogrāfijas, kam reversā ir vaļējās vēstules forma jeb iezīmēta vieta saņēmēja adresei un pastmarkai, tiek iekļautas atklātņu kolekcijā.

Plašo definējumu nosaka divi aspekti. Pirmkārt, gan Latvijā, gan ārzemēs ražots pastkaršu fotopapīrs 20.–30. gados bija pieejams vietējā tirgū arvien plašākām sabiedrības grupām. Uz to norāda reklāmas un pastkaršu papīra lietošanas ieteikumi latviešu periodikā.<sup>2</sup> Vietējo pastkaršu fotopapīru ražoja un izplatīja, piemēram, fotogrūpnieks un izdevējs Mārtiņš Buclers (1866–1944), rūpnīca VEF<sup>3</sup>, fotorūpniecības uzņēmums “Fotoargenta”<sup>4</sup>, “A/S A. Leibovics”<sup>5</sup>. To izmantoja plašs fotogrāfu loks – salonu fotogrāfi veica pasūtījumu portretus, amatieri fiksēja apkārtējo vidi piemiņai un personiskajiem albumiem, dažādu nozaru speciālisti, piemēram, arheologi, etnogrāfi, kultūras mantojuma darbinieki to izmantoja dokumentēšanai, fotomākslinieki veica tematiskās studijas, un suvenīru pastkaršu izdevēji reproducēja populāru personu portretus, teātra uzvedumu ainas un tūrisma skatus. Otrkārt, KUML kolekcija ir daļa no Latvijas dokumentārā mantojuma. Tā ir plaši pieprasīta vēstures, kultūras, mākslas u.c. nozaru speciālistu vidū, tiek izmantota kā uzzīņu materiāls un arī vizualizācijām dažādu tēmu pētījumos. Tematiskā daudzpusība ir būtiska kolekcijas komplektēšanā, un tā ļauj fotopastkaršu definējumā iekļaut gan suvenīru pastkartes, gan anonīmas un amatieru izgatavotas fotogrāfijas.

Kolekcijas pētniecību skar divas problēmas. Vispirms KUML atklātņu kolekcijas fotopastkaršu nespēj reprezentēt visu medija vēsturisko aprīti starpkaru periodā, jo komplektēšanas politiku atšķirībā no tipogrāfijas iesniegtiem obligātajiem eksemplāriem nosaka gadījuma aspekts. Attēlu aprīte 20. gadsimta pirmajā pusē strauji pieauga līdz ar fotogrāfijas medija pieejamību plašākām sabiedrības grupām, un šī attēlu bāze mūsdienās atmiņu institūcijās tiek uzkrāta kā dokumentārais mantojums. Dažādu muzeju un arhīvu fotopastkaršu klāsts ir tematiski atšķirīgs, un to komplektēšanas politika tiek veidota atbilstīgi katras institūcijas funkcijām un misijai. Piemēram,

2 Piemēram, žurnālā “Objektīvs” fotorūpniecības ziņās aprēķināts vietējā uzņēmuma “Fotoargenta” gada laikā saražotais fotopapīra apjoms – 100 000 metru, kas, ja tiktu izlietots tikai pastkartēm, būtu teju 5 miljoni vienību. Anon. Fotorūpniecības ziņas. *Objektīvs*, 1934, Nr. 2, 25. lpp.

Citā publikācijā lasāmas fotopapīru “Argenta” slavinošas rindas – kā uzņēmums pārvar fotopapīra ražošanas kļūmes un laika gaitā sasniegts augstu kvalitāti.

Anon. Fotorūpniecības ziņas. *Objektīvs*, 1933, Nr. 6, 19. lpp.

Raksturojot vispārējo interesi par fotogrāfijas mediju un pieejamību, kāds pieredzējis fotogrāfs žurnālā “Zeltene” fotogrāfēm iesaka “Velo-records” un “Argenta” kā papīrus, kas mazina izgaismošanas kļūdas.

Briedis, V. Fotomāksla sievietes dzīvē. *Zeltene*, 1934, Nr. 18, 9.–10. lpp.

Vēl kādā žurnāla “Objektīvs” ziņu sadaļas rakstā lasāms par “Latvijas ražojumu propagandas izstādē” godalgotajiem Latvijā izdotajiem fotopapīriem. Tāpat šajā lapā minēts mazformāta kamerām vēltīts notikums, kurā vietējās firmas “A/S Leibovics” pārstāvis skatījis mazformāta fotokameru popularitāti salīdzinājumu ar lielformāta kamerām, tikuši aplūkoti jaunākie mazformāta kameru sasniegumi, kā arī norādīts, ka: “Uzmanība, ar kādu publika sekoja pārrunām līdz vēlai stundai, liecina par tiešām lielo interesi, kāda pastāv par mazformāta fotogrāfiju.” Šis un sieviešu žurnālā “Zeltene” publicētais raksts norāda uz medija demokratizēšanu un pieejamību plašākām sabiedrības grupām.

Anon. Dažādas ziņas. *Objektīvs*, 1932, Nr. 4, 17. lpp.

3 Anon. Jauns mūsu rūpniecības pasākums. *Rīts*, 1935, Nr. 202, 1. lpp.

4 Anon. Fotorūpniecības ziņas. *Objektīvs*, 1934, Nr. 2, 25. lpp.

5 Anon. Dažādas ziņas. 17. lpp.

1 Līdz šim par pastkaršu obligātajiem eksemplāriem 20. gadsimta 20.–30. gados liecina ziņas periodikā un bibliotēkas spiedogi atklātņu reversos.



karam, medicīnai, literatūrai, arhitektūrai, personālīgām un novadpētniecībai veltīto muzeju attēlizdevumu kolekcijas tematiski variē. KUML fotopastkaršu klasifikācijā visplašāk pārstāvētas ir ainavas, pilsētas skati un portreti, un satura atpazīstamība ir būtiskākais atlasē principis. Savukārt otra problēma skar kolekcijas pētniecības metodoloģiju – autorībā un oriģinalitātē balstītā fotogrāfijas pētniecībā fotopastkartes ir zemā statusā. Līdz šim dažādu nozaru pētnieki tās izmantojuši vizualizācijām, taču kā pašpietiekams pētniecības objekts tās nav skatītas. Rodas jautājums – kā interpretēt liela apjoma fotogrāfiskās kolekcijas, kas sastāv no profesionāļu un amatieru, kā arī nezināmu autoru uzņemtām fotogrāfijām? Fotogrāfiju materialitātes pētnieces Elizabete Edvardsa (*Elizabeth Edwards*, 1952) un Sigrida Liene (*Sigrid Lien*, 1958) trāpīgi raksturo, ka šīs fotogrāfijas ir visur, taču tās dara neredzamu darbu.<sup>6</sup> Tas ir saistīts ar hierarhizējošo krājumu pārvaldīšanu, krājumu speciālistu pienākumiem izvērtēt objektus dažādos kontekstos, izvēlē par iekļaušanu kolekcijā, restaurācijas prioritātēm, digitalizācijas projektiem un pētniecības aktualitātēm. Ņemot vērā, ka LNB glabājas arī, piemēram, nozīmīgas senās grāmatas un rokraksti, vēsturiski ievērojami personu arhīvi, mākslas fotogrāfiju un grafikas kolekcijas, fotopastkartes ir šīs autorībā un oriģinalitātē balstītās vertikālās hierarhijas zemākajos plauktos.

Alternatīva, ko piedāvā fotogrāfiju materialitātes virziena pētnieki, ir skatīt kolekcijas un arhīvus caur ekosistēmu jēdzienu. Šis modelis skata visu kolekcionēšanas praksi un objektus kā kopumu. Pievēršanās materialitātei nozīmē pētniecībā ietvert ne vien attēla saturu un tā autorību, bet arī kolekciju sistematizēšanu, priekšmetisko ietvaru un glabāšanas prakses, institucionālo kontekstu un lietošanu. Tiesa gan, ekosistēmas princips, līdzīgi kā dabā, neizslēdz vienu attēlu dominanci pār citiem. Taču tas ļauj interpretēt dažādus kolekcijas objektus savstarpējās attiecībās, kā arī attiecībās ar krājumu glabātājiem, lietotājiem, ekspozīciju veidotājiem un apmeklētājiem.<sup>7</sup> Tātad – kā jau minēts, līdz šim KUML fotopastkartes lietotas tikai uzziņām un vizualizācijai, bet materialitātes studijās visa kolekcija un tās aprīte kļūst par pētniecības un interpretācijas objektu.

6 Edwards, E., Lien, S. Museums and The Work of Photographs. In: Edwards, E., Lien, S., eds. *Uncertain Images: Museums and The Work of Photographs*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. P. 4.

7 Lien, S. The Aesthetics of the Bear Hunt: Contemporary Photography in the Ecology of a Sámi Museum. In: Edwards, E., Lien, S., eds. *Uncertain Images: Museums and The Work of Photographs*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. P. 96.

Stylianou-Lambert, T. Photographic Ecosystems and Archives. *Photographies*, 2019, No. 12:3, P. 375.

Caraffa, C. Manzoni in the Photothek. Photographic Archives as Ecosystems. In: Buddeus, H., Lahoda, V., Mašterová, K., eds. *Instant Presence: Representing Art in Photography*. Prague: Artefactum, 2017, P. 134.

## Fotopastkartes kā individuālās un kolektīvās atmiņas objekti

Iekļaujoties materiālās kultūras pētniecības diskursā, par fotogrāfiju var runāt kā par surogātatmiņu<sup>8</sup>, maņu pagarinājumu, atmiņas objektu<sup>9</sup>, arhivēšanas mašīnu<sup>10</sup> vai pat atmiņas protēzi<sup>11</sup>. Šāds skatījums pieļauj, ka cilvēka atmiņas neuzticamību ir iespējams pārvarēt ar ārējiem rīkiem, šajā gadījumā – ar fotogrāfiju kā modernizācijas fenomenu, kas ļauj atmiņu materializēt.<sup>12</sup> Fotogrāfijas un, vēl jo vairāk, fotopastkartes ir objekti, kas radīti ar domu par atceri un piemiņu. Skatot dažādās starpkaru laika fotopastkartes KUML krājumā, ir jāvaicā – par kādām atmiņām ir iespējams runāt? Privātpersonu pasūtītie portreti salonos, paraksti “par mīļu piemiņu”, kā arī korespondence, līmes un albuma lapu pēdas fotopastkaršu reversos norāda uz individuālām un personiskām atmiņām. Taču pretēji LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājumā esošiem personāliju arhīviem KUML kolekcijā sarakste nav būtiska sistematizēšanā, jo fotopastkartes tiek glabātas un lietotas, uzsverot attēla dominanci. Līdz ar to individuālās atmiņas netiek iekļautas kolekcijas komplektēšanas politikā.

KUML krājumā fotopastkartes kļūst par daļu no Latvijas dokumentārā mantojuma, un pastkartes averss izmantojams kolektīvās atmiņas stratēģijās, kuras veido atmiņu institūcijas un valsts politika. Piemēram, tādi digitālo kolekciju projekti kā “Zudusī Latvija”, “Ainavu dārgumi”, “Rainis un Aspazija” nodrošina nācijai jeb “iedomātās

8 Edwards, E. Photographs as Objects of Memory. In: Candlin, F., Guins, R., eds. *The Object Reader*. London; New York: Routledge, 2009, P. 332.

9 Psihoanalītiķis Zigmunds Freids (*Sigmund Freud*, 1856–1939) piemin fotogrāfiju kā vienu no līdzekļiem, ar kuriem cilvēks modernizācijā papildina savu ķermeni. Piemēram, fotokamera un audio ierakstīšanas ierīces radītas uz maņu principa. Mūsdienās fotogrāfijas teorētiķis Deivids Beits (*David Bate*, 1956) Freida atmiņas procesu analogiju ar piezīmju tāfeli (*Mystic writing-pad*) interpretē saistībā ar fotogrāfijas spēju būt objektam, kas kalpo par cilvēka atmiņu glabātāju un ierosinātāju.

Freud, S. A Note Upon the ‘Mystic Writing-Pad’. In: Strachey, J., transl. *The Ego and the Id and Other Works. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume 19, 1923–1925, London: The Hogarth Press, 1961 [1925], P. 228.

Bate, D. The Memory of Photography. *Photographies*, 2010, Nr. 3:2, P. 250.

10 Filozofs Zigmunds Krakauers (*Siegfried Kracauer*, 1889–1966) nošķir atmiņas attēlu (to, kas pastāv cilvēka prātā) un fotogrāfisko attēlu (to, kas redzams fotogrāfijā). Mūsdienās fotogrāfijas pētnieks Ernsts van Alfens (*Ernst van Alphen*, 1958) skata Krakauera nošķirumu saistībā ar novecojošām fotogrāfijām. Alfens apgalvo, ka fotokamera ir arhivēšanas mašīna un fotogrāfija ir ne tikai arhīva vienība, bet arī pati ir kā arhīvs.

Alphen, E. van. Archival Images. In: Alphen, E. van, ed. *Failed Images: Photography and Its Counter-practices*. Amsterdam: Vis-à-vis, 2018, P. 235.

Kracauer, S. Photography. Levin, T., transl. *Critical Inquiry*, 1993 [1927], Vol 19, No. 3, P. 425; 428.

11 Atmiņas pētniece Alisona Landsberga (*Alison Landsberg*) aplūko populārās kultūras medijus (filmas, fotogrāfijas, muzeju ekspozīcijas) un to spēju likt identificēties ar atmiņām, kuras cilvēki paši nav piedzīvojuši. Landsberg, A. Introduction. Memory, Modernity, Mass Culture. In: Landsberg, A., ed. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004, P. 19.

12 Bate, D. The Memory of Photography. P. 224–225.

kopienas” atmiņas vizualizēšanu.<sup>13</sup> Šādā aspektā pieļāvums, ka fotopastkartes ļauj pārvarēt atmiņas neuzticamību un ir objektīvas vēstures liecības, ir jāuztver kritiski, jo fotopastkartes krājumos tiek klasificētas, sistematizētas un šķirotas.<sup>14</sup> Tātad tas ir reprezentācijas jautājums – kāpēc vienas pastkartes kļūst par kolekcijas ekosistēmas dominējošajiem objektiem, tiek digitalizētas, pārkārtotas saudzējošās un bezskābes kārbās un nokļūst pētnieciskajā aprītē, kamēr citas ir pasīvas un veido kolekcijas nesakārtoto apjomu vai citos gadījumos pat tiek izslēgtas no kolekcijas (1.–2. attēls). Tāpat, raugoties uz digitālajām kolekcijām, var vaicāt, kā mūsdienu mediji un digitālās kolekcijas ietekmē kolektīvās kultūras atmiņas procesus un kas mūsdienās veido to saturu; kā individuālās atmiņas piedalās kolektīvās kultūras atmiņas stratēģijās.

Elizabete Edvardsa norāda, ka grāmatā “*Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju*” Rolāns Barts (*Roland Barthes*, 1915–1980), aplūkojot mātes fotogrāfiju, vispirms raksturo tās materialitāti un tekstūru. Barta izteikumu par fotogrāfijas un referenta nedalāmību Edvardsa izvērš savā argumentā par fotogrāfijas materialitātes un attēla nedalāmību.<sup>15</sup> No šī skata punkta Edvardsa uzsver, ka fotogrāfijas un atmiņas pētniecībā jārunā ne vien par attēla redzamo, bet arī materiālo formu un glabāšanas praksēm. Proti, fotogrāfiju reprezentācija, aprīte un arhivēšana ir tieši saistīta ar sociālajiem, ekonomiskajiem un politiskajiem diskursiem jeb, citiem vārdiem, fotogrāfijas tiek glabātas, lietotas un izstādītas pēc to funkcijām, ko nosaka situācijas konteksts un gaidas attiecībā uz šiem objektiem. Arī fotogrāfijas teorētiķis Deivids Beits (*David Bate*, 1956), atsaucoties uz kritiku, kas aplūko 20. gadsimta moderno mediju ietekmi uz cilvēku, secina, ka “arhīvs nekad nav līdz galam precīzs, tas drīzāk ir daļēja patiesība” (aut. tulk.), un šīs daļējās arhīvu patiesības veido vēstures, kultūrpolitikas, mākslas un mediju diskursi.<sup>16</sup> Šajā skatījumā KUML kolekcija ir stāstījums, kā pamatā ir dažādu laikposmu komplektēšanas un digitalizācijas politikas un krājuma pārziņu darbs. Šobrīd pētnieciskajā aprītē KUML kolekcijā visvairāk tiek lietotas 20. gadsimta

13 Fotogrāfijas pētniece Džoana Švarca (*Joan M. Schwartz*, 1951) lieto vēsturnieka Benedikta Andersona (*Benedict Anderson*, 1936–2015) jēdzienu ‘iedomātās kopienas’ (*Imagined communities*), ko viņš attīstīja 20. gadsimta 80. gados, definējot nāciju, nacionālismu un nacionalitātes. Andersonam viens no nāciju formēšanās aspektiem ir drukas preses izgudrošana, kas nodrošināja jaunu komunikācijas mediju un informācijas izplatīšanu. Vēlāk Švarca šo analogiju izmanto, runājot par fotogrāfijas atklāšanu – kā fotogrāfijas un arhīvi piedalās iztēloto nāciju atražošanā.

Schwarz, J. M. *Photographic Archives and the Idea of Nation: Images, Imaginings, and Imagined Community*. In: Caraffa, C., Serena, T., eds. *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2014, P. 17–40.

14 Šeit jāpiemin filozofu Mišela Fuko (*Michel Foucault*, 1926–1984) un Žaka Deridā (*Jacques Derrida*, 1930–2004) darbi, kuros aplūkotas arhīvus pavadošās varas struktūras (Foucault, 2004 [1969]; Derrida, 1995). Abus autorus plaši citē jau minētie Elizabete Edvardsa un Deivids Beits, kā arī vietējie mākslas un filozofijas pētnieki, piemēram, Irgors Gubenko, recenzējot 2016. gadā Rīgas Mākslas telpā notikušo izstādi “Pazudis arhīvā”. Gubenko, I. Arhīva varā [par izstādi “Pazudis arhīvā”]. *Punctum* [Tiešsaiste]. (25.03.2016.) Pieejams: [www.punctummagazine.lv/2016/03/25/arhiva-vara](http://www.punctummagazine.lv/2016/03/25/arhiva-vara) [skatīts 30.10.2021].

15 Edwards, E. *Photographs as Objects of Memory*. P. 331.

16 Bate, D. *The Memory of Photography*. P. 250–251.



1.–2. attēls. LNB KUML – skats krātuvē un digitalizēto pastkaršu kārbā. Foto: Līga Goldberga

sākumā Latvijā izgatavotās pastkartes. Savukārt jautājums par pasīvo kolekcijas daļu attiecas uz padomju okupācijas laika obligātajiem eksemplāriem, kas veido apjomīgu, taču neaktīvu kolekcijas daļu. Tāpat arī izslēgšana no kolekcijas attiecas uz liekajiem pēckara poligrāfijas pastkaršu dubletiem – šī brīža komplektēšanas politika KUML kolekcijā pieprasa trīs eksemplāru uzglabāšanu. Daļa lieko pastkaršu tiek nodalītas rezerves eksemplāru kārbās, citas piedāvātas mākslas un izglītojošo programmu realizēšanā.

Taču fotopastkaršu arhivēšanu vēsturei nevar saukt par vienpusēju valsts institūcijas kultūras atmiņas monopolu, jo gan fizisko, gan digitālo krājumu saturu lielā mērā veido arī fotopastkaršu dāvinātāji un privātpersonas, kas digitālajās kolekcijās dalās ar ģimenes arhīviem. Sabiedrības iesaiste kultūras atmiņas veidošanā, kā apgalvo atmiņas pētniece Aleida Asmane (*Aleida Assmann*, 1947), ir relatīvi nesens fenomens, kas attīstījies līdz ar 20. gadsimta memoriālo kultūru.<sup>17</sup>

Arī “Zudušās Latvijas” kolekcijas platformu veido gan vairākas atmiņu institūcijas, tostarp KUML kopā ar citām LNB, pilsētu bibliotēku un muzeju kolekcijām, gan privātpersonu arhīvi (3. attēls). Agrāk nacionālā dokumentārā mantojuma katalogizēšanu un klasificēšanu veica tikai fizisko krājumu veidotāji, institūciju darbinieki, taču sabiedrības iesaistes projekti ar digitālo kolekciju papildināšanas iespēju pieļauj privāto atmiņu iekļaušanu plašākos atcerēšanās stāstos. Tādā veidā fotopastkartes, kas citkārt KUML kolekcijā tiktu nodotas bez iespējas restaurēt attēlos redzamo personu un pašu pastkaršu biogrāfijas<sup>18</sup>, aizvien glabājas privātajā arhīvā, noderot individuālai atcerei, un reizē iekļaujas kolektīvajā kultūras atmiņā un piedalās politisko diskursu veidošanā.

Atgriežoties pie KUML kolekcijas veidošanas, fotopastkaršu dāvinātāji visbiežāk vairs neatpazīst attēlotās personas, vietas un sarakstes autorus. Šie priekšmeti personiskajos arhīvos laika gaitā un paaudžu nomainā kļuvuši lieki. Savukārt, kad pastkartes tiek nodotas KUML, to statuss mainās. Aizņemoties jēdzienu, kas skaidro pārejas

Ieteikt Twitter

Vieta: [Valdavas pagasts](#)

Priekšmeti: [Fotogrāfijas](#), [Latvija](#), [Valdavas pagasts \(Kocēnu novads, Latvija\)](#), [Portreti](#), [Zēni](#), [Nacionālā pretošanās kustība Latvijā, 1944-1956](#), [Ģimenes](#), [Portretu fotogrāfija](#)

Anotācija: Jēnis Īzajs dzimis Mazsalacas pagestā 1914. gada 21. jūnijā. Tēvs - Jānis, māte Marija. Dienējis Latvijas armijā. Demobilizēts Latviešu leģionā - kaprālis. Precējies ar Ritu Trēziņu. Valdavas pretpadomju/mežabrāļu grupas dalībnieks. 1947. gada 28. oktobrī pats ieradies un pieteicies IM orgāniem un nodevis ieroci un munīciju. Izsūtīts uz Sibīriju - Noriņsku 1955. gada 4. janvārī.

Objekta tips: [Fotogrāfija](#)

Datū nesējs: [Fotopapīrs](#)

Atslēgvārdi: [Pievienot atslēgvārdu](#)

Apjoma informācija: 1 fotogrāfija

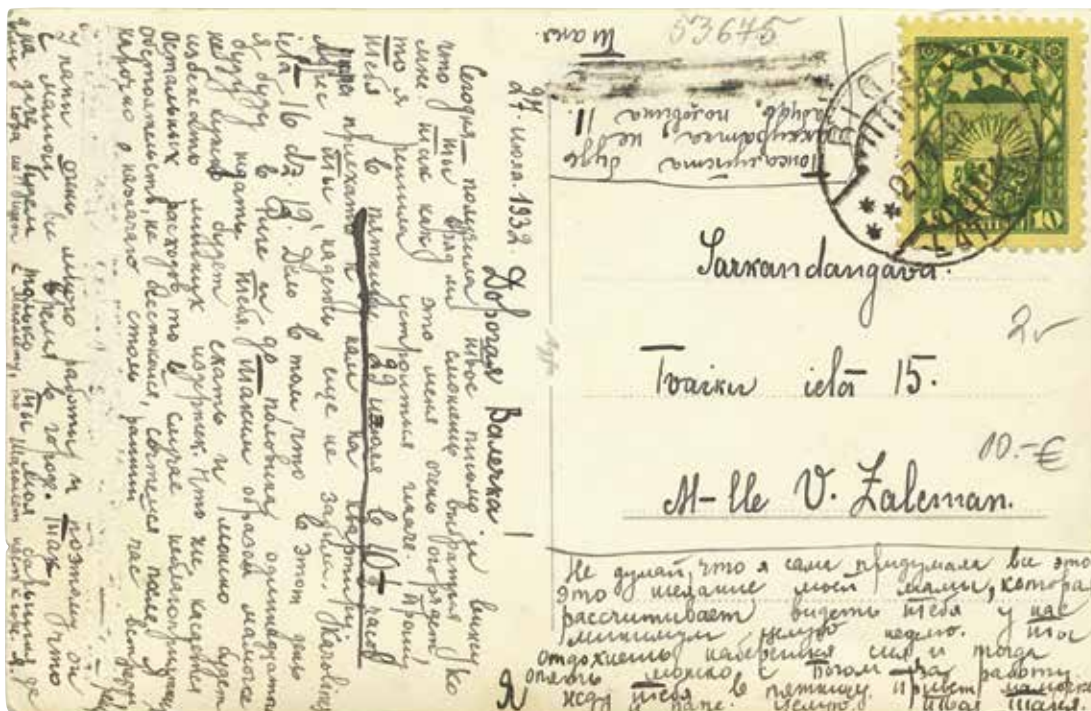
Oriģināla glabātājs, partneris: [Valdis Apsītis](#)

3. attēls. Privātpersonas veidots ieraksts digitālajā kolekcijā “Zudusi Latvija”. [Tiešsaiste]. Pieejams: <https://zudusilatvija.lv/objects/object/47620/> [skatīts 28.11.2021]

17 Asmane, A. Atmiņas izpētes problēmas. No: Asmane, A., aut., Šuvajevs, I., tulk. *Jaunais īgnums par memoriālo kultūru: Iejaukšanās*. Rīga: Zinātne, 2018, 27.-28. lpp.

18 Pastkaršu biogrāfiju koncepts formulēts, balstoties antropologa Igora Kopytofa (*Igor Kopytoff*, 1930-2013) nojēgumā par lietu sociālo biogrāfiju, kas skaidro, ka lietām, līdzīgi kā cilvēkiem, ir sociālā biogrāfija, jo abus konstruē kultūra. Pieeja skata materiālo pasauli kā aktīvu procesu, kas piedalās nozīmju veidošanā, nevis fiksētu un pasīvu vienību. Biogrāfiju jēdzienu plaši izmanto fotogrāfiju materialitātes pētnieki, piemēram, Elizabete Edvardsa, Kostanca Karafa (*Costanza Caraffa*, 1966), Glens Vilumsons (*Glenn Willumson*, 1949). Kopytoff, I. The Cultural Biography of Things: Commodization as Process. In: Appadurai, A., ed. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1986, P. 64-91.





4.-5. attēls. Inčukalna dzelzceļa stacija. Ap 1932. gadu.  
Fotogrāfs nezināms. Averss un reverss.  
LNB KUMĻ. NBA04-000053675

rituālus sabiedrībā, – tās nonāk liminālā stāvoklī.<sup>19</sup> Tas nozīmē, ka iepriekšējās ar fotopastkartēm saistīto privātpersonu atmiņas ir zaudētas, un jaunu statusu pastkartes iegūst, atkal nonākot sociālajā aprītē, – visbiežāk, kad attēla saturs tiek atšifrēts un izmantots dažādu nozaru pētnieku publikācijās, izstādēs un digitālajās kolekcijās, kļūstot par kādas vēstures tēmas vizuālo liecību.

Inčukalna stacijas fotopastkarte (4.–5. attēls) ir tā sauktais “labais piemērs” – ir liela iespēja, ka tā tiks aktīvi lietota arī pēc tam, kad iepriekšējā (privātā, personiskā) pastkartes biogrāfija būs beigusies, jo tā ir reaktīvējama kultūras atmiņas praksē attēla satura atpazīstamības dēļ. Tā kā attēla digitālā kopija ir pieejama tiešsaistes kolekcijās, reprodukcijas turpmākās trajektorijas nav iespējams izsekot. Pastkartes aversam KUMĻ kolekcijā ir potenciāls iegūt vēsturisko un izstādīšanas vērtību, kamēr reversam ir loma datēšanā. No materialitātes skatpunkta, aplūkojot fotopastkarti no abām pusēm, ir redzams, ka šim objektam ir bijusi individuālās atceres vērtība, kas šobrīd ir zudusi. Kas ir Zaleman jaunkundze un vēstules autore Taņa? Kas ir uzņēmis fotogrāfiju? Vai kāds no aversā redzamajiem vilciena gaidītājiem pazina fotogrāfu un korespondencē iesaistītos? Kas bija pastkartes sūtītājas izvēles pamatā?

Kopš fotopastkartes nosūtīšanas ir pagājuši 90 gadi. Šis zaudētais personisko atmiņu statuss sakrīt ar atmiņas pētnieka un egiptologa Jana Asmana (*Jan Assmann*, 1938) definēto komunikatīvās atmiņas robežšķirtni, kas ir 80–100 gadi jeb 3–4 paaudzes. Tā ir dzīvā atmiņa, kas pastāv tikmēr, kamēr ir cilvēki, kas to spēj nodot tālāk.<sup>20</sup> Otrs atmiņas jēdziens, ko piedāvā Asmans un viņa dzīvesbiedre atmiņas pētniece Aleida Asmane, balstoties agrākos sociologa Morisa Albvaksa (*Maurice Halbwachs*, 1877–1945) un vēsturnieka Pjēra Norā (*Pierre Nora*, 1931) pētījumos par kolektīvo atmiņu, ir kultūras atmiņa, kas stiepjas pāri individuālai pieredzei, un tās

19 Liminalitāte ir folklorista Arnolda van Genepa (*Arnold van Gennep*, 1873–1957) 20. gs. sākumā ieviests jēdziens, kas attiecināms uz pārejas rituāliem sabiedrībā. Liminalitāte raksturo robežšķirtnes stāvokli, kad persona zaudē iepriekšējo statusu un caur iniciācijas procesu ieņem jaunu, piemēram, laulības, bērna gaidības, noteikta vecuma sliekšņa sasniegšana u.tml. Jēdzienu vēlāk 20. gs. vidū attīstīja antropologs Viktors Tērnors (*Victor Turner*, 1920–1983). Sākotnēji liminalitātes jēdziens tika lietots, balstoties pētījumos par pirmsindustrializācijas sabiedrībām. Mūsdienās tas tiek izmantots, lai skaidrotu arī dažādus modernās sabiedrības procesus. Piemēram, Kerola Dankana (*Carol Duncan*, 1936) aplūko muzeja apmeklējumu kā liminālu stāvokli, jo, viņasprāt, apmeklētājs, līdzīgi kā reliģiska rituāla piekopējs, nokļūst kontemplatīvā stāvoklī, kas to nošķir no pārējās sabiedrības un ikdienas.

Turner, E. Liminality. In: Jones, L., Eliade, M., Adams, Ch., eds. *Encyclopedia of Religion*. 2nd ed., vol. 8. Detroit: Macmillan Reference, 2005, P. 5460–5463.

Duncan, C. Ritual in the Early Louvre Museum. In: Tsang, R., Taylor, E., eds. *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-building. Ritual and Performance in the Forging Nations*. London: Routledge, 2014, P. 92.

20 Assmann, J. Memory Culture. In: Assmann, J., ed. *Cultural Memory and Early Civilization*. New York: Cambridge University Press, 2011, P. 41.



bāzi veido materiālā kultūra.<sup>21</sup> KUML kolekcijas gadījumā arī Inčukalna dzelzceļa stacijas fotopastkarte ir daļa no šīs kultūras atmiņas bāzes, uz kā pamata tiek rekonstruēta pagātne noteiktas grupas, šajā gadījumā Latvijas iedzīvotāju kā nācijas, ietvaros. Citiem vārdiem, LNB, būdama nacionālas nozīmes atmiņas institūcija, arhivē valsts teritorijai piederīgo kultūras mantojumu.

Kādā citā piemērā ar nezināmas sievietes portretu, kas arī norāda uz dzīvās atmiņas robežšķirtni, iespējams analizēt fotogrāfijas un referenta<sup>22</sup> attiecības, fotogrāfijai novecojot. Pastkartē ir attēlota sieviete uz zirga, kas tērpusies pilsētnieciskās drānās, un reversā ir nolasāms viņas vēstījums: “Par mīļu atmiņu no Minas.” Kas ir šī sieviete, vārdā Mina? Kādēļ viņa ir saposusies portretam uz zirga? Pēc kadrējuma var izteikt minējumu, ka fotogrāfijas autors ir amatieris, jo nav veiksmīgi iekomponējis kadrā sievietes galvu. Fonā redzams mežs un aka, kas kontrastē ar portretētās pilsētniecisko ietērpju. Kāda ir šī portreta loma KUML kolekcijā un kultūras atmiņas procesos?

Vācu rakstnieks un kultūras kritiķis Zigfrīds Krakauers (*Siegfried Krakauer*, 1889–1966) jau 1927. gadā savā esejā “Fotogrāfija” aktualizēja atmiņas un vēstures attiecības un norādīja uz moderno masu mediju ietekmi uz cilvēka psihi un plašākiem sociālajiem procesiem. Viņš salīdzināja kinodīvas un savas vecmāmiņas portretus un vaicāja – kas liek atcerēties vienu, bet aizmirst otru? Krakauers secināja, ka dīvas portretu avīžu un populārās kultūras aprīte jau ir arhivējusi sociālajā vēsturē. Taču, aplūkojot savas vecmāmiņas portretu, viņš secināja to pašu, ko Aleida un Jans Asmani vairākus gadu desmitus un vairākus atmiņas pētniecības virzienus vēlāk, nosaucot to par komunikatīvo atmiņu, – pretēji dīvai viņa vecmāmiņa tiks aizmirsta un kļūs par sava laika modes reprezentāciju kādā muzeja ekspozīcijā.<sup>23</sup> Šo pašu principu var novērot arī Inčukalna dzelzceļa pastkartes un nezināmās sievietes portreta piemēros.

Jau iepriekš minēta grāmata “Piezīme par fotogrāfiju”, kurā Rolāns Barts uzsver fotogrāfijas nedalāmību ar referentu: “(.) *lieta ir bijusi tur.*” (Slīpraksts avotā).<sup>24</sup> Barts aplūko gan populāras fotogrāfijas, kas ir publiskā lietošanā kultūras atmiņā, gan savas dzimtas fotogrāfijas, kuras vēl iekļaujas komunikatīvās un paša pieredzes atmiņās. Līdz ar to Barta analizētās fotogrāfijas viņa skatīšanas brīdī ir nedalāmas ar referentu. Savukārt fotogrāfijas teorētiķis Ernsts van Alfens (*Ernst van Alphen*, 1958) Krakauera esejas lasījumā apgalvo, ka, fotogrāfijai novecojot, tā zaudē saikni ar savu referentu. Rolāns Barts par referentu sauc “*nepieciešami* reālu lietu, kas tikusi novietota objektīva priekšā un bez kuras nebūtu fotogrāfijas” (slīpraksts avotā)<sup>25</sup>, toties van Alfenam fotogrāfijas saikni ar referentu veido cilvēka atmiņa un spēja nosaukt attēloto. Kad šī spēja tiek zaudēta, fotogrāfija kļūst par visnekārtīgāko arhīvu, jo skatam paveras visas detaļas, kas bijušas kameras priekšā.<sup>26</sup> Līdzīgi kā aplūkotajā attēlā – sieviete, drēbes, aka, mežs, kadrējums. Ernsts van Alfens apgalvo, ka šo fotogrāfiskā attēla haosu savalda arhīvi. Tie rada jaunu kārtību, kad iepriekšējā (Minas, fotogrāfa, pastkartes saņēmēja) kārtība fotogrāfijas novecošanās procesā un komunikatīvās atmiņas robežšķirtnē ir zaudēta. Šajā gadījumā pastkarte ar sievieti uz zirga – tā ir portreta fotogrāfija digitalizēto attēlu kārbā.

## Trauslums un ilgstamība

Noslēgumā, atgriežoties pie atmiņas un fotogrāfiju materialitātes, vēlreiz jāpiemin Rolāna Barta “Piezīme par fotogrāfiju”. Lai arī Barta fotogrāfiju lasījums lielā mērā attiecas uz attēloto un fotogrāfiju radīto afektu, viņš vairākos brīžos sastopas ar fotogrāfijas kā objekta ierobežojumiem. Vienā gadījumā mātes īstā foto meklēšana liek viņam “iegremdēties papīra dzīlēs, nonākt līdz otrai pusei”, neko neatklājot un secinot, ka “papīra materiāls gūst pārsvaru pār attēlu”.<sup>27</sup> Citā piemērā: “Gaismas un mitruma apdraudēts, tas izbalē, nogurst, izzūd, – neatliek nekas cits, kā vien to izsviest.”<sup>28</sup> Un par labāku materiālu, kas spēj akumulēt atmiņas, Barts atzīst pieminekli. Bažām par papīra trauslumu pretī jānoliek piemērs ar jau minēto Inčukalna staciju, kas līdz mūsdienām nav saglabājusies, un vēl kādas fotopastkartes piemērs ar Latvijas Valsts prezidenta Jāņa Čakstes (1859–1927) pieminekli Jelgavā, kurš zudis padomju okupācijas laikā. Pateicoties diviem nezināmiem starpkaru perioda foto entuziastiem, 20. gadsimta kolektīvās kultūras atmiņas stratēģijām, ko veido gan valsts politika, gan sabiedriskā iesaiste, KUML kolekcija glabā piemērus, kur papīrs

21 Jans Asmans komunikatīvās un kultūras atmiņas nošķirumu veido, balstoties Morisa Albvaksas kolektīvās atmiņas pētniecībā.

Assmann, J. *Memory Culture*. P. 21–33; 41.

