



Māra Brašmane. „Krišjāņa Barona iela, Rīga” / *Krišjāņa Barona Street, Riga, 1970.*



Gunārs Binde. „Botičelli '71” / *Botticelli '71, 1971.*



Valdis Celms. „Galaktika” / *Galaxy, 1969.*

5. NODARBĪBA PARALĒLĀS PLŪSMAS FOTOGRAFĪJĀ

LESSON 5 PARALLEL CURRENTS IN PHOTOGRAPHY

Fotogrāfiju Latvijā līdz 80. gadiem var dēvēt par „citu” mediju vizuālajā mākslā. Tā netika uzskatīta par mākslu vai ko līdzīgu tradicionālajiem mākslas medijiem. Tai pašā laikā pastāvēja radošas, no vizuālās mākslas atšķirīgas un ar fotogrāfijas izmantojumu saistītas prakses, kuras var apskatīt kā dažādu limeņu paralēlas plūsmas.

Pirmkārt, ņemot vērā tradicionālo mediju attiecības ar fotogrāfiju, kā arī atšķirīgās institucionālās sistēmas, kurās tās darbojās, iespējams izšķirt mākslas fotogrāfiju (fotomākslu) un fotogrāfiju mākslā.

Mākslas fotogrāfija attīstījās fotoklubos un fotopulciņos. Tie galvenokārt veidojās 60. gadu sākumā pie visdažādāko institūciju arodbiedrībām un kultūras namos kā viena no izvērstajām radošās pašdarbības praksēm, kuras uzplauka līdz ar Hruščova politisko atkusni. 60. gadu vidū no fotoentuziastu loka sāka izvirzīties lokāli un vēlāk arī starptautiski atzīti autori, kuriem fotogrāfija apzināti bija kļuvusi par mākslas praksi – fotomākslu. Lielā mērā tā balstījās uz vizuālās mākslas paradigmām, kas saturiski ar vispārinātu tēlu palīdzību veda pie novēršanās no dokumentālās konkrētības. Kompozicionālie principi tika aizgūti no tradicionālās mākslas, kā arī paralēli notika eksperimenti ar fotogrāfijai specifiski piemēroto vizuālo tēlainību, tai skaitā dažādām fotogrāfijas tehnikām – solarizāciju, izohēliju u. c., kas ļāva fototehnikās darinātos darbus tuvināt grafikas izteiksmībai. Izstādē skatāmi fotoklubos darbojošos autoru galējie eksperimenti ar fotogrāfijas iespējām – fotogrammas (Zenta

Dzividzinska un Gunārs Binde, Valters Jānis Ezeriņš).

Sākot ar 60. gadu beigām, par fotogrāfiju interesējās atsevišķi profesionāli mākslinieki, kuri foto izmantoja kā vienu no saviem radošās darbības medijiem. Rodas gan vēlme integrēt foto vizuālās mākslas valodā (Atis Ieviņš), gan par meklējumi, kas saistīti ar attēla veidošanas un semantiku (Valdis Celms). Šos piemērus neakceptēja ne mākslas fotogrāfijas vide, kurā mākslinieku veidotie foto darbi neatbilda estētiskām kvalitātēm, ne arī vizuālās mākslas institūcijas, kurās fotogrāfiju bija iespējams integrēt tikai kā grafiku, dizainā vai lietišķajā mākslā tapušu darbu elementu.

Fotomākslas un ar fotogrāfiju saistītās mākslinieku prakses nav viena otru tieši ietekmējušas, tomēr tajās ir šķietami līdzīgi saturiski vai formāli risinājumi. Lai uzskatāmi reģistrētu šo kustību estētiskās atšķirības, abas iespējams skatīt saistīti.

Otrkārt, fotomāksla bija estētiskā opozīcijā preses fotogrāfijai, kas tika dēvēta par dokumentālo fotogrāfiju. Tādēļ dokumentāla skatījuma meklējumi tajā netika akceptēti, vai arī tie nonāca marginālās pozīcijās, fotomākslā veidojot estētiski paralēlu plūsmu. Gunāra Binde fotogrāfijas, kas tapušas, sadarbojoties ar Arnoldu Plaudi un modeļiem, ir vieni no spilgtākajiem fotostudijās tapušiem darbiem. Tajos jūtama gan tēlu vispārinājuma tendence, gan redzama klasisku kompozīcijas principu ievērošana. Vienlaikus šo darbu veidošanā nozīmīgs ir bijis performatīvais aspekts.

Dokumentalitāte kā svarīgs fotoattēlu uzņemšanas veids 60. gadu beigās ir raksturīga Mārai Brašmanei un Zentai Dzividzinskai. Kopš 90. gadu beigām abas strādā ar saviem 60.–70. gadu fotoarhīviem, jo viņu darbu stilistika ilgstoši neatbilda fotomākslas estētikai. Abas pievērsās dzīves telpas konkrētībai, netiecoties vispārināt

tēlus, bet veltot uzmanību lauku sētai (Zenta Dzividzinska) vai pilsētai (Māra Brašmane). Pilsētvides dokumentēšana stabilās, sakārtotās un uz plakņu un līniju attiecībām balstītās kompozīcijās no 70. gadu vidus ir aktuāla arī Egonam Spurim.