Savukārt Aleida Asmane atsaucas uz Pjēra Norā kolektīvās atmiņas formulējumiem, ka vispārējā indivīda iekļaušana sabiedrībā notiek, viņu izglītojot, kas ir kolektīva prakse.

Assmann, A. Introduction. In: Assmann, A., ed. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011, P. 4–6.

Asmane iebilst autoriem, kas uzskata, ka kolektīvās atmiņas nav iespējamas, kad dzīvās atmiņas ir zudušas. Līdzās pieminama arī Asmanes polemika ar publicistes Sūzenas Zontāgas (*Susan Sontag*, 1933–2014) kolektīvās atmiņas noliegumu, kas apgalvo, ka atmiņa var piemist tikai indivīdiem, savukārt sabiedrība nespēj atcerēties kolektīvi, bet drīzāk vienoties par to, kas ir būtisks un saglabājams, kas ne. Asmane vaicā – ja sabiedrība spēj kopīgi vienoties, domāt un runāt par vēsturi, tad kādēļ tā nevarētu kolektīvi atcerēties savas kopienas pagātni?

Assmann, A. *Atmiņas izpētes problēmas*. 15.–28. lpp.

Assmann, A. *Transformations Between History and Memory*. *Social Research*, 2008, 75 (1), P. 49–50.

22 Referents ir fotogrāfijā attēlotais. Arī turpmāk rakstā lietots vārds “referents”, kā tas lietots levas Lapinskas tulkotajā Rolāna Barta grāmatā *Camera Lucida: Piezīme par fotogrāfiju*.

23 Krakauer, S. *Photography*. P. 423; 424.

24 Barts, R. *Camera lucida: Piezīme par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006 [1980]. 91. lpp.

25 Ibid. 90.–91. lpp.

26 Alphen, E. *Archival Images*. P. 233–235.

27 Barts, R. *Camera lucida: Piezīme par fotogrāfiju*. 115. lpp.

28 Ibid. 108. lpp.

ir izrādījis ilgstošāks par bronzu un akmeni. Šādas fotopastkartes pilda savu darbu nācijas kolektīvās kultūras atmiņas stratēģijā, restaurējot “Zudušo Latviju”.

Jāņa Čakstes pieminekļa fotopastkarte norāda uz vēl vienu aspektu – fotogrāfija ir arī metaarhīvs, kas fiksē jau pastāvošās memoriālās liecības.<sup>29</sup> Lai arī minētais piemērs ir paradoksāls, tas norāda uz šī raksta centrālo asi – atmiņas ilgstamību nosaka sociālā prakse individuālā un kolektīvā līmenī. Kad dzīvās atmiņas sasniedz komunikatīvās atmiņas robežšķirtni un beidz eksistēt, fotogrāfijas, iekļaujoties atmiņu institūciju kolekcijās, kļūst par kolektīvās kultūras atmiņas materiālo bāzi. Tālāk darbs, ko tās veic kultūrpolitikas ietvaros, ir atkarīgs no politiskajiem un sociālajiem diskursiem, atmiņu institūciju stratēģijām. Taču, kā liecina digitālā kolekcija “Zuduši Latvija” un iepriekšējās fotopastkaršu biogrāfiju pēdas to reversos, kolektīvās atmiņas projekts nav vienpusējs institūciju monopols, jo to lielā mērā veido individuālā iesaiste. Aplūkojot KUML fotopastkartes kā materiālus objektus, iespējams saskatīt vairākas nozīmju kārtas, kas vienlaikus glabā individuālo un kolektīvo atmiņu slāņus.

Pētījumu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija, projekts “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.

This research is funded by the Ministry of Culture, Republic of Latvia, project “Cultural Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia”, project No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003

## Avoti un literatūra

- Alphen, E. van. Archival Images. In: Alphen, E. van ed. *Failed Images: Photography and Its Counter-practices*. Amsterdam: Vis-à-vis, 2018, P. 221-267.
- Anon. Dažādas ziņas. *Objektīvs*, 1932, Nr. 4, 17. lpp.
- Anon. Fotorūpniecības ziņas. *Objektīvs*, 1933, Nr. 6, 19. lpp.
- Anon. Fotorūpniecības ziņas. *Objektīvs*, 1934, Nr.2, 25. lpp.
- Anon. Jauns mūsu rūpniecības pasākums. *Rīts*, 1935, Nr. 202, 1. lpp.
- Asmane, A. Atmiņas izpētes problēmas. No: Asmane, A., aut., Šuvajevs, I., tulk. *Jaunais ģignums par memoriālo kultūru: leļaukšanās*. Rīga: Zinātne, 2018, 15.-28. lpp.
- Assmann, A. Introduction. In: Assmann, A., ed. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011, P. 1-16.
- Assmann, J. Memory Culture. In: Assmann, J., ed. *Cultural Memory and Early Civilization*. New York: Cambridge University Press, 2011, P. 15-69.
- Assmann, A. Transformations Between History and Memory. *Social Research*, 2008, 75 (1), P. 49-72.
- Barts, R. *Camera lucida: Piezīme par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006 [1980].
- Bate, D. The Memory of Photography. *Photographies*, 2010, Nr. 3:2, P. 243-257.
- Briedis, V. Fotomāksla sievietes dzīvē. *Zeltene*, 1934, Nr. 18, 9.-10. lpp.
- Caraffa, C. Manzoni in the Photothek. Photographic Archives as Ecosystems. In: Buddeus, H., Lahoda, V., Mašterová, K., eds. *Instant Presence: Representing Art in Photography*. Prague: Artefactum, 2017, P. 122-137.
- Derrida, J. Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 1995, Vol. 25, No. 2, P. 9-63.
- Duncan, C. Ritual in the Early Louvre Museum. In: Tsang, R., Taylor, E., eds. *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-building. Ritual and Performance in the Forging Nations*. London: Routledge, 2014, P. 87-103.
- Edwards, E., Lien, S. Museums and The Work of Photographs. In: Edwards, E., Lien, S., eds. *Uncertain Images: Museums and The Work of Photographs*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. P. 3-17.
- Edwards, E. Photographs as Objects of Memory. In: Candlin, F., Guins, R., eds. *The Object Reader*. London; New York: Routledge, 2009, P. 331-342.
- Foucault, M. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge, 2004 [1969].
- Freud, S. A Note Upon the ‘Mystic Writing-Pad’. In: *The Ego and the Id and Other Works. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume 19, 1923-1925*. London: The Hogarth Press, 1961 [1925], P. 226-232.
- Gubenko, I. Arhīva varā : [par izstādi “Pazudis arhīva”]. *Punctum* [Tiešsaiste]. (25.03.2016). Pieejams: [www.punctummagazine.lv/2016/03/25/arhiva-vara](http://www.punctummagazine.lv/2016/03/25/arhiva-vara) [skatīts 30.10.2021].
- Kopytoff, I. The Cultural Biography of Things: Commodization as Process. In: Appadurai, A., ed. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1986, P. 64-91.
- Kracauer, S. Photography. *Critical Inquiry*, 1993 [1927], Vol 19, No. 3, P. 421-436.
- Landsberg, A. Introduction. Memory, Modernity, Mass Culture. In: Landsberg, A., ed. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004, P. 1-24.
- Lien, S. The Aesthetics of the Bear Hunt: Contemporary Photography in the Ecology of a Sámi Museum. In: Edwards, E., Lien, S., eds. *Uncertain Images: Museums and The Work of Photographs*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. P. 95-112.
- Schwarz, J. M. Photographic Archives and the Idea of Nation: Images, Imaginings, and Imagined Community. In: Caraffa, C., Serena, T., eds. *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2014, P. 17-40.
- Stylianou-Lambert, T. Photographic Ecosystems and Archives. *Photographies*, 2019, No. 12:3, P. 375-394.
- Turner, E. Liminality. In: Jones, L., Eliade, M., Adams, Ch., eds. *Encyclopedia of Religion*. 2nd ed., vol. 8. Detroit: Macmillan Reference, 2005, P. 5460-5463.

29 Bate, D. The Memory of Photography. P. 248.

## Reverse of Memory: Photo Postcards from the Postcard Collection at the National Library of Latvia, Konrāds Ubāns Art Reading Room

### Summary

Photo postcards are widely found in private collections and albums as personal memorabilia, as well as in libraries, archives, and museum collections as a form of documentary heritage and an instrument of collective cultural memory, historical testimony, and evidence. This study raises the question – how to interpret large-scale photo collections, consisting of photographs taken by professionals and amateurs, as well as unknown authors, which serve as reference material in memory institutions and are often reduced to their visual content.

This research focuses on postcards made in photographic technique in the 1920s and 1930 from the postcard collection of the Konrāds Ubāns Art Reading Room (KUARR) at the National Library of Latvia. The study draws upon the materiality studies of photographs developed in recent decades. This approach allows the examination of photographs as objects, their storage conditions, systematization practices, social circulation and agency, as well as facilitates rethinking of the hierarchical model of interpretation of photographs based on authorship, originality, and art market value.

The article is based on qualitative research methods: inquiry of historical sources, studying of photo postcard related articles in the press from the 1920s and 1930s; case studies of individual postcards from the KUARR collection; discourse analysis of the flow of meanings of KUARR postcards.

The article presents one segment of a broader study of the relationship between photo postcards and memory. The vast concept of memory here is examined in three main aspects: what happens when photo postcards age, lose contact with their owners, and enter memory institution collections; how collective memory is organized through collecting policies and the operation of digital platforms; what is the relationship between memory and matter.

Keywords: Photo postcards; memory; library collections, materiality studies, digital collections

MĀRTIŅŠ MINTAURS,  
KATRĪNA TEIVĀNE

## Pilsētvides fotogrāfija modernitātes kontekstā. Roberta Johansona arhīva piemērs

### Kopsavilkums

Fotogrāfijas izgudrošana 19. gs. sakrīt ar periodu, kuru Eiropas vēsturē apzīmē ar jēdzienu ‘modernizācijas laikmets’. Ar to tiek saprasta pakāpeniska pāreja no agrārās tradicionālās sabiedrības uz industriālo sabiedrību, kurā dominē urbānais dzīvesveids.<sup>1</sup> Fotogrāfijas fundamentālais iespaids uz realitātes uztveri, radot tālejošas sekas gan zinātnē, gan mākslā, gan cilvēku domāšanā vispār, padara to par spilgtu šī laikmeta zīmi. Jau kopš 19. gs. tā tiek plaši izmantota arī sociālās dzīves pētniecībā. Vēsturnieku, etnogrāfu un antropologu darbā fotogrāfijas kā izziņas avota nozīme ir tikpat liela kā rakstītām liecībām: dokumentiem, vēstulēm, dienasgrāmatām, atmiņu pierakstiem un preses publikācijām. Taču nereti fotogrāfisku attēlu joprojām mēdz vērtēt kā pārāk subjektīvu un līdz ar to marginālu avotu.<sup>2</sup> Raksts iezīmē savstarpēji saistīto un laikmetam raksturīgo modernizācijas un modernitātes jēdzienu izpratni, uzsverot pilsētvides attīstību un fotogrāfijas lomu pilsētas tēla dokumentēšanā kā vienu no redzamākajiem laikmeta aspektiem. Jēdziens ‘pilsētas tēls’ šajā rakstā tiek lietots pilsētplānotāja Kevina Linča (*Kevin Andrew Lynch*) formulētajā nozīmē kā “cilvēka spēja aprakstīt savu pilsētu vārdos un domās uzzīmēt pilsētas galvenos elementus”.<sup>3</sup> Pilsētas tēls ir viens no urbānās vides estētiskās kvalitātes kritērijiem, kas asociatīvā līmenī veido cilvēka priekšstatu par pilsētu.<sup>4</sup> Urbānā fotogrāfija aplūkota kā tāda, kas ietver objektīvi dokumentējošo un arī subjektīvo vēstījumu, kurš noteiktā vēsturiskā kontekstā rada pilnīgāku pilsētas tēla atainojumu. Kā piemērs izvēlētajā teorētiskajā skatījumā izcelts Roberta Johansona starpkaru gados tapušo Rīgas ēku un pilsētvides fotogrāfiju arhīvs.

Atslēgvārdi: modernitāte, dokumentālā fotogrāfija, urbānā ainava, Roberts Johansons

1 Deiviss, N. *Eiropas vēsture*. Rīga: Jumava, 2009. 777. lpp.

2 Holm, G. Photography as a Research Method. In: Leavy, P., ed. *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. New York: Oxford University Press, 2014. P. 381, 383.

3 Lejnieks, J. Rīgas tēls: seja un maskas. *Māksla*, 1994, Nr. 8, 23. lpp.

4 Liepa-Zemeša, M. Pilsētas vizuālās viengabalainības veidošanas nosacījumi. *Scientific Journal of Riga Technical University*, 2010, Vol. 4, 137.-140. lpp.

## Modernizācija un modernitāte

19. gs. nogale un 20. gs. pirmā puse līdz Otrā pasaules kara sākumam Eiropas vēsturē tiek saistīta ar tā dēvēto moderno laikmetu. Sociālās un kultūras antropoloģijas pētījumos plaši tiek izmantoti termini ‘modernizācija’, ‘modernitāte’ un ‘modernisms’ jeb modernais laikmets. Šo terminu popularitāte, no vienas puses, apgrūtina to precīzu lietojumu, bet vienlaikus tiek uzskatīta par laikmetīgu iezīmi. Britu sociālais antropologs Džonatans Spensers (*Jonathan Robert Spencer*, 1954) šos terminus saista ar vēsturiski izveidotajām Rietumu pasaules īpatnībām, analītiski nošķirot: 1) moderno laikmetu (*the modern*) kā atskaites punktu, kas attiecas uz eiropiešu dzīvi kopš 19. gs. otrās puses; 2) modernizāciju (*modernization*) kā tradīciju atmešanas procesu; 3) modernismu (*modernism*) kā noteikta veida kultūras produktu kopumu un 4) modernitāti (*modernity*) kā stāvokli (*condition*), kas radies modernizācijas procesa rezultātā.<sup>5</sup> Tādējādi terminoloģiskā neskaidriība antropoloģijas skatījumā no defekta tiek pārvērsta par sava veida efektu, pasludinot, ka tieši modernitātes izplūdušās robežas padara to par lielisku antropoloģiskās izpētes objektu.

Latvijas teritorijas iedzīvotāju ikdienu 20. gs. sākumā un arī tā dēvētajā starpkaru periodā (1920–1940) būtiski ietekmēja daudzveidīgi sociālie procesi, kurus pieņemts saistīt ar jēdzienu ‘modernizācija’. Šo procesu būtību sociālajās zinātnēs interpretē, izmantojot modernizācijas teoriju, kas ietver izmaiņu parametrus politikā, ekonomikā un sabiedrības dzīvē kopumā, ņemot vērā arī reģionālās atšķirības. Modernizācijas teorijā balstītā pieeja tiek kritizēta kā pārāk vienkāršota un eiropcentriskā<sup>6</sup>, tomēr tās lietojums sociālajās zinātnēs joprojām ir plaši izplatīts. Modernizācijas procesa norise izriet no konkrētās sabiedrības attīstības gaitas, un ar modernizāciju saistītās sociālās pārmaiņas dažādās sabiedrībās notiek līdzīgā veidā.<sup>7</sup> Savukārt ideju vēsturē modernizācijas jēdziens tiek skaidrots kontekstā ar jēdzienu ‘modernitāte’ (*modernity*), kas latviešu valodā publicētajos akadēmiskajos tekstos vēl sastopams samērā reti. Modernitāte ir cilvēka stāvoklis, kam raksturīgas noteikta veida mentalitātes izpausmes. Tā ir saistīta ar politisko un sociālo emancipāciju, indivīda tiesību un pašvērtības apzināšanos, kas rada sarežģītas dilemmas cilvēka un sabiedrības attiecībās. Līdz ar to modernitātes rašanās ir lokalizējama arī laikā un telpā. Piemēram, Jirgens Hābermāss (*Jürgen Habermas*, 1929) modernitāti saista ar pārmaiņām, kuras eiropiešu dzīvē izraisīja Franču revolūcija, strādnieku kustība, vidējās izglītības izplatīšanās un feminisma kustības idejas – šo faktoru ietekme pakāpeniski akumulējās jau kopš

19. gs. sākuma.<sup>8</sup> Paliekot Eiropas ģeogrāfiskajās robežās, šāds modernitātes ietvars ir attiecināms arī uz sociālās dzīves norisēm mūsdienu Latvijas teritorijā, kas turpinājās vēl starpkaru periodā un pēc Otrā pasaules kara. Turpmāk tekstā ar modernizācijas jēdzienu tiek saprasts sociālo pārmaiņu process, bet modernitāte apzīmē šī procesa rezultātu jeb stāvokli, kas veidojas, modernizācijas gaitā mainoties sabiedrības dzīves apstākļiem un pašizpratnei.

Modernizācija ietekmēja visas sabiedrības dzīves jomas: no ekonomikas, demogrāfijas un politikas līdz kultūrai un sociālajai psiholoģijai. Mainījās ne tikai atsevišķi sociālās dzīves segmenti, bet visi cilvēka dzīves aspekti, kas attiecas uz indivīda dzīvi sociālajā telpā, arī telpas un laika uztvere, it īpaši pilsētu iedzīvotāju vidū.<sup>9</sup> Industriālā revolūcija un ar to saistītā iedzīvotāju pārcelšanās uz pilsētām bija tikai viens no šiem aspektiem, kas laikabiedriem bija vieglāk pamanāms un novērtējams nekā daudzās vienlaikus notiekošās pārmaiņas sabiedrībā kopumā. Arhitektūra un pilsētībūvniecība ir viena no apjomīgākajām un visvairāk piesātinātajām teritorijām, tāpēc urbānās pasaules attēlojums fotogrāfijā ir īpaša tēma tieši modernitātes kontekstā.<sup>10</sup> Urbānā ainava modernajā pilsētā ir daudzslāņaina, tā ietver gan apbūvi un pilsētas telpu kā statisko elementu, gan pilsētnieciskos, kas arī kļūst par šīs ainavas sastāvdaļu, piešķirot tai sociāli nozīmīgu saturu. Ainava vienlaikus ir gan laikmeta dokuments etnogrāfiskā nozīmē, gan estētisks vizuālās kultūras dotums.

## Modernais laikmets un dokumentālā fotogrāfija

Modernizācijas process mainīja arī laikabiedru attieksmi pret savu pagātņi. Tehnoloģijas progress un tā izraisītās pārmaiņas apkārtējā vidē saasināja vēsturiskuma izjūtu, kas izpaudās nostalgiska noskaņojuma pieaugumā vai arī tā pretstatā – aizrautībā ar nākotnes dzīves modelēšanu. Abu tendenču pretstats radīja laikmetam piemītošo spriedzi, kas, savukārt, atbalsojās literatūrā, mākslā un arī akadēmiskajā vidē, pieaugot sociālajam pieprasījumam pēc kritiskas refleksijas par vēsturisko pieredzi kā indivīda, tā arī noteiktu sociālo grupu un pat visas sabiedrības mērogā. Dokumentālā fotogrāfija modernizācijas laikmetā līdz ar to ieguva dubultu nozīmi – tā fiksēja tagadnes dzīves aktualitātes, it īpaši urbānajā vidē, un vienlaikus radīja vizuālu priekšstatu par pagātņi, par to vēsturisko vidi, kāda vēl nesen pastāvēja laikabiedru acu priekšā un tagad bija pakļauta straujām un dažkārt neatgriezeniskām pārmaiņām. Dokumentālajā

5 Spencer, J. Modernism, modernity and modernization. In: Alan Barnard and Jonathan Spencer, eds. *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Second edition. London & New York: Routledge, 2010. P. 476–479.

6 Rozman, G. Modernization. In: Stearns, P.N., ed. *Encyclopedia of Social History*. New York & London: Garland Publishing, 1994. P. 664–666.

7 Knöbl, W. Theories That Won't Pass Away: The Never-ending Story of Modernization Theory. In: Delanty G., Isin, E. F. eds. *Handbook of Historical Sociology*. London: SAGE, 2003. P. 96–107.

8 Ellis, E. Modernity: Overview. In: Horowitz, M.C., ed. *New Dictionary of the History of Ideas*. Volume 4. New York: Thomson Gale, 2005. P. 1473–1475.

9 Levin, M. R. Dynamic Triad: City, Exposition and Museum in Industrial Society. In: Levin M.R. [et al.], eds. *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*. Cambridge & London: The MIT Press, 2010. P. 1–12.

10 Frisby, D. Analysing modernity. Some issues. In: Hvattum, M., Hermansen, Chr., eds. *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. London & New York: Routledge, 2004. P. 3–22.



fotogrāfijā parādījās arhivēšanas tendence, kas vienlīdz labi nozīmēja arī laikmetīgo fotogrāfiju historizēšanu, proti, pārvēršanu potenciālā vēstures avotā.

Kopš 19. gs. nogales gan mākslas zinātnieku un praktiķu, gan arī vēsturnieku aprindās dominē uzskats, ka fotogrāfija pēc savas būtības ir “cilvēcisks dokuments” un tā spēj sniegt visprecīzāko materiālās realitātes attēlojumu. Tomēr dokumentālās fotogrāfijas autora mērķis nav tikai bezkaislīgi nodot tālāk informāciju par attēloto notikumu – fotogrāfs vienlaikus arī pārlicina par sava skatījuma autentiskumu.<sup>11</sup> Vēstures rakstīšanas un fotogrāfijas kā dokumentālā medija attiecības ir aplūkojusi antropoloģe Elizabete Edvardsa (*Elisabeth Edwards*, 1952).<sup>12</sup> Viņas pārstāvētā teorija uzlūko fotogrāfiju kā liecību par vēsturisku notikumu (t.i., par tādu notikumu, kuru ir iespējams aprakstīt), jo tā ir kondensējusi attēlā fiksēto fotogrāfa pieredzi. Tādējādi fotogrāfijai piemītošā subjektivitāte ir uzskatāma par medija priekšrocību, nevis trūkumu, jo šī subjektivitāte parāda, kādas ir tagadnes attiecības ar pagātņi. Šo attiecību būtību atklāj fotogrāfiju kā vēstures liecību interpretācijas veids. Uztverot fotogrāfiju kā “pieredzes mediju”, mainās attieksme pret cilvēka dzīvei būtiskām pamatkategorijām: laiku, telpu un atmiņu. Bez šaubām, tā pagātnes realitāte, kuras attēlu piedāvā fotogrāfija, vienmēr būs fragmentēta un kaut kādā ziņā nejausa pat tad, ja fotogrāfijā būs skaidri saskatāma noteiktas ideoloģijas klātbūtne. Tomēr šie apstākļi nepadara fotogrāfiju marginālu. Arī cilvēka pieredzes izskaidrojums vienmēr ir pakļauts nejausībām un apzināti tendenciozai interpretācijai. Līdz ar to fotogrāfija nav mazāk ticams vēstures avots kā jebkurš teksts, ko radījusi cilvēka apziņa, izskaidrojot savas rīcības motīvus un apstākļus. Vēstures avotam raksturīgās īpašības – autentiskums, drošticamība un informācijas verifikācijas iespēja – parasti tiek piedēvētas tiešajai dokumentālajai fotogrāfijai (*straight documentary*), kuras uzdevums ir “saglabāt liecības par kādu specifisku dzīvesveidu, pirms tas ir izzudis pasaulē nemitīgi notiekošo pārmaiņu rezultātā”.<sup>13</sup> Vienlaikus šāda fotogrāfija attīsta arī jauna veida vizuālās realitātes poētiku.

## Pilsētvides reprezentācija

Pilsētvide kā savdabīgs toposs (vieta) un tās izskats kļuva par vienu no modernitātes iezīmēm un vienlaikus arī par aktuālu sociālo problēmu. Vēsturnieks Normans Deiviss (*Norman Davies*, 1939) raksta, ka 19. gs. grandiozā urbanizācija Eiropā radīja

ne tikai jaunas sabiedrības šķiras un sociālos izaicinājumus, bet arī “veselu birumu jaunu sabiedrisko pakalpojumu, piemēram: bruģētas ielas, pilsētu transports, ielu apgaismojums, ugunsdzēsības dienests, apgāde ar ūdeni un gāzi, kanalizācijas sistēma, pilsētplānošana, slimnīcas, parki un policija”.<sup>14</sup> Šādu fundamentālu pārmaiņu norise un to vēsturiskās nozīmības apzināšanās raisīja nepieciešamību tās fiksēt, un fotogrāfija kā vizuāls medijs šim mērķim bija piemērotākais rīks. 1877. gadā Londonā tika izdots fotogrāfa Džona Tomsona (*John Thomson*, 1837–1921) albums, kas atspoguļoja Viktorijas laikmeta Britu impērijas metropoles ielu ainavas.<sup>15</sup> 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā zūdošo veco Parīzi skrupulozi dokumentēja Ežēns Atžē (*Eugène Atget*, 1857–1927)<sup>16</sup>, kā arī citi fotogrāfi, kuru darbi saglabājušies, piemēram, baņķiera un filantropa Albēra Kāna (*Albert Kahn*, 1860–1940) autohromu kolekcijā.<sup>17</sup> Šādu piemēru ir daudz, un, lai arī pieejas objektu fiksācijā bieži var uzlūkot kā formāli līdzīgas, tomēr jāuzsver, ka dokumentālā fotogrāfija kā vēstures avots ir kontekstuāla sava laikmeta liecība. Tā ir interpretējama tikai saistībā ar tās tapšanas apstākļiem, tāpēc, piemēram, Rīgas tēls latviešu fotogrāfu darbos nav tiešā veidā salīdzināms ar kādas citas pilsētas atveidojumu.

Rīgā praktiski visu modernizācijas gaitā pilsētvidi papildinošo objektu klāstu visai plaši atspoguļoja Hekera izdevniecībā sagatavotais pilsētas kalendārs “*Rigascher Almanach*”. No 1861. līdz 1906. gadam tajā tika publicētas 50 ilustrācijas: tērauda gravīras tehnikā pēc zīmējuma no dabas vai pēc fotogrāfijas darināti ievērojamāko Rīgas ēku, to interjeru vai vietu (laukumu un parku) attēli. Līdzās Vecrīgā, pilsētas centrā un jaunajās priekšpilsētās uzcelto baznīcu un sabiedrisko ēku attēliem šeit apskatāmi arī industriālā laikmeta objekti – tilti, dzelzceļa stacijas, slimnīcas, ielu apgaismošanai lietotās deggāzes fabrika Bastejkalnā, pilsētas ūdensvada sūkņu stacija, Bolderājas bāka. Kopumā var teikt, ka almanahs rāda parādes stilā veidotu pilsētas ainavu. Tā ir kā eksponātu kolekcija, kas vizuāli atgādina rūpīgi veidotu maketu. Katra celtnē atrodas it kā vitrinā, kur to iespējams aplūkot no visizdevīgākā skatpunkta, un tāpēc kopējais pilsētas tēls līdzinās trīsdimensiju scenogrāfijai. Šādu reprezentatīvu pieeju arhitektūras objektu fotogrāfijā raksturo atbilstoši izvēlēti dabiskā apgaismojuma apstākļi, kas ļauj izcelt konkrētās ēkas formu un apjomu. Par īpaši veiksmīgu tika uzskatīts tieši sānu apgaismojums, kas ar gaismēnu iezīmēja celtnes detaļas un reljefu. Pretskata simetrija bieži vien neradīja nepieciešamo dimensiju, tomēr uzsvēra svinīgo monumentālismu tādiem dekoratīvi izteiksmīgiem objektiem kā, piemēram, Rīgas Pilsētas teātra ēka (tagad Latvijas Nacionālā opera), kas bija ļoti populāra un bieži

11 Newhall, B. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York: Simon and Shuster, 1949. P. 167.

12 Edwards, E. Thoughts on Photography and the Practice of History. In: Evans, J., Betts P., Hoffmann, S.-L., eds. *The Ethics of Seeing. Photography and the Twentieth-Century German History*. New York: Berghahn Books, 2018. P. 23–36.

13 Sandler, M. W. *Photography: An Illustrated History*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2002. P. 73.

14 Deiviss, N. *Eiropas vēsture*. 784. lpp.

15 Skat. faksimilizdevumu: Thomson, J. *Victorian London Street Life in Historic Photographs*. New York: Dover Publications, 1994.

16 Rauschenberg, C. *Paris Changing. Revisiting Eugène Atget's Paris*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.

17 Okeofuna, D. *Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*. London: BBC Books, 2008.

fotografēta. Attēlos arī izvairījās no cilvēku figūrām, lai tās nenovērstu uzmanību no konkrētā objekta. Protams, tas nebija vienmēr iespējams, tomēr būtiski bija veidot kompozīciju tā, lai ēkas tēls būtu dominējošais.

Šādi veidoti galvaspilsētas un arī iecienīto kūrorta vietu parādes portreti ir redzami dažādos suvenīrzdevumos un atklātnēs. Ievērojams attēlu skaits saistās ar “*Hebensperger & Co*” darbnīcas un izdevniecības veikumu. Populārās baltvācu fotogrāfiskās iestādes uzņēmumi skatāmi ne tikai tūrisma albumos vai pastkartēs, bet, piemēram, arī 1895. gada “*Baltisches Album*”, kur ikonisku pilsētas skatu un objektu attēli būtībā ilustrē tā laika redzamāko uzņēmumu adrešu grāmatu. Var teikt, ka primāri šādu izdevumu mērķis bija rādīt veiksmīgas un labklājīgas vācbaltiešu veidotas un apdzīvotas pilsētas tēlu. Tas savukārt atspoguļoja konstruētu realitāti, ko var uzskatīt par noteikta veida pilsētas ainavas stereotipu. Jau 20. gs. pirmajā pusē, kad bija apzināta fotogrāfiskā attēla ietekme uz urbānās vides uztveri, tika ieviests termins “pilsētas ainava”. Ar šo jēdzienu saprata “to iedomāto pilsētas arhitektonisko kopainu, kas sastādās no atsevišķām arhitektoniskām vienībām”.<sup>18</sup> Vācbaltiešu arhitekts Heincs Pīrangs (*Heinz Pirang*, 1876–1936) pilsētas ainavu definēja kā attiecību starp pilsētas plāna struktūru, ko veido ielu tīkls, laukumi un apbūves gabali, un pilsētas arhitektonisko struktūru – celtnu masu vertikālo iedalījumu jeb apjomu. Šāda pilsētas ainava ir redzama arī 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā reproducētajos Rīgas attēlos – tā ir reprezentatīva, parādiski svinīga un it kā distancēta no skatītāja, kas to aplūko.

Modernitāti reprezentējošie attēli, protams, neizslēdza arī atmosfēriskas ielu vai lauku vides fotogrāfijas, kurās tverta gājēju un transporta plūsma un vietējo iedzīvotāju tipi, piešķirot stingajai eksponātu galerijai zināmu dzīvīgumu un tēlainu sasaisti ar laikmeta sabiedrību un tās dzīvi. Tomēr Latvijas, pareizāk, latviešu sabiedrības, un modernitātes kontekstā īpaši izceļama ir tieši etnogrāfiskās fotogrāfijas ietekme uz pilsētvides atainojumu, konkrēti šeit izceļot starpkaru gadus, un tā lielākoties paredzēja skaidri nolasāmu objektu fiksāciju. Pamatā šādu skatījumu var izvērst, balstoties uz pašu fotogrāfu periodikā paustajiem viedokļiem par fotogrāfijas nozīmi tautas dzīves dokumentēšanā un uzsaukumiem aktīvi pievērsties šim procesam. Rakstu nav daudz, un galvenokārt tie attiecas uz 20. gs. otrās desmitgades pašu sākumu, kā arī 20. gs. 20. gadiem. Tomēr dokumentālajai fotogrāfijai veltītu apcerējumu kopumā bija ļoti maz pretstatā mākslas fotogrāfijas problemātiku un tehniskus jautājumus aplūkojošiem tekstiem. Līdz ar to, sekojot arī izstāžu katalogos un fotogrāfu biedrību sēžu protokolu grāmatās pieejamai informācijai, šāds vispārinošs secinājums ir pieļaujams. Līdz Pirmajam pasaules karam ar etnogrāfiskās fotogrāfijas terminu fotogrāfijas nozares tekstos apzīmēja attēlus, kuros konkrēti tika iemūžinātas tradicionālās, zūdošās kultūras vērtības un dzīvesveids. Par to žurnālā “*Stari*” kaismīgi rakstīja vieni no

aktīvākajiem sava laika publicistiem – par latviešu fotogrāfijas tēvu dēvētais Mārtiņš Buclers (1866–1944) un Mārtiņš Sams (1892–1941 vai 1942). Īpaši svarīgs ir Buclera raksts “Kamēr vēl laiks”, kurā viņš uzsvēra, ka savas tautas dzīvi būtu nepieciešams fiksēt pašu latviešu acīm, pagērot, ka šāds skatījums būs izprotošāks, tātad, viņaprāt, – objektīvāks.<sup>19</sup> Proti, ar šo viņš īpaši aicināja fotogrāfus un foto amatierus pievērsties Latvijas vides dokumentācijai, lai radītu savu, patiesāku latviešu dzīves reprezentāciju, nekā to darītu cittautieši. Savukārt 20. gadsimta 20. gados fotogrāfijai veltītajos tekstos termina interpretācijā nolasāmi plašāki dokumentācijas mērķi, ko ietekmēja valsts dibināšanas fakts, kara sekas un sociālās dzīves pārmaiņas, kas noritēja pēc neatkarības iegūšanas. Piemēram, uzrunājot aroda brāļus aktīvāk piedalīties atjaunojošās dzīves un jaunās valsts tapšanas fiksēšanā, fotogrāfi Vilis Rīdzenieks (1884–1962) un Jānis Sīlis (1886–1970) piesauca pienākuma apziņu pret savu tautu un profesijas lietderīgumu.<sup>20</sup> Jau pavisam konkrēti etnogrāfisko materiālu vākšanas kontekstā fotogrāfi tika aicināti pievērsties ne tikai laukiem un to iedzīvotājiem, bet arī pilsētvidei. Sams 1921. gadā šajā sakarā uzsvēra, ka pārvērtību laiks ir maksimāli jāfiksē, jo tas neatgriežas.<sup>21</sup> Savukārt Buclers izdevumā “*Vadonis foto-etnogrāfija*” pārmaiņu laika iemūžināšanas nepieciešamību raksturoja, norādot, ka “*etnogrāfija aptver visu tautas dzīvi. Ne tikai tas, kas sen jau pagājis, ko jau sagrauzis laika zobs un ko jau aplāj laikmetu putekļi, ir etnogrāfisks, bet arī visai tagadējai dzīvei ir etnogrāfiska vērtība, kura tagad dokumentējama un uzglabājama tautas dzīves attēlu krātuvēs*”.<sup>22</sup>

Var teikt, ka fotogrāfija lielā mērā atspoguļoja modernizācijas specifiku Latvijā – valsts dibināšana ļāva izpausties tam intelektuālajam potenciālam, kas pakāpeniski bija veidojies līdz Pirmā pasaules kara sākumam, un, lai gan kara apstākļi radīja milzīgus demogrāfiskos zaudējumus, intelektuālā elite 20. gados spēja nodrošināt nacionālās valsts attīstībai nepieciešamo infrastruktūru. Vienlaikus jaunās valsts identitāte bija hibrīda, tā apvienoja no 19. gs. mantotās nacionālā romantisma idejas ar nepieciešamību dzīvot modernajā laikmetā ar tā sociālajiem un politiskajiem nosacījumiem. Identitātes daudzslāņainība kļuva par intelektuāļu problēmu, ko šķietami “atrisināja” 1934. gadā īstenotais valsts apvērsums, tomēr tā nekur nepazuda un atspoguļojās laikabiedru teorētiskajās refleksijās, kā arī vizuālās kultūras un dizaina estētikā, tiecoties savienot “*tautiskumu*” ar modernitāti. Roberta Johansona fotogrāfiju mantojums, kas šodien pētniekiem ir pieejams salīdzinoši plašā apjomā, ir viens no spilgtākajiem līdz šim apzinātajiem piemēriem, kas rāda šo lūzuma vai pārejas laikmeta pasaules uztveri, aiz šķietami mierīgās, akadēmiski atturīgās pilsētvides fasādes fiksējot laikmeta iekšējo spriedzi.

18 Pirangs, H. Arhitektoniskās stila formas Rīgas pilsētas ainavā. No: Līventāls, T., Sadovskis, V., (red.). *Rīga kā Latvijas galvas pilsēta. Rakstu krājums Latvijas Republikas desmit gadu pastāvēšanas atcerei*. Rīga: Rīgas pilsētas valde, 1932. 113. lpp.

19 [Buclers, M.] Kamēr vēl laiks. *Stari*, 1912, Nr. 1, 6.–7. lpp.

20 Sīlis, J. Svēts pienākums. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 14. lpp.; Mednis, A. [Rīdzenieks, Vilis]. Pašcieņa. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 6/7, 147.–151. lpp.

21 Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. IV. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 17.–18. lpp.

22 Buclers, M. *Vadonis foto-etnogrāfijā* (Fotogrāfiskā bibliotēka, Nr. 5). Rīga, 1925. 2. lpp.

## Rīgas tēls Roberta Johansona fotogrāfijās

Roberts Johansons pēc profesijas bija salona fotogrāfs un arodā strādāja no 20. gs. sākuma līdz pat 50. gadu vidum.<sup>23</sup> Vienlaikus viņš veidoja mākslas fotogrāfijas piktoriālisma stilistikā un piedalījās izstādēs. Starpkaru gados Johansons aktīvi nodevās arī Latvijas vides, īpaši Rīgas, un iedzīvotāju tipu dokumentēšanai. Šādus attēlus viņš pats dēvēja par vēsturiskām fotogrāfijām vai dokumentiem, par fotofiksācijas mērķi pastarpināti minot tieši vizuāla arhīva veidošanu nākamībai. Johansons rakstīja: “(..) dzīvē neesmu slinkojis, bet bijis derīgs pilsonis tautai un sevim, atstājis paliekamu vēsturisko darbu, no kura nākošā paaudze varētu izlobīt kādu graudiņu sevim.”<sup>24</sup> Savos pierakstos viņš ir arī atklājis, ka valsts rašanās, aktīvais pārmaiņu laiks un faktiski jaunas vēstures rakstīšanas nepieciešamība raisīja interesi par Latviju un tās iedzīvotājus ilustrējošiem materiāliem gan vietējo pētnieku, izglītības un atmiņas institūciju darbinieku, gan arī ārzemnieku vidū.<sup>25</sup> Attēli noderēja publicēšanai grāmatās un laikrakstos. Tomēr pamatā milzīgais arhīvs tapa, pateicoties paša fotogrāfa entuziasmam, kas zināmā mērā arī skaidro tā raksturu.

Ēkas un pilsētvidi fotografējuši daudzi Johansona laikabiedri. Te var minēt gan Viļa Rīdzenieka, gan Pētera Šmita (1882–1973) uzņēmumus, Vjačeslava Tāļivalža Āboliņa (dzīves gadi nav zināmi) veidotos attēlus, nesen aktualizēto arhitekta Nikolaja Hercberga (1882–1957) fotogrāfiju mantojumu un virkni citu piemēru. Tomēr Roberta Johansona saglabātais arhīvs starp pieejamiem izceļas ar visaptverošo pieeju dokumentācijai, parēžāk – iespēju šo pieeju skatīt kopumā kā ar vienotu mērķi radītu apjomīgu sēriju, kur formālie aspekti, lai arī izmantotās tehnikas ziņā ir konsekventi, variē atbilstoši objekta raksturam. Ja runā tieši par Rīgas fotogrāfijām, tās šādā veidā tiecas radīt vienotu, konkrētu laikmetu atainojošu pilsētas tēlu. Kolekcija ietver ap 2000 stikla plašu negatīvu un simtiem fotokopiju, kas paša autora un viņa meitas Valijas Vilciņas apkopojumā ir skatāmas tematiski sakārtotajos albumos. Negatīvi un lielākā albumu daļa, ap 70, atrodas Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājumā. Ievērojams darbu kopums vēl aizvien glabājas pie fotogrāfa radiem, kā arī vairāki albumi ir pieejami Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu krājumā. Mazākas Johansona darbu izlases ir atrodamas teju katrā Latvijas atmiņas institūcijā, jo fotogrāfs uzņēmumus visbiežāk kopēja uz atklātņu formāta papīra. Tātad, lai arī Johansons, visticamāk, strādāja ar domu, ka nākotnē šāds apkopojums noderēs kāda muzeja krājumam, viņa attēli bija aktīvā aprītē jau to tapšanas laikā.



Roberts Johansons. Marijas un Blaumaņa ielas stūris. 1938. 13x18 cm. Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājums, VRVM 115640

23 Plašāk par Roberta Johansona dzīvi un darbību: Teivāne, K. *Laikmets un fotogrāfija. Roberts Johansons*. Rīga: Neputns, 2022.

24 Roberta Johansona pierakstu grāmata. Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, VRVM 129672. 44. lp.

25 Roberta Johansona pierakstu grāmata. Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, VRVM 129670. 9. lp.





Roberts Johansons. Pie Pēterbaznīcas. 1933.  
Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājums,  
VRVM 120170/2



Roberts Johansons. Rīgas kanāla apstādījumi pie Bastejkalna.  
1938. Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājums,  
VRVM 117860/2





Roberts Johansons. 13. janvāra iela. Skats no Zemgales tilta.  
1938. Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājums,  
VRVM 117733/1

13. janvāra iela  
VRVM 117733/1





Roberts Johansons. 1905. gada parks (Grīziņkalna parks). 1908.  
LNB Reto grāmatu un rokrakstu krājums, RXA434 18/65

Uzņēmumu saturs un stilistika lielā mērā atbalso Buclera un Sama popularizēto nepieciešamību iemūžināt pārmaiņu laiku tā dažādībā, sekojot etnogrāfiskās fotogrāfijas nostādņēm. Tās paredzēja skaidru attēla kompozīciju, nolasāmu vēstījumu, būtībā – vizuāli fiksētu arhivāla tipa objekta “aprakstu”, ko nereti raksturo arī priekšmetisko attēlošanas veids. Piemēram, fotografējot cilvēku tipus, tie pamatā bija inscenējumi. Pat brīvā vidē Johansons mēdza tos tvērt no priekšpuses un sāniem vai puspagriezienā, maksimāli atspoguļojot informāciju, piemēram, par cilvēka apģērbu vai formas tērpu un nodarbošanās veidu. Johansona skatījums kopumā tiecas būt distancēts, tomēr kā salona fotogrāfs un mākslinieks viņš pievērsa lielu uzmanību kadra kompozīcijai un skatāmībai, kā arī neizvairījās no poētiskas noskaņas, ja fotografētais priekšmets vai vieta tādu raisīja. Īpaši tas izpaudās pilsētvides uzņēmumos. Tā nebija pašmērķīga estetizācija, bet gan centieni atainot arhitekta vīziju, pilsētnieka izjūtu, tajā raugoties, laika radīto patīnu u.tml. Iezīmējot tipoloģiju, tie ir arhitektūras attēli, tādu elementu kā portālu un kāpņu uzņēmumi, parku, ielu skati u.c. Arhitektūras fotogrāfijās redzamas jaunbūves un senāki celtniecības pieminekļi, privātmājas, savēcējušī koka namiņi, skolas, slimnīcas, sakrālās ēkas, vides fiksācija pirms un pēc jaunu objektu tapšanas. Tie ir gan parādes skati un ēku fasādes, gan arī pagalmi un nomaļas pilsētas ainas. Veidojot kadru, fotogrāfs ir pieskaņojies apbūves mērogam un ritmam, atklājot centra bulvāru kopskatu un ēku detaļas, kapsētu rezignēto noskaņu, parku ainavas vēsturiskajās priekšpilsētās u. tml. Šajā ziņā Johansona veidotā Rīgas pilsētas vizuālā hronika ir unikāls mantojums. Tajā apvienojas objektīvi dokumentējošā jeb “etnogrāfiskā” pieeja ar tēlainu skatījumu. Īpaši tas attiecas uz pilsētas parku skatiem un Vecrīgas ainavu, kas atklājas kā ēnains un labirintveidīgs šauru ieliņu tīklojums.

Šāda pieeja nav nejauša. Johansons bija meistarīgs ainavists, un pilsētvide viņa piktoriālajos attēlos pamatā parādās tieši gleznainu parku stūrīšu veidolā. Šķiet likumsakarīgi, ka ikdienišķie kanālmalas pastaigu celiņi vai dekoratīvais baseins 1905. gada parkā Grīziņkalnā izceļas ar noslēpumainu telpiskumu. Rodas sajūta, ka tūlīt atdzīvosies ēnu spēles biežajos apstādījumos, novirmos kanāla ūdens un varēs sadzirdēt soļus uz gaišajām dolomīta plātnēm. Sižetiski distancētās fotogrāfijas, kurās ainava “runā pati par sevi”, šķiet autentiskas, nevis inscenētas un romantizēta patosa caurvītas. Un tas parāda Johansona *genius loci* (vietas gars) uztveri. Viņam piemita spēja saskatīt visu pilsētu kopumā arī tad, kad fotoaparāta objektīvs fiksēja katru atsevišķo kadru. Johansona skatījums ir unikāls arī tāpēc, ka ļauj saprast, ko nozīmē pilsētībūvniecībā lietotais termins “pilsētas audums”. Tā nav tikai karte, kas parāda ielu tīklu, un tā nav arī vienkārša fasāžu foto fiksācija. Pilsētas audumu veido ielu, apbūves un pilsētnieku savijums savstarpēji cieši saistītos mezglos. Cilvēku klātbūtne Rīgas fotogrāfijās ir ļoti būtiska Johansona radītā pilsētas tēla daļa, un tās nozīme atklājas, salīdzinot viņa fiksēto urbāno ainavu ar historisma laikmeta parādiskajām dekorācijām, kam nereti pietrūkst tieši tās ikdienišķās nejaušības, kādu rada gājēja parādīšanās ielā, pajūgs pie kādas ēkas stūra vai veļas žāvēšana Pēterbaznīcas laukumā.

Modernā laikmeta dinamika pulsē skatā uz 13. janvāra ielas trasi no Daugavmalas puses. Autobusu un tramvaju rosība šeit dominē pār gājēju plūsmu, un var apjaust, ka acu priekšā ir sliekšnis, kas atdala 19. gs. metropoli no jaunās 20. gs. pilsētas.

## Nobeigums

Urbānās vēstures pētījumos, tāpat kā citos pilsētvides un apbūves aprakstos, bieži tiek lietots jēdziens “pilsētas tēls”. Mēģinājumi definēt pilsētas tēla būtību 20. gs. arhitektūras un pilsētībniecības teorijā ir palikuši deskriptīvi asociatīvā līmenī. Šī metafora ir pārāk vispārīga un grūti konkretizējama – pilsētas tēla uztvere ir tikpat individuāla kā lasītāja priekšstats par literāra darba tekstu. Roberts Johansons ir radījis vairāk par profesionāli veidotu un vizuāli pievilcīgu Rīgas skatu katalogu. No vēsturnieka viedokļa viņa foto kolekcija precīzi dokumentē pilsētas ainavu, atsevišķu Rīgas rajonu arhitektonisko struktūru un katra tās rajona apbūves specifiku starpkaru periodā. Jāizceļ arī tas, ka vēsturiskajiem fotoattēliem kopumā piemīt tendence radīt romantizētu priekšstatu par urbāno ainavu. Šo auru fotogrāfijām parasti piešķir nākamās paaudzes, kas attēloto ainavu nav skatījušas savām acīm. Tāpēc vienmēr pastāv iespēja retrospektīvi pārāk augstu novērtēt vēsturisko attēlu nozīmi. Johansona gadījumā tā nav. Viņš rada pilsētas tēlu gluži burtiskā nozīmē, ļaujot tam izteikt sevi katrā kadrā, kas arī pēc simt gadiem pārsteidz ar kompozicionālu tēlainību un dokumentālu precizitāti vienlaikus. Johansona radītā pilsētvides poētika nav kļuvusi sentimentāla. Vecrīgas namu iekšpagalmi vai manierisma un baroka portāli, kas piederēja Otrā pasaules kara aizslaucītām ēkām, fotogrāfijās ir nevis nostalgisks zudušās pagātnes atgādinājums, bet gan atspoguļo pilsētas telpu, kas joprojām šķiet dzīva un eksistējoša ārpus laika.

Darbojoties laikmetā, kad Latvijas sabiedrība piedzīvoja modernitātes otro posmu, kas bija saistīts ar nacionālas valsts izveidi un jaunu sociālās emancipācijas līmeni, kurš atšķīrās no 19. gs. īstenotajām reformām, Roberts Johansons izveidoja unikālu Rīgas urbānās ainavas arhīvu, fiksējot gan vēsturiskā mantojuma kultūrslāni, gan modernā laikmeta atnestās pārmaiņas. Raksta autoru mērķis ir meklēt veidu, kā no jauna iespējams interpretēt dokumentālās fotogrāfijas mantojumu urbānās ainavas kontekstā, un Roberta Johansona unikālā Rīgas ainavas attēlu kolekcija tam ir īpaši piemērota. Tādēļ šajā rakstā iezīmējam tās metodoloģiskās pieejas, ko varētu izmantot Roberta Johansona mantojuma analīzes izvērsumam nākotnē.

Pētījumu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija, projekts “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.

This research is funded by the Ministry of Culture, Republic of Latvia, project “Cultural Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia”, project No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003

## Avoti un literatūra

### Nepublicētie avoti

1. Johansons, R. *Pierakstu grāmata*. Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejs (RVKM), VRVM 129670; VRVM 129672.

### Literatūra

1. [Buclers, M.] Kamēr vēl laiks. *Stari*, 1912, Nr. 1, 6.-7. lpp.
2. Buclers, M. *Vadonis foto-etnogrāfijā* (Fotogrāfiskā bibliotēka, Nr. 5). Rīga: Latvju kultūra, 1925.
3. Deiviss, N. *Eiropas vēsture*. Rīga: Jumava, 2009.
4. Edwards, E. Thoughts on Photography and the Practice of History. In: Evans, J., Betts, P., Hoffmann, S.-L., eds. *The Ethics of Seeing. Photography and the Twentieth-Century German History*. New York: Berghahn Books, 2018. P. 23-36.
5. Ellis, E. Modernity: Overview. In: Horowitz, M. C., ed. *New Dictionary of the History of Ideas*. Volume 4. New York: Thomson Gale, 2005. P. 1473-1475.
6. Frisby, D. Analysing modernity. Some issues. In: Hvattum, M., Hermansen, C., eds. *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. London & New York: Routledge, 2004. P. 3-22.
7. Holm, G. Photography as a Research Method. In: Leavy, P., ed. *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. New York: Oxford University Press, 2014. P. 380-402.
8. Knöbl, W. Theories That Won't Pass Away: The Never-ending Story of Modernization Theory. In: Delanty, G., Isin, E. F., eds. *Handbook of Historical Sociology*. London: SAGE, 2003. P. 96-107.
9. Lejnīeks, J. Rīgas tēls: seja un maskas. *Māksla*, 1994, Nr. 8, 23.-31. lpp.
10. Levin, M. R. Dynamic Triad: City, Exposition and Museum in Industrial Society. In: Levin, M. R., [et al.], eds. *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*. Cambridge & London: The MIT Press, 2010. P. 1-12.
11. Liepa-Zemeša, M. Pilsētas vizuālās viengabalainības veidošanas nosacījumi. *Scientific Journal of Riga Technical University*, 2010, Vol. 4, 137.-140. lpp.
12. Mednis, A. [Rīdzenieks, Vilis]. Pašcieņa. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 6/7, 147.-151. lpp.
13. Newhall, B. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York: Simon and Shuster, 1949.
14. Okeofuna, D. *Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*. London: BBC Books, 2008.
15. Pīrangs, H. Arhitektoniskās stila formas Rīgas pilsētas ainavā. No: Līventāls, T., Sadovskis, V. (red.). *Rīga kā Latvijas galvas pilsēta. Rakstu krājums Latvijas Republikas desmit gadu pastāvēšanas atcerei*. Rīga: Rīgas pilsētas valde, 1932. 113.-120. lpp.
16. Rauschenberg, C. *Paris Changing. Revisiting Eugène Atget's Paris*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
17. Rozman, G. Modernization. In: Peter N. Stearns, ed. *Encyclopedia of Social History*. New York & London: Garland Publishing, 1994. P. 664-666.

18. Sams, M. Par etnogrāfisko fotogrāfiju. IV. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 17.-18. lpp.
19. Sīlis, J. Svēts pienākums. *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 1, 14. lpp.
20. Sandler, M. W. *Photography: An Illustrated History*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2002. P. 73.
21. Spencer, J. Modernism, modernity and modernization. In: Barnard, A., Spencer, J., eds. *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Second edition. London & New York: Routledge, 2010. P. 476-479.
22. Teivāne, K. *Laikmets un fotogrāfija. Roberts Johansons*. Rīga: Neputns, 2022.
23. Thomson, J. *Victorian London Street Life in Historic Photographs*. New York: Dover Publications, 1994.

## Urban Photography in the Context of Modernity. The Case of Roberts Johansons' Archive

### Summary

The creation of photography in the 19th century coincides with a period which, in European history, is marked by the concept of modernization. This includes the gradual transition from a traditional agrarian society to an industrial society dominated by urban lifestyles. The fundamental impression of photography on the perception of reality, with far-reaching consequences in science, arts, and human thinking in general, makes it a vivid stamp of this era. Since the 19th century, it has also been widely used in social life research. In the work of historians, ethnographers, and anthropologists, photographs as a historical source are equally important as written statements such as documents, letters, diaries, memos, and press publications. However, a photographic image is still considered to be too subjective and therefore a marginal source. The article highlights the understanding of the interlinked and time-specific concepts of modernization and modernity, highlighting the role of photography in documenting the image of the city and the development of the urban environment as one of the most visible aspects of the era. The urban photograph, which includes both the objectively documented and the subjective view, defined in a historical context, leads to a more complete reflection of the city's image. The article examines the case study of the archive of Riga buildings and photographs of the urban environment produced by Roberts Johansons in the context of the chosen theoretical frame.

Keywords: modernity, documental photography, urban landscape, Roberts Johansons



## Arhīva dramaturģija: vēsturisku fotogrāfiju interpretācija grāmatā “Stikla Strenči”

### Kopsavilkums

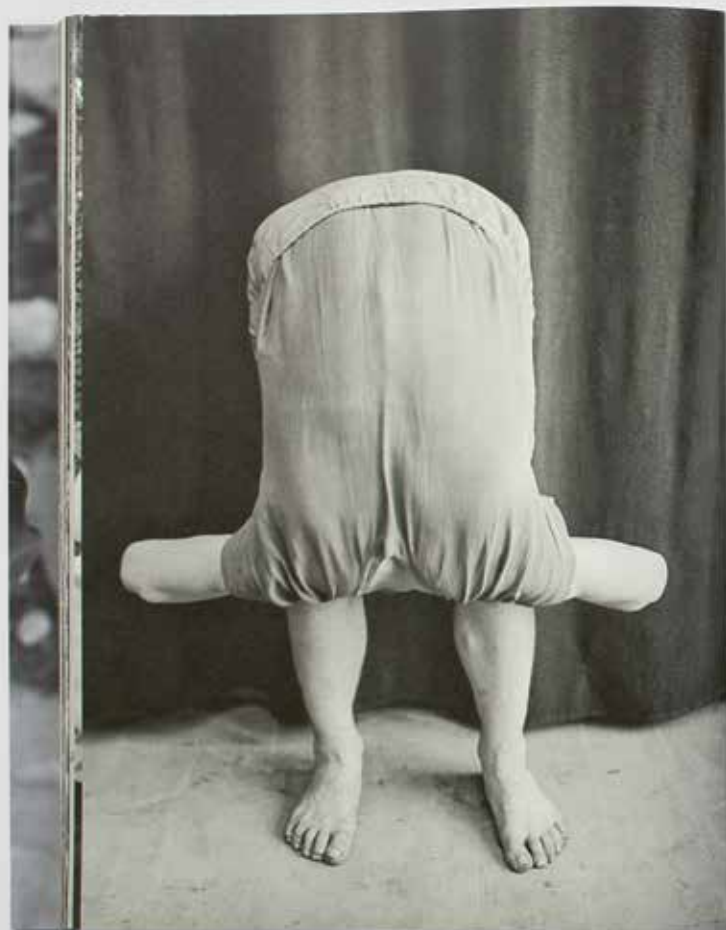
Mākslinieku kolektīva “Orbīta” un Latvijas Fotogrāfijas muzeja (LFM) 2019. gadā izdotajā fotogrāmatā “Stikla Strenči” atlasīti aptuveni 100 attēli no Latvijas un pat Eiropas kontekstā unikālas 13 000 stikla plašu kolekcijas – Strenču fotodarbnīcas arhīva (veidots starp 1920. un 1950. gadu), kas kopš 2004. gada ir LFM krājumā. “Stikla Strenči” guvuši ievērojamus vietējus un starptautiskus panākumus – pirmais metiens tika izpirkts un grāmata nominēta vairākām balvām. Rūpīgi sastādītā un dizainētā grāmata ir turpinājums “Orbītas” interesei par vēsturisko fotogrāfiju, kas izvērsta jau grāmatu sērijā “Publiskā telpa”. Rakstā tiek analizētas grāmatas veidotāju metodes, strādājot ar konkrētā arhīva materiālu, un grāmata “Stikla Strenči” tiek aplūkota plašākā laikmetīgajā mākslā ienākušā “arhīva drudža” jeb arhīva dokumentu izmantošanas kontekstā, atsaucoties uz tādu vizuālās kultūras pētnieku kā Elana Sekulas un Arielas Azulejas skatījumu. “Stikla Strenči” ieņem ambivalentu pozīciju starp laikmetīgo mākslu un dokumentalitāti. Sastādītāji apzināti atteikušies no attēlu aprakstiem vai skaidri nolasāma vēsturiska naratīva, tā vietā nozīmīgi ietekmējoties no 20. gadsimta kinovalodas un liekot uzsvāru uz attēlu spēcīgo vizualitāti; šis apzināti dramaturģiskais paņēmieni palīdz atklāt fotogrāfijas neizbēgami performatīvo dabu un attiecības ar objektivitāti. Grāmatas veidotāji uzsvēruši konkrētās vēstures versijas subjektivitāti, paverot iespējas arī citām interpretācijām un norādot uz fotogrāfijas mainīgo dabu un nozīmju atkarību no konteksta, kādā tā tiek skatīta.

Atslēgvārdi: fotogrāfija, arhīvi, performativitāte, objektivitāte, fotogrāfiju trajektorijas

Mākslinieku kolektīva “Orbīta” un Latvijas Fotogrāfijas muzeja (LFM) 2019. gada nogalē izdotā un starptautiskus panākumus guvusī fotogrāmata “Stikla Strenči” ir vairāk nekā mākslinieciski augstvērtīgi sakārtots un pasniegts vēstures dokuments. Grāmatas netradicionālā forma un veidotāju oriģinālā pieeja to nostāda uz robežas starp dokumentalitāti un laikmetīgo mākslu. Rakstā tiks analizēta grāmatas veidotāju stratēģija, strādājot ar konkrētā arhīva materiālu, un grāmata “Stikla Strenči” tiks aplūkota plašākā laikmetīgajā mākslā ienākušā “arhīva drudža” jeb arhīva dokumentu izmantošanas kontekstā, atsaucoties uz tādu vizuālās kultūras pētnieku kā Elana Sekulas (*Allan Sekula*, 1951–2013) un Arielas Azulejas (*Ariella Azoulay*, 1962) skatījumu uz arhīva būtību, valodu un tajā iekļautajām varas attiecībām, kā arī mākslas spēju uzdot kritiskus jautājumus par šiem aspektiem. Grāmatas autorus 20. gadsimta kinovalodas ietekme novedusi pie apzināti dramaturģiska paņēmiena, kas ievēl skatītāju aizraujošā vēstījumā un vienlaikus atklāj fotogrāfijas neizbēgami performatīvo dabu un attiecības ar objektivitāti un neitralitāti. Uzsvārs uz konkrētās vēstures versijas subjektivitāti paver iespējas citām interpretācijām un norāda uz fotogrāfijas mainīgo dabu un nozīmju atkarību no konteksta, kādā tā tiek skatīta. To iespējams analizēt, atsaucoties uz antropoloģes Elizabetes Edvardas (*Elizabeth Edwards*, 1952) piedāvāto fotogrāfiju trajektoriju jēdzienu – skatījumu uz fotoattēlu kā taustāmu, materiālu objektu, kura nozīme mainās, tam virzoties caur pasauli un krustojoties ar dažādiem zināšanas un varas diskursiem.

Fotogrāmatā “Stikla Strenči” atlasīti teju 100 attēli jeb neliela daļa no Latvijas un pat Eiropas kontekstā unikālas 13 000 stikla plašu negatīvu kolekcijas – Strenču fotodarbnīcas arhīva, kas tapis laikposmā no 1920. līdz 1950. gadam. Grāmatā atklājas šķietami tipiska mazpilsētas ikdienas starpkaru periodā – ielu bruģēšana, koku stādīšana, Strenčiem raksturīgie Gaujas plostnieki, parādes, iesvētības, bēres, teātra izrādes, pikniki mežā un grupu portreti fotostudijā. Darbnīcas īpašniekam Dāvim Spudem (1878–1960) fotografēšana bija ne tikai iztikas gūšanas veids, bet aizrašanās un sava veida misija – fiksēt vidi un cilvēkus sev apkārt, fotografēt vēsturei! Gan grāmatas ievadā, gan dažādās preses publikācijās pārstāstītais arhīva atrašanas stāsts nu jau kļuvis par daļu no tā tēla – stikla plates ilgus gadus glabājušās aizmirstas Strenču darbnīcas ēkas bēniņos, līdz 2004. gadā fotogrāfu pēcnācēji tās nodevuši Latvijas Fotogrāfijas muzejam (ar “Latio” finansiālu atbalstu un fotogrāfa Mārča Bendika (1955) gādību). Kopš tā laika daļa no fotogrāfijām bijušas redzamas vairākās izstādēs Rīgā un Latvijā, bet jau pēc grāmatas izdošanas 2021. gadā kolekcija iekļauta UNESCO “Pasaulē atmiņas” Latvijas nacionālajā reģistrā. LFM turpina kolekcijas digitalizāciju ar mērķi veicināt šī krājuma lepnuma pētniecību un pieejamību. Arī grāmata “Stikla Strenči” veidota pēc muzeja iniciatīvas, LFM uzrunājot “Orbītu” kā

1 Volkova, A. Sastādītāja ievadvārdi. No: Volkova, A., sast. *Stikla Strenči*. Rīga: Orbīta un Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 2019. 4. lpp.



Attēli no grāmatas "Stikla Strenči".

pieredzējušus fotogrāmatu izdevējus. Ideja bijusi piedāvāt ko līdzņemamu un paliekošu muzeja apmeklētājiem. Strenču kolekcija gan bija tikai viena no piedāvātajām iespējām, par tās izvēli un eventuālo grāmatas formu ir atbildīga ar "Orbītu" saistītā grāmatas veidotāju komanda.

Pirmo grāmatas 500 eksemplāru lielo tirāžu izpirka, tam sekoja puļa finansējuma kampaņa otrās tirāžas (400 eks.) izdošanai 2020. gadā, bet starplaikā "Stikla Strenči" guva atzinību ne tikai Latvijā (balva Latvijas Grāmatizdevēju asociācijas konkursā "Zelta ābele" kā labākajam mākslas izdevumam), bet arī vairākos prestižos starptautiskos konkursos, iekļūstot finalistu sarakstā starp 10 pasaules labākajām fotogrāmatām gan "Paris Photo-Aperture Foundation PhotoBook Awards", gan arī fotofestivālā "Rencontres d'Arles", kur tā bija nominēta gada balvai kategorijā "Vēsturiskā grāmata 2020". Mūsdienu digitālajā laikmetā fotogrāmatas piedzīvo jaunu popularitāti – tām ir savi festivāli, balvas, blogi u.c. Tomēr šāda starptautiska atzinība kādam Latvijas izdevumam ir visai neikdienišķa.

Jau no arhīvu izmantošanas pirmsākumiem tie laikmetīgās mākslas diskursā raisījuši diskusijas par autorības konceptu un iespējamību, un "Stikla Strenču" autorība šķiet jo īpaši sazarota un saduļķota. Pašus attēlus veidojuši vairāki fotogrāfi – darbnīcas dibinātājs Dāvis Spunde, viņa mācekļi un vēlākie īpašnieki brāļi Jānis (1897–1930) un Konrāds (1899–1978) Kraukļi, piedaloties arī viņu mātai Paulīnei (1893–1921) un Konrāda sievai Elzai (1910–1985) (tas nav neparasti, ka fotogrāfi, kas strādā īpašnieka darbnīcā, paliek anonīmi – zīmogā parasti iekļauts tikai īpašnieka vārds<sup>2</sup>). Attēlu atlase un grāmatas forma ir Annas Volkovas (1974) un Vladimira Svetlova (1973) subjektīvā redzējuma rezultāts – viņi minēti kā sastādītāja un redaktors, norādot uz atvērtas formas kopdarbu. Izdevuma vizuālās formas veidošanā piedalījies grafiskā dizaina autors Aleksejs Muraško, konceptuālu dalību ņēmis arī pēcvārda autors vēsturnieks Kirils Kobrins (1964). Uz grāmatas aizmugurējā vāka atrodams tikai neliels kolektīva "Orbīta" logo, lai gan no visiem minētajiem vienīgi Svetlovs ir "Orbītas" biedrs. Atteikšanās no autorības kulta šajā gadījumā šķiet konsekventa; tā it kā uzsver vēlmi ļaut fotogrāfijām runāt pašām par sevi un vienlaikus nostāda grāmatu apzināti ambivalentā pozīcijā starp laikmetīgo mākslu un dokumentalitāti.

Grāmatas izdevēji – "Orbīta" – ir mākslinieku un dzejnieku kolektīvs, aktīvs Rīgā kopš 1999. gada. "Orbītas" darbiem raksturīga mijiedarbība starp dažādiem radošajiem žanriem (literatūra, video, fotogrāfija, skaņa, jaunie mediji u.c.) un bilingvāls fokuss, darbojoties krievu un latviešu valodā, pārklājoties vairākām kultūrtelpām un ietekmējoties no tām. Kolektīva pamatbiedri ap sevi pulcē un regulāri sadarbojas ar dažādu jomu māksliniekiem.<sup>3</sup> Viņi līdz šim izdevuši vairākas laikmetīgās fotogrāfijas

<sup>2</sup> Korsaks, P. Strenču fotodarbnīcai – 100 jeb stāsts par laiku un cilvēkiem. *Fotokvartāls*, 2009, 5 (19), 86.–91. lpp.

<sup>3</sup> Kolektīva "Orbīta" dalībnieki ir Semjons Haņins, Artūrs Punte, Vladimirs Svetlovs un Sergejs Timofejevs. Plašāka informācija: Dzalbe, A., Skulte, I. *Orbīta*. Rīga: Neputns, 2018.

grāmatas un izdevumus, bet grāmata “Stikla Strenči” turpina “Orbītas” fotogrāfijas atzara – Vladimira Svetlova un apvienības regulārās sadarbības partneres Annas Volkovas – interesi tieši par vēsturisko fotogrāfiju, kas izvēsta jau grāmatu sērijā “Publiskā telpa”. Cikls sastāv no trīs autoru skatījumiem uz padomju laika Latvijas sabiedrisko telpu fotogrāfijā: fotogrāfes Māras Brašmanes (1944) Centrāltirgus dokumentācijas no 1965. līdz 2017. gadam<sup>4</sup>, Svetlova 2003. gadā radītās retro stila fotosērijas pazīstamajā padomju laika kūrortā “Rīgas līcis”<sup>5</sup> un fotogrāfa Andreja Strokina (1984) sastādītās grāmatas no atrasta arhīva, ko atstājis nezināms fotogrāfs, kurš 20. gadsimta 50. un 60. gadu mijā strādājis kinoteātrī “Palladium”<sup>6</sup>.

“Orbītas” darbība iekļaujas starptautiskās tendencēs, jo jau ilgāku laiku vizuālie arhīvi kā avots aizrauj ne tikai vēsturniekus, antropologus vai kinofilmu rekvizitorus, bet tos plaši izmanto arī laikmetīgās mākslas (tostarp fotogrāfijas) praksē, iemantojot apzīmējumu ‘arhīvu drudzis’<sup>7</sup> jeb ‘arhivālais pavērsiens’. Arhīvu izmantošanai mākslā piemēri rodami jau kopš 20. gadsimta sākuma (piemēram, Aleksandra Rodčenko (1891–1956) vai Hannas Hehas (1889–1978) fotomontāžas), šāda prakse aktīvi turpinās pēckara gados (attēlu apropriācija popārtā un konceptuālajā mākslā), bet augošu popularitāti vai jaunu impulsu iemanto, sākot ar 90. gadiem.<sup>8</sup> Mākslas vēsturnieks Čārlzs Mereveters (*Charles Merewether*) skaidro, ka viena no modernā laikmeta raksturojošām iezīmēm ir pieaugošā arhīva loma vēsturisku zināšanu un atmiņas formu “uzkrāšanā, saglabāšanā un atgūšanā”, bet tieši mākslas un kultūras jomā regulāri tiek uzdoti jautājumi par arhīva kā vēstures un kategorizācijas avota būtību un autoritāti.<sup>9</sup> Fotogrāfijas pētnieks Elans Sekula raksta par arhīva struktūrā slēpto saistību starp varu un zināšanām, skaidrojot, ka “arhīvi noteikti nav neitrāli – tie iemieso varu, ko sniedz spēja vākt, uzkrāt un kolecionēt, kā arī varu, kas piemīt leksikas pārvaldīšanai un valodas likumiem”<sup>10</sup>. Izmantojot arhīvus savā praksē, mākslinieki ne vien pēta varas attiecību lomu zināšanu veidošanā, bet arī veido dialogu ar individuālo un kolektīvo atmiņu un vēsturi, to rekonstruē vai dekonstruē, izceļ nepamanītus un marginālus stāstus un vēstures nepilnības.

Mākslinieku pieeja un stratēģija darbā ar arhīviem ir daudzveidīga, un dažādība vērojama arī starp tādiem mūsdienu autoriem, kurus vieno kritiska pieeja fotogrāfiju arhīviem. Autori gan izmanto individuālas iniciatīvas jaunu arhīvu veidošanā,

4 Brašmane, M. *Centrāltirgus*. Rīga: Orbīta, 2017.

5 Svetlovs, V. *Rīgas līcis*. Rīga: Orbīta, 2017.

6 Strokina, A. *Palladium*. Rīga: Orbīta, 2017.

7 Bieži izmantots jēdziens attiecībā uz arhīvu popularitāti mākslā, atsauce uz Žaka Deridā (1930–2004) grāmatu “Arhīvu drudzis”: Derrida, J. (Trans. E. Prenowitz). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.

8 Foster, H. An Archival Impulse. *October*, 2004, 110, P. 3.

9 Merewether, Ch. Introduction. Art and the Archive. In: Merewether, Ch., ed. *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London, Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006. P. 10.

10 Sekula, A. Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital. In: Wells, L., ed. *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, 2003. P. 446–447.



gan dažādos veidos izmanto, pārkārto un no jauna interpretē esošos. Piemēram, fotogrāfes Sūzanas Meizelasas (*Susan Meiselas*, 1948) grāmatā “Kurdistāna: vēstures ēnā” (*Kurdistan: In the Shadow of History*, 1997<sup>11</sup>) apkopotas fotogrāfijas, teksti un dokumenti, ko radījuši antropologi, žurnālisti, koloniāli administratori u.c., papildinot tos ar kurdu privātajām fotogrāfijām un atmiņām, lai izstāstītu neeksistējošas valsts vēsturi jeb vakuumā radītu arhīvu, kas vienlaikus reflektē par nācijvalsts institūcijas un ģeopolitiskā konteksta saistību ar arhīvu vai tā trūkumu. Libāniešu izcelsmes mākslinieks Valids Rāds (*Walid Raad*, 1967) iet soli tālāk, radot pilnībā fiktīvu vizuālu un tekstuālu arhīvu ar nosaukumu “Atlasa grupa” (*The Atlas Group*, 1989–2004). Piedāvājot alternatīvu skatījumu uz Libānas vēsturi, pasniegtu tradicionāla arhīva formā, Rāds līdz ar to apšaubā arhīvā ietvertu zināšanu leģitimitāti un dokumentāla materiāla spēju pilnvērtīgi atspoguļot vēsturi. Kopā ar domubiedru mākslinieku Akramu Zātari (*Akram Zaatari*, 1966) Rāds izveidojis arī Arābu attēlu fondu (*Arab Image Foundation*, AAF). Šīs Beirūtā esošās institūcijas uzmanības lokā ir gan izpēte un arhivēšana (fonda kolekcijā ir vairāk nekā 500 000 fotogrāfisku objektu, ko uzņēmuši gan amatieri, gan profesionāli fotogrāfi no Tuvajiem Austrumiem, Ziemeļāfrikas un arābu diasporas), gan sadarbība ar māksliniekiem, pētniekiem un sabiedrību, lai padarītu arhīvu pēc iespējas atvērtu un pieejamu dažādām, tostarp kritiskām interpretācijām. Laikmetīgajā fotogrāfijā pēdējo gadu laikā jāizceļ mākslinieku dueta Adama Brūmberga (*Adam Broomberg*, 1970) un Olivera Čanarina (*Oliver Chanarin*, 1971) darbi, tostarp sadarbībā ar Londonas Modernā konflikta arhīvu (*Archive of Modern Conflict*) tapušie. Šie mākslinieki, ievietojot arhīvu attēlus jaunā kontekstā, kritiski reflektē par tādām tēmām kā karš, terorisms, rasisms un reliģija un ar tām saistīto vizuālo kultūru. Latvijā ar fotogrāfiju arhīviem konsekventi strādā Andrejs Strokins, Vika Eksta (1987), tos izmantojis un apspēlējis Ivars Grāvlejs (1979), bet personiskos ģimenes arhīvus regulāri pēta Diāna Tamane (1986).