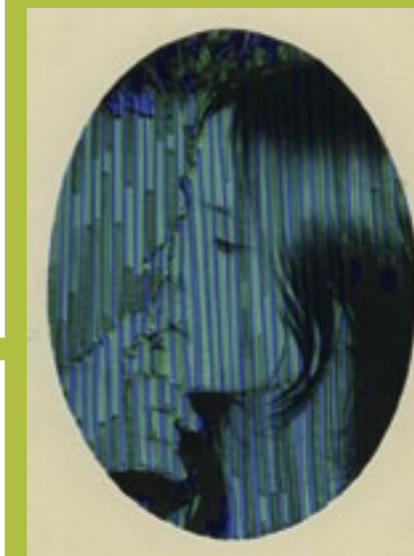
Radikāli atšķirīgi ar dokumentalitāti un tās manipulēšanas iespējām strādāja mākslinieku t. s. „Pollucionistu” grupa (Māris Ārgalis, Jānis Borgs, Valdis Celms, Kārlis Kalsers, Kirils Šmeļkovs), veidojot montāžas ciklu „Savādota Rīga” (1978). Tajā autori dokumentāli uzņemtos kadrus papildināja ar tiem neatbilstošiem dokumentāliem fragmentiem un grafiskiem iestarpinājumiem, kuri disonēja ar ierasti tveramo īstenību un noderēja pašu autoru iecerētai skatītāja uztveres „atmodināšanai”.

Visbeidzot, vizuālās mākslas estētikā kopumā, sākot ar 70. gadu nogali, var saskatīt pārmaiņas, kas saistītas ar fotogrāfiskuma izpratni. To rezultātā 80. gados foto integrējās mākslā kā nosacīts apzīmējams „jaunais medijs” ar laikam pieņemamu, saprotamu un aktuālu vizualitāti. Tā kā fotogrāfijas attīstību ir grūti apraut ar 1984. gadu, kas ir izvēlētais izstādes laika galējais punkts, un tā kā izstādes koncepcija paredz izcelt tos virzienus, kuri ir atšķirušies no oficiālās vai vispārpieņemtās mākslas estētikas, izstādē iekļautas tikai tās parādības fotogrāfijā, kuras kopējā medija attīstības plūsmā demonstrējušas citādus estētisko uzstādījumu un kuras savu pilnasinīgo manifestāciju piedzīvojušas līdz 80. gadu sākumam.

Līga Lindenbauma
Translation on pages 32-33.



Valters Jānis Ezeriņš. „Kristalogrāfija” / *Crystallography, 1963 / 1968.*



Atis Ieviņš. „Ninuce ar pirkstu mutē” / *Ninuce with her finger in her mouth, 1970.*

5. UZDEVUMS EXERCISE 5

Aizpildiet teikumus ar atbilstošiem vārdiem!
Complete the sentences with the correct word.

DOKUMENTĀLS ESTĒTIKA KLUBI MEDIJI IZOHĒLIJA
INSTITŪCIJAS PERFORMATĪVAIS ASPEKTS VIZUALITĀTE

Fotomāksla bija estētiskā opozīcijā par dēvētajai preses fotogrāfijai. Tā attīstījās foto pulciņos un Entuziasti eksperimentēja ar dažādām fotogrāfijas tehnikām, piemēram, solarizāciju un Daudzu fotomākslas darbu veidošanā nozīmīgs ir bijis Dokumentāla stilistika ilgstoši neiekļāvās fotomākslas 1960. gadu beigās fotogrāfijai pievērsās atsevišķi profesionāli mākslinieki, kas to izmantoja kā vienu no saviem radošās darbības Viņu darbi netika akceptēti ne mākslas fotogrāfu vidē, ne arī vizuālās mākslas 1980. gados foto integrējās mākslā kā „jaunais medijs” ar laikam pieņemamu, saprotamu un aktuālu

Atbildes 33 lappusē! *Answers on page 33.*



Valdis Celms sadarībā ar „Pollucionistu” grupu / within „Emissionist” group. „Auto – māja” / Auto – house. 1978.



Zenta Dzividzinska. „Bez nosaukuma”. No cikla „Māja upes krastā” / Untitled. From the series „A house on riverbank”. 1965.

Translation from pages 12-13.

LESSON 5 PARALLEL CURRENTS IN PHOTOGRAPHY.

Before the 1980s, photography in Latvia was considered to be a „different” visual arts medium. It was categorically not considered to be an art form or the equal of traditional artistic media. At the same time, there were creative practices connected with photography that differed from visual art which can be viewed as parallel streams at various levels.

Firstly, taking into account the relationship between traditional media and photography and the differing institutional systems in which they operate, it is possible to differentiate between photographic art (art photography) and photography in art.