Salīdzinot ar iepriekš pieminētajiem ārvalstu piemēriem, kuros vērojama vēlme atklāt aplēptus vēstures naratīvus vai izteikti kritiska pieeja arhīvu pretendēšanai uz objektivitāti, grāmata “Stikla Strenči” nepakļaujas tik ātrai un vienkāršai analīzei. Pirmajā skatījumā darbs ir pārāk estētisks, lai būtu politisks vai kritisks; tas atšķiras no tādiem, kas izteikti pārveido, apropriē vai pārraksta arhīvu, lai tādējādi izceltu vēstures konstruēto dabu vai liktu domāt par arhīvu veidošanas praksi un to saistību ar nacionālo identitāti. Arī pats arhīvs šajā redzējumā nesatur tādas nobīdes, kas varētu tam ļaut pārstāvēt alternatīvas vēstures vai marginalizētas kopienas, – tieši otrādi, tā ir valsts institūcijas (LFM) piedāvāta un leģitimizēta, tātad oficiālai vēsturei atbilstoša versija. Fotogrāfijās redzami lielākoties spēcīgi, veselīgi un priecīgi lauku ļaudis, čakli strādājot un atpūšoties starpkaru periodā, tostarp Ulmaņa laikos, kas Latvijas iedzīvotāju kolektīvajā atmiņā joprojām saglabā mitoloģisku zelta laikmeta

11 Meiselas, S. *Kurdistan: In the Shadow of History*. New York: Random House, 1997.

statusu. Arī grāmatas pēcvārdā Kobrins nostalgiski atsaucas uz Strenču “*belle époque*” un “reālu, istu dzīvi, ko dzīvo pašas dzīves deļ”, organizētu ap klasisko trīsvienību “dievs, daba, darbs”<sup>12</sup>. Tomēr, ieskatoties tuvāk, “Stikla Strenči” nav nemaz tik pašsaprotama vai “pareiza” vēstures versija, turklāt grāmata ar savu neparasto, pārdomāto fotogrāfiju prezentācijas veidu un atlasē principiem uzdod jautājumus par arhīva būtību, kategorizācijas principiem un valodu.

Vēlreiz atgriežoties pie “arhīvu drudža” kustības – vizuālās kultūras pētniece Ariela Azuleja raksturojusi tās mūsdienu izpausmes kā “prasību revolucionizēt arhīvu, gūt atšķirīgu izpratni par tajā esošajiem dokumentiem, par tā iedomāto mērķi”, kā arī prasību pēc jauniem “klasifikācijas, prezentācijas un izmantošanas veidiem”<sup>13</sup>. Kā grāmata “Stikla Strenči” neatbilst klasiskam priekšstatam par vēsturiska fotoarhīva prezentācijas veidu, jo grāmatā trūkst paskaidrojošu attēlu parakstu, gadskaitļu, fotogrāfu vārdu, lappušu numerācijas vai jebkādas acīmredzamas tematiskas kategorizācijas. Šo elementu neesamība it kā mazina tās dokumentālo vērtību vēstures kā disciplīnas kontekstā un vienlaikus atbrīvo no šādas pierības. Redaktors Vladimirs Svetlovs šo izvēli pamato, sakot, ka “attēlu sekvenca bez teksta dod iespēju vairākām interpretācijām. Tikko kaut kas nosaukts vārdos, redzam to savādāk”<sup>14</sup>. Apzināti piekopjot šādu dekontekstualizācijas stratēģiju, “Stikla Strenči” pieprasa citādu veidu, kā skatīties uz vēsturiskām fotogrāfijām, demonstrējot arhīvu mākslas “potenciālu atvērt pasauli ārpus empīriskas vai uzskatāmas zināšanu kārtības”<sup>15</sup>. Attēli apdzīvo pilnu atvērumu, gandrīz spraucoties pāri tā robežām – atsevišķos gadījumos tas patiešām notiek ar atloku palīdzību. Katra fotogrāfija piedāvā plašu detaļu klāstu – iespējams izpētīt frizūras, dzērienu etiķetes, pogu un zābaku faktūru un ieskatīties acīs pirms simt gadiem dzīvojušiem cilvēkiem. Attēli seko cits citam, neatstājot gandrīz nevienu brīvu lapu vai laukumu. Grāmata, lai gan izmērā liela, ir sieta mīkstos vākos un veidota no viegla papīra, tā mazinot smagnējo iespaidu, kas varētu rasties. Viss liekais ir attīrīts (jau iepriekš minētie paraksti, lappušu numerācija un pat uz stikla platēm esošie putekļi un emulsijas skrāpējumi), palicis tikai neticami skaidrs attēls. Kļūstot par mākslas objektu, fotogrāfijas šķietami izkāpj no vēsturiskā konteksta, tomēr konkrētā realitātē tās noenkuro Kobrina noslēdzošā eseja, kas iezīmē Strenču vietu Eiropas starpkaru vēsturē. Izdevuma redaktore Volkovas teiktais atspoguļo apzināto stratēģiju grāmatu “atbrīvot” ne tikai no tekstuāliem aprakstiem, bet arī no Sekulas pieminētās “arhīva valodas”: “Atlasei jāiziet ārpus arhīva valodas, lai tā varētu atklāt plašākas nozīmes; arhīva valoda un kategorizācija ļoti ierobežo

12 Kobrins, K. Pēcvārds. No: Volkova, A., sast: *Stikla Strenči*. 180.–194. lpp.

13 Azoulay, A. *Archive*. In: *Political Concepts, A Critical Lexicon* [tiešsaiste]. (21.07.2017.) Pieejams: [www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/](http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/) [skatīts 23.02.2022].

14 Autores intervija ar Annu Volkovu un Vladimīru Svetlovu Rīgā 28.02.2022.

15 Merewether, Ch. Introduction. *Art and the Archive*. P. 10.









iespējamās interpretācijas. [...] Atlase maina priekšstatu par kolekciju.”<sup>16</sup> Attiecībā uz vēsturisku fotogrāfiju grāmatām Sekula apgalvojis, ka tās “bieži vien nespēj neatkārtot elementārās [arhīvu] kārtotāšanas shēmas un, to darot, netieši pretendē gan uz arhīva autoritāti, gan tā iluzoro neitralitāti”.<sup>17</sup> “Stikla Strenču” gadījumā tīša atkāpšanās no arhīva valodas ir paņēmieni, lai padarītu redzamu to, kas klasiskas formas izdevuma gadījumā arvien būtu noslēpts: gan arhīva šķietamo autoritāti, gan neitralitātes un objektivitātes neiespējamību. Grāmatas veidotāji ir parūpējušies, lai skatītājam nekas netraucētu aptvert, ka redzamais ir tikai viena, subjektīva vēstures versija (tālākais, protams, ir pašu ziņā).

Kā raksturot šo Strenču versiju, un kas to atšķir no citām iespējamām versijām? Pirmkārt, lai gan fotodarbnīcas kolekcijā ir arī vēlāki darbi (līdz pat 1950. gadam), grāmatā iekļauts tikai starpkaru perioda materiāls. Grāmatas veidotāji uzskata, ka šī laika fotogrāfijas “vieno īpatnējs gars”; viņus piesaistījusi arī “apņēmība un gara pacēlums, kas jūtams gan no fotogrāfu, gan no subjektu puses”.<sup>18</sup> Vienlaikus laika rāmja izvēli ietekmējusi arī vēlme izvairīties no konkrēta, pārāk tieša naratīva, ko diktētu lasītāju vēsturiskās zināšanas par Otro pasaules karu. Lai gan lielu daļu Strenču fotodarbnīcas arhīva veido studijas portreti, grāmatā tie redzami salīdzinoši maz; priekšroka dota vairāk vai mazāk dokumentāliem attēliem, kas uzņemti brīvā dabā, pilsētas ielās, darbavietās, publisku un privātu svētku reizēs. Tieši šie kadri visvairāk iedvesmojuši veidotājus, jo tie izceļ fotogrāfu “vēlmi dokumentēt notiekošo, apbrīnojamo drosmi un bezbailību”, par spīti iespējamam pieredzes vai zināšanu trūkumam. Dažreiz ne līdz galam pārdomātā kompozīcija vai tehniskas kļūmes liecina par laiku un vietu, kad fotovaloda vēl nebija tik nostrādāta, un tieši tas mūsdienu nepārtrauktā vizuālā satura nogurdinātam skatītājam var šķist aizkustinoši vai atsvaidzinoši. Tāpat kā grāmatas formāts ļauj attēlus atbrīvot no “arhīva valodas” un no tās izrietošas interpretācijas, arī izvēlētais fotogrāfijas nepretendē uz perfekta, izkopta autora rokraksta atrādīšanu.

Otrkārt, iespējams identificēt vēl vienu būtisku aspektu grāmatas veidotāju interesē par šo materiālu. Anna Volkova ievadā norāda: “Tālaika meistarū skatiens tagad krustojas ar mūsu skatienu, ko ietekmējusi vēlāk izveidojusies fotovaloda un lielā mērā kinematogrāfs.”<sup>19</sup> Ne tikai autoru, bet arī mūsdienu skatītāja attēlu un naratīva uztveri, asociāciju veidošanu virza kā vēsturiskas, tā arī kinematogrāfiskas zināšanas un redzēšanas pieredze: “Kinovaloda kļuvusi par kolektīvu valodu.”<sup>20</sup> Uzsvars likts uz attēlu spēcīgo vizualitāti, un grāmatas lielais izmērs patiešām piedāvā tādu

kā platekrāna kino vērošanas pieredzi, ļaujot iedziļināties sīkās detaļās un gandrīz vai iekāpt attēlā. Izvēloties šādu lasīšanas prizmu, grāmatā redzamajos Strenčos nav grūti saskatīt tādu klasisku kino motīvu kā “ārēji jauka mazpilsēta ar draudīgi baisu noskaņu” – tādu kā, piemēram, Mihaela Hānekes (*Michael Haneke*, 1942) filmā “Baltā lente” (*Das weiße Band*, 2009) vai Devida Linča (*David Lynch*, 1946) kulta seriālā “Tvinpīka” (*Twin Peaks*, 1990–1991). Ikdienišķi notikumi – darbs, svētki – mijas ar kaut ko neizskaidrojamāku: auto avārija uz dzelzceļa, jaunas meitenes iebrīdušas tumšā strautā, it kā veicot kādu rituālu, dīvainās maskās pārģērbti tēli, attālas lauku mājas ar to noslēgtajiem iedzīvotājiem. Galu galā, Strenči, kādi tie redzami šeit, ir veidojušies, pateicoties psihoneiroloģiskās slimnīcas klātbūtnei. Tā piešķirusi pilsētai īpašu lomu arī nācijas kolektīvajā iztēlē un ir kā spēcīgs simbols šīs vietas noslēpumiem, kas svešiniekiem tomēr paliek aiz aizvērtām durvīm. Iekļaujot tuvos un tālos plānus, kinematogrāfiskie, bieži gleznieciskie kadri stiepjas dziļumā, un to plūdums ievēl stāstījumā. Turklāt, strādājot pie attēlu sekvences un ritma pēc sākotnējā intuitīvā atlases procesa, Volkova ietekmējusies ne vien no kino montāžas valodas, bet arī operas iekšējās dramaturģijas elementiem (piemēram, grupu portretus saistot ar kora motīvu), tādējādi paplašinot asociāciju un interpretāciju spektru. No kino formāta gan fotogrāmata atšķiras ar to, ka katrs pats var izvēlēties lasīšanas ātrumu, kādu fotogrāfiju pētīt ilgāk, kādu pāršķirt, bet pie kādas atgriezties.

Vienlaikus šis apzināti dramaturģiskais paņēmieni un atsauces uz kinovalodu norāda uz fotogrāfijas neizbēgami performatīvo dabu. Volkovas un Svetlova alternatīvais skatījums uz vēsturi izceļ tās subjektivitāti un nemaz neslēpj, ka fotogrāfijās redzamais “ir stāsts par to, kā gribētos dzīvot”<sup>21</sup> (teikums, kuru varētu attiecināt arī uz jebkuru vēsturisku ģimenes albumu vai mūsdienu *Instagram* profilu). Tikpat būtisks kā redzamais ir neredzamais – tas, kas nav nofotografēts vai palicis ārpus kadra; negatīvs, kas pazaudēts vai izmests, bet jau mūsdienās – nav ieraudzīts, novērtēts vai izvēlēts. Kā jau minēju, grāmatas veidotāji apzināti izvēlējušies arī neiekļaut paskaidrojošus aprakstus, kas paši par sevi vienmēr ir selektīvas informācijas paraugs. Tā vietā skatītājs tiek rosināts iedarbināt iztēli un censties izprast sakarības, kā arī cilvēku savstarpējās attiecības un sociālās lomas. Stāsts par vēlamo dzīvi nenozīmē, ka tiek piedāvāts vienkāršots vai idealizēts skatījums – arī attēlos cilvēki ir noguruši, satraukušies, manāmas steigā nošļukušas matu lentes un zeķbikses, kustībā izplūdušas sejas. Klātesošā draudīguma nojausma turklāt ir pavisam reāli pamatojama – arī bez tiešiem aprakstiem, skatītāja zināšanas par attiecīgo laika periodu ļauj saprast, ka šis stāsts noslēdzas ar Otro pasaules karu, un militārā klātbūtne grāmatas otrajā daļā kļūst arvien izteiktāka. Tomēr, tāpat kā iepriekšējā “Orbitas” grāmatu sērijā, fokuss vērsts drīzāk uz publisko telpu – tās ir pilsētas ielas, darbavietas, sabiedriski svētki un tikšanās. Gluži kā svešiniekiem, ierodoties mazpilsētā, arī grāmatas lasītājam

16 Autores intervija ar Annu Volkovu un Vladimīru Svetlovu Rīgā 28.02.2022.

17 Sekula, A. Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital. In: Wells, L., ed. *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, 2003. P. 446.

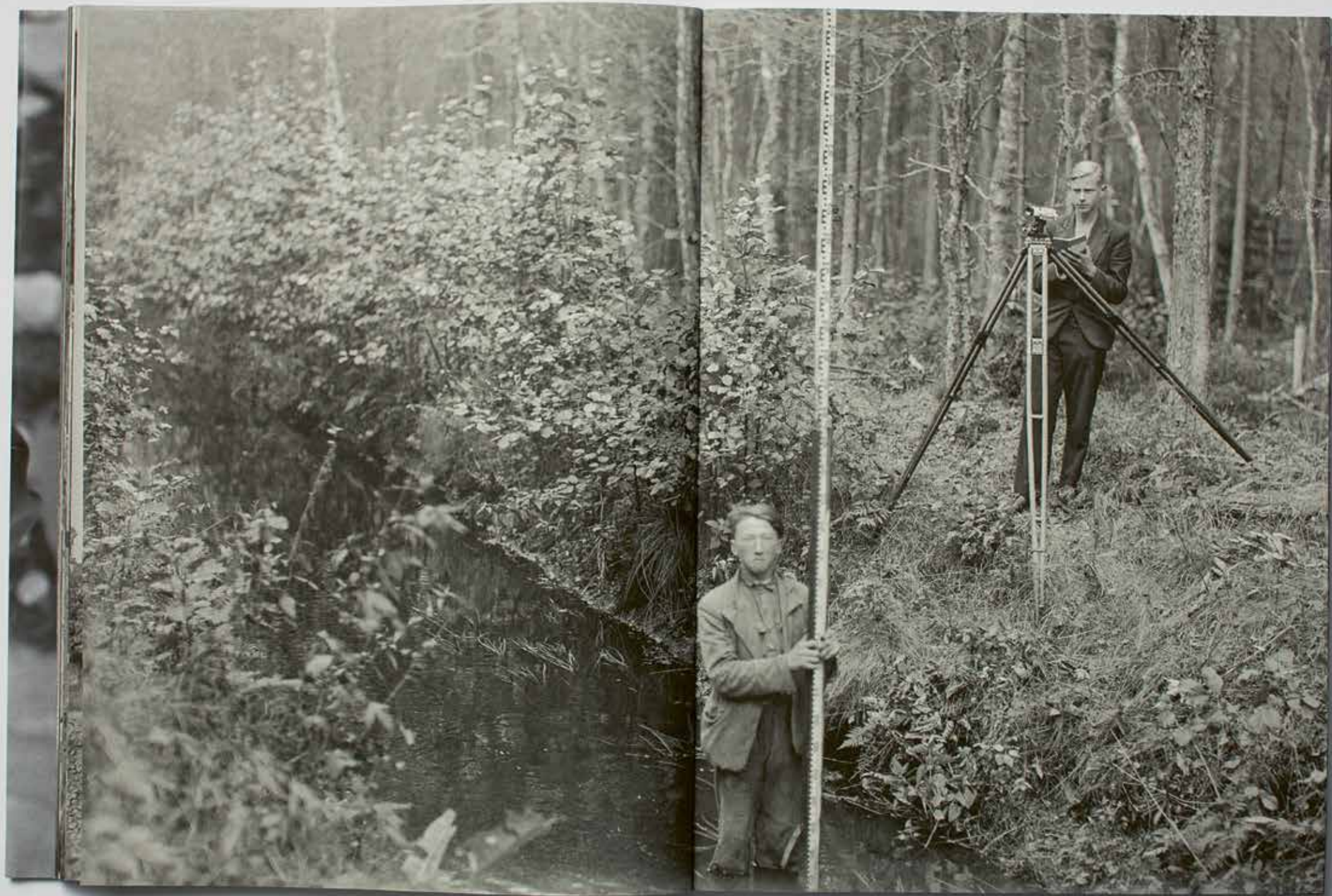
18 Autores intervija ar Annu Volkovu un Vladimīru Svetlovu Rīgā 28.02.2022.

19 Volkova, A. Sastādītāja ievadvārds. No: Volkova, A., sast. *Stikla Strenči*. 4. lpp.

20 Autores intervija ar Annu Volkovu un Vladimīru Svetlovu Rīgā 28.02.2022.

21 Volkova, A. Sastādītāja ievadvārds. 4. lpp.









liegts viss, kas notiek aiz slēgtām durvīm. Arī vienīgā fotogrāfija ar psihoneiroloģisko slimnīcu ir grupas uzņēmums uz ēkas ieejas trepēm, kur pacienti sēž māsiņu, ārstu un puķupuodu ielenkumā, un tikai viena sieviete savilkusi seju sāpīgā vaibstā, izrādot kļaju neapmierinātību ar situāciju. Rūpīgi izkārtota fasāde, kas ļauj tikai nojaust par iesaistīto ikdienas privātajiem kāpumiem un kritumiem, – to pašu varētu teikt par jebkuru grāmatas fotogrāfiju, bet šajā kontrasts šķiet īpaši spilgts, prātā turot arī Ingas Gales konkrētās slimnīcas pacientu dzīves attēlojumu radniecīgi nosauktajā romānā “Stikli”<sup>22</sup> (2016). Arī dokumentālais kino tomēr ir kino – “Stikla Strenču” atlase un sekvence paspilgtina performatīvo elementu, kas piemīt jebkādi dzīves dokumentācijai fotoattēlos, pasniedzot vēsturi kā vizuāli baudāmu stāstu. Anna Volkova un Vladimirs Svetlovs abi ir arī fotogrāfi un ļoti labi zina, ka realitāte neietilpst viena kadra robežās, bet stiepjas tālāk par to.

Fotogrāfijas performativitātes izcelšana netieši attiecas arī uz nacionālās identitātes konstruēšanu ar attēlu starpniecību grāmatā redzamajā starpkaru “zelta laikmetā”, kas nostiprinājies Latvijas nacionālajā mitoloģijā. Līdzīgi kā Jāņa Krēslīņa 19. gadsimta beigu etnogrāfiskās fotogrāfijas palīdzēja konstruēt “latvietību”, pasniedzot tradicionālu lauku dzīvesveidu un dzīvi viensētā kā latviskās identitātes pamatu un kļūstot par daļu no iedarbīga nacionālā mīta jaunlatviešu kustības kontekstā, arī Strenču attēli fiksē laiku, kad tiek būvēta jaunā valsts un radīts tās vizuālais tēls (šoreiz – jau uz robežas starp tradicionālo un moderno), kas tiek izmantots kā atskaites punkts vēl šodien. Neapšaubāmi, liela daļa no grāmatas attēliem viegli iekļaujas nostalgiskā skatījumā, tomēr klātesošā noslēpumainība un spriedze norāda arī uz tā laika dzīves sarežģītību. Nolasāma arī nabadzība, smags darbs, pieaugoša militarizācija, kamēr ebreju ģimenes portrets mūsdienu skatītājam atgādina par skarbiem vēstures pagriezieniem tuvā nākotnē. Uzsverot vizuālās reprezentācijas performatīvo dabu un iekļaujot arī tādus attēlus, kas liek uzdot jautājumus par šāda naratīva viennozīmīgumu, grāmata pakļauj kritiska skatījuma iespējamībai arī nacionālās identitātes konstruēšanas mehānismus.

“Stikla Strenču” piedāvātās vēstures versijas savdabīgums un neslēptā subjektivitāte likumsakarīgi pieprasa arī citu versiju iespējamību. Arī grāmatas veidotāji uzsver, ka veidojuši “tagadnes versiju”, un dizaineram piedāvājuši veidot grāmatu ar atsauci uz žurnāla formātu (uz to norāda mīkstais vāks un vieglais papīrs), jo “grāmata pretendē uz īstenību, bet žurnāls pretendē uz šī mēneša griezumam – tā ir atlase uz īsu brīdi”<sup>23</sup>. Šāda pieeja un atziņa par interpretācijas nepastāvīgumu izceļ fotogrāfijas kā medija mainīgo dabu un atkarību no konteksta, kādā tā tiek skatīta. Elizabete Edvardsa pētījusi fotogrāfiju kā taustāmu, materiālu objektu virzību cauri

22 Gaile, I. *Stikli*. Rīga: Dienas grāmata, 2016. (Romāns pievēršas pacientu pieredzei Strenču psihiatriskajā slimnīcā un ārpus tās 1937.–1939. gadā.)

23 Autores intervija ar Annu Volkovu un Vladimiru Svetlovu Rīgā 28.02.2022.

pasaulei jeb *trajektorijas*, caur kuru analīzi iespējams “atkārt vēsturi, ko bieži iezīmē dramatiskas īpašumtiesību, fiziskās lokācijas vai materialitātes izmaiņas, kuras liecina par veidiem, kā fotogrāfijām piedēvētie sarežģītie vērtību un attiecību modeļi tiek uz īsu brīdi fiksēti, lai vēlreiz mainītos”<sup>24</sup>. Vēsturisks resurss, skaists attēls, nacionālās identitātes ilustrācija, kādam personiskas atmiņas vai vēstījums laikmetīgās mākslas valodā – fotoattēla nozīme plūst un mainās atkarībā no lasītāja, konteksta un laika, kādā uz to skatās. Edvardsa piebilst, ka šīs trajektorijas turklāt bieži vien krustojas ar zināšanu un varas diskursiem, piemēram, muzeju klasifikācijas sistēmām.<sup>25</sup> “Stikla Strenču” gadījumā grāmata fotogrāfijas tālāk inees arī mākslas tirgus tīklojumos. Rakstā jau iepriekš ieskicēta Strenču fotodarbnīcas stikla plašu trajektorija – no praktiskas ikdienas izmantošanas, pa ceļam fotogrāfiju formātā iekļūstot personiskos ģimeņu fotoalbumos, līdz relatīvai aizmirstībai bēniņos, no kurienes tās pirms remonta tiek “izglābtas” un tālāk nodotas LFM gādībā. No muzeja krājuma tās savukārt nonāk izstādēs, starptautiski novērtētā grāmatā un šķietami kļūst par daļu no Latvijas fotogrāfijas kanona (kas gan oficiāli nekur nav definēts). Šīs virzības neparedzamību spilgti raksturo citāts no raksta laikrakstā “Diena” 2004. gadā saistībā ar kolekcijas nonākšanu LFM krājumā: “Kāda krievu žurnāliste, kas piedalījās arhīva nodošanā Fotogrāfijas muzejam, jautāja tā direktoram Vilnim Auziņam (1948)<sup>26</sup>, cik liela vērtība šiem fotoattēliem varētu būt starptautiskajā tirgū. “Visdrīzāk nekāda,” viņš atbildēja. Otra žurnāliste reaģēja: “Nu koņešno! Komu v Angļije interesna naša psihuška v dvadcatije goda?!” (Protams, kuru gan Anglijā interesē mūsu 20. gadu trakomāja?).”<sup>27</sup>

No šāda skatpunkta “Stikla Strenču” panākumi ir pārsteidzoši un vēlreiz liecina par rūpīgu un laikmetīgi vizuāli domājošu redaktoru un dizainera darbu, kā arī par laika ietekmi uz vizuālā mantojuma novērtējumu. Ir pamanāmas atšķirības jau starp 2004. un 2019. gada skatījumu, taču pirms simts gadiem – fotogrāfiju tapšanas laikā – iepriekš aprakstītā un grāmatas veidotājus valdzinošā dokumentalitāte neatbilda vietējām mākslas tendencēm. Pēc fotogrāfijas pētnieces Alises Tifentāles teiktā, vietējo Dāvja Spundes un kolēģu “laikabiedru acīs šāda veida attēliem nebija diez cik lielas vērtības – par “fotomākslu” Latvijā tolaik tika uzskatīts piktorialisma stila atdarinājums bromeļļas tehnika”<sup>28</sup>. Arī fotogrāfijas vēsturnieks Pēteris Korsaks (1937) attiecībā uz Spundes darbu mūsdienu pārvērtēšanu secinājis, ka starpkaru laikā fotogrāfs piedalījies fotoizstādēs ar mūsdienu skatījumā relatīvi neizteiksmīgiem

24 Edwards, E., Hart, J. Introduction. Photographs as Objects. In: Edwards, E., Hart, J., eds. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. London, New York: Routledge, 2004. P. 4.

25 Ibid. P.5

26 Vilnis Auziņš bija Latvijas Fotomuzeja direktors no 1991. līdz 2008. gadam.

27 Kļaviņa, A. Strenči bez smukuma. *Diena* [tiešsaiste]. (04.09.2004). Pieejams: [www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/strenci-bez-smukuma-12117349](http://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/strenci-bez-smukuma-12117349) [skatīts 23.02.2022].

28 Tifentāle, A. *Gada fotogrāfs 2020* [tiešsaiste]. (23.12.2020). Pieejams: <https://fotokvartals.lv/2020/12/23/gada-fotografs-2020> [skatīts 25.02.2022].

darbiem, ko var skaidrot ar “tā laika kritērijiem un estētiskajām vērtībām, kas atšķiras no mūsdienām”<sup>29</sup>.

Pēc grāmatas izdošanas Strenču fotodarbnīcas attēli piedzīvojuši tālāku publicitāti vietējos un starptautiskos medijos, izstādi ISSP galerijā<sup>30</sup>, iekļaušanu UNESCO reģistrā un jaunu mākslinieciņu interpretāciju fotokolāžas formā Aļņa Stakles (1975) izstādē “Liegā apokalipse” LFM<sup>31</sup>. Netveramākas ir attēlu tīklotās trajektorijas – fotogrāfijas no kolekcijas regulāri tiek ievietotas LFM *Facebook* lapā; iespējams, kāds grāmatas lasītājs pārfotografējis attēlus, atpazīnis tur kādu radnieku un dalījies ar ģimeni vai izmantojis par ekrāntapeti savā viedtālrunī. Ariela Azuleja raksta, ka “arhīvu drudzis izaicina tradicionālo protokolu, ar kuru saskaņā darbojušies oficiālie arhīvi un turpina to darīt. Tas piedāvā jaunus modeļus, kā dalīties ar glabātajiem dokumentiem, liekot domāt par sabiedrības tiesībām uz arhīvu [...] kā būtisku tā sastāvdaļu, tā raksturu un *raison d'être*”<sup>32</sup>.<sup>33</sup> “Stikla Strenču” panākumi, izvedot daļu kolekcijas “ārpus muzeja”, atdzīvinot un padarot to zināmu un pieejamu plašākai cilvēku grupai gan Latvijā, gan starptautiski, kā arī muzeja gatavība pakļaut kolekcijas daļu dažādām radošām interpretācijām, saturiski tās neierobežojot, ir svarīgs solis attieksmē pret arhīviem Latvijā, kas var rādīt piemēru arī citām institūcijām un māksliniekiem. Azuleja turpina: “Tā vietā, lai uzskatītu arhīvu par iestādi, kas saglabā pagātņi tā, it kā tā saturs mūs tieši neietekmētu, es ierosinu skatīt arhīvu kā kopīgu vietu, definēt to kā kopīgu vietu, kas ļauj saglabāt pagātņi nepabeigtu.”<sup>34</sup> Pagātne nav kaut kas noslēgts vai pabeigts; vēstures naratīvi un dažādas to interpretācijas turpina veidot mūsu ikdienu, identitāti un attiecības vienam ar otru personiskā un politiskā līmenī. Muzeju arhīvu atvērtība jaunām interpretācijām, izpratnēm, atmiņu versijām par krājumos glabāto ir būtiska, lai tie turpinātu attīstīties un saglabāt aktualitāti mūsdienu kontekstā, īpaši ņemot vērā zināšanu dekolonizācijas diskursu tā plašākajā izpratnē.

Elans Sekula spriež, ka “fotogrāfijas kultūras slēptie imperatīvi mūs velk divos pretrunīgos virzienos: uz “zinātņi” un “objektīvās patiesības” mītu, no vienas puses, un “mākslu” un “subjektīvās pieredzes” kultu – no otras puses.”<sup>35</sup> “Stikla Strenči” šķietami ieņem apzinātu un ambivalentu pozīciju šo pretpolu vidū, savā veidā apstiprinot Sekulas tālāko spriedumu, ka fotogrāfija nav nedz māksla, nedz zinātne, bet gan ir

iestrēgusi starp abiem šiem diskursiem. Tomēr grāmatā “Stikla Strenči” šī pozīcija veiksmīgi izmantota, atšķetinot arhīvu negaidītā veidā, lai radītu saistošu un vizuāli spēcīgu vēstures interpretāciju, kā arī impulsu kritiskiem un rosinošiem jautājumiem par mūsdienu arhīva būtību un lomu, “arhīva valodas” ierobežojumiem, fotogrāfijas spēju reprezentēt īstenību, tās lomu nacionālu un citu naratīvu konstruēšanā un attēlā ietvertās nozīmes mainīgumu atkarībā no konteksta.

## Avoti un literatūra

1. Azoulay, A. *Archive. From: Political Concepts, A Critical Lexicon* [tiešsaiste]. 21.07.2017. Pieejams: [www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay](http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay) [skatīts 23.02.2022].
2. Brašmane, M. *Centrāltirgus*. Rīga: Orbīta, 2017.
3. Dzalbe, A., Skulte, I. *Orbīta*. Rīga: Neputns, 2018.
4. Edwards, E., Hart, J. Introduction. Photographs as Objects. In: Edwards, E., Hart, J. eds. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. London, New York: Routledge, 2004. P. 1-15.
5. Foster, H. An Archival Impulse. *October*, 2004, 110, P. 3-22.
6. Kļaviņa, A. Strenči bez smukuma. *Diena* [tiešsaiste]. (04.09.2004). Pieejams: [www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/strenci-bez-smukuma-12117349](http://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/strenci-bez-smukuma-12117349) [skatīts 23.02.2022].
7. Meiselas, S. *Kurdistan: In the Shadow of History*. New York: Random House, 1997.
8. Merewether, Ch. Introduction. Art and the Archive. In: Merewether, Ch., ed. *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London, Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006.
9. Korsaks, P. Strenču fotodarbnīcai – 100 jeb stāsts par laiku un cilvēkiem. *Fotokvartāls*, 2009, 5 (19).
10. Sekula, A. Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital. In: Wells, L., ed. *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, 2003. P. 443-452.
11. Strokina, A. *Palladium*. Rīga: Orbīta, 2017.
12. Svetlovs, V. *Rīgas līcis*. Rīga: Orbīta, 2017.
13. Tifentāle, A. *Gada fotogrāfs 2020* [tiešsaiste]. (23.12.2020). Pieejams: <https://fotokvartals.lv/2020/12/23/gada-fotografis-2020> [skatīts 25.02.2022].
14. Volkova, A., sast. *Stikla Strenči*. Rīga: Orbīta un Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 2019.

29 Korsaks, P. Strenču fotodarbnīcai – 100 jeb stāsts par laiku un cilvēkiem. *Fotokvartāls*, 2009, 5 (19), 86.-91. lpp.

30 Izstādē *Self Publish Riga 2021* ISSP galerijā (2021. gada 1. jūnijs-1. jūlijs) bija skatāma Alekseja Muraško un Annas Volkovas īpaši veidota instalācija “Stikla Strenči dažos vārdos”, veltīta teksta un attēla mijiedarbības aspektiem.

31 Alnis Stakle, izstāde “Liegā apokalipse”, Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 2022. gada 11. februāris-1. maijs.

32 Franču val. - esamības jēga.

33 Azoulay, A. *Archive*. In: *Political Concepts, A Critical Lexicon* [tiešsaiste]. 21.07.2017. Pieejams: [www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay](http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay) [skatīts 23.02.2022].

34 Ibid.

35 Sekula, A. Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital. In: Wells, L., ed. *The Photography Reader*. P. 449-450.



## The Dramaturgy of the Archive: Interpretation of Historical Photographs in the Book “Stikla Strenči”

### Summary

“Glass Strenči”, a photobook published in 2019 by the “Orbita” artist collective and the Latvian Museum of Photography (LMP) presents a selection of approx. 100 images from a collection of 13,000 glass plates that is unique within Latvia and even Europe – the archives of the Strenči Photo Studio (created between 1920–1950), part of the LMP collection since 2004. “Glass Strenči” achieved significant local and international success – the first print run was sold out and the book was nominated for several awards. The meticulously compiled and designed book is a continuation of “Orbita’s” interest in historical photography, previously demonstrated in the “Public Space” book series. This article analyzes the strategies of the book’s creators in working with the specific archive material and contextualizes “Glass Strenči” within a broader archive fever or archival turn in contemporary art, referring to the work of visual culture researchers such as Allan Sekula and Ariella Azoulay. “Glass Strenči” occupies an ambivalent position between contemporary art and document. The editors have deliberately eschewed image captions or a clear historical narrative, instead being heavily influenced by the language of 20th century cinema and emphasizing the strong visual character of the images; this deliberately dramaturgical technique works as a commentary on the inevitably performative nature of photography and its relationship to objectivity. The creators’ emphasis on the subjectivity of this version of history opens up possibilities for other interpretations and highlights the shifting nature and meaning of photographs depending on the context in which they are viewed.

Keywords: photography, archives, performativity, objectivity, trajectories

ŠELDA PUĶĪTE

## Izstāde “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture” kā platforma sieviešu vēstures aktualizēšanai un fotogrāfijas identitātes pārskatīšanai

### Kopsavilkums

2019. gadā pēc Tartu Mākslas muzeja uzaicinājuma kuratore un pētniece Šelda Puķīte kopā ar igauņu kuratoru un kritiķi Indreku Grigoru sāka Latvijas un Igaunijas agrīno fotogrāfiju mantojuma izpēti projektu, kas 2020. gadā pārtapa mākslas izstādē un izdevumā “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture”. Izstāde iepazīstināja ar īpaši atlasītiem darbiem, kuru autores ir desmit fotogrāfes, kas darbojušās mūsdienu Igaunijas un Latvijas teritorijā laikposmā no 19. gadsimta beigām līdz 20. gadsimta 30. gadiem, kā arī ar trim mūsdienu māksliniekiem, kas savos darbos pievērsās aizmirstajam vai zaudētajam vizuālās kultūras mantojumā. Projekta attīstības gaitā tika pieņemts lēmums ne tikai aktualizēt noteiktus fotogrāfijas vēstures aspektus un reprezentēt pāris atlasītās autores, lai pēcāk tās pievienotu tā dēvētajam mākslas kanonam, bet arī noskaidrot, kā tieši mēs uztveram realitāti, ko mums prezentē gan vēsturnieku stāstījumi, gan attēli, kas it kā atspoguļo esošo pasauli.

Tagad, divus gadus vēlāk atskatoties uz šo izstādi, man kā šī projekta iniciatorei un vienai no kuratorēm šķiet būtiski, izmantojot feministisko skatījumu, šajā rakstā iepazīstināt ne tikai ar projekta vēsturi, attīstību, saturu un kuratoru izmantoto stratēģiju un to izvērtēt, bet arī parādīt, cik organiski šis projekts ir ierakstījies lokālajā sieviešu vēstures<sup>1</sup> kustībā un sasaucas arī ar līdzīgiem procesiem Eiropā un ASV. Šobrīd diemžēl Latvijā nav daudz piemēru, ka zinātniskos tekstos tiktu analizētas mākslas izstādes, vēl jo mazāk tādas, ko var saistīt ar sieviešu vēstures aktualizēšanu, tāpēc arī šādā aspektā šis raksts ir būtisks.

Atslēgvārdi: sudrabmeitenes, sieviešu vēsture, vēstures pārrakstīšana, feminisms, fotoizstāde, Latvija, Igaunija

1 Sieviešu vēsture pēta sievietes lomu un vietu vēsturē.

## Ievads

2019. gadā pēc Tartu Mākslas muzeja uzaicinājuma kuratore un pētniece Šelda Puķīte (1986) kopā ar igauņu kuratoru un kritiķi Indreku Grigoru (*Indrek Grigor*, 1981) sāka Latvijas un Igaunijas agrīno fotogrāfiju mantojuma izpēti. 2020. gada vasarā šis projekts pārtapa mākslas izstādē “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture” (*Hõbetüdrukud. Fotograafia retušeeritud ajalugul Silver Girls. Retouched History of Photography*, 12.07.–27.09.2020, Tartu Mākslas muzejs, Tartu, Igaunija), kā arī starptautiskā simpozijā “Neretušētā fotogrāfijas vēsture”<sup>2</sup>. Savukārt gada noslēgumā sadarbībā ar Latvijā augsti novērtēto grāmatu dizaineru Alekseju Muraško tika izdots arī šīs izstādes albums<sup>3</sup>.

Projekts tika sākts, lai popularizētu Latvijas un Igaunijas sieviešu fotogrāfu vēsturisko mantojumu, bet procesa gaitā tas transformējās plašākā mākslas notikumā. Kuratori pieņēma lēmumu aktualizēt ne tikai noteiktus fotogrāfijas vēstures aspektus un reprezentēt pāris atlasītās autores, lai pēcāk tās pievienotu tā dēvētajam mākslas kanonam, bet arī noskaidrot, kā tieši mēs uztveram realitāti, ko mums prezentē gan vēsturnieku stāstījumi, gan attēli, kas it kā atspoguļo esošo pasauli. Fotogrāfiju bieži uztver kā pasaules vizuālu dokumentāciju. Arī arhīvus un vēsturiskas kolekcijas bieži nekritiski pieņem kā uzticamus informācijas un citu vērtīgu materiālu avotus. Tomēr, sākot pētīt tuvāk, atklājas, ka arhīvi tiek uzkrāti un vēlāk pētīti ar jau iepriekš izvirzītu mērķi, ko ietekmē ģeogrāfiskais un politiskais konteksts, kurā konkrētais pētnieks atrodas. Līdzīgi arī fotogrāfijas tiek uzņemtas noteiktā rakursā un uzlabotas, lai apmierinātu gan autoru, gan skatītāju.

Tagad, divus gadus vēlāk atskatoties uz šo izstādi, man kā šī projekta iniciatorei un viena no kuratorēm šķiet būtiski, izmantojot feministisko skatījumu, šajā rakstā iepazīstināt ne tikai ar projekta vēsturi, attīstību, saturu un kuratoru izmantoto stratēģiju un to izvērtēt, bet arī parādīt, cik organiski šis projekts ir ierakstījies lokālajā sieviešu vēstures kustībā un sasaucas arī ar līdzīgiem procesiem Eiropā un ASV. Šobrīd diemžēl Latvijā nav daudz piemēru, ka zinātniskos tekstos tiktu analizētas mākslas izstādes, vēl jo mazāk tādas, kuras var saistīt ar sieviešu vēstures aktualizēšanu, tāpēc arī šādā aspektā šis raksts ir būtisks.

Izstāde tika kritizēta, jo savā pieteikumā pietiekami neakcentēja tās feministisko raksturu, kā arī neizmantoja vēsturisko izstāžu veidošanas paņēmienus, detalizēti iepazīstinot ar katras reprezentētās autores dzīves datiem un mantojumu. Vienlaikus tā tika arī slavēta tās mākslinieciskās stratēģijas un kuratoru izvēlēta nestandarta naratīva



Latviešu fotogrāfiskās biedrības dāmu komitejas grupa Saules aptumsuma vērošanas brīdī. 1914. Fotogrāfs nezināms. Latvijas Fotogrāfijas muzeja krājums, LFM 4227

2 Simpozijš “Neretušētā fotogrāfijas vēsture” (*Fotograafia retušeerimata ajalugu/ Unretouched History of Photography*, 14.08.2020) Tartu Elektriteater, Tartu. Vairāk informācijas Tartu Mākslas muzeja mājaslapā: <https://tartmus.ee/en/event/sumpooosion-fotograafia-retuseerimata-ajalagu/>

3 Grigor, I., Puķīte, Š., sast. *Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture*. Rīga: Tartu Kunstimuseum un Blind Carbon Copy, 2020.

izmantošanas dēļ. Šis, protams, iezīmē zināmu problemātiku, jo, lai apvienotu gan šajā projektā slavēto, gan kritizēto, būtu jāiegulda daudzi gadi. Tāpēc šajā rakstā vēlos ieskicēt, kāpēc sākotnēji izvēlēta stratēģija joprojām šķiet pareiza un vajadzīga, gan lai popularizētu sieviešu fotogrāfu mantojumu un sieviešu vēstures kustību Baltijas valstīs, gan lai sāktu diskusiju par nepieciešamību nemitīgi pārvērtēt vispārpieņemtos lokālās vēstures naratīvus.

## Atcerēšanās nav neitrāla nodarbe jeb “cienīgās sievietes”

Sieviešu vēstures pētniecība, līdzīgi dažādu ilgstoši marginalizētu sabiedrības grupu un lokāli specifiskas vēstures studijām, pašlaik piedzīvo jaunu nozīmīgu pacēlumu ne tikai Eiropā un ASV, bet arī globāli. Regulāri notiek sievietēm un sieviešu vēsturei veltītas starptautiskas konferences, grupu un personalizētās nozīmīgākajos pasaules muzejos, tiek veidotas dokumentālās filmas, kurām nereti seko arī spēlfilmas un seriāli, tiek izdota literatūra, mākslinieki nododas sieviešu vēstures pētniecībai, kas pēcāk caur viņu individuālo stāstījuma formu kļūst par jaunu mākslas darbu daļu. Notiek arī sieviešu vēstures pētniecības institucionalizēšana, dažādām organizācijām šo disciplīnu ietverot savās misijās, mērķos, programmās un vīzijās, atsevišķos gadījumos arī dibinot organizācijas vai pat muzejus, kas mērķtiecīgi strādā tikai ar kādu sieviešu vēstures materiālu – visbiežāk kādu kultūras disciplīnu, kā mākslu vai literatūru, noteiktās ģeopolitiskās robežās.

20. gadsimta otrās puses vēsturē ASV kļuva par ģeopolitiski nozīmīgu vietu, jo tieši šeit pēc Otrā pasaules kara noslēguma savas jaunās mājas atrada daudzi Eiropas intelektuāļi. Vairāki no viņiem bija kreisi noskaņoti un aktīvi piedalījās jauno sociālo kustību attīstībā. Viens no ietekmīgākajiem bija feminisms, kura otrais vilnis 60. un 70. gados pāršalca ASV. Līdz ar šo vilni aktivizējās arī kreisi noskaņotās akademiķes, pirmo reizi konsekventi pievērsoties sieviešu vēstures pētniecībai. Viņas publicēja rakstus un grāmatas, veidoja studiju programmas universitātēs un organizēja izstādes, apzinot un izstādot arī Eiropas mākslinieces.

Pamela S. Nadela (*Pamela S. Nadell*, 1951) un Keita Holmane (*Kate Haulman*) savā esejā “Sieviešu vēstures rakstīšana laikā un telpā” (*Writing Women's History Across Time and Space*, 2013) norāda uz sieviešu vēstures amatieru praksi jeb tā dēvēto “cienīgās sievietes” (*woman worthy*) žanru, kas pastāvējis jau iepriekšējos gadsimtos. Par “cienīgajām sievietēm” uzskatīja tās, kuras nebija iespējams ignorēt, piemēram, karalienes, svētās, kaujinieces un dažkārt arī kādas ļaundares, kuru dzīve, par spīti viņu dzimumam, ir bijusi tik spilgta, ka ir atstājusi nospiedumu vēsturē. Pirmās profesionālās sieviešu vēstures pētnieces no šī žanra apzināti centās distancēties, jo

uzskatīja to par virspusēju piegājienu sieviešu vēstures pētniecībai.<sup>4</sup> Tomēr jāatzīst, ka “cienīgo sieviešu” vēsturei ir bijusi nozīmīga loma, sākot diskusiju par sieviešu iespējām izglītoties un iegūt pilsoniskās un politiskās tiesības. Britu rakstniece autodidakte un agrīnā feministe Mērija Heiza (*Mary Hays*, 1759–1843) uzsvēra, ka sieviešu emancipācija ir atkarīga no dinamiskas un iedvesmojošas vēstures. Viņa uzskatīja – lai sievietes veiksmīgi darbotos tagadnē, viņām ir jāzina, ka viņas vēsturē nav bijušas vienas.<sup>5</sup>

“Cienīgo sieviešu” vēsturi mēdz attiecināt uz 18. un 19. gadsimtu, tomēr liecības par sieviešu vēstures veidošanas centieniem ir jau 15. gadsimta sākumā, kad viena no pirmajām profesionālajām franču-itāļu rakstniecēm Kristīne de Pizāna (*Christine de Pizan*, 1364–ap 1430)<sup>6</sup> uzrakstīja savu slavenāko prozas darbu “Dāmu pilsētas grāmata” (*Le Livre de la cité des dames*, 1405). Tajā viņa sapulcina kopā dažādas antīkajā vēsturē slavenas sievietes, kas kļūst par izdomātās alegoriskās sieviešu pilsētas celtniecības blokiem. Šis darbs tapa kā atbildes reakcija uz kāda viduslaiku rakstnieka tekstu, kurā tiek trivializētas sievietes. Piecarpus gadsimtus vēlāk, līdzīgas motivācijas vadīta, tapa tagad jau hrestomātiskā Lindas Nohlinas (*Linda Nochlin*, 1931–2017) eseja “Kāpēc nav bijis izcilu māksliniecū?” (*Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971).<sup>7</sup> Nohlina eseju uzrakstīja pēc sarunas ar galeristu Ričardu Fīģenu (*Richard Lee Feigen*, 1930–2021), kurš viņai reiz uzdevis uzvedinošu jautājumu: “Kāpēc nav bijis izcilu māksliniecū?” –, kas vēlāk tika izmantots kā esejas nosaukums.<sup>8</sup> Viņai bija nozīmīga loma mākslas vēstures pārskatīšanas procesos, akadēmiskajās studijās, kur arvien vairāk tika ietvertas sieviešu vēstures studijas, un kuratores darbā, sarīkojot tādas izstādes kā “Sievietes mākslinieces, 1550–1950” (*Women Artists: 1550–1950*, 1976, Losandželosas apgabala Mākslas muzejs) un “Globālais feminisms” (*Global Feminisms*, 2007, Bruklīnas muzejs).

Viena no nozīmīgākajām personām sieviešu vēstures pētniecības un dzimtes studiju aizsācēju vidū ir arī Gerda Lerner (*Gerda Lerner*, 1920–2013), kas ir sarakstījusi tādus nozīmīgus darbus kā, piemēram, “Melnādainās sievietes baltajā Amerikā” (*Black Women in White America*, 1972), ko daudzi sākotnēji uzskatīja par neiespējamu projektu. Viņa izcīnīja arī vairākas nozīmīgas programmas ASV universitātēs sieviešu studiju apguvei, tostarp doktorantūras programmu Viskonsinas Universitātē.

4 Nadell, P. S., Haulman, K. Writing Women's History Across Time and Space. In: Nadell, P. S., Haulman, K., ed. *Making Women's Histories. Beyond National Perspective*. New York: New York University Press, 2013. P. 5.

5 Chernock, A. Gender and the Politics of Exceptionalism in the Writing of British Women's History. In: Nadell, P. S., Haulman, K., ed. *Making Women's Histories. Beyond National Perspective*. New York: New York University Press, 2013. P. 127.

6 Kristīne de Pizāna bija ražīga un daudzpusīga itāliešu izcelsmes franču dzejniece un autore, kuras literārajā mantojumā ietilpst mīlas dzeja, Francijas karaļa Šarla V biogrāfija un vairāki darbi, kas veltīti sieviešu atbalstam.

7 Eseja publicēta 1971. gadā izdotajā “ARTnews” žurnāla speciālizlaidumā (Nr. 69), kas veltīts dažādiem sieviešu jautājumiem.

8 Reilly, M., Nochlin, L. A Dialogue With Linda Nochlin, The Maveric She. In: Reilly, M., ed. *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson, 2020. P. 15.



20. gadsimta 90. gados sieviešu vēstures studijas lielā mērā saplūda ar dzimtes studijām, kas padarīja šo feministisko kustību daudz redzamāku, jo iekļāva pētniecībā daudz plašākas sabiedrības grupas. Lernere, viena no pētniecēm aktīvistēm, kas pievērsās dzimtes studijām kā nākamajam solim, vēlāk to nožēloja, jo uzskatīja, ka tas novērsa uzmanību no sievietēm, un žēlojās par sieviešu pastāvīgo ignorēšanu vēstures zinātnes lielo jautājumu apskatē.<sup>9</sup> Bieži sieviešu vēstures kustības aktīvistes, arī Lernere, ir norādījušas, ka atcerēšanās nav neitrāla nodarbe un vēstures rakstīšana ir politisks akts. Tāpēc nav pārsteigums, ka sieviešu vēsture bieži tiek savienota ar konkrētas nācijas vēstures pārrakstīšanas procesiem. Savukārt pārnacionālo skatījumu palīdz veidot globalizācijas procesi, piemēram, internets, kas pašlaik nodrošina nebijušu pieejamību sieviešu vēstures materiāliem un palīdz veidot pētnieku un tēmas entuziastu globālo tīklošanos.

## Kāpēc nav bijis izcilu mākslinieču fotogrāfu

Šobrīd sieviešu vēstures kustības jaunākais vilnis ir tik liels, ka tas ir sasniedzis arī Baltijas valstis. Ilgstoši sieviešu vēstures pētniecība ir bijusi dažu pētnieku un esejistu redzeslokā, un ar viņu publicētajiem materiāliem bieži vien bija iespējams iepazīties, tikai sekojot līdzi akadēmiskajām publikācijām vai lasot, piemēram, studentu diplomdarbu tēzes. Jāņem vērā arī fakts, ka ne vienmēr motivācija ir bijusi feministiska, drīzāk bijusi sakritība vai interese par konkrētu autoru vai periodu. Vēl mazāk redzamas bijušas darbības institucionālā līmenī. Var runāt par atsevišķiem izņēmumiem, piemēram, Latvijas Universitātes Dzimtes studiju centru. Tas gan ir dibināts 1998. gadā, tāpēc vairāk saistāms jau ar 21. gadsimtā notiekošajiem procesiem.

Uz Latvijas kultūras norisēm bieži tiek attiecināts apzīmējums 'feminisms bez feministēm', par kuru savā esejā "Sieviešu mākslas un feminisma noliegums: izstāžu vēsture Latvijā no 1977. līdz 2011. gadam" ir rakstījusi arī mākslas vēsturniece un kuratore Māra Traumane<sup>10</sup>. Tas nozīmē, ka regulāri ir notikuši un notiek kultūras pasākumi un ir veidoti darbi, kas ir feministiski, bet netiek par tādiem deklarēti. Rietumos šāda tendence bija novērojama 20. gadsimta 80. un 90. gados, it kā virzoties plašāku tēmu ietvaros un nevēloties vairs tiešā veidā asociēties ar 70. gadu feminismu. Latvijas gadījumā šo noliedzošo attieksmi daļēji var saistīt ar Padomju Savienības atstāto ideoloģisko mantojumu, kas proponēja viltus vienlīdzību.

9 Gordon, L. *Gerda Lerner (1920-2013)*. [tiešsaiste]. (2022). Pieejams: [www.gerdalerner.com/biography](http://www.gerdalerner.com/biography) [skatīts 28.01.2022].

10 Traumane, M. Women's Art and Denial of Feminism: History of Exhibitions in Latvia 1977-2011. In: Kivimaa, K., ed. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, 2012. P. 179.

21. gadsimtā, it īpaši otrajā un nu jau arī trešajā desmitgadē feminisma jautājumi ir atkal kļuvuši aktuāli plašākā mērogā, reizē mēģinot dažādos pētījumos (piemēram, vēsturniece Vita Zelče (1965)<sup>11</sup>, seksualitātes vēstures pētniece Ineta Lipša (1970)<sup>12</sup>, mākslas vēsturniece Baiba Vanaga (1981)<sup>13</sup>, literatūrzinātniece Zita Kārkla (1979)<sup>14</sup> vai mākslas teorētiķe un kuratore Jana Kukaine (1983)<sup>15</sup>), izstādēs (piemēram, pēc Kukaines un Latvijas Laikmetīgās mākslas centra iniciatīvas) un filmās (piemēram, Kristīne Želve (1970)<sup>16</sup> un kino pētniece Inga Pērkone (1966)<sup>17</sup>) aktualizēt arī sieviešu vēsturi. Nozīmīga loma ir bijusi arī Latvijas mākslā aktīvajām feministēm (kuratore Kukaine, mākslinieces Rasa Jansone (1973), Ingrida Pičukāne (1978), Mētra Saberova (1991) u.c.) un pat feminisma grupām, kas ir neatlaidīgi stimulējušas diskusiju par dažādiem feministiskiem jautājumiem, kā arī popularizējušas kustību kopumā. Kā interesantu piemēru var minēt arī grāmatu "Mūsējās", kurās īsi apskatītas un izceltas 50 ievērojamo Latvijas sieviešu dzīves ar mākslinieces Elīnas Brasliņas (1988) ilustrācijām.<sup>18</sup> Šis, pēc autores domām, ir spilgts "cienīgo sieviešu" žanra mūsdienu piemērs, kurā grāmatas veidotājas cenšas vieglā, atraktīvā veidā izcelt Latvijas kultūrā dažādas nozīmīgas sievietes, tostarp mūsdienu "nelietes", par kādu tiek uzskatīta politiķe Tatjana Ždanoka (1950).

Skatot Latvijas kultūras institūciju un atsevišķu pētnieku darbību, var secināt, ka lielāku popularitāti sieviešu vēstures studijas lokāli ir ieguvušas tieši pēdējā dekādē. Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts ir izstrādājis projektu "Sieviešu pārstāvniecība Latvijas kultūrā un sabiedrībā (1870–1940)". Saistībā ar šo projektu 2022. gadā izveidota arī speciāla mājaslapa womage.lv. Kā raksta projekta veidotāji, "projekta nepieciešamību nosaka tas, ka ir atsevišķas veiksmīgas iniciatīvas, bet trūkst vispusīgu, starpdisciplināru pētījumu par sieviešu aktīvismu kā dzinējspēku sociokulturālām izmaiņām Latvijā, kas varētu sekmēt dzimumlīdzsvarotu un iekļaujošu Latvijas vēstures t.s. lielo stāstījumu un iekļautu Latvijas sieviešu vēsturi

11 Zelče, V. *Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhīvistu biedrība, 2002. 298 lpp.

12 Lipša, I. *Seksualitāte un sociālā kontrole Latvijā 1914-1939*. Zinātne, 2014. 622 lpp.

13 Baiba Vanaga 2015. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā aizstāvējusi doktora disertāciju "Sievietes mākslinieces Latvijā laikā no 19. gadsimta vidus līdz 1915. gadam". Ir pētniece Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta izstrādātajā projektā "Sieviešu pārstāvniecība Latvijas kultūrā un sabiedrībā (1870-1940)".

14 Kārkla, Z. No Kaukāza līdz Ēģiptei. Ceļotāja un literāte Minna Freimane. Par piemiņu. No: Brēmere, I., red. *Minnas Freimanes ceļojuma piezīmes*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2021.

15 Kukaine, J. *Daiļās mātes. Sieviete. Ķermenis. Subjektivitāte*. Rīga: Neputns, 2016. 238 lpp.

16 Darbs pie dokumentālās filmas "Mērijas ceļojums" (rež. Kristīne Želve, 2018) un seriāla "Emilija. Latvijas preses karaliene" (2021).

17 Ingas Pērkones feminismā sakņotais kino pētījums: *Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās*. Rīga: Neputns, 168 lpp.

18 Rēmerte, S., Brasliņa, E. *Mūsējās. 50 pasakas par Latvijas sievietēm*. Rīga: Ascendum, 2020. 115 lpp.

starpvalstu sieviešu vēstures stāstījumā, kā arī sniegtu pienesumu mūsdienu sieviešu un dzimtes studijām”.<sup>19</sup>

Spilgtāko līdzinieku vidū Eiropā var minēt 2014. gadā Francijā dibināto AWARE (*Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*). Šī bezpeļņas organizācija ar fokusu uz mākslas vēsturi savā mājaslapā regulāri publicē informāciju par māksliniecēm, kas darbojušās 19. un 20. gadsimtā, veicinot viņu lielāku atpazīstamību. Savukārt Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs (LLMC) ir sarīkojis izstādi “Atceros, tā tad esmu. Neuzrakstītie stāsti: māksliniecē arhīvi”<sup>20</sup> un vasaras skolu “Sarunas par dzimti Baltijā un Austrumeiropā”<sup>21</sup>. Arvien vairāk dažādos vēstures posmos darbojušās sievietes nonāk uzmanības centrā arī filmu industrijā un literatūrā, tādā veidā mainot arī kopīgo lokāli nacionālo vēstījumu.

Par fotogrāfijas vēsturi var teikt, ka līdz šim mērķtiecīgu iniciatīvu sieviešu fotogrāfu pētniecībai Latvijā gandrīz nav bijis, nemaz nerunājot par izstādēm un zinātniskām publikācijām. Tas nenoliedzami lika aktualizēt atšķirības dzimumu reprezentācijā Latvijas mākslas vēsturē kopumā. Mieru nelika jautājums, vai fotogrāfijas vēsturē nav bijušas interesantas sievietes fotogrāfes? Vai arī vēstures rakstīšanas gaitā ir ignorēti vai izņemti tā dēvētie nevēlamie elementi. Viena no atbildēm varētu būt saistīta ar pašas fotogrāfijas vēstures pētniecības problemātiku, jo kopš padomju laikiem nav izdota neviena Latvijas fotogrāfijas vēstures antoloģija, kas nozīmē, ka priekšā vēl ir liels darbs.

Sieviešu vēsture un fotogrāfijas attīstības vēstures skatīšana savstarpējā dialogā ir īpaši interesanta, jo noteiktos aspektos sieviešu emancipācijas kustība un fotogrāfijas attīstība 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā deva viena otrai tik nepieciešamo platformu darbībai. Abas kustības kā divi margināli procesi devās katrs savā cīņā – sievietes par savām tiesībām būt pilsonēm ar vienlīdzīgām tiesībām, fotogrāfija – par profesionālās mākslas statusa iegūšanu. Igaņu fotovēsturnieks Pēters Linnaps (*Peeter Linnap*, 1960) norāda, ka tad, kad tika veidoti pirmie Igaunijas arhīvi un 20. gadsimta sākumā tika izveidoti muzeji, vienīgais muzejs, kuram netika uzdots pienākums kolekcionēt fotogrāfiju, bija mākslas muzejs.<sup>22</sup> Mākslu demokratizēšanās, kā fotogrāfija tolaik tika uztverta, ļāva tai kļūt par politisku instrumentu sievietes rokās. Gadsimtu mijā aizspriedumi par to, kurš var vai nevar kļūt par fotogrāfu, bija mazāk klātesoši nekā citās mākslas disciplīnās. Šī iemesla dēļ valdīja lielāka dažādība

gan vecuma, sociālās klases, gan dzimuma pārstāvēniecībā.<sup>23</sup> Fotogrāfijai vēl neeksis-tēja kāda fiksēta identitāte, tāpēc to varēja brīvi izmantot fotoamatieri<sup>24</sup> – termins, ko izmantoja, lai apzīmētu mākslas fotogrāfijas praktizēšanu, – un reizē vadīt arī fotostudiju kā profesionālu biznesu. Runāt par agrīno fotogrāfiju kā vizuālo mākslu un tad sašaurināt skatījumu uz sieviešu fotogrāfu mākslu – tas liek visai 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta pirmās puses sieviešu fotogrāfu tēmai izskatīties kā stāstam par dubulti marginalizētām minoritātēm.

Nohlina ir norādījusi, ka “feminisma mākslas vēsture ir šeit, lai radītu problēmas, lai uzdotu jautājumus, lai sabužinātu patriarhālā baloža spalvas. To nevajadzētu jaukt ar vēl vienu vispāriņņemtas mākslas vēstures sastāvdaļu. Tās spēcīgākajā izpausmē feminisma mākslas vēsture ir transgresīva un pret valdošo sistēmu vērsta, domāta, lai apšaubītu daudzus disciplīnas priekšrakstus”.<sup>25</sup> Latvijas un Igaunijas fotogrāfijas vēstures pētniecība ir procesā, un vēl nepastāv dzelzains lokālās fotogrāfijas vēstures kanons, tāpēc šis ir lielisks brīdis, lai sāktu stāstīt sieviešu fotogrāfu stāstus, veicinot to iekļaušanu topošajās fotogrāfijas vēstures antoloģijās.

## No neredzamajām autorēm līdz sudrabmeitenēm

Katrs vēsturiskais mirklis ierosina un uzdod virkni jautājumu, kas kļūst par sākumu jaunu stāstu veidošanai. Šādā ceļojumā var pieredzēt kaut ko līdzīgu “atpakaļ nākotnē” efektam, ne tikai apgūstot, kā noteiktas lietas ir attīstījušās un kļuvušas par mūsu kultūras sastāvdaļu, bet arī izzinot, kā vēsturnieki pirms mums ir izvēlējušies stāstīt par pagātnes notikumiem. Ierosinājums un sākums “Sudrabmeiteņu stāstam” bija mākslas projekts “(Ne)redzamās autores”<sup>26</sup>, kuru šī teksta autore kūrēja sadarbībā ar Rīgas Fotogrāfijas biennāli un Latvijas Fotogrāfijas muzeju. Pati ideja radās publiskas lekcijas laikā, kuru vadīja Latvijas fotogrāfijas vēsturniece Katrīna Teivāne (1978)<sup>27</sup>. Viņa savā prezentācijā pieminēja agrīni Latvijas teritorijā darbojušās sievietes fotogrāfes kā interesantu tēmu, kuru būtu vērts atsevišķi skatīt un pētīt. Ņemot vērā manu

19 Sieviešu pārstāvēniecība Latvijas kultūrā un sabiedrībā (1870-1940) (2021-2023) : [par projektu, tā pamatjautājumiem un rezultātiem] [tiešsaiste]. Pieejams: <http://lulpmi.lv/page/view?link=Sieviesu-parstavnieciba-Latvijas-kultura-un-sabiedriba-%281870-1940%29> [skatīts 20.03.2022].

20 Izstāde “Atceros, tā tad esmu. Neuzrakstītie stāsti: māksliniecē arhīvi” (14.11.20-24.01.21) Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā Rīgā. Kuratore: Andra Silapētere.

21 LLMC Vasaras skola “Sarunas par dzimti Baltijā un Austrumeiropā” 31.07.-5.08.2020, Kuldīgā Latvijā.

22 Linnap, P. *Eesti Fotograafist 1900-1940*. No: K. Kodres, red. *Eesti kunsti ajalugu*. Tallina: Eesti Kunstiakadeemia, 2010. 528. lpp.

23 Rosenblum, N. *A History of Women Photographers*, 3rd ed. New York, London: Abbeville Press Publishers, 2010. P. 39.

24 Amatierfotogrāfija: “Ar to nevis uzsvēra fotogrāfisko prasmju trūkumu, bet gan pretnostatīja mākslas fotogrāfiju, kas bija apgūstama vienīgi pašmācības ceļā, arodnieku praktizētajai darbībai, precīzāk – pārmērīgi retušētiem klišejiskiem salonuzņēmumiem un standartizētām skatu kartītēm.” Teivāne-Korpa, K. *Būt fotomāksliniekam*. No: Teivāne-Korpa, K., red. *Vilis Rīdznieks*. Rīga: Neputns, 2018. 297. lpp.

25 Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*. In: Reilly, M., ed. *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson, 2020. P. 320.

26 Rīgas sabiedriskā transporta pieturvietu reklāmas stendos eksponētā Rīgas Fotogrāfijas biennāles 2020 izstāde “(Ne)redzamās autores” sākotnēji bija iecerēta no 2020. gada 4. līdz 17. maijam, bet Covid-19 pandēmijas izraisītās karantīnas dēļ tika pārcelta uz septembri (07.09.-20.09.2020).

27 Katrīnas Teivānes lekcija “Ainava Latvijas fotogrāfijas vēsturē” norisinājās Latvijā, Rīgas Mākslas telpā, 2018. gada 11. maijā Rīgas Fotogrāfijas biennāles publiskās programmas ietvaros.

interesi par sieviešu vēstures kustību un Latvijas fotogrāfijas mantojumu, pieņēmu lēmumu (līdzšinējā apkopotā informācija par tēmu ir bijusi epizodiska) aplūkot šo tēmu tuvāk, paralēli attīstot idejas pirmajiem izstāžu projektiem.

2020. gads bija globālās pandēmijas sākuma gads, kura laikā tika apstādināti un pārcelti uz vēlāku laiku vairāki mākslas projekti. Tādēļ Rīgas pilsētvīdē plānoto mākslas intervenci “(Ne)redzamās autores” nācās pārcelt uz rudeni, pieskaņojoties jaunajiem festivāla norises datumiem. Rezultātā izstāde Tartu Mākslas muzejā tika atklāta pirms projekta, kuram pateicoties vispār radās doma par lielāku izstādi kopā ar igauņiem. Rīgas projekts bija savā izteiksmē un publiskās telpas izmantojuma ziņā interesants, jo ļāva publikai skatīt sešu Latvijas teritorijā agrīni darbojušos fotogrāfu – Antonijas Henriņas (1897–1979), Minnas Kaktiņas (1876–1949), Lūcijas Alutis-Kreicbergas (1889–1985), Emīlijas Mergupes (1885–1972), Martas Pļaviņas (1896–1956) un Ērikas Zariņas (1897–1968) – uzņemto fotogrāfiju mantojumu ierāmētos un izgaismotos plakātos Rīgas sabiedriskā transporta pieturvietās. Izstādes aprakstā tika norādīts, ka “mērķis ir pārskatīt un paplašināt skatījumu par pagātnes notikumiem, pētot tos caur sieviešu pieredzes prizmu. No muzejiem un privātkolekcijām atlasīto fotokolekciju<sup>28</sup> ievietojot pilsētvīdē, to padara pieejamu jebkuram garāmgājējam. Eksponējot atlasīto darbu lielformāta kopijas, tiek veidots apgrieztais reprezentācijas princips, reklāmas stendos ievietojot un izgaismojot nevis attēlus ar sievietēm, kas cenšas pārdot kādu jaunu preci vai pakalpojumu, bet gan sieviešu fotogrāfu radītos darbus”.<sup>29</sup>

Fotogrāfija nereti tiek prezentēta kā uzskatāms piemērs mākslu demokratizēšanās procesam, kas savulaik radīja iespējas sevi profesionāli realizēt arī daudzām sievietēm māksliniecēm. Veicinot šo fotogrāfiju pieejamību jebkuram Rīgas iedzīvotājam vai apmeklētājam bez īpašas ieejas maksas un mudinājuma apmeklēt šo projektu, notika organiska fotogrāfijas, autoru mantojuma un publikas tikšanās, tādā veidā vēlreiz akcentējot fotogrāfijas kā ļoti demokrātiska un elastīga medija iespējas, tostarp arī popularizējot sieviešu radītos fotoattēlus. Nenoliedzami, šim projektam bija vairāki feministiski ievirzīti mērķi, to vidū arī pilsētvīdes plakātu kritizēšana, kuros nereti sievietes ķermeņi tiek instrumentalizēti komerciāliem nolūkiem.

Izstāde “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture” savukārt iepazīstināja ar īpaši atlasītiem darbiem, kuru autores ir desmit fotogrāfes, kas darbojušas mūsdienu Igaunijas un Latvijas teritorijā laikposmā no 19. gadsimta beigām līdz 30. gadiem, kā arī ar trīs mūsdienu māksliniekiem, kuri savos darbos pievēršas aizmirstajam vai zaudētajam vizuālās kultūras mantojumā. Sievietes fotogrāfes no Igaunijas teritorijas šajā projektā pārstāvēja Olga Dice (*Olga Dietze*, 19. gadsimta otrā puse–20. gadsimta



Marta Pļaviņa. Sievietes foto no mugurpuses. 20. gs. 20.–30. gadi. No Aizkraukles vēstures un mākslas muzeja krājums, AiVMM 19729/6

28 Mākslas projektā izmantoto fotogrāfiju oriģinālkopijas glabājas Latvijas Fotogrāfijas muzejā, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, Aizkraukles vēstures un mākslas muzejā, Madonas novadpētniecības un mākslas muzejā un Pēterā Korsaka privātkolekcijā.

29 *(Ne)redzamās autores. Mākslas intervences pilsētvīdē* : [projekta apraksts Rīgas Fotogrāfijas biennāles mājaslapā] [tiešsaiste]. (2020). Pieejams: [www.rpbiennial.com/2020/16lv.html](http://www.rpbiennial.com/2020/16lv.html) [skatīts 15.05.2022].



pirmā puse), Helene Fente (*Helene Fendt*, 1896–?), Anna Kuka (*Anna Kukk*, 1885–1979), Hilja Rieta (*Hilja Riet*, 1905–2006) un Lidija Tarema (*Lydia Tarem*, 1904–1979), savukārt no Latvijas – jau iepriekš “(Ne)redzamās autores” projektā izceltās, izņemot Ēriku Zariņu. Izstādē piedalījās arī mūsdienu mākslinieki Nanna Debuā Būla (*Nanna Debois Buhl*, 1975), Sami van Ingens (*Sami van Ingen*, 1964) un Elizabete Tonnarda (*Elisabeth Tonnard*, 1973).

Izstādes scenogrāfija tapa sadarbībā ar Alekseju Muraško. Pēc viņa iniciatīvas tika izveidota īpaša spoguļu plauktu konstrukcija, kurā ievietotās foto izdrukas izstādes apmeklētājiem bija skatāmās kā atspulgi, atgādinot pagātnes rēģus. Pateicoties šai idejai, izstādes ekspozīcija muzeja aptumšotajā anfilādē pārtapa par rotaļīgu *camera obscura* stila instalāciju un ļāva uzskatāmi prezentēt trīs elementus, kas bieži tiek uztverti kā objektīvās realitātes atspoguļotāji, – vēsturi, fotogrāfiju un spoguli. Spogulis kā nozīmīgs instruments vēsturisko attēlu veidošanā bija viena no centrālajām metaforām “Sudrabmeiteņu” projektā. Līdzīgi fotogrāfijai, tas tiek aplami uztverts kā uzticams realitātes atspoguļotājs, lai gan rāda pasauli tā, kā mēs to vēlamies redzēt.

Veidojot izstādi, starp kuratoriem bija diskusija par to, cik tiešā veidā prezentēt šo izstādi kā feministisku. Jau atkal patapinot mākslas vēsturnieces Māras Traumanes reiz izmantoto apzīmējumu, šo izstādi varētu nosaukt par “Sieviešu spēka prezentāciju bez F vārda”<sup>30</sup>, jo uz feminismu tiešā veidā atsauces nav ne izstādē, ne grāmatā. Vēlāk projekts tika kritizēts par izstādes autoru mistifikāciju, kuratoriem neliekot uzsvāru uz katras autores atsevišķā dzīvesstāsta izklāstu, tā vietā izceļot aizmirstā un zaudētā mantojuma tēmu.<sup>31</sup> Tieši šī tēma, rādot šo autoru veiksmīgi saglabājušos mantojumu, kļuva par projekta galveno, caurvijošo motīvu. Atskatoties un pārvērtējot projektu un publikas reakciju, tomēr svarīgi ir akcentēt tā feministisko ievirzi un politisko žestu, kas projekta veidošanas laikā šķita pašsaprotams. Dažkārt, iespējams, lielākais spēks ir uzsvāros, un diemžēl dzimumu nevienlīdzības un sieviešu vēstures kustības kontekstā šie uzsvāri un īpašā skaidrošana joprojām ir nepieciešama.

Aizmirstā un zaudētā tēma izstādē tika reprezentēta ar trīs mūsdienu mākslinieku – Debuā Būlas (“Zvaigžņu spektri”, 2020), van Ingena (“Liesma”, 2018) un Tonnardas (“Bibliotēka”, 2015) – darbiem. Viņi savos mākslas projektos izmantoja dažādus artefaktus, piemēram, jaunatklātās astronomijas pionieres Mārgaretas Haginsas (*Margaret Lindsay, Lady Huggins*, 1848–1915) mantojumu, kas ir spilgts sieviešu vēstures aktivizēšanas piemērs, iekļaujot to mākslas darbā. Tāpat izstādē bija skatāmas Otrā pasaules karā Vācijā sadegušo gleznu melnbaltās reprodukcijas no Berlīnes Gleznu galerijas (*Gemäldegalerie*), kā arī nesen jaunatklātie fragmenti

30 Traumane, M. Women's Art and Denial of Feminism: History of Exhibitions in Latvia 1977–2011. In: K. Kivimaa, ed. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, 2012. P. 179.

31 Pöldsam, R. Tūlpimus naiste saladuslikkusest. *Sirp* [tiešsaiste]. (07.08.2020.). Pieejams: [www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/tulpimus-naiste-saladuslikkusest](http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/tulpimus-naiste-saladuslikkusest)



Hilja Rieta. Apsveikuma kartītes skice. 20. gs. 30. gadi.  
No Igaunijas Fotogrāfijas muzeja krājums, TLM Fn10118:11

no somu režisora Teuvo Tulio (*Theodor Antonius Tugai* jeb *Teuvo Tulio*, 1912–2000) filmas<sup>32</sup>, kuru vēl nesen visi uzskatīja par zudušu. Abi projekta kuratori uzskatīja, ka līdzīgs risinājums stāstījumā un interpretācijā var izmantot, lai runātu par sieviešu fotogrāfu mantojumu.