Art photography developed within photo clubs and groups. A large number of such organisations sprang up in the early 1960s under the auspices of various trade unions and culture centers as one of the forms of amateur creative expression that flourished during Khrushchev’s thaw. From the mid-1960s this band of enthusiasts began producing locally and later internationally renowned authors who consciously perceived photography as photographic art. To a large extent, this was based on a visual art paradigm that in terms of content meant rejecting documental concreteness with the aid of generalised figurativeness. Compositional principals were taken from traditional art, and in parallel there were experiments with visual imagery specific to photography, including photographic techniques such as solarisation, isohelia etc., which brought works produced with photographic equipment closer to graphic expressiveness. The exhibition includes utmost experiments by members of these photo clubs, such as photograms (Zenta Dzividzinska and Gunārs Binde, Valters Jānis Ezeriņš).

In the late 1960s, professional artists began using photography as a medium in their creative work. This involved both a desire to integrate photography into the language of visual art (Atis Ieviņš), as well as explorations in image creation and semantics (Valdis Celms). It should be noted that these works were rejected by both the art photography milieu because they did not comply with aesthetic qualities, and by visual art institutions which considered that photography could only be integrated as an element of a graphic, design or applied art work.

Although art photography and artists’ practices connected with photography have not influenced each other, they seemingly reveal similar solutions of content or form. Both movements can be viewed in relation to each other in order to clearly register their aesthetic differences.

Secondly, art photography was in aesthetic opposition to so-called documentary press photography. Therefore, attempts to find a documentary angle in art photography were either rejected or marginalised, creating an aesthetic parallel stream in art photography itself.

Some of the most outstanding studio-produced works are the photographs made by Gunārs Binde in collaboration with Arnolds Plaude and models. Both a tendency toward figurative generalisation and respect for classical principles of composition can be seen in them. The performative aspect was also significant in the creation of these works.

Documentality was an important aspect of capturing photographic images in the works of photographers Māra Brašmane and Zenta Dzividzinska in the late 1960s. Since the late 1990s both of these artists have been working on their photo archives from the 1960s and 1970s, as their works were not stylistically included in the aesthetic of art photography

for a long time. Both photographers focussed on the concreteness of living space without aiming for figurative generalisation, capturing countryside (Dzividzinska) or cities (Brašmane). From the mid-1970s, Egons Spuris also concentrated on documenting the urban environment in stable, orderly, proportionate compositions.

The so-called *Emissionist* group’s (Māris Ārgalis, Jānis Borgs, Valdis Celms, Kārlis Kalsers, Kirils Šmeļkovs) montage series *Bizarred Riga* (1978) took a radically different approach to documentality and the possibilities for its manipulation. The authors of the series added unrelated documentary fragments and graphic insertions to documentary shots, which created dissonance with conventional reality and would, according to the authors’ idea, „awaken” the viewer’s perception.

Finally, from the late 1970s changes linked to a sensing of the nature of photography could be observed in the overall visual arts aesthetic. As a result, in the 1980s photography was integrated into art as what could tentatively be described a „new medium,” with a contemporary, understandable and relevant visuality. Since it is difficult to draw an arbitrary line under the development of photography in 1984, the exhibition’s cut-off point, and also because the exhibition is dedicated to highlighting artistic trends that differed from the official or generally accepted aesthetic, only photographic phenomena which demonstrated aesthetic principles that differed significantly from the mainstream and which had been fully expressed by the early 1980s are included.

Līga Lindenbauma

EXERCISE 5 ANSWERS 5. UZDEVUMA PAREIZĀ ATBILDE:

Art photography was in aesthetic opposition to the so-called *documentary* press photography. It developed within photo *clubs* and groups. Enthusiasts would experiment with various photographic techniques such as solarisation and *isohelia*. The *performative aspect* had been important in the creation of many works of *art photography*. For a long time the documentary stylistic was not part of the aesthetic of art photography. At the end of the 1960s individual professional artists turned to photography using it as one of the *media* for their creative activities. Their works were not accepted in art photographers’ circles or in *institutions* of visual art. In the 1980s photography became integrated into art as a questionably described „new medium” with an understandable and topical *visual quality* acceptable for the times.

Fotomāksla bija estētiskā opozīcijā par *dokumentālu* dēvētajai preses fotogrāfijai. Tā attīstījās foto pulciņos un *klubos*. Entuziasti eksperimentēja ar dažādām fotogrāfijas tehnikām, piemēram, solarizāciju un *izohēliju*. Daudzu fotomākslas darbu veidošanā nozīmīgs ir bijis *performatīvais aspekts*. Dokumentāla stilistika ilgstoši neiekļāvās fotomākslas *estētikā*. 1960. gadu beigās fotogrāfijai pievērsās atsevišķi profesionāli mākslinieki, kas to izmantoja kā vienu no saviem radošās darbības *medijiem*. Viņu darbi netika akceptēti ne mākslas fotogrāfu vidē, ne arī vizuālās mākslas *institūcijās*. 1980. gados foto integrējās mākslā kā „jaunais medijs” ar laikam pieņemamu, saprotamu un aktuālu *vizualitāti*.