## Neretušētā vēsture

Fotogrāfijas vēstures pētniecība Latvijā ir savdabīgā situācijā. Tas, ka ilgstoši nav domāts par centralizētas fotogrāfijas vēstures rakstīšanu, ir kļuvis par auglīgu zemi eksperimentiem, kā arī fragmentētai vēstures rakstīšanai, kur hrestomātiska pārskata vietā uzmanība tiek pievērsta konkrētām personālijām, notikumiem, skolām vai stiliem. Lai gan ir vēlme arī fotogrāfijā veidot kanonus, tie nemitīgi tiek “sabotēti” ar paralēlām, pirmajā acu uzmetienā šķietami marginālām iniciatīvām, piemēram, kāda reģiona foto studijas izcelšanu<sup>33</sup> vai sieviešu fotogrāfu vēstures veidošanu. Lai gan tas var šķist problemātiski, tādā veidā vēsture tiek pārstāstīta daudz atvērtākā formā, kas ļauj domāt, ka arī vispārīgā fotogrāfijas vēsture kādreiz tiks veidota, atsakoties no metodoloģijas, kas balstās uz kādu konservatīvu kanonu vai vēstures stāstīšanas paņēmieni.

Ņemot vērā materiālu, kas bija tobrīd pieejams, “sudrabmeiteņu” kuratori izlēja izstādei atlasīt desmit fotogrāfes. Lai gan šis skaits var likties mazs, pašlaik ir zināmas tikai pāris fotogrāfes, kuru mantojums ir pieejams un kaut cik pienācīgi izvērtējams. Visbiežāk vienīgā zināmā informācija ir vārds, uzvārds un darbības vieta. Tas nenozīmē, ka viss materiāls ir zudis. Tas nozīmē, ka priekšā vēl ir liels pētniecības darbs. Pašlaik, piemēram, ir atklāti vēl vairāki igauņu un latviešu sieviešu fotogrāfu vārdi, viņu mantojums tiek skatīts, lai saprastu materiāla autentiskumu (darbu paraksti, attēlu salīdzināšana, arhīvu materiāli un mutiskās vēstures liecības) un apjomu, ir veikti arī faktoloģiski precizējumi par apskatītajām autorēm, un tie ir bijuši iespējami, pateicoties citu pētnieku un entuziastu interesei par Tartu izstādes projektu. Pat par autorēm, kuras vēsturnieki jau bija atklājuši pirms mums, nav veikta gandrīz nekāda izpēte. Piemēram, par baltvācieti Dīci, kuras mantojums izstādē reprezentēja senākos materiālus. Hijumā muzejs gan ir centies veikt padziļinātu pētījumu par Heleni Fenti, izskatot salas tekstilfabrikas arhīvus, kuri tika pārsūtīti uz Krieviju un kuros varēja atrast ļoti vērtīgu informāciju ne tikai par autori, bet arī visas salas vēsturi kopumā.

Tā vietā, lai izstādes vēstījumu būvētu uz katras autorei individuālajām biogrāfijām, vēsturiskais materiāls kļuva par daļu no laikmetīgās mākslas ekspozīcijas. Tas prasīja kuratoru izvēles, kas nav klasiskas vēsturiskām izstādēm, jo mērķis nebija

radīt precīzi objektīvu autoru atspoguļojumu. Mēs lūkojāmies uz autorēm tieši tāpat kā uz mūsdienu māksliniekiem – kā uz izstādes dalībniecēm. Daudzas no autorēm ikdienā strādājušas fotostudijās ar mākslīgo apgaismojumu un dekoratīviem fona gleznojumiem, bet mēs nevēlējāmies rādīt viņas caur šādu prizmu. Lūcija Alutis-Kreicberga bija nozīmīgs izņēmums, kuras lielformāta izstāžu fotokopijas, kas ir saglabājušās līdz mūsdienām, tika izņemtas parādīt arī izstādē. Viņa bija viena no spilgtākajām profesionālajām fotoportretistēm, kas aktīvi darbojās Latvijas fotogrāfijas jomā starpkaru periodā. Viņa piedalījās Latviešu fotogrāfiskās biedrības aktivitātēs un bija viena no pirmajām sievietēm Rīgā, kas atvēra savu fotosalonu “Noar”. Alutis-Kreicbergas mantojums šodien lielā mērā ir zināms, pateicoties viņas uzņemtajiem pastkaršu formāta portretiem, kuriem pozējuši Latvijas sabiedrībā labi zināmi un iemīļoti kultūras darbinieki. Līdzīgi citiem saviem laikabiedriem, viņa veidoja savas fotogrāfijas, izmantojot gan piktorālisma stilistiku, gan modernisma vēsmas fotogrāfijā, kuras raksturo asāki kadrežumi, modeļu pietuvinājumi un spēcīgu gaismēnu režija, komponēta mākslīgi apgaismotās studijās. Nereti abi stili tika apvienoti, radot dažādu sabiedrībā zināmu cilvēku glāmūrīgus portretus vai modes un reklāmas fotogrāfijas, kas bieži atgādina kadrus no kādas Holivudas mēmās kinolentes.

## Pārāk nozīmīgas, lai ignorētu

Lielākajai daļai sieviešu fotogrāfu gadsimta mijā attiecības ar fotogrāfiju sākās, vai nu strādājot ģimenes biznesā vai kļūstot par kāda fotogrāfa mācekli. Jāns Riets (*Jaan Riet*, 1873–1952) veiksmīgi vadīja foto studiju Vīlandē, un viņa sieva Marija Rieta (*Marie Riet*, 1880–1959) bija pilnībā atbildīga par studijas darbību, kamēr vīrs piedalījās Pirmajā pasaules karā. Marijas māsa Kuka arī lielāko daļu savas dzīves strādāja Rieta studijā, tāpat viņa meitas Hilja Rieta un Elma Rieta (*Elma Riet*, 1910–1987). Tarema sāka skoloties jau pusaudžu vecumā Johanesa Grīntāla (*Johannes Grünthal*, 1883–1955) foto studijā. Lūcijas Alutis-Kreicbergas gadījumā tas bija fotogrāfs Mārtiņš Lapiņš (1873–1954), kas pievērsa viņas interesi fotogrāfijai<sup>34</sup>, kamēr Emīlija Mergupe kļuva par foto rūpnieka, izdevēja un Latviešu fotogrāfiskās biedrības<sup>35</sup> dibinātāja Mārtiņa Buclera<sup>36</sup> (1866–1944) mācekli un kolēģi. Līdzīgi Rieta ģimenei, arī Latvijā daudzu fotogrāfu sievas aktīvi piedalījās fotosalona darbībā, arī fotografēšanā. Viszināmākā viņu vidū ir Marija Rīdzeniece (1882–1935, fotogrāfa

32 Spēlfilma “Silje jeb jaunībā aizmigusi” (1937).

33 Piemēram, fotogrāmata “Stikla Strenči”. Redaktore A. Volkova. Rīga: Orbīta, 2019.

34 R. Č. Pa mūža gadu kāpnēm: Rīgas fotogrāfes jubileja. *Laiks*, 1979, Nr. 29, 11. apr., 5. lpp.

35 Latviešu fotogrāfiskā biedrība tika dibināta 1906. gadā. Katrs dalībnieks saņēma biedra karti ar nosaukumu krievu valodā “fotogrāfs amatieris”. Tam bija savs zīmogs, nozīmīte un karogs. Jau kopš biedrības pirmsākumiem tajā iekļāva daudzas sievietes fotogrāfes, kas jāva 1913. gadā nodibināt Sieviešu komiteju. Daudzas jaunās praktiķes iesaistījās biedrības veidotajos foto kursos.

36 Korsaks, P. Mālpils fotogrāfi – sava laika un vides hronisti 20.gs. 1.pusē. No: Pauloviča, I., red. *Kultūrvēstures avoti un Mālpils novads*. Mālpils: Latvijas Zinātņu akadēmija, 2016.



Emīlijas Mergupes Latviešu fotogrāfiskās biedrības biedra karte. 1921.  
Latvijas Fotogrāfijas muzeja krājums, LFM 15974

Viļa Rīdzenieka sieva).<sup>37</sup> Fotostudijās strādāja liels skaits sieviešu, ko var redzēt arī fotogrāfijās, kurās dokumentēta studiju darbinieku ikdienu. Daudzas bija retušētājas, kas savā ziņā ir ironiski, jo tas nozīmē, ka viņas modificēja skatījumu uz noteiktām lietām un cilvēkiem. Kas attiecas uz autorību, tad lielākoties tika izmantoti studiju spiedogi, kas neļauj atšifrēt fotogrāfiju tiešo autorību. Šī faktora dēļ mēs zinām diezgan maz par Kukas mantojumu. Gandrīz desmit gadu viņa vadīja pati savu studiju Zejā Amūras apgabalā Krievijas Impērijā. Bet ir ļoti maz zināms par šo periodu un fotogrāfijām, ko viņa uzņēmusi Igaunijā, jo tās pārsvarā tika apzīmotas ar Rieta studijas zīmogu.

Veidojot izstādi, nebija mērķa atrast vienu īpašu fotogrāfiju vai veidot topu ar labākajiem vai vēsturiski nozīmīgākajiem attēliem. Bija vēlme kūrēt foto sērijas. Dažas no tām tika atlasītas jau no eksistējošām kolekcijām, piemēram, Kukas eksotiskais Zejas zelta mazgātāju albums vai Rītas neskaitāmo ziedu pastkaršu kompozīcijas. No Taremas, kas bija profesionāla studijas fotogrāfe, ir saglabājušies vairāki personiskie fotoalbumi ar pašportretiem spoguļa priekšā. Viņas rotaļīgās fotogrāfijas, kas atgādina mūsdienu pašbildes, ietver kaut ko svaigu un godīgu, jo to mērķis vai metode nebija radīt perfektu attēlu, bet gan rotaļīga un intīma sevis dokumentācija.

Kuratori savā interpretācijā atļāvās iet vistālāk, kad tika atlasīti darbi no Helenes Fentes mantojuma. Fotografējot ainavas ar mērķi veidot pastkartes, viņa bieži tajās ietvēra torņus, un, tā kā viņa dzīvoja uz Hījumā salas, tad šie torņi bieži bija bākas. Bet, ja vien šīs fotogrāfijas nesaliek kopā vācu konceptualistu Hillas Beheres (*Hilla Becher*, 1934–2015) un Bernda Behera (*Bernd Becher*, 1931–2007)<sup>38</sup> stilā, var arī nepamanīt to atkārtošanos un gandrīz vai tipoloģisko raksturu.

Antonija Heniņa un Minna Kaktiņa bija salonu īpašnieces Latvijas lauku reģionos (Skrundā un Koknesē). Viņu atstātais mantojums ir neliels, tāpēc tika izlemts nefokusēties uz viņu darbiem studijās, bet gan no sociālā aspekta interesantāku materiālu – lauku ainavām un ikdienas lauku dzīves epizožu fiksāciju. Jaukta atlase tika veidota arī no iespaidīgās Pļaviņas kolekcijas. Lielais skaits stikla plašu negatīvu, kas pašlaik atrodas Aizkraukles vēstures un mākslas muzejā, ļāva atlasīt īpaši fascinējošus piemērus un savdabīgi skaistas fotogrāfijas, kas tika veidotas viņas studijā Skrīveros. Tāpat tika atlasītas plenēra fotogrāfijas, kas atgādina gan tā laika sieviešu žurnālu modīgus atpūtas attēlus, gan 19. gadsimta eļļā veidotas ainavas ar nelielām cilvēku figūru stafāžām.

37 Viens no viszināmākajiem un visvairāk atzītajiem 20. gadsimta pirmās puses latviešu fotogrāfiem Vilis Rīdzenieks (1884–1962) kopā ar sievu atvēra un vadīja divas fotostudijas – “Konkurencija” (1910–1915) Liepājā un “Klio” (1915–1935) Rīgā. Grāmatā “Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas” (1985, Liesma) ir minētas vairāku citu fotogrāfu sievas, kas darbojās fotogrāfijas jomā, bet par viņu identitāti nav atklāts nekas vairāk kā vīra uzvārds.

38 Beheri bija vācu konceptualisti un fotogrāfi, kas darbojās kā radošs tandēms. Visplašāk pazīstamas viņu “tipoloģijas” jeb apjomīgās fotoattēlu sērijas ar industriālām būvēm; fotogrāfijas nereti tika izkārtotas vienotā attēlu režģī.



Viens gadījums, kad izvēle bija īpaši ierobežojoša, lai gan, cik var spriest, fotogrāfei ir bijusi veiksmīga karjera, bija Emīlija Mergupe. Lai gan no autores mantojuma gandrīz nekas nav saglabājies, viņa šķita pārāk nozīmīga, lai ignorētu. Reiz starptautiskā līmenī atzīta kā ainavu fotogrāfe<sup>39</sup>. Taču viss, ko var atrast saglabājušos līdz mūsdienām, ir fotogrāfijas, kurās ir fiksēta viņas dzimtā vieta Mārupē un ģimene. Ir saglabājušies arī vairāki pašas Mergupes portreti, pēc kuriem var secināt, ka viņa ir bijusi savam laikam moderna un pat, var teikt, progresīva sieviete.<sup>40</sup>

Vienīgā neprofesionālā fotogrāfe šajā atlasē ir baltvāciete Olga Dīce, kas fotografēšanas hobiju uztvēra ļoti nopietni, bet nekad tā arī nepārvērta amatā vai profesijā. Atkal jau izvairoties no vēsturiskas reprezentācijas un acīmredzamas izvēles, kuratori atstāja ārpus izstādes to viņas kolekcijas daļu, kurā fiksēti Igaunijas zemnieki viņu fermās Tartu reģionā. Tā bija pirmā nozīmīgā Tartu zemnieku fotodokumentēšana, ko veica tieši viņa. Tā vietā tika izvēlētas noskaņas fotogrāfijas ar sievietēm atpūtā Vācijas ceļojumā. Tās pievēršas aizejošajai 19. gadsimta aristokrātijai un turīgajai vidusšķirai, vienlaikus reprezentē zināmu brīvības gaisotni un savdabīgā veidā arī sieviešu emancipāciju. Izstādē vitrīnās bija izlikti arī atsevišķi artefakti, kā autoru portreti, fotobiedrību kartes, personiskie albumi un citi arhīvu materiāli, kas, iespējams, veidotu lielāku balansu starp mākslinieciskajām izvēlēm un vēsturisko materiālu, ja būtu bijusi iespēja materiāla pētniecībai pievērsties vēl vairāk padziļināti, tomēr izstādes tā brīža mērķi nepieprasīja šādu materiālu intensīvu klātbūtni.

Izstāde, pateicoties iespējai veiksmīgi izmantot ēkas anfilādes plānojumu, veidojās kā telpā un laikā transformējošs stāsts vairākos cēlienos. Pirmajā telpā apmeklētājam sastopoties ar pirmo vēsturisko materiālu un nīderlandiešu mākslinieces gleznu reprodukciju attēlu arhīvu, tika radīts iespaids, ka viņš ir nonācis templim līdzīgā bibliotēkā. Nākamo telpu bija pilnībā pārņēmusi daņu mākslinieces spektroskopiskā instalācija, kas izveda skatītāju cauri Haginsas krāsainiem gaismas stariem. Tad uz mirkli atkal bija iespēja nonākt vēsturisko materiālu telpā, kurā šoreiz visa centrā bija izskaistinātie Kreicbergas portreti ar iedomātām kinozvaigznēm (modeļu identitāte nav zināma). Visbeidzot izstāde noslēdzās inscenētā kinozālē, kur somu mākslinieka eksperimentālajā filmā tika radīta ilūzija, ka lēnām kopā sakūst filmu kadri. Tieši šīs mākslinieciskās izvēles (spoguļi un mūsdienu mākslinieku darbi), kas vēsturiskas izstādes paņēmieni vietā spēlējās ar metaforām un ļāva sajust tēmu maņu līmenī, bija pieredze, ko daudzi skatītāji, arī fotogrāfijas profesionāļi, novērtēja kā īpaši veiksmīgu un novatorisku izstādes aspektu. Šis izstādes formāts ir tāds, kas šķiet aktuāls un attīstāms arī nākotnē, ļaujot pieredzēt vēsturi, it īpaši tik kompleksu un sensitīvu kā



Skats no izstādes "Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture".  
2020. gada 12. jūnijs–27. septembris. Tartu Mākslas muzejs. Foto:  
Aleksejs Muraško

39 Balstoties uz informāciju, kas publicēta grāmatā "Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas", Emīlijas Mergupes ainavas ir tikušas vairākkārt izceltas gan vietējās, gan starptautiskās foto izstādēs. Viņa ir saņēmusi vairākas medaļas un diplomus (piemēram, sudraba medaļu par darbu, kurš 1910. gadā tika izrādīts Starptautiskajā fotogrāfiju izstādē Rīgas Pilsētas muzejā).

40 Skatītie fotoattēli atrodas fotogrāfa un fotovēsturnieka Pētera Korsaka privātkolekcijā.

sieviešu vēsturi, ne tikai ar tekstu un artefaktu, bet arī radošu komunikācijas rīku un laikmetīgās mākslas starpniecību.

## Noslēgumā

Izstāde “Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture” bija un ir politisks žests, lai aktualizētu dažādus ar fotogrāfiju, kultūras mantojumu un sieviešu vēsturi saistītus jautājumus. Tas nevienu brīdi netika plānots kā noslēgts, monogrāfiska rakstura projekts, kas vēsta par pētniecības rezultātiem vai slavina kāda mākslinieka sasniegumus. Tas bija fotogrāfijai veltīts projekts, kas runā par vēsturi kā mainīgu vienumu un par tās dalībniecēm – sievietēm, kas diemžēl bieži ir izstumtas no vēsturisko un nacionālo identitāti veidojošā vēstījuma. Projekts kopumā ir bijis veiksmīgs. Profesionāļu vidū tas tika novērtēts pozitīvi, un albums saņēma pat grāmatu mākslas balvu konkursā “Zelta ābele 2021” kategorijā “Mākslas izdevums”. Kopš projekta noslēguma izstādes veidotāji bijuši uzaicināti lasīt referātus par projektu vairākās konferencēs: starptautiskajā tiešsaistes konferencē “*Not Yet Written Stories. Women Artists in Central and Eastern Europe*”<sup>41</sup> (“Vēl neuzrakstītie stāsti. Centrālās Eiropas un Austrumeiropas sievietes mākslinieces”), simpozijā “Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā”<sup>42</sup> un konferencē “*Art in a Modern City for a Modern Country*”<sup>43</sup> (“Māksla modernā pilsētā modernai valstij”). Pēc šī projekta jaunās Latvijas fotogrāfijas antoloģijas veidotāji ir uzaicinājuši mani par vairākām fotogrāfēm rakstīt atsevišķus šķirklus. Ir arī sāktas pirmās nopietnās sarunas ar foto profesionāļiem Lietuvā pēc viņu iniciatīvas par šī projekta attīstību Baltijas līmenī, veidojot izstādi Viļņā. Viss iepriekš minētais ir ne tikai pierādījums viena projekta veiksmei un popularitātei, bet arī nozīmē, ka galvenais mērķis tika sasniegts, tika aktivizēti sieviešu stāsti.

Sieviešu vēstures kustības attīstība Latvijā lēnām ir kļuvusi par daļu no institūciju programmām, kas nozīmē, ka sieviešu stāstu ierakstīšana nacionālajā vēsturē notiek daudz straujāk un mērķtiecīgāk. Bet arī katra atsevišķa pētnieka un kuratora darbs paliek tikpat svarīgs kā līdz šim, jo bez izpētītā materiāla viņi, metaforiski izsakoties, izliek nepieciešamās ceļazīmes, lai kustība turpinātos un virzītos sieviešu vēstures integrēšanā mūsu kopīgajā vēsturiskajā identitātē un apziņā.

41 Konferenci 2021. gada 2.-3. septembrī organizēja “Arton Foundation” (Polija), Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs (Latvija), “Center for Contemporary Arts - SCCA” (Lubjana) un “Office for Photography” (Horvātija).

42 Simpoziju 2021. gada 16.-17. augustā organizēja Latvijas Nacionālā bibliotēka.

43 Starptautiskā konference Viļņas Mākslas akadēmijas Kauņas filiālē (Lietuvā) plānota 2022. gada 15. septembrī.

## Avoti un literatūra

- Gordon, L. *Gerda Lerner (1920-2013)*. [tiešsaiste]. (2022). Pieejams: [www.gerdalerner.com/biography](http://www.gerdalerner.com/biography) [skatīts 28.01.2022].
- Grigor, I., Puķīte, Š., sast. *Sudrabmeitenes. Fotogrāfijas retušētā vēsture*. Rīga: Tartu Kunstimuseum un Blind Carbon Copy, 2020.
- Hacking, J., ed. *Photography. The Whole Story*. London: Thames&Hudson, 2017.
- Kārklā, Z. No Kaukāza līdz Ēģiptei. Ceļotāja un literāte Minna Freimane. Par piemiņu. No: Brēmere, I., red. *Minna Freimanes ceļojuma piezīmes*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2021. 285 lpp.
- Kivimaa, K., ed. *Working With Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, 2012.
- Kļaviņš, E., sast. *Latvijas mākslas vēsture. V. 1915-1940*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2016.
- Kodres, K., red. *Eesti kunsti ajalugu*. Tallina: Eesti Kunstiakadeemia, 2010.
- Korsaks, P. Leģendārajai fotogrāfei Lūcijai Alutis-Kreicbergs - 120. *Foto Kvartāls*, 2009, Nr. 3 (17), jūnijs.
- Kukaine, J. *Daiļās mātes. Sieviete. Ķermenis. Subjektivāte*. Rīga: Neputns, 2016. 238 lpp.
- Latvijas Fotogrāfiskā biedrība. *Foto izstādes katalogs no 20. nov. līdz 16. dec. 1921. g. Rīga, 1921*.
- Lipša, I. *Seksualitāte un sociālā kontrole Latvijā 1914-1939*. Zinātne, 2014. 622 lpp.
- Macek, V., ed. *The History of European Photography 1900-1938. Volume I*. Bratislava; Vienna: FOTOFO and The Central European House of Photography, 2010.
- Macek, V., ed. *The History of European Photography 1900-1938. Volume II*. Bratislava; Vienna: FOTOFO and The Central European House of Photography, 2010.
- Nadell, P. S. and Haulman, K., eds. *Making Women's Histories. Beyond National Perspective*. New York: New York University Press, 2013.
- Pauloviča, I., red. *Kultūrvēstures avoti un Mālpils novads*. Mālpils: Latvijas Zinātņu akadēmija, 2016.
- Pērkone, I. *Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās*. Rīga: Neputns, 168 lpp.
- Pōldsam, R. Tūlpimus naiste saladuslikkusest. *Sirp* [tiešsaiste]. (07.08.2020.). Pieejams: [www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/tulpimus-naiste-saladuslikkusest](http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/tulpimus-naiste-saladuslikkusest)
- R. Č. Pa mūža gadu kāpnēm. Rīgas fotogrāfes jubileja. *Laiks*, 1979, Nr. 29, 11. apr., 5. lpp.
- Reilly, M., ed. *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson, 2020.
- Rēmere, S., Brasliņa, E. *Mūsējās. 50 pasakas par Latvijas sievietēm*. Rīga: Ascendum, 2020. 115 lpp.
- Rosenblum, N. *A History of Women Photographers*, 3rd ed. New York, London: Abbeville Press Publishers, 2010.
- Sieviešu pārstāvniecība Latvijas kultūrā un sabiedrībā (1870-1940) (2021-2023) : [par projektu, tā pamatjautājumiem un rezultātiem] [tiešsaiste]. Pieejams: <http://lulpmi.lv/page/view?link=Sieviesu-parstavnieciba-Latvijas-kultura-un-sabiedriba-%281870-1940%29> [skatīts 20.03.2022].
- Teivāne-Korpa, K., red. *Vilis Rīdzenieks*. Rīga: Neputns, 2018.

24. Volkova, A., red. *Stikla Strenči*. Rīga: Orbīta, 2019.
25. Willard, C. C., ed. *The Writings of Christine de Pizan*. New York: Persea Books, 1994.
26. Zajančauska, Z., red. *Rīgas Fotogrāfijas biennāle 2020*. Rīga: Rīgas Fotogrāfijas biennāle, 2020.
27. Zeile, P., sast. *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*. Rīga, Liesma, 1985.
28. Zelče, V. *Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhivistu biedrība, 2002. 298 lpp.

## Exhibition “Silver Girls. Retouched History of Photography” as a Platform for Mobilizing Women’s History and Revisiting Photography’s Identity

### Summary

In 2019, at the invitation of the Tartu Art Museum, curator and researcher Šelda Puķīte together with Estonian curator and critic Indrek Grigor started their research work on the heritage of early women photographers from Latvia and Estonia. In 2020 it turned into art exhibition and publication “Silver Girls. Retouched History of Photography”. Exhibition introduced a selection of specially chosen works by ten early women photographers who have been working in the present day territory of Estonia and Latvia from the end of the 19th century till the end of 1930’s and placed them in the company of three contemporary European artists whose works contemplate the lost and the neglected in our visual history. During the development of the project curators arrived to a decision not just to actualize certain aspects of the history of photography and represent few chosen female authors to add to the canon but to question the way we perceive reality presented to us both through narratives written by historians and through images supposedly mirroring the existing world.

Now, looking back at this exhibition two years later, it seems important to me, as the initiator and one of the curators of this project, to present and evaluate not only the history, development, content and curatorial strategies of the project, but also how this project is organically embedded in the processes of the local women’s history movement and echoes similar processes in Europe and the United States. At present, unfortunately, there are not many examples in Latvia where art exhibitions are analysed in scientific texts, much less those that can be related to the actualization of women’s history, therefore this article is also important in this respect.

Keywords: silver girls, history of women, rewriting of history, feminism, photo exhibition, Latvia, Estonia



IEVA MELGALVE,  
ANDRA SILAPĒTERE

## Personisko arhīvu pārnese kultūras atmiņas laukā: izstādes “Atceros, tātad esmu” veidošanas pieredze

### Kopsavilkums

Šis raksts atsaucas uz Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā rīkoto izstādi “Atceros, tātad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi”. Pētot sievietes mākslinieču pieredzi padomju periodā un apkopojot materiālus izstādei, iezīmējās problemātika, kas saistās ar personiskās atmiņas un pašvēstures (*self-historicization*)<sup>1</sup> iecelšanu kultūras atmiņas laukā.

2020. gadā Latvijas Laikmetīgās mākslas centra vadīta pētnieku grupa, kuras vidū ir arī šī raksta autore, iesaistoties starptautiskā projektā “Vēl neuzrakstītie stāsti: sievietes mākslinieču arhīvi tiešsaistē”, ķērās pie izstādes “Atceros, tātad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi” veidošanas. Tika apzināti ideoloģiskie, diskursīvie un sociālekonomiskie iemesli, kuru dēļ mākslinieču vārdi un darbi ir tikuši aizmirsti. Izpēte atklāja gan sadursmi starp privātā un publiskā nošķirumu, gan atmiņas pārnese nepieciešamību un tās iespējamus veidus.

Pētījuma un izstādes uzmanības centrā bija mākslinieces Rita Einberga, Laima Eglīte, Maija Eliase, Mudīte Gaiševska, Ruta Kreica, Rasa Kalniņa-Grīnberga un Olga Neimane-Kateņeva. Iegūtās ziņas par māksliniecēm un viņu personiskajiem un ģimenes arhīviem iezīmēja dažādas problēmas: personiskās atmiņas trauslumu; atmiņu pārnese iespējamību; dažādu vērtību un mākslas uztveres saduri, kas maina mākslinieces darbības rāmējumu un/vai pretojas jauna rāmējuma izveidošanai.

Personiskās un kultūras atmiņas pieeja, apvienojot to ar ieskatu ideoloģiskā, diskursīvā un sociālā fona izpētē – jo īpaši pievērsoties ideoloģijas un dzimtes uztveres pārmaiņu iespaidam –, ļauj iezīmēt galvenās grūtības, ar kādām saskaras pētnieki, mēģinot papildināt vai pārrakstīt vēsturi.

Atslēgvārdi: izstāde, kuratoru pētījumi, personiskie arhīvi, postsociālisms, sievietes vēsture, sievietes mākslinieces

1 Slovēņu kuratores un mākslas teorētiķes Zdenkas Badovinačas (1958) ieviests termins (2014). Skat. <https://glossary.mg-lj.si/related/historicization-badovinac/186>

2020. gada nogalē Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā (LNMM) bija skatāma izstāde “Atceros, tātad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi”<sup>2</sup>, kas tika veidota plašāka pētniecības projekta ietvaros, Latvijas Laikmetīgās mākslas centram (LLMC) sadarbojoties ar mākslas pētniecības institūcijām Varšavā, Zagrebā un Ļubļanā<sup>3</sup>. Sadarbības projekta mērķis bija pievērsties nesenās vēstures pārskatīšanai un aktualizēt sievietes mākslinieču intelektuālo mantojumu 20. gadsimta otrajā pusē, kā arī veikt apzināto arhīvu digitalizēšanu, ievietojot materiālus vietnē [www.forgottenheritage.eu](http://www.forgottenheritage.eu). Šādas iniciatīvas pamatmotivācija bija nepieciešamība ne tikai reaģēt uz faktu, ka sievietes radošā darbība mākslas vēstures rakstīšanas procesos aizvien tikusi izlaista, bet arī aktualizēt apstākļus, kuru iespaidā mākslinieces Austrumeiropā bijušas pakļautas dubultai marginalizācijai. Šāda marginalizācija notikusi gan dzimuma dēļ, gan dominējošās Rietumu perspektīvas ietekmē, kura līdz šim bijusi noteicoša vēstures naratīvu veidošanā un kurā nav vietas procesiem, kas notikuši aiz dzelzs priekšvara.<sup>4</sup>

Latvijā izstādes un pētniecības kodols bija septiņas mākslinieces: keramiķe Rita Einberga (1921–1979), gleznotāja Laima Eglīte (1945), gleznotāja un dizaina grafiķe Maija Eliase (1924–1991), režisore un publiciste Mudīte Gaiševska (1935–2021), grafiķe Ruta Kreica (1946), tēlniece Rasa Kalniņa-Grīnberga (1936) un porcelāna māksliniece Olga Neimane-Kateņeva (1908–2001). Projektā bija svarīgi pievērsties atšķirīgām radošajām stratēģijām 20. gs. otrajā pusē, kas būtu saistītas gan ar alternatīvo kultūru un centieniem dažādot mākslas valodu, gan oficiālās mākslas radošo interešu diapazonu, kā arī aptvertu dažādus mākslas medijus. Šāda pieeja bija būtiska, lai iegūtu ne tikai pēc iespējas plašākas ziņas par mākslinieču pozīciju un iespējām konkrētajā laika periodā, bet arī paplašinātu priekšstatus par mākslas procesiem, to sociālo un politisko kontekstu. Izstādes uzdevums bija arī rosināt diskusiju par to, kā šie faktori atsaukušies padomju perioda un šodienas centienos veidot kolekcijas atmiņas institūcijās un rakstīt mākslas vēsturi, balstoties uz šīm kolekcijām.

Tomēr svarīgi uzsvērt, ka “sieviete māksliniece” kā izstādes tēma jau sākotnēji bija iecerēta kā pretošanās stereotīpiem par “sievietes pasauli” vai, vēl jo vairāk, “sievietes vietu pasaulē”. Izstādes iecere bija spert nākamo soli – iejaukties mākslas vēstures kanonā, lai atkodētu sociālās un politiskās struktūras, kas veido un veicina šādas sievietes pasaules un vietas skatījumus. Izstādes mērķis bija analītiski raudzīties ne tikai uz šo struktūru klātesamību dažādās dzīves jomās, kas ietekmē “sievietes mākslinieces” dzīves un darba apstākļus, bet arī pētīt sociāli un politiski rakstītas, izprastas un arī aizmirstas vēstures tapšanu, procesā atsedzot jaunus mūsu pagātnes stāstus.

2 2020. gada 14. novembris–2021. gada 24. janvāris, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.

3 Fundacija Arton (Varšava), Centre for Contemporary Arts (Ļubļana) un Office for Photography (Zagrebā).

4 Šī raksta kontekstā mēs izmantojam vārdu “ideoloģija”, apzīmējot jebkādu hegemonisku vai uz hegemoniju pretendējošu ideju kopumu, kas nosaka gan mākslas darbu tapšanu, gan to redzamību un iekļaušanos mākslas procesos. Šādā griezumā mākslas vēsture ir nepieciešami ideoloģiska arī tad, ja šo ideoloģiju neuzspiež politiskais režīms.



“Atceros, tātad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi”. Laimas Eglītes un Rutas Kreicas darbi. Izstādes skats. 2021. Foto: Ansis Starks

Tāpēc pirmais solis bija izziņāt vairāku institūciju arhīvus un reģistrēt tur uzkrātos materiālus. Sākotnējie izpētes avoti bija LLMC arhīvs, Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) Informācijas centrā uzkrātās ziņas, LNMM un Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) kolekcijas, kā arī citas publiskas kolekcijas. Izpēte noveda pie secinājuma, ka materiāli par sievietēm māksliniecēm tomēr lielākoties ir pieejami privātajos arhīvos gan pie ģimenēm, gan laikabiedriem. Tas lielā mērā saistīts ar to, ka plašāka pētniecība par māksliniecēm līdz šim nav izvērstā vai nav veikta vispār, vai mākslinieces jau savas aktīvās darbības laikā saskārušās ar sabiedrības un oficiālo iestāžu ignoranci, kas veicinājusi privāto arhīvu uzkrāšanu jeb pašvēstures “rakstīšanu”.

Zdenka Badovinača (*Zdenka Badovinac*, 1958), kas ieviesusi terminu “pašvēsture” (*self-historicization*), rakstīja, ka savu vēsturi ar arhīvu palīdzību lielā mērā veidojuši tie mākslinieki, kam pietrūcis kopīgās vēstures un arī tagadnes konteksta vai tas nav bijis piemērots, un šādā veidā viņi paši veido savu kontekstu un dzīves un darba interpretāciju.<sup>5</sup> Šāda pašvēstures “rakstīšana” ietver dokumentu arhivēšanu un vākšanu, kas saistīta ar individuālo mākslas praksi, kā arī aptver plašāku kontekstu – laikabiedrus un domubiedrus –, tādā veidā skaidrojot arī savu mākslu un intereses. Konstatējot šādu materiālu trūkumu atmiņas institūcijās, radās jautājums, kāpēc šādas situācijas veidojušās, kur un kā būtu pieejamas ziņas par šiem arhīviem, kā šie materiāli tiek uzkrāti, strukturēti un lietoti. Vai arhīvus ir veidojušas pašas mākslinieces, kā par tiem rūpējas arhīvu mantinieki un kā iespējams atgūt zaudēto vēsturi, kad liecības vairs nav pieejamas?

## Kolektīvā pētniecība

Pētījuma metodi – jau esošā mākslas vēstures kanona pārskatīšanu – būtiski stimulēja arī projekta forma. Šeit kopīgā darbā apvienojās vienpadsmit pētnieki<sup>6</sup> ar atšķirīgām zināšanām un pieredzi, kā arī dažādu profesionālo kontekstu. Viņu vidū bija gan pieredzējuši pētnieki, mākslinieki, žurnālisti, gan studenti, kas tikko sāk veidot savas zināšanas par vēsturi un tās attiecībām ar tagadni. Tas ļāva apvienot atšķirīgas stratēģijas un pieejas izpētes materiālam un apzināt veidus, kā un ko mēs varam mācīties, ja apvienojam zināšanas, prasmes un iemaņas. Sadarbība ļāva arī uzdot un pārdomāt jautājumus par to, kādas var būt pieejas liecībām un zināšanām par mūsu pagātņi, ko varam iegūt, strādājot kopā, un kādi vienoti apsvērumi vai apstākļi var veicināt kopā darbošanos.

Katrs no projekta dalībniekiem pievērsās konkrētai personībai. Gada laikā tika apgūtas dažādas liecības, pēc iespējas tika rīkotas tikšanās ar māksliniecēm,

5 Badovinac, Z. *Interrupted Histories, Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe*. New York: MoMA, 2018. P. 145.

6 Elīna Dzelzkalēja, Evita Goze, Rasa Jansone, Toms Ķencis, Ieva Laube, Ieva Melgalve, Justīne Savitska, Andra Silapētere, Paula Stutiņa, Terēze Šulca, Iliana Veinberga.

viņu laikabiedriem un ģimeni. Gluži kā Gaiševska, viena no šī pētījuma varonēm, rakstīja par savu individuālo atmiņu, kas slimības dēļ te parādās, te pazūd<sup>7</sup>, tā arī visu izstādes un pētījuma protagonistu pagātnes pietuvojās un attālinājās vienpadsmit pētniekiem; sākotnēji nefokusētas, tās tikai laika gaitā ieguva konkrētākas aprises. Bija gan negaidīti atradumi, gan bezcerīgas situācijas, kad zināšanas no mums atdalīja (un joprojām atdala) uzskatu un pieņēmumu sienas vai gluži praktiski neatslēdzamas dzīvokļa durvis, ugunsnelaimē sadeguši arhīvi vai laikabiedru, kolēģu vai ģimenes atteikšanās sarunāties.

Pētnieku uzdotie jautājumi bija: kā varam vērtēt mākslinieces, kas ir ietekmējušas kanonu, bet tiek aizmirstas? Kādēļ mākslinieciskā prakse, kas pievēršas refleksijai par sievietes pieredzi, tiek apzināti marginalizēta? Kādēļ padarām par nebūtiskām radošās stratēģijas, kuru interešu centrā ir subjektīvs, individuāls un intīms sabiedrības vērojums? Kādēļ mākslas vēstures kanonu joprojām veido stereotipizēts un hierarhizēts skatījums, kas priekšplānā nostata konkrētus medijus, bet vēstures naratīvu veido, balstoties uz vienas personas unikalitāti, ignorējot kolektīvi realizētu praksi? Kādēļ vēl joprojām marginalizējam perifēriju un domājam par mākslu tikai no centra perspektīvas?

## Personiskā arhīva problemātika. Identitātes veidošana

Darbā ar mākslinieču personiskajiem arhīviem un veidā, kā tas tiek pasniegts un sakārtots, atsedzas tas, cik lielā mērā personiskais arhīvs ir identitātes konstruēšanas rīks. Tas ietver gan atmiņu materiālu, gan liecības par izdarīto, gan arī darbu oriģinālus. Jo īpaši gadījumos, kad pētniecība fokusējas uz nesenās vēstures izpēti, liela nozīme ir arī tam, kā mākslinieču privāto arhīvu uztur, glabā un publisko ģimene un/vai laikabiedri.

Cilvēka identitāte mūsdienās, tas ir, laikā, kad nevar paļauties uz iepriekš dotu, tradīciju nospraustu identitātes rāmējumu, nav apstākļu nosacīta – tās veidošana ir katra cilvēka iespēja un arī pienākums.<sup>8</sup> Daļa no identitātes ir pašvēsture, ko sev un citiem stāsta pati persona. Tomēr, jo īpaši arhīva izpētes gadījumā, atsedzas arī dažādu materiālu nesēju nozīme identitātes veidošanā – materiālās liecības kļūst ne vien par atskaites punktiem atmiņu stāstā, bet arī par pierādījumu šīs atmiņas patiesumam un sakņotībai realitātē. Vienlaikus identitātes veidošana ir saistīta arī ar pretējo procesu – dažādu atmiņu un materiālo liecību atlasīšanu un dzēšanu, uzskatot daļu no tām vai nu par nesvarīgām, vai par liekām, vai nevēlamām personas pašvēsturē.

Vairākas no projekta ietvaros pētītajām māksliniecēm bija izveidojušas plašus savu darbu un dzīves arhīvus, kas ir labi pārskatāmi un veido vienotu stāstu par radošo biogrāfiju. Tāds sistemātisks arhīvs ir Laimai Eglītei un Rutai Kreicai. Arhīvi atklāj, ka viņām bijusi svarīga savu darbu kontekstualizācija un naratīvs, kas var būt gan materiāls, gan vārdisks. Eglīte personisko arhīvu ir kārtojusi, dokumentējot gandrīz katru savu darbu, tam pievienojot atšķirīgus kontekstuālus materiālus, piemēram, norādes uz iedvesmas avotiem. Savukārt Kreicas arhīvā ir maz norāžu uz viņas zīmējumu tapšanas kontekstu, bet šis konteksts ir ietverts pašos darbos, kuri atsaucas gan uz personiskās, gan sabiedriskās dzīves aktualitātēm un veido aptverošu viņas dzīves un radošā darba pārskatu. Tomēr iegūtie materiāli var būt arī tikai ar daļēji pieejamu darbu un mākslinieces biogrāfijas kontekstualizāciju vēstuļu vai dienasgrāmatu formā. Tāds ir Gaiševskas veidotais atmiņu pieraksts “Mudītes alfabētiskā biogrāfija” (2019), kas tapis, apzinoties savas atmiņas neuzticamo un gaistošo dabu. Darbu arhīvs tādējādi ir skatāms divējādi: no vienas puses, tas ir atmiņu krājums, kas palīdz veidot savu identitāti, no otras puses, tas lielākā vai mazākā mērā ir veidots nākamībai kā pašvēsture; pieraksti un liecības ir apzināti kā ilgstošāki nekā pati persona un ir veidoti kā iespēja ierakstīt savu identitāti citos kontekstos – ģimenes vai plašākas sabiedrības vēsturē.

Personiskā arhīva ilgstamību ļoti lielā mērā nosaka ģimenes un domubiedru attieksme un atbalsts. Spilgts piemērs ir tēlniece Rasa Kalniņa-Grīnberga, kuras personisko arhīvu glabā un papildina viņas ģimene, kas vienlaikus arī atbalsta un veido mākslinieces identitāti viņas dzīvesvietā Jelgavā. Tomēr ģimenes skatījumā – jo īpaši tad, ja pati māksliniece vairs nav starp viņiem, – nereti vērojama vēlme identitāti iekapsulēt un saglabāt nemainīgu, nepieļaut tās paplašināšanu. Reizēm tas ir saistīts ar ideoloģiskas dabas apsvērumiem, piemēram, ja māksliniece padomju gados ir veidojusi tā laika ideoloģijai atbilstošus darbus, šī viņas identitātes daļa tiek apzināti “aizmirsta”. Piemēram, Kalniņas-Grīnbergas gadījumā ģimene nelabprāt izcēla viņas darbus, kas iekļāvās padomju ideoloģiskajos “tautu draudzības” naratīvos. Līdzīgi notika ar Maijas Eliases veidotajiem sabiedrisko telpu interjeriem, kas ietvēra arī sava laika nepieciešamo slavinājumu “tautas vadoņiem”. Citkārt nevēlēšanās dalīties ar arhīva materiāliem ir saistīta ar mākslas hierarhiskajām struktūrām. Piemēram, Eliases gadījumā ģimene uzsvērti popularizē viņas eļļas glezniecību, bet ne inovatīvos un stilistiski daudzveidīgos dizaina darbus, kas tika veidoti kombinātā “Māksla”, – tagad tie tiek interpretēti kā maizes darbs un izslēgti no vispārīgas izpratnes par radošuma kategorijām. Tādējādi personiskais arhīvs, nonācis ģimenes pārziņā, var tikt saglabāts, bet padarīts vien daļēji pieejams, un pētnieka darbs prasa arī tāda iespējamā mākslinieces identitātes naratīva izveidi, kas atbilstu ne tikai pētījuma mērķim, bet arī ģimenes redzējumam, turklāt šī naratīva aprises var būt nepieciešams izmantot jau pētījuma sākumposmā.

7 Gaiševska, M. *Mudītes alfabētiskā biogrāfija*. (2019). Latvijas Laikmetīgās mākslas centra arhīvs. 1. lpp.

8 Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, 1991, p. 5.





Fragments no Mudītes Gaiševskas arhīva ekspozīcijas.  
Foto: Margarita Ogoļceva

Vēl sarežģītāka situācija var veidoties attiecībās ar domubiedriem. Dažās jomās draugu un līdzīgi domājošo kopienai ir svarīgi saglabāt un uzturēt tās biedru stāstus, jo tie stiprina arī kolektīvo identitāti. Piemēram, porcelāna apgleznotājas Olgas Neimanes-Kateņevas arhīvu ir saglabājusi Starptautiskās Rēriha biedrības (SRB) Latvijas nodaļa. Zīmīgi, ka šeit tas ir darīts, vadoties no mākslinieces sabiedriskās darbības un ap sevi pulcētā cilvēku loka interesēm, nevis mākslinieciskās biogrāfijas. Mākslas pasaulē tomēr kopienas izjūta var būt mazāk svarīga par individualitātes izcelšanu. Kā savulaik konstatējusi Linda Nochlina (*Linda Nochlin*, 1931–2017), šeit svarīgs ir priekšstats par mākslinieku (parasti – vīrieti) kā par vienpati un ģēniju<sup>9</sup>, un šajā priekšstatā nav vietas mākslas darba tapšanai kā kolektīvam procesam. Šim priekšstatam ir divējādas sekas. Pirmkārt, mākslinieces biogrāfijā var būt mazāk izcelti tie aspekti, kur viņas darbam ir kolektīvs raksturs (piemēram, Eliases darbība kombinātā “Māksla” vai Neimanes-Kateņevas darbs Kuzņecova porcelāna fabrikā vai vēlāk Rīgas porcelāna un fajansa fabrikā). Otrkārt, ja māksliniece ir piedalījusies kolektīvā darbā, viņas kolēģi var samazināt viņas ieguldījuma svaru, lai uz tā rēķina uzsvērtu savu nozīmi grupā. Šī tendence vairāk ietekmē sievietes gan patriarhālās sabiedrības hierarhijas dēļ, gan arī sociālekonomisku faktoru dēļ. Piemēram, no Latvijas teritorijā aktīvās hipiju un avangardistu kustības lielā mērā dzēsta gan Gaiševska, kuras darbi arī diemžēl tikpat kā nav saglabājušies, gan Kreica, kura ideoloģijas spiediena dēļ ir strādājusi gandrīz tikai “atvilktnē”. Abas šīs mākslinieces ir bijušas spiestas pārtraukt vai ierobežot savu darbību, lai vienatnē rūpētos par bērnu – problēma, kas gandrīz nekad nav skārusi vīriešus māksliniekus.<sup>10</sup> Kontrastam – viņu paaudzes māksliniece Laima Eglīte, kas ir saņēmusi dzīvesbiedra un ģimenes atbalstu, ir labāk atpazīstama.

Vēl sarežģītāka ir situācija, kurā māksliniece ir arī pedagoģe. Tieši sieviešu virzīšana par mākslas skolotājām ir raksturīga gan PSRS laikam<sup>11</sup>, gan arī mūsdienām. Šajā gadījumā māksliniece var būt tieši ietekmējusi savu audzēkņu izaugsmi, ļaujot viņiem pārņemt atšķirīgus radošā darba paņēmienus. Tomēr paradoksālā kārtā, jo tiešāka un spēcīgāka ir pedagoģes ietekme, jo mazāka var būt viņas audzēkņu motivācija saglabāt viņas darbu arhīvu, kas par šo ietekmi liecinātu. Piemēram, keramiķe Rita Einberga, kas savā laikā bija ievērojama ar inovatīvām un eksperimentālām metodēm keramikā, tagad ir praktiski aizmirsta. Einbergas personiskais arhīvs ir sadedzis, kā arī māksliniecei nav bijuši tieši mantinieki, kas varētu rūpēties par viņas atpazīstamību. Audzēkņi, kuri, iespējams, viņas metodes šobrīd pārzina vislabāk, neizrāda interesi par savas skolotājas ieguldījuma atzišanu un novērtēšanu.

9 Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists (1971). In: Nochlin, L. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Routledge, 2018, p. 145-178.

10 Pollock, G. Modernity and the Spaces of Femininity (1988). In: Pollock, G. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 2003, p. 70-127.

11 Melgalve, I, Cipste, A B. Ways of Forgetting. The Faded Image of Women Artists in Periodicals of the Latvian SSR. *Miejsce* [tiešsaiste]. (7/2021). Pieejams: <http://miejsce.asp.waw.pl/wordpress/pliki/2021/12/ways-of-forgetting.-the-faded-image-of-women-artists-in-periodicals-of-the-latvian-ssr-xxx-miejsce.pdf> [Skatīts 14.03.2022].

Kopumā jāsecina – lai arī mākslinieces veidots privātais arhīvs, kas tiek papildināts ar mākslinieces pašas stāstījumu, var būt izcils pētījuma avots, tas tomēr jāskata kritiski, rēķinoties ar to, ka tā veidošana ir cieši saistīta ar mākslinieces pašvēsturi. Alternatīvas arhīva interpretācijas var radīt šīs identitātes apdraudējuma izjūtu. Šī problēma kļūst vēl izteiktāka, ja mākslinieces identitāte kļūst sasaistīta ar ģimenes identitāti, kur viņas vieta mēdz būt ierakstīta nevis kā dzīvs stāstījums, bet kā aprobēti fakti, kuru apšaubīšana vai paplašināšana var kļūt par apdraudējumu ģimenes kolektīvajai identitātei. Citu kopienā – kolēģu un audzēkņu – atmiņas un arhīvi var būt vēl neuzticamāki un grūtāk pieejami, jo šajā gadījumā iespējamām izmaiņām var tikt pakļauta gan visas grupas, gan tās individuālo biedru identitāte.

## Mākslinieču arhīvu un darbu institucionalizācija

Dažādu institūciju, piemēram, muzeju vai biedrību, veidotie arhīvi var būt pakļāvīgāki kritiskai un interpretīvai pētniecībai, jo vēstures apzināšana un rakstīšana bieži ir starp šo institūciju pamatmērķiem. Tomēr arī institucionalizēto materiālu pētniecība ir saistīta ar saviem izaicinājumiem.

Primāri nepieciešams norādīt, ka daudzu mākslinieču darbi ir maz pārstāvēti muzejos, un, ja arī tie ir iepirkti krājumā, tie bieži vien netiek eksponēti. Daļēji tas ir saistīts ar jau iepriekš minētajiem dzimtes hierarhijas un sociālekonomiskajiem iemesliem, kuru dēļ mākslinieces bieži tiek neproporcionāli maz reprezentētas gan institucionāli, gan publiskajā telpā. Tomēr, jo īpaši šī pētījuma kontekstā, nozīme ir arī ideoloģiskiem apsvērumiem.

Mākslinieces, kuras pretojās padomju laika ideoloģiskajiem uzstādījumiem un interesējās par alternatīvām idejām mākslā un kultūrā, tādējādi cenšoties paplašināt savas radošuma izpausmes, protams, šajā laikā netika atzītas un ierakstītas oficiālajā mākslas vēsturē. Starp tādām minamas Gaiševskas un Kreicas radošās biogrāfijas, kuras veidojušas kā paralēli strāvotumi oficiāli noteiktajiem naratīviem. Līdzīgi pusaizmirsta ir arī, piemēram, Neimane-Kateņeva, kura bija aktīva SRB Latvijas nodaļas biedre. Padomju okupācijas pirmajos gados līdz ar citiem rērihiešiem viņa kļuva par upuri soda sankcijām par pretvalstisku darbību un tika izsūtīta uz darba nometni Vorkutā (1949). Pēc atgriešanās viņa varēja strādāt tikai stingrā varas iestāžu uzraudzībā. Tāpat arī maz pārstāvētas ir mākslinieces, kuru darbība formāli un saturiski varēja atbilst oficiālajām nostādnēm mākslā, bet līdz galam neiekļāvās to konstruētajos naratīvos. To apliecina, piemēram, tēlnieces Rases Kalniņas-Grīnbergas radošā darbība. PSRS uzsvērti tika popularizēti stiprās sievietes tēls, ko mākslā it bieži izplatītajā propagandā iemiesoja tēlniece Vera Muhina (1889–1953). Viņas monumentālie darbi raksturoja ne tikai mākslinieces devumu dzimtenei, bet arī apliecināja sievietes spēju tikt galā ar liela apjoma formām un materiāliem. Kalniņa-Grīnberga savā darbā atteicās no tobrīd

tradicionāli izmantotā akmens, bronzas vai koka un sāka eksperimentēt ar vietējā kontekstā līdz tam neizmantotiem materiāliem<sup>12</sup>. Šie eksperimenti daļēji noteica to, ka viņas tēlniecība neatbilda ierastajiem tā laika priekšstatiem un tāpēc neatrada vietu ideoloģiskajā naratīvā, kurā sievietes var darboties tradicionāli “vīrišķīgās” profesijās, neapšaubot šo profesiju implicīto piederību dzimumam, bet gan padarot sievieti “vīrišķīgāku”. Kalniņas-Grīnbergas praksē tēlnieka profesijas dzimuma piederība tika apšaubīta, uzsverot ķermeni, tā spējas un ierobežojumus, – pieeja, kas apšaubā tradicionālo dzimumu nošķirumu kā izšķiroši svarīgu, bet uzsver individuālā ķermeņa nozīmi. Šāda pieeja nebija ideoloģiski aprobējama, jo no sievietes tika gaidīta nevis unikalitāte, bet vai nu “sievīšķīgums”, vai arī gan sievišķīgu, gan vīrišķīgu lomu un pienākumu uzņemšanās.

Pēc Latvijas neatkarības atgūšanas daudzārt ir mēģināts labot vēsturisko netaisnību – to, ka tika dzēsti ideoloģiski nepieņemami darbi. Tomēr arī šie labojumi ir ideoloģiski iekrāsoti: tiek izceltas mākslinieces (bet biežāk – mākslinieki), kas aktīvi darbojās pret padomju režīmu, kā arī tiek atzīmēti formāli drosmīgi darbi, kas, pārkāpjot sociālistiskā reālisma robežas, pretojās ideoloģijai savā mākslā ar vizuāli estētisku paņēmieniem.<sup>13</sup> Tomēr materiālu izmantojumā inovatīvi, bet ideoloģiski un politiski konformistiski mākslas darbi netiek līdzvērtīgi iekļauti Latvijas mākslas vēsturē<sup>14</sup>. Varam pieņemt, ka šāda ievirze ir saistīta ar vēlmi izdzēst no kolektīvās vēstures tās pieredzes, kas tika iegūtas, uzkrātas un mākslinieku pēctecībā nodotas padomju laikā, tā veidojot mākslīgu tiltu starp 20. gs. sākuma un starpkaru perioda

12 Rasa Kalniņa-Grīnberga 20. gs. 60. gados sāka eksperimentēt ar plastmasas masām, piemēram, sasmalcinātu ķieģeli atjauc ar epoksīda sveķiem. Stutiņa, P. Citāda tēlniecība. Jauni materiāli un formas brīvība. No: *Atceros, tāad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2020, 52. lpp.

13 Piemēram, 2006. gadā veidotā izstāde “Latvijas māksla 20. gadsimta 2. pusē” (LNMM izstāžu zāle “Arsenāls”) atsedz mākslas valodas daudzveidīgumu arī padomju posmā, liekot pārskatīt priekšstatu par to kā par mākslinieciski “tukšu” periodu; līdzīgā veidā kārtota arī LNMM pastāvīgā ekspozīcija pēc muzeja jaunatvēršanas 2014. gadā (kuratore E. Ansonē), kurā iekļautas, piemēram, arī tādās mākslinieces kā Zenta Dzīvidzinska, Māra Brašmane, Biruta Delle. Jāmin arī izstāde “UN CITI virzieni, meklējumi, mākslinieki Latvijā 1960-1984” (Rīgas mākslas telpa, 2010), kurā pievērsta uzmanību alternatīviem mākslas strāvotumiem, kuri neatrada vietu sava laika oficiālajā diskursā.

14 Tā, piemēram, priekšvārdā apjomīgam pētījumam par Staļina laika mākslu Latvijā jau sākotnēji minēts: “Māksla allaž ir kalpojusi ideoloģijas un politiskiem mērķiem. Staļina valdīšanas laikā kultūras administrēšanas un reglamentēšanas metodes ilgstoši kropļoja Latvijas mākslas attīstības loģisko secību un dabīgo gaitu, to ļaunprātīgi pārraujot.” (Konstante, Ilze. *Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā 1940-1956*. Rīga: Neputns, 2017, 9. lpp.) Proti, mākslas ideoloģiskais un politiskais vēstījums tiek pašsaprotami uzskatīts par galveno tās attīstības kritēriju ne vien padomju laikos, bet arī mūsdienās. Tiesa gan, tādā gadījumā, domājams, kā pirmo pārrāvumu un izkropļojumu vajadzētu fiksēt mākslas pakļaušanu nacionālistiskai ideoloģijai Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma (1932-1940) laikā (skat. Kļaviņš, E. Mākslas dzīve. No: Kļaviņš, E., sast. *Latvijas mākslas vēsture V. 1915-1940*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016. 103-117. lpp.).

modernismu un laikmetīgo mākslu pēc 1991. gada.<sup>15</sup> Šāda vēstures rakstīšanas prakse izdzēš tādas mākslinieces kā Einberga, Eliase un Kalniņa-Grīnberga. Iespējams, šāda selektīva atcerēšanās un aizmirstāna ir saistīta ar vēl arvien nepārvarēto vēsturisko traumu, kas liedz izvērtēt padomju laiku mantojumu daudzpusīgi un pievērsties ne tikai šī laika radītajiem pārdarījumiem, bet arī iespējamiem ieguvumiem.

Ne mazāk komplicēta ir situācija ar darbiem, kuri tapuši PSRS laikā, bet kuru ideoloģiskais iekrāsojums ir grūti nosakāms, – klusās dabas, ainavas, bērnu, ģimenes un tuvu attiecību atveidojums. Lai arī darbu tapšanas laikā šādu tēmu izvēle bieži bija noklusēta izvairīšanās no ideoloģijas diktāta, vairākos gadījumos arī klusa pretošanās – apzināti norobežojoties no propagandas un darbojoties tajās jomās, kurās ideoloģija, lai arī klātesoša, nebija noteicoša, – šis klusās pretošanās aspekts ir maz teoretizēts un novērtēts. Šādi var traktēt, piemēram, Eglītes un citu mākslinieču pakāpenisko aizmirstānu – lai arī padomju laikā viņu darbi bija labi zināmi un atzīti arī tāpēc, ka darbojās pretstrāvā valdošajai ideoloģijai, pašlaik tie nav nolasāmi kā tieša pretošanās, kuras klātesamība šķiet mūsdienu politiskajam naratīvam svarīgāka.

Savukārt mākslinieces, kuru darbi bija krāsā pretstatā PSRS ideoloģiskajām prasībām, – piemēram, Kreica, Gaiševska un Neimane-Kateņeva (kura gan tika atstumta pamatā personiskās un politiskās pārliecības dēļ), – ir grūti atrodamas institūciju arhīvos, jo viņu darbi nav iepirkti ne padomju laikā, ne pēc neatkarības atgūšanas, kad to iepirkšana un izstādīšana prasītu personisku, ģimenes vai pētnieku iesaisti un iniciatīvu. Turklāt nereti arī paši darbi un arhīvi ir zuduši vai iznīcināti. Papildu problēmu rada arī tas, ka dažādas institūcijas atspoguļo un uzsver atšķirīgus mākslinieces identitātes aspektus – piemēram, Neimanes-Kateņevas darbi ir pārstāvēti Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejā, Rīgas Porcelāna muzejā un atsevišķās privātkolekcijās, bet pirms pētījuma veikšanas nebija padziļināti skatīta sasaiste starp mākslinieces biogrāfiju un uzskatiem un viņas mākslas darbiem plašākā kontekstā.

Šādu iemeslu dēļ pētījumā apskatīto mākslinieču darbi institucionāli ir pārstāvēti salīdzinoši maz, un arī tie darbi, kas atrodas muzeju krājumos, reti veido pilnvērtīgu ainu par mākslinieces darbību. Ideoloģiski iekrāsotie iepirkumi un ekspozīcijas nereti dzēš mākslinieces darbu divkārt: daudzas tēmas, jo īpaši bērnu, ģimenes un personisku attiecību atveidojums, nepakļaujas vienkāršam politiskam naratīvam un tāpēc netiek pietiekami novērtēts ne PSRS laika, ne neatkarīgās Latvijas mākslas vēsturē. Lai arī muzeju un citu institūciju darbs paver plašākas iespējas mākslinieču

darbu interpretācijai, no arhīvos savākto dokumentu un darbu nepietiekamā apjoma nav iespējams izdarīt secinājumus par mākslinieces nozīmi Latvijas mākslas vēsturē un attīstībā.

## Kolektīvās atmiņas izveide

Izstāde un pētījums “Atceros, tātad esmu” jau sākotnēji tika iecerēts kā iepriekš aizmirsto vai mazzināmo mākslinieču ierakstīšana kolektīvajā atmiņā. Vienlaikus tās veidošana bija arī aktīvs mēģinājums izziņāt un mainīt kolektīvās atmiņas veidošanas nerakstītos principus; ne tikai atgādināt par konkrētām māksliniecēm kā personībām, bet arī atsegt sistēmiskos iemeslus, kāpēc mākslinieces, kurām ir liela nozīme mākslas vēsturē un attīstībā, tiek neproporcionāli bieži aizmirstas, nereti radot iespaidu, ka mākslas pasaule ir nevis mijiedarbīga un tīklotā personu, institūciju, ideoloģiju, materialitātes utt. asamblāža, bet gan balts kubs, kurā spilgti izceļas atsevišķi ģeniāli, šķietami nekuriene radušies mākslinieki.

Lai arī problēma ir dziļāka un lielā mērā saistīta ne tikai ar mākslas vidi, bet arī ar plašākiem ideoloģiskiem un populāriem diskursiem<sup>16</sup> un sabiedrības hierarhiskajām struktūrām, šajā rakstā ir iespējams iezīmēt to problēmu loku, kas ir saistīts ar privātās atmiņu pieredzes pārceļšanu kolektīvajā telpā.

Strukturāli to var skatīt kā daudzpakāpju procesu, kurā pētnieka iesaiste ir pēdējā fāzē. Pirmais solis ir mākslinieces personiskās atmiņas ierakstīšana kādā ārējā nesējā – fotogrāfijā, dienasgrāmatā, darbu kolekcijā, arhīvā un tā sastādīšanas principā, stāstījuma ierakstā. Jau šajā fāzē neizbēgami notiek atmiņu redakcija, paplašināšana un dzēšana veidos, kas cieši saistīti ar mākslinieces pašidentitāti – to, kā viņa sevi redz, – un sociālo identitāti – to, kā viņa vēlētos tikt redzēta. Šī sociālā identitāte lielā mērā arī tiek uzturēta, ja mākslinieces arhīvu veido, saglabā un popularizē viņas ģimene vai domubiedri. Arī šajā procesā atmiņa tiek modificēta, arhīvu atlasot un kārtojot; izvēloties, kuras tā daļas tiks padarītas pieejamas un kam.

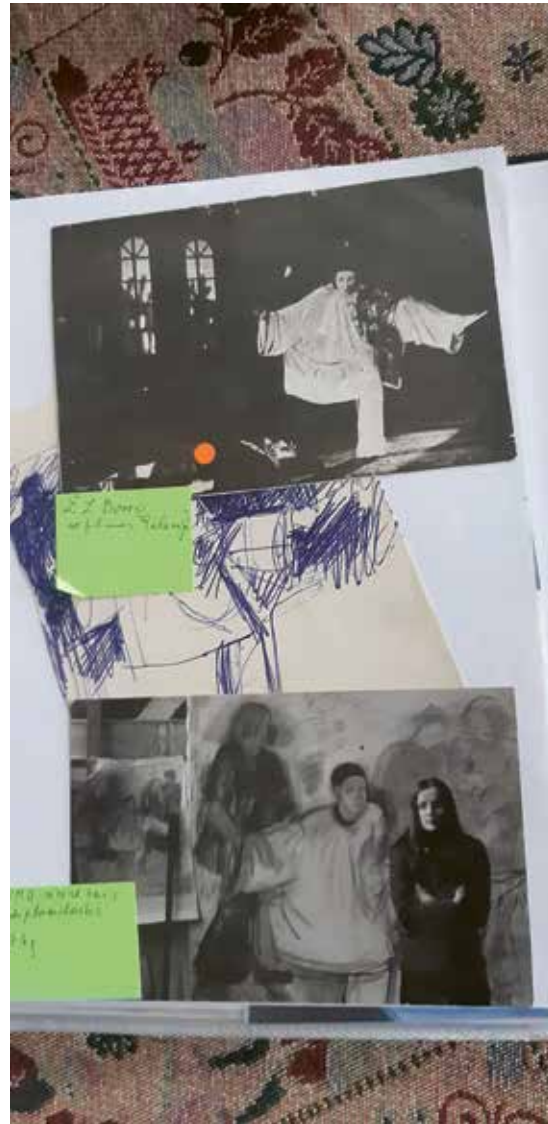
Institucionālā līmenī, ja organizācija vāc un uzglabā mākslinieces arhīvu vai darbus, mākslinieces identitātei parasti nav noteicoša loma krājuma veidošanā. Šeit svarīgākie apsvērumi saistās ar ideoloģiskiem uzstādījumiem un mākslas vēstures (vai vēstures vispār) rakstīšanas modiēm. PSRS laikam bija raksturīgi eksplīcīti un stingri ievērojami principi, kā veidot vēsturisko un ideoloģisko naratīvu, taču mūsdienās šie principi bieži ir noklusēti, pieņemti par pašsaprotamiem un paliek skaidri nedefinēti. Starp tādiem var minēt pieņēmumus par mākslinieku kā individuālu ģeniju un saistīto kolektīvās mākslas formu marginalizāciju; pieņēmumu, ka visiem māksliniekiem

15 Šādu tendenci “dzēst” sociālistiskā perioda mākslu no mākslas vēstures iespējams saistīt ar nacionālistiskas un monoetniskas mākslas vēstures rakstīšanas tendenci (Kivimaa, K. *Serving National Culture? Changing Ideologies of Art History Writing in Post-Soviet Estonia*. In: Vakkari, J, ed. *Mind and Matter-Selected Papers of the Nordik 2009 Conference for Art Historians*. Helsinki: Society of Art History in Finland, 2010.) vai – vismaz Krievijas mākslas kontekstā – pat kā staļinisma ieviestā “dzēšanas un pārrakstīšanas” principa turpinājumu (Dobrenko, E. *Utopias of Return: Notes on (Post-)Soviet Culture and its Frustrated (Post-)Modernization*. *Studies in East European Thought*, 2011, 2(63), P. 159-171, 173.

16 Melgalve, I., Cipste, A. B. *Ways of Forgetting. The Faded Image of Women Artists in Periodicals of the Latvian SSR*.



Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centra arhivs. 2020.  
Foto: Andra Silapētere



Laimas Eglītes arhivs. Laimas Eglītes privātkolekcija. 2020.  
Foto: Andra Silapētere

ir vienādas iespējas attīstīties un kļūt atpazīstamiem, un tāpēc to reprezentācija objektīvi atspoguļo viņu darbu kvalitāti un nozīmi mākslas telpā; kā arī vēlme izdzēst padomju laika mantojumu kā nevērtīgu ne vien ideoloģiski, bet arī mākslinieciski. Šīs ideoloģizācijas neredzēšana vai pieņemšana par pašsaprotamu var radīt iekšēju pretestību alternatīvām mākslas vēstures interpretācijām, jo tās apšaubā *status quo* ne vien pētāmo mākslinieču, bet arī pašas vēstures rakstīšanas principu līmenī.

Izstādes “Atceros, tā tad esmu” tapšana spilgti demonstrēja šāda “neitrāla” vai “objektīva” lasījuma neiespējamību; katra pētnieka darbs ar mākslinieču arhīviem lielā mērā atspoguļoja gan pētnieku intereses, gan nedrošību. Pētniekus vienoja vērīgums un uzmanība pret tiem mākslinieču darba aspektiem, kas līdz šim ir tikuši nepelnīti noklusēti, kā arī pret sistēmiskajiem šīs noklusēšanas iemesliem. Vienlaikus pētniecību motivēja arī interese par neparasto, marginālo, citkārt nepamanīto; šis process pieprasīja arī pašrefleksiju, lika analizēt savas izjūtas par mākslas vēstures kontekstā “neērtiem” darbiem. Tādējādi veidojās personiska, jūtīga, bet arī šaubu un neskaidrības piesātināta pieeja pētniecībai, kuras ietvaros nebija iespējama pilnīga mākslinieces darba vai biogrāfijas atsegšana šīs izstādes kontekstā. Tādēļ šeit, šķiet, iespējams runāt nevis par “ierakstu” sociālajā atmiņā, bet gan par “iespiedumu” – atgādinājumu, iezīmi, vibrāciju, kas liek pārskatīt vēsturi un var vest uz jauniem meklējumiem un atradumiem, mainot līdzšinējos priekšstatus.

Saskaroties ar grūtībām pētījumā, nereti pirmais impulss ir pieņemt, ka galvenā problēma ir pētnieka neprasme, pieredzes, laika vai līdzekļu trūkums; šāda neveiksmes cēloņu meklēšana sevī traucē pieredzes apmaiņas un metodikas pielāgošanas procesiem. Cerams, ka šajā rakstā ir bijis iespējams atsegt sistēmiskās grūtības, kas ir saistītas ne tik daudz ar konkrētām personībām – pētnieku, pētāmo vai citām iesaistītām personām –, cik ar atmiņas pārrakstīšanas un statusa maiņas problemātiku vispār. Jūtīgums un interese par šo procesu dinamiku varētu ne vien padarīt izpēti darbu precīzāku, bet arī pavērt niansētāku skatījumu uz vēstures rakstīšanu un pārrakstīšanu.



## Avoti un literatūra Nepublicētie avoti

1. Gaiševska, M. *Mudītes alfabētiskā biogrāfija*. 2019. Latvijas Laikmetīgās mākslas centra arhīvs. 22. lpp.

## Literatūra

1. *Atceros, tā tad esmu. Neuzrakstītie stāsti: mākslinieču arhīvi*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2020, 97. lpp.
2. Badovinac, Z. *Interrupted Histories, Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe*. New York: MoMA, 2018. P. 143.-146.
3. Dobrenko, E. Utopias of Return: Notes on (Post-)Soviet Culture and Its Frustrated (Post-)Modernization. *Studies in East European Thought*, 2011, 2(63), P. 159-171.
4. Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, 1991.
5. Kivimaa, K. Serving National Culture? Changing Ideologies of Art History Writing in Post-Soviet Estonia. In: Vakkari, J, ed. *Mind and Matter – Selected Papers of the Nordik 2009 Conference for Art Historians*. Helsinki: Society of Art History in Finland, 2010.
6. Kļaviņš, E. Mākslas dzīve. No: Kļaviņš, E., sast. *Latvijas mākslas vēsture V. 1915-1940*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016. 31.-117. lpp.
7. Konstante, I. *Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā 1940-1956*. Rīga: Neputns, 2017.
8. Melgalve, I., Cipse, A. B. Ways of Forgetting. The Faded Image of Women Artists in Periodicals of the Latvian SSR. *Miejsce* [tiešsaiste]. (7/2021). Pieejams: <http://miejsce.asp.waw.pl/wordpress/pliki/2021/12/ways-of-forgetting-the-faded-image-of-women-artists-in-periodicals-of-the-latvian-ssr-xxx-miejsce.pdf> [Skatīts 14.03.2022].
9. Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists (1971). In: Nochlin, L. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Routledge, 2018. P. 145.-178.
10. Pollock, G. Modernity and the Spaces of Femininity (1988). In: Pollock, G. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 2003. P. 70-127.

## Transferring Personal Archives into the Field of Cultural Memory: Reflection on the Making of the Exhibition “I Remember, Therefore I Am”

### Summary

In this article, focusing on the experiences of women artists in the Soviet period in Latvia, we reflect on the making of the exhibition “I Remember, Therefore I Am. Unwritten Stories: Woman Artists’ Archives” (Latvian National Museum of Art, 2020–2021) and, based on the material and knowledge collected, we identify a range of questions related to the personal memory and self-historicization (Badovinac, 2014) in the field of cultural memory. In 2020 as part of an international project “Not Yet Written Stories: Women Artists’ Archives Online” a group of researchers led by the Latvian Center for Contemporary Art (LCCA), including the authors of this article, began the research work for the exhibition entitled “I Remember, Therefore I Am”. While preparing the exhibition, we identified ideological, discursive and socio-economic factors that can shed light on to why the names and work of woman artists have been forgotten. The course of research revealed both the clash between the private and the public, the need for memory transfer and its possible types. In the spotlight of the research and exhibition were artists Rita Einberga, Laima Eglīte, Maija Eliase, Mudīte Gaiševska, Ruta Kreica, Rasa Kalniņa-Grinberga and Olga Neimane-Kateņeva. The information obtained about the artists, their personal and family archives highlighted the following problems: the fragility of personal memory; memory transfer capabilities; a clash of different values and perceptions of art that changes the frame of the artist’s work and / or resists the creation of a new frame. The approach of personal and cultural memory, combined with insights into the study of ideological, discursive and social backgrounds – in particular the impact of changes in ideology and gender perceptions over time – makes it possible to highlight the main difficulties faced by researchers trying to supplement or rewrite history.

Keywords: exhibition, curatorial research, personal archives, post-socialism, women’s history, woman artists

# Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinska's Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive

## Summary

Based on a case study of the private archive and estate of Zenta Dzividzinska, a Latvian artist and photographer active locally and internationally in the 1960s, the article highlights some of the difficulties of preserving forms of cultural heritage that so far have eluded the attention of both the professional art world and official memory institutions. Curator Zane Onckule envisioned a new model of collaboration between the estate of a deceased artist, the practice of a contemporary artist, and the labor of an archivist. The unusual vision resulted in the solo show of Austrian contemporary artist Sophie Thun, “I Don’t Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ” at the Kim? Contemporary Art Center in Riga, Latvia (July 15 to September 12, 2021). Onckule invited Thun to exhibit her own work as well as to study Dzividzinska’s archive. During the exhibition, Thun discovered Dzividzinska’s negatives and printed new images from them onsite. Thun referred to her practice as interpreting Dzividzinska’s work. Archivist Līga Goldberga opened the boxes where the family had kept Dzividzinska’s archive, described their contents, and helped Thun with the selection of negatives. Departing from the concepts of kinship, collaboration, and affective labor, Onckule, Thun, and Goldberga engaged with Dzividzinska’s archive to create an evolving space for a caring conversation. By physically bringing her archive into the gallery, the exhibition attempted to reverse the history that too often had overlooked and forgotten women photographers’ work. By centering the project around darkroom work, usually the most invisible part of photographer’s labor, the exhibition challenged the cultural status of that labor and encouraged a broader re-evaluation of Dzividzinska’s oeuvre. After the exhibition, part of Dzividzinska’s archive found a permanent home at the Latvian National Library.

Keywords: private photo archives, women photographers, 1960s, Zenta Dzividzinska, Zane Onckule, Sophie Thun, Līga Goldberga, photo exhibition

## Introduction

Insight into the fate of the private archive and estate of Zenta Dzividzinska (1944–2011), a Latvian artist and photographer active locally and internationally in the 1960s, aims to approach the issues of preservation of private archives of photographers, especially women photographers whose careers have taken place on the margins of the art world. Dzividzinska’s case illuminates these issues because she had been forgotten and misunderstood as an artist for most of her lifetime, yet her work begins to be appreciated today. This case study also presents a metaphorical journey of an artist’s cultural status from a quite acknowledged young talent in the 1960s to decades of oblivion and neglect to an emerging interest after her passing in 2011.

As the map for this transformative journey, this article uses the solo show of Austrian contemporary artist Sophie Thun (b. 1985), “I Don’t Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ” at the Kim? Contemporary Art Center in Riga, Latvia (July 15 to September 12, 2021). Curator Zane Onckule had envisioned a new model of collaboration between the estate of a deceased artist, the practice of a contemporary artist, and the labor of an archivist. Onckule invited Thun to exhibit her own work as well as to study Dzividzinska’s archive. During the exhibition, Thun discovered Dzividzinska’s negatives and printed new images from them onsite. Thun referred to her practice as interpreting Dzividzinska’s work. Archivist Līga Goldberga opened the boxes where the family had kept Dzividzinska’s archive, described their contents, and helped Thun with the selection of negatives.<sup>1</sup>

The exhibition highlights the problematic aspects of photographer’s labor and preservation of the products of such labor. At the center of the exhibition, one finds a working darkroom and the process of opening and describing the archive. By emphasizing these activities, Onckule turns the spotlight onto the usually invisible parts of photography as an artistic practice. When viewers admire the works by well-known photographers in museums and art galleries, the practicalities of darkroom work (which often is the responsibility of someone else, typically an anonymous technician) remain behind the scenes. The physical presence of a photographer’s archive as they leave it at the time of their passing also usually remains unknown to the general public. We are used to seeing only the polished end-product, either nicely framed prints in an exhibition, sequence of images in a photo book, or selected documents, notes, or contact sheets reproduced in a scholarly journal or book. Here, however, the spotlight is on the raw and messy life material.

<sup>1</sup> Onckule had met Dzividzinska briefly in 2006-7 and knew about the state of her archive from conversations with the author of this article who is also Dzividzinska’s daughter and sole supervisor of the artist’s estate. However, it needs to be clarified that my role in the project was only supportive, as the idea and its execution was entirely in the hands of Onckule and Thun. My involvement in the project encompassed granting Onckule, Thun, and Goldberga full permission to work with any materials in Dzividzinska’s archive.

The title of the exhibition, “I Don’t Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ,” is a combination of the title of Dzividzinska’s second solo exhibition “I Don’t Remember a Thing” (Artists’ Union of Latvia Gallery, Riga, 2005) and the title of an article by art historian Alise Tifentale (b. 1977), “Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska” published in *MoMA Post* (2021) introducing the artist’s work and legacy.<sup>2</sup> The abbreviation “ZDZ” is a reference to the artist’s preferred signature, which came about from her frustration at people’s inability to correctly spell or pronounce her Polish-sounding last name.<sup>3</sup>

## Who is Zenta Dzividzinska?

Dzividzinska became fascinated by photography while studying in 1961–66 at the Riga School of Applied Arts. “In 1964 she took an extracurricular photography class taught by Gunārs Binde, one of the most visible champions of photographic art and a leading member of the photo club *Rīga*.”<sup>4</sup> In the Soviet Union of the 1960s, the photo club circuit offered the only legitimate context for exhibiting photographs as an art form. Creative, self-commissioned photographic practice was a hobby, a form of self-realization—an activity strictly outside the professional career. As such, it provided certain freedoms that were especially important in places like the Soviet Union where the more traditional arts like painting and sculpture were under more severe control and censorship than this “amateur” art. Dzividzinska joined the photo club *Rīga* in 1965. As one of the very few women in the highly competitive and patriarchal circle of photographers in the club, she succeeded in earning the respect of fellow members while still in her twenties. The prints that brought Dzividzinska recognition fit well within the aesthetics of the photo club culture: a female nude, a pair of horses in a sunlit meadow, an image from her series *Rīga Pantomime*. However, most of her creative work in photography was leading to a different, more experimental visual language that did not fit in the photo club culture of the time.

Dzividzinska continued working for approximately a decade, likely inspired by her own excitement about the possibilities of the photographic medium to capture and at the same time defamiliarize the visible reality. But the excitement faded away when she faced the need to provide for her family and to prioritize paid work over creative experiments with photography (in 1969, she married painter Juris Tifentals

(1944–2001) and became the sole breadwinner of the family). Also lack of like-minded peers could be among reasons why Dzividzinska abandoned her creative practice.

After Dzividzinska dropped out of the regular photo club activities in the 1970s, her name was soon forgotten, and the artist herself did not revisit her photo archive for almost three decades. In the early 1970s, she put the negatives, prints, exhibition catalogues, books, equipment, photo magazines, and everything else photo-related away in the attic where they stayed untouched until the late 1990s.

Interest in Dzividzinska’s work emerged in the late 1990s and early 2000s. Art historian Mark Allen Svede (b. 1960) selected a collection of Dzividzinska’s prints for the Norton and Nancy Dodge Collection of Soviet Nonconformist Art which currently is housed at the Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Curator and art historian Inga Šteimane (b. 1965) inspired her to organize what became the artist’s second solo show since 1965, an exhibition entitled *Black and White* (Riga, Čiris Gallery, 1999). The exhibition displayed nine new large-scale prints from the negatives made in the 1960s, the size chosen partly in response to the recent international trend of spectacular, musealized color photography most notably practiced by artists like Jeff Wall (b. 1946) and the Düsseldorf School of Photography. The show was based on the daring assumption that black and white images from the 1960s could be presented in what Jean-François Chevrier (b. 1954) proposed to call the “tableau form” photography and Michael Fried (b. 1939) further discussed as “theatrical.”<sup>5</sup> The local art world, however, did not approve of such gestures, believing that “old” photographs can be only viewed as small vintage prints.

Interaction with Svede and Šteimane convinced Dzividzinska to revisit her archive more thoroughly. This revisiting resulted in her third solo show, *I Don’t Remember a Thing* (Riga, 2005) and an eponymous photobook (2007).<sup>6</sup> The exhibition consisted of large-scale printouts on canvas as well as photographic enlargements, some from the negatives made in the 1960s, some from more recent work, as she had again taken up the camera in the 2000s. Although the exhibition and book received positive reviews in the local art press, they did not bring a notable change in the general attitude toward her work. The public as well as a large part of the art world still regarded Dzividzinska’s images as “not pretty”—that is, as unsightly, unattractive, and ridiculous.

2 Tifentale, A. Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska [online]. *MoMA Post* (24 March 2021). Accessible at: <https://post.moma.org/entering-the-elusive-estate-of-photographer-zenta-dzividzinska/> [viewed 6 January 2022].

3 Onckule, Z. I Don’t Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ [online]. *Kim.lv* (undated). Accessible at: <https://kim.lv/en/dont-remember-thing-entering-elusive-estate-zdz/> [viewed 6 January 2022].

4 Tifentale, A. Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska [online].

5 Fried, M. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press, 2008; Maimon, V. Michael Fried’s Modernist Theory of Photography. *History of Photography*, 2010, 34 (4), P. 387–395; Lugon, O. Before the Tableau Form. *Études photographiques*, 25 May 2010. Accessible at: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3440> [viewed 6 January 2022]. See also: Lugon, O. Photography and Scale: Projection, Exhibition, Collection. *Art History*, 2015, 38 (2), P. 386–403.

6 Dzividzinska, Z. *I Don’t Remember a Thing. Photographs 1964–2005*. Riga: Artists’ Union of Latvia, 2007.

In sum, part of Dzividzinska's archive had remained in a state of neglect since the early 1970s when she ceased practicing photography and participating in photo exhibitions. At the time of her passing in 2011 the exact content of her estate was unknown because no systematic research and archiving ever had taken place. Boxes full of unsorted papers, prints of various sizes, negatives, books, notes, documents, and miscellanea with no obvious monetary value and uncertain cultural value were kept in the family's storage space (Figure 1).

## Opening the archive

The article loosely follows the spatial plan of the exhibition, laid out in four rooms of the Kim? Contemporary Art Center. For the purposes of this article, I propose a sequence of visiting these rooms that help outlining the underlying issues that I aim to highlight here. For clarity's sake, I have entitled each room according to the role it plays in my description. In the gallery, from Room A one can either continue to Room B or Room A1 which then leads to Room C. We shall proceed from A and A1 to B and then C. These titles were not part of the original installation and may not correspond to the curator's and the artist's intentions, but here they work as signposts in my verbal navigation of the exhibition space which I use as a map for the broader theoretical and historiographic issues the exhibition raises.<sup>7</sup>

## Rooms A and A1 – Presentation

The exhibition's first two rooms present selected work by both artists in the way that we are used to seeing photographs in art galleries and museums. Small selection of framed vintage prints by Dzividzinska from the collection of the Latvian National Museum of Art is on view next to similarly framed works by Thun. The most symbolic part of the presentation is the pairing of these two works in the Room A right across the entrance: a self-portrait by Dzividzinska, *Self-portrait with Moskvitch* (1965) showing the photographer's distorted reflection in a car's hubcap, and Thun's work *Contact (release)* (2018, 77,5 x 62 cm), an analogue color photograph that features a photogram of the artist's profile. This pairing is an almost idyllic introduction to a recurring theme in both artist's work, namely a mediated (re)presentation of the female body that oftentimes (in Dzividzinska's case) or always (in Thun's case) is



Figure 1. The state of Zenta Dzividzinska's archive at the time of her passing in 2011. Detail. Photo: Alise Tifentale

<sup>7</sup> The exhibition's wall text, labels, press release, and installation shots are archived and freely available on the Contemporary Art Library website: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/sophie-thun-and-the-estate-of-zenta-dzividzinska-at-kim-contemporary-art-centre-19974> [viewed 6 January 2022].



also a self-(re)presentation. All that follows, meanwhile, attempts to deconstruct and complicate this idealized introduction of two women artists.

## Room B – Labor (Archive)

At the center of this exhibition is the concept of affective labor. According to Michael Hardt (b. 1960), the concept of affective labor highlights “the production of affects in our labor and our social practices” and helps us better understand the “processes whereby our laboring practices produce collective subjectivities, produce sociality, and ultimately produce society itself.”<sup>8</sup> Furthermore, Hardt points out that feminist theorists “have grasped affective labor with terms such as *kin work* and *caring labor*” (emphasis in original), and these are the very aspects that this project brings to the foreground.<sup>9</sup> Most notably, the affective labor takes place in the space of the next gallery room that has become a darkroom and an archival research office. Because the exhibition is a work in progress that evolves and changes every day, this article can only offer a snapshot-like description of the next room as it could have looked like sometime during the run of the exhibition.

As we enter Room B, on the right side we see a pile of unassuming cardboard boxes, regular ones that one gets from a hardware store for moving and storing one’s belongings. This is Dzividzinska’s archive, kept in the state it was at the time of her passing and brought into the gallery from the family’s storage space. Some boxes are open, some have notes on them. There is also a desk where the contents of one box are laid out, such as strips of 35mm and 6x6 negatives wrapped in paper, hand-written notes, contact prints, some small-size prints. This desk is Goldberga’s workplace where she works on a regular basis, listing and describing the contents of the boxes as well as helping Thun select negatives to print new images from.

At the far end of the room is a life-size (ca. 300 x 200 cm) color print depicting an open storage room, its metal gates raised to give a glimpse into its inside, full of cardboard boxes, wrapped paintings, furniture, and other items. Thun’s work *Alise’s storage in Riga for ZDZ on April 21, 2021, red* (2021, C-Print, photogram), depicts one of the actual storage rooms that housed Dzividzinska’s archive before the exhibition. Thun produced this work specifically for the exhibition while she was on a research visit in Riga. “I came in April for four days,” says Thun, “I wanted to see the space because I almost always work site-specifically. I also wanted to see the archive; we went to the storage facility. I brought my large format camera and took

some negatives (. . .). I wanted to incorporate the different places of production along with the different stages of production. (. . .) I thought it was important to show the place where these boxes were brought from.”<sup>10</sup> (Figure 2.)

“Those are the hierarchies of visibility,” notes Onckule about the dichotomy of the few framed works versus the multitude of negatives in the boxes.<sup>11</sup> The darkroom and archival research “office” mobilize two contradictory yet complementary notions of photography. The framed, completely musealized and legitimized prints-as-artworks in the first room stand in stark contrast to the pile of cardboard boxes containing strips of negatives, contact prints, and various test prints alongside random miscellanea of life.

“Negatives don’t really have this immediate exhibition value as a painting or a print does,” says Goldberga, “There are only so many prints that Zenta made (. . .). But [a negative] doesn’t have this accustomed exhibition value; how would visitors approach this little object? In this case, the body of the archive allows us to view it as a part of a whole—as an installation. It is important that these boxes are here and that all these otherwise unseen processes, like printing and archiving, are revealed.”<sup>12</sup> Reflecting on her work as an archivist, Goldberga admits that “two months to work with such a huge archive is not enough time to systematize it. I can only start to understand what is in there, what was Zenta’s thought process organizing her work and what will be my next strategies. It is important to be respectful towards her system.”<sup>13</sup>

The relatively sad state of Dzividzinska’s archive stems from the fact that neither her life nor her work had been considered particularly valuable. First, at the time of its making and until the late 1990s, Dzividzinska’s work was not considered “art” at all because the Soviet professional establishment did not accept photography as an art medium, and the art world agreed. All creative pursuits in photography retained the lowly status of hobby and amateurism. Thus, in the eyes of the society, Dzividzinska was not even a “real” artist, and her work and her legacy did not have any cultural value until recently. In addition to her studies at the Riga School of Applied Arts, Dzividzinska completed the preparatory course offered by the State Art Academy of the Latvian Soviet Socialist Republic in 1965–67. After that, however, she did not pursue the Art Academy degree that would have potentially opened the door to a more established art career. At the time, only graduates of the Art Academy could rely on state commissions and museum acquisitions, along with access to studios, better housing, and numerous other privileges. The benefits, however, came with

8 Hardt, M. Affective Labor. *Boundary 2*, 1999, 26 (2), P.90.

9 Hardt, Affective Labor.

10 Ruka, E. Giving Thanks to the Past. Interview with Zane Onckule and Sophie Thun [online]. *FK Magazine* (27 July 2021). Accessible at: <https://fkmagazine.lv/2021/07/27/giving-thanks-to-the-past-interview-with-zane-onckule-and-sophie-thun/> [viewed 6 January 2022].

11 Ibid.

12 Raudsepa, I. We Can See Her Being Seen [online]. *Arterritory* (26 August 2021). Accessible at: [https://artterritory.com/en/visual\\_arts/interviews/25733-we\\_can\\_see\\_her\\_being\\_seen/](https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/25733-we_can_see_her_being_seen/) [viewed 6 January 2022].

13 Ibid.

certain limitations and demands that the Soviet system imposed on professional artists. Moreover, photography was not among the mediums one could study at the academy. Eventually Dzividzinska chose a less public and more mundane, but also a more secure, career at the margins of the art world—that of a graphic designer at the state-owned company Māksla (Art), where she worked from 1967 until the company’s dissolution in 1993.

Second, Dzividzinska’s work did not have much value as photography or “photographic art” either. The cultural and social status of a photographer in the past was frequently measured by the cultural and social status of their subjects, as sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002) has observed.<sup>14</sup> Photographer’s association with acknowledged artists and other notable peers are known to have helped building successful careers, as art historian Nadya Bair has demonstrated with her case study on the influence of Henri Cartier-Bresson’s (1908-2004) social and professional network on his artistic reputation.<sup>15</sup> Meanwhile, Dzividzinska did not aim for professional success as a photographer. She chose her mother, her sister and nieces, and her art school friends as her protagonists, as opposed to well-known artists, actors, and other public figures of her time. For that reason, she did not rank as a notable or respectable photographer to her peers.

Third, most of her work remained unknown and unseen by anyone, partly because there was no audience for her work then and there, partly because of practical reasons as making prints required a notable investment of time, labor, and money all of which were in short supply. From today’s perspective, most of the images Dzividzinska produced during the 1960s can be defined as an artistic gestures or statements with zero likely spectators: spontaneous snapshots, female subjects that defy the mainstream understanding of “prettiness,” blurred or unfocused images, seemingly random and oblique angles, dangerously slanted horizons, fragmented or distorted reflections, incorrectly exposed and/or processed images, and in general quite a careless attitude toward the craft part of the photographic practice. “Photographic art,” as it was understood in the patriarchal and conservative photographic culture of Soviet Latvia of the 1960s, was not supposed to look like this. There was no institutional framework or intellectual context in which a young woman from Riga could exhibit such images and expect to be understood at the time. For this reason, most of her work remained in the latent form of negative, never printed and thus never really seen as an image by anyone including herself.



Figure 2. Sophie Thun at work in Zenta Dzividzinska’s archive in the artist’s family temporary storage facility, Riga, April 2021. Photo: Alise Tifentale

14 See Bourdieu, P. et al. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

15 Bair, N. The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century. *History of Photography*, 2016, 40 (2), P. 146-166.

Considering all that, it is especially fitting that the exhibition brought Dzividzinska's archive into the light and created the circumstances for Thun to make new prints from some of the negatives that had never been printed before.

## Room B – Labor (Darkroom)

At the center of the Room B, we see an imposing installation of darkroom equipment with an enlarger, chemical and paper supplies, baths, and other accessories (Figure 3). This is Thun's darkroom where she works several days a week throughout the run of the exhibition. Why is the darkroom work so important? Onckule explains: "Analogue photography is a medium with a high production cost, but with a much lower market value compared to other media. Moreover, works by women in the medium of analogue photography typically sell for less, have less gallery exposure, and possess a slimmer chance of being included in museums and private collections. In order to support and finance the creation of their uncompromising art, both Dzividzinska and Thun have had to find additional avenues for sustaining their practice. Dzividzinska worked as a graphic designer at the state-owned company Māksla from the early 1970s to the early 1990s, while Thun continues to work as an exhibition photographer, mentoring aspiring photographers and developing film for established artists. Both Dzividzinska and Thun make art largely "on the side," during their so-called "free time," be it in a family kitchen (Dzividzinska) or in the "erotic fantasies" (M. Vukovič, 2019) which denotes the hotel rooms Thun frequents."<sup>16</sup>

In the 1960s, when Dzividzinska produced most of her work, from the economic perspective, photography as an artistic practice existed completely outside any market—a leisure activity that required only expenses and never did promise any material reward. The photo club culture in the Soviet Union as well as elsewhere was based on completely volunteer, self-financed, and self-commissioned activities, and the prints that circulated in the photo club exhibitions did not have any notable material value—no money exchanged hands. Dzividzinska developed most of her film and printed most of her images in a makeshift darkroom in the kitchen, on a time borrowed from school and work. Until the early 1970s, she continued to take photographs and develop film on a regular basis, and most of the time even make contact prints, but less time as well as less means to purchase the supplies led to the situation where she printed less and less images. Only a few works exist as proper "exhibition-size" prints (ca. 30x40 cm), most images are printed as small test prints (10x15 cm), and hundreds of frames had not been printed at all.

"I think we have this self-sufficiency and in-betweenness in common that is not so much about proper photography but more about working with a medium," observes Thun, "So for me, the darkroom work is the most important aspect, and Zenta had a lot of experiments with solarization, and photograms. It was less about doing technically perfect images, just about what the medium itself is. I think we both try to dissect the medium."<sup>17</sup> For Dzividzinska, photography was never about the cameras, lenses, filters, films, or techniques, contrary to most of the photo club members who were concerned with the sharpness, graininess, and other mechanical or chemical qualities of the photographic negative and print. For her, photography was just a tool to make images that were interesting (for a lack of better word) to herself. The images did not need to be pleasing or "pretty." Her fascination with the various optical effects, fish-eye lenses, or distorting reflections instead of perfecting the skills to make "good photography" indeed point toward what Thun calls "dissecting the medium."<sup>18</sup> Such dissecting continues in Thun's darkroom at the center of Room B.

The involvement of Thun as artist-technician becomes a crucial symbol of affective labor, kinship, and collaboration. Her work during the exhibition can be seen as a generous gift of time, effort, and care that Dzividzinska never had during her own lifetime. It is a delicate process in which another artist from a different generation and cultural background studies Dzividzinska's legacy and weaves it into her own practice. (Figure 4.) Thun's involvement also brings up questions about authenticity and authorship, some of which are tentatively answered in the Room C.

## Room C – Interpretation

To pass from Room A1 into Room C, one must literally walk through a photographic image. This is a large-scale, life-size color print, a trompe-l'oeil depiction of the very gallery space it partially covers—Thun's *Zenta's Box, Passage Kim?* (2021, C-Print, photogram, ca. 400 x 350 cm). The Room C in this image is empty apart from a cardboard box on the floor with initials "ZDZ" on it, one of the boxes containing Dzividzinska's archive that the artist herself had packed and marked while moving from one house to another. "That is an enlargement one-to-one size and hung in the place where I shot it. It's the type of work I first started doing photography with, where I would simultaneously show and cover reality, which I feel photography very often does," comments Thun.<sup>19</sup>

17 Ruka, E. Giving Thanks to the Past.

18 Ibid.

19 Ibid.

16 Onckule, Z. I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ [online].



Figure 3. Sophie Thun's darkroom in the exhibition "I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ," "Kim?" Contemporary Art Center, Riga, July 15 - September 12, 2021. Photo: Ansis Starks. Courtesy of "Kim?"



Figure 4. Sophie Thun at work in her darkroom that was part of the exhibition "I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ." Photo: Ansis Starks. Courtesy of "Kim?"



The exhibition makes visible the photographer's labor as well as gradually reveals the products of this labor as they materialize over time. Two large metallic panels dominate the opposite walls of the gallery's largest space, Room C. On the day of the opening, they were empty (Figure 5). With each day passing, Thun gradually began to cover the panels by fresh prints, attaching them to the metallic surface with her signature system of minuscule magnets (Figure 6). The first images that Thun chose to print were all frames from a roll of film that contained Dzividzinska's attempts to take a serious self-portrait in a studio setting while she held a temporary job at a photo lab. Dzividzinska herself had printed only a few select shots, but Thun printed all frames, including all "failures" or "unsuccessful" shots along the way, thus providing an insight into the artist's creative process and her sense of humor in relation to both the photographic medium and her self-image (Figure 7).

Thun's contribution here, however, is more than just printing—she rather interprets Dzividzinska's work. "I took the term from music, because there is a work and then it gets interpreted," says Thun.<sup>20</sup> Treating the negative as a musical score that gets interpreted by each musician who performs it, Thun opens a whole new avenue for thinking about photography in terms of authenticity and authorship. No less significant is the way Thun interprets these images by making the viewers more aware of the photographic process. In each new print, the image is surrounded by black, i.e., fully light-exposed area with a photogram of Thun's hands "holding" the image. This approach is similar to Thun's own photographic practice, where "she exposes the photographic process by exposing the entire negative as a contact print and exposing the parts where it has been cut. Around it, the outlines of her hands – characteristic white spaces that appear when Thun holds the negative on photo-sensitive paper and shines light on it – clearly indicate the artist's authorship."<sup>21</sup>

While the works on the two metal panels are Thun's, they also are Dzividzinska's, because without her negatives these prints would not exist. Discussing her work with Dzividzinska's negatives, Thun reflects: "Some of the negatives have stains, some have marks of the storage. The passing of time from the moment she took the images to now will also be visible, which is also interesting, for me. (. . .) In this work, if I inscribe myself into the prints, it's at the same time a piece, which was made in 1960 and in 2021."<sup>22</sup> Thun's hands "holding" the other artist's images that now have become part of Thun's images, evoke touch, care, tenderness, and kinship. Regarding the latter, art critic and curator Adam Szymczyk (b. 1970) writes: "In the blinding spectral



Figure 5. One of the two empty panels at the opening of the exhibition "I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ," July 15, 2021. Photo: Alise Tifentale

20 Raudsepa, I. We Can See Her Being Seen [online].

21 From press text by Magdalena Vuković for Thun's solo exhibition *After Hours* at Sophie Tappeiner gallery, 2018. Quoted on the exhibition label. *Contemporary Art Library* [online]. Accessible at: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/sophie-thun-and-the-estate-of-zenta-dzividzinska-at-kim-contemporary-art-centre-19974>. [viewed 6 January 2022].

22 Ruka, E. Giving Thanks to the Past.

white outline of the photographer's hands pressed against the black backdrop of her photogram, a contour of rings can be made out on one finger like a sign of kinship that remains in place as generations pass and individual images perish, change in time, and are perpetuated."<sup>23</sup> He refers to Thun's interaction with a photo-portrait of late Austrian artist Elisabeth Wild (1922–2020). Writing about Thun's involvement with Dzividzinska's archive, Onckule notes that it "is both exhibition and performative act—sign of a kinship that exposes the hidden, the unknown and the unconscious. Focused on the work of Dzividzinska, a fearless, marginalized, and system-defying artist whose work, in the course of her lifetime, was written off as not particularly valuable, the exhibition uncovers her neglected oeuvre. Simultaneously, the exhibition is contemporary artist Thun's tribute to the preceding generation of women artist(s) that affirms their legacy and shows continuity in their efforts to create, exhibit and be respected within changing, but still constraining, hierarchies."<sup>24</sup>

On the last day of the exhibition, September 12, which also would have been Dzividzinska's 77th birthday, both panels in Room C were completely covered by the new prints. The selection of self-portraits, snapshots, staged setups with nude female models alongside test prints leave an impression of work in progress, although Thun's work here is finished and tomorrow the gallery will begin deinstalling the exhibition. This feeling partly characterizes also Dzividzinska's career in photography which she abandoned at such an early stage without a proper chance to fully develop her own practice.

### Closing the archive and moving forward

Departing from the concepts of kinship, collaboration, and affective labor, Onckule, Thun, and Goldberga engaged with Dzividzinska's archive to create an evolving space for a caring conversation. By physically bringing her archive into the gallery, the exhibition attempted to reverse the history that too often had overlooked and forgotten women photographers' work. By centering the project around darkroom work, usually the most invisible part of photographer's labor, the exhibition challenged the cultural status of that labor and encouraged a broader re-evaluation of Dzividzinska's oeuvre. After the exhibition, part of Dzividzinska's archive found a permanent home at the Latvian National Library that will preserve it and make available to future researchers. Meanwhile, Thun continues to use Dzividzinska's images for her subsequent projects thus raising awareness of her work internationally. For example, Thun included works based on Dzividzinska's images in her subsequent solo exhibitions "Merge Layers" at the Sophie Tappeiner Gallery, Vienna, Austria



Figure 6. One of the two panels, partly covered by prints that Thun made using Dzividzinska's negatives. August 22, 2021. Photo: Alise Tifentale

<sup>23</sup> Szymczyk, A. Hands. *Camera Austria*, 2020, 150/151, P. 8/10.

<sup>24</sup> Onckule, Z. I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ [online].



Figure 7. Detail—closeup of the panel with prints that Thun made using Dzividzinska's negatives. Photo: Alise Tifentale

(January 14 to February 26, 2022) and “Trails and Tributes” at the Kunstverein Hildesheim, Germany (May 8 to July 17, 2022).

But just making Dzividzinska's legacy visible was one of the main goals of the exhibition project. Most museum curators or collectors typically are interested in “great” artworks—they look for large-size, excellent quality, well-preserved vintage prints ready for framing and exhibiting. But art forms such as photography cannot always meet such expectations. For example, Dzividzinska did not even make that many exhibition-size prints during the 1960s. Besides, her most radical work at the time was not even thought of as exhibitable, so it existed in small test prints or only in the form of negative. The exhibition provided a basis to begin a conversation about these issues.

After a photographer's passing, especially if it is a lesser-known photographer, their archive can be easily discarded and thrown out as useless papers. Photography, especially if it is a product of some idiosyncratic creative pursuit, still is not perceived as valuable, apart from the work of a few well-known names. Unlike paintings or sculptures, for example, which have the unmistakable “art” aura, photography does not have any material, monetary value. In my previous research of Latvian postwar photography, I have encountered the names of numerous photographers, men and women alike, who had been active at some point during the Soviet era, but then later appear to have been completely forgotten. Until very recently, there had been no museums or other institutions to ever preserve or collect their work in any systematic way. I have experienced cases where I have not been able to trace the heirs of deceased photographers and it is likely that their estates are lost.

Such a problem per se is not unique, only more severe in Latvia because there is no history of fine art photography market and connoisseurship at all. In the US, for example, the American Photography Archives Group offers support and advice for individuals who own or manage a privately held photography archive. Since 2000 it has succeeded in uniting more than “150 archives, photographers, archivists, foundations and institutions who come together to share resources.”<sup>25</sup> Lacking any institutional framework, private photo archives in Latvia remain precariously dependent on families' and descendants' decisions.

25 American Photography Archives Group [online]. Accessible at: <https://www.apag.us/>. [viewed 6 January 2022].

## References

1. *American Photography Archives Group* [online]. Accessible at: <https://www.apag.us/>. [viewed 6 January 2022].
2. Bair, N. The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century. *History of Photography*, 2016, 40 (2), P. 146-166.
3. Bourdieu, P. et al. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
4. *Contemporary Art Library* [online]. Accessible at: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/sophie-thun-and-the-estate-of-zenta-dzividzinska-at-kim-contemporary-art-centre-19974>. [viewed 6 January 2022].
5. Dzividzinska, Z. *I Don't Remember a Thing. Photographs 1964-2005*. Riga: Artists' Union of Latvia, 2007.
6. Fried, M. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
7. Hardt, M. Affective Labor. *Boundary 2*, 1999, 26 (2), P.89-100.
8. Lugon, O. Before the Tableau Form [online]. *Études photographiques* (25 May 2010). Accessible at: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3440> [viewed 6 January 2022].
9. Lugon, O. Photography and Scale: Projection, Exhibition, Collection. *Art History*, 2015, 38 (2), P. 386-403.
10. Maimon, V. Michael Fried's Modernist Theory of Photography. *History of Photography*, 2010, 34 (4), P. 387-395.
11. Onckule, Z. I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ [online]. *Kim.lv* (undated). Accessible at: <https://kim.lv/en/dont-remember-thing-entering-elusive-estate-zdz/> [viewed 6 January 2022].
12. Raudsepa, I. We Can See Her Being Seen [online]. *Arterritory* (26 August 2021). Accessible at: [https://arterritory.com/en/visual\\_arts/interviews/25733-we\\_can\\_see\\_her\\_being\\_seen/](https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/25733-we_can_see_her_being_seen/) [viewed 6 January 2022].
13. Ruka, E. Giving Thanks to the Past. Interview with Zane Onckule and Sophie Thun [online]. *FK Magazine* (27 July 2021). Accessible at: <https://fkmagazine.lv/2021/07/27/giving-thanks-to-the-past-interview-with-zane-onckule-and-sophie-thun/> [viewed 6 January 2022].
14. Szymczyk, A. Hands. *Camera Austria*, 2020, 150/151, P. 8/10.
15. Tifentale, A. Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska [online]. *MoMA Post* (24 March 2021). Accessible at: <https://post.moma.org/entering-the-elusive-estate-of-photographer-zenta-dzividzinska/> [viewed 6 January 2022].

## Sofija Tuna interpretē Zentas Dzividzinskas negatīvus: privāta fotoarhīva izpētes un pārvērtēšanas piemērs

### Kopsavilkums

Balstoties uz 20. gadsimta 60. gados vietējā un starptautiskā mērogā aktīvās latviešu mākslinieces un fotogrāfes Zentas Dzividzinskas privātā arhīva un mantojuma izpētes piemēru, raksts ceļ gaismā dažus būtiskus faktoros, kas apgrūtināta tādu kultūras mantojuma formu saglabāšanu, kuras līdz šim ir atradušas ārpus profesionālās mākslas pasaules un nav bijušas oficiālu atmiņas institūciju interešu lokā. Kuratore Zane Onckule iecerēja jauna veida sadarbības modeli, kurā iesaistīts miruša mākslinieka radošais mantojums, kāda laikmetīgā mākslinieka prakse un arhivista darbs. Šis neparastais sadarbības modelis rezultējās austriešu laikmetīgās mākslinieces Sofijas Tunas personalizstādē ar nosaukumu “Es neko neatceros: Ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā” Laikmetīgās mākslas centrā “Kim?” Rīgā (no 2021. gada 15. jūlija līdz 12. septembrim). Zane Onckule uzaicināja Sofiju Tunu izstādīt savus darbus un pētīt Dzividzinskas arhīvu. Izstādes laikā Tuna iepazīna Dzividzinskas negatīvus un izgatavoja jaunas fotogrāfijas no tiem, raksturojot šo praksi kā Dzividzinskas attēlu interpretēšanu. Arhiviste Līga Goldberga atvēra kastes, kurās Dzividzinskas ģimene bija glabājusi viņas arhīvu, un aprakstīja to saturu, kā arī asistēja Tunai negatīvu izvēlē. Balstoties uz tādiem konceptiem kā radniecība, sadarbība un afektīvais darbs, Onckule, Tuna un Goldberga iesaistījās kopīgā darbā ar Dzividzinskas arhīvu, lai veidotu attīstībā esošu, sirsnīgu sarunu. Fiziski izvietojot mākslinieces arhīvu galerijas telpās, izstāde mēģināja apvērst to vēsturi, kura pārāk bieži ir neievērojusi vai aizmirsusi sieviešu fotogrāfu veikumu. Izstādes projekta centrā liekot fotolaboratoriju, kurā notiek parasti visneredzamākā fotogrāfa darba daļa, autore pievērta uzmanību fotogrāfa darba kultūras statusam. Projekts kopumā rosināja plašāku Zentas Dzividzinskas radošā mantojuma pārvērtēšanu. Pēc izstādes noslēguma daļa Dzividzinskas arhīva atrada pastāvīgu mājvietu Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

Atslēgvārdi: privāti fotoarhīvi, sievietes fotogrāfes, 20. gadsimta 60. gadi, Zenta Dzividzinska, Zane Onckule, Sofija Tuna, Līga Goldberga, fotoizstāde



## Autori / Authors

Elita Ansons, *Dr. art.*  
 Latvijas Nacionālais mākslas muzejs  
*Latvian National Museum of Art*  
 elita.ansone@lnmm.lv

Liāna Ivete Beņķe, *Mg. sc. soc.*  
 Starptautiskā fotogrāfijas vasaras skola  
*International Summer School of Photography*  
 liana.benke@gmail.com

Marija Gārta (*Maria Garth*), *M.A.*  
 Zimmerli Mākslas muzejs, Rutgersa Ņūdžersijas štata valsts universitāte  
*Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey*  
 maria.garth@rutgers.edu

Līga Goldberga, *Mg. art.*  
 Latvijas Nacionālā bibliotēka  
*National Library of Latvia*  
 liga.goldberga@lnb.lv

Līla Ena Herisa (*Leila Anne Harris*), *Ph.D.*  
 Morgana bibliotēka un muzejs  
*Morgan Library and Museum*  
 leila.anne.harris@gmail.com

Stella Hermanovska, *Mg. sc. soc.*  
 Latvijas Nacionālā bibliotēka  
*National Library of Latvia*  
 stella.hermanovska@lnb.lv

Aigars Lielbārdis, *Dr. philol.*  
 Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts  
*Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia*  
 aigars.lielbardis@gmail.com

Ieva Melgalve, *Mg. art.*  
 Latvijas Mākslas akadēmija  
*Art Academy of Latvia*  
 ieva.melgalve@gmail.com

Mārtiņš Mintauris, *Dr. hist.*  
 Latvijas Nacionālā bibliotēka  
*National Library of Latvia*  
 martins.mintauris@lnb.lv

Šelda Puķīte, *Mg. art.*  
 Kogo galerija  
*Kogo Gallery*  
 selda.pukite@gmail.com

Andra Silapētere, *Mg. art.*  
 Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs  
*Latvian Centre for Contemporary Art*  
 silapetere@lcca.lv

Kate Švinka, *Mg. art.*  
 Neatkarīga pētniece  
*Independent scholar*  
 kate.svinka@gmail.com

Katrīna Teivāne, *Dr. art.*  
 Latvijas Nacionālā bibliotēka  
*National Library of Latvia*  
 katrina.teivane@lnb.lv

Baiba Tetera, *Mg. hist., Mg. art.*  
 Latvijas Fotogrāfijas muzejs  
*Latvian Museum of Photography*  
 baiba.tetera@gmail.com

Alise Tifentāle (*Alise Tifentale*), *Ph.D.*  
 Neatkarīga pētniece  
*Independent scholar*  
 tifentale@gmail.com



