

NO FOTOMĀKSLAS LĪDZ
FOTOGRAFĪJAI MĀKSLĀ



FROM PHOTOGRAPHIC ART
TO PHOTOGRAPHY IN ART

Alise Tīfentāle

90. gadu pirmajā pusē diskusijās par mākslu vienlaikus ar dažādu mediju cildināšanu ienāca arī fotogrāfija, galvenokārt kā dokumentāls izteiksmes līdzeklis. Šeit iespējams sniegt tikai nelielu ieskatu tajās daudzveidīgajās publiskajās diskusijās, kuru dēļ 21. gadsimta sākumā fotogrāfiju, tāpat kā, piemēram, kustīgu attēlu vai skaņu, uztveram kā vienu no laikmetīgās mākslas izteiksmes līdzekļiem.

Fotomākslas jēdziens, šauri piesaistīts konkrētajam medijam un ar savu specifisko atsauci uz padomju laikā kultivēto amatieru fotogrāfu kustību, 90. gadu sākumā pamazām nogāja no profesionālo diskusiju skatuves. Līdzīgi termini ir „videomāksla”, „land-art”, „net-art” u. c., kuri uzsver konkrēta medija prioritāti mākslas darbā – šie jēdzieni paredz, ka līdz ar medija tehnisko iespēju izsmelšanu tie vairs neko daudz neizteiks. Toties atsevišķi šo visu *-artu* elementi, vienlīdz bieži izmantoti laikmetīgajā mākslā, turpina kalpot ne vairs viena medija iztirzājumam vai kritikai, bet autora pozīcijas, idejas paušanai. Tā 90. gados, runājot par laikmetīgo mākslu, kļūst skaidra tendence lietot vārdu “fotogrāfija”, atstājot “fotomākslu” vēsturei. Kā jau 1990. gadā intervijā norādījis fotogrāfs Aivars Liepiņš: “Viņi Rietumos nejauc kategorijas – amatierus ar profesionāļiem, salonfotogrāfus ar preses fotogrāfiem. Medaļas mēdz dalīt amatieriem, lai stimulētu viņu vēlēšanas strādāt. Mums Latvijā šie kritēriji ir galīgi sajaukti.”¹

Vispirms, lai fotogrāfija pilntiesīgi piedalītos laikmetīgās mākslas procesos, tai vajadzības gadījumā bija jāklūst arī par fotoinstalāciju. Jau 90. gadu pašā sākumā dokumentālā fotogrāfija no Latvijas piedalījās starptautiskās mākslas izstādēs. “Valts Kleins, pazīstams latviešu fotogrāfs, 1991. un

1. Zvīdre I. Latvijas fotogrāfi Šveicē // Latvijas Jaunatne. 1990, 22. aug., 4. lpp.

In the first half of the 1990ies, along with a celebration of different media as such, photography arrived in the art discourse – mainly as a documentary medium of expression. Here we can provide just a brief insight into the various public discussions, which at the turn of the 21st century resulted in photography, alongside moving pictures and sounds, being perceived as a means of expression of contemporary art, .

The concept of “photographic art”, narrowly tied to the particular medium and specifically referring to the amateur photographer activity cultivated in the Soviet era, gradually left the centre stage of professional discussion in the early 1990ies. A similar fate befell *video art*, *land-art*, *net-art* and other terms which emphasise the precedence of a specific medium in a work of art: these concepts imply loss of all significance as soon as the medium’s technical possibilities are exhausted. However, individual elements of all these *-arts*, used in contemporary art with equal frequency, are still employed not just in description or critique of a single medium, but as a tool for conveying the author’s position or idea. So, in the 1990ies, in terms of contemporary art there formed a clear tendency to use the word “photography”, leaving “photographic art” behind. In a 1990 interview photographer Aivars Liepiņš comments: “In the West they keep their categories straight – amateurs and professionals, salon photographers and press photographers. Awards are usually given to amateurs, to stimulate their enthusiasm. Here in Latvia all these criteria are completely mixed up.”¹

First, in order to become a fully fledged participant of the processes of contemporary art, photography had to be able to transform into a photo installation if need be. In the early 90ies Latvian documentary photography was already part of international exhibitions. “In 1991 and 1992 Valts Kleins, a well-known Latvian photographer, took some pictures of runaway children and kids

1. I. Zvīdre, “Latvijas fotogrāfi Šveicē”, Latvijas Jaunatne, 22. 08. 1990, p. 4.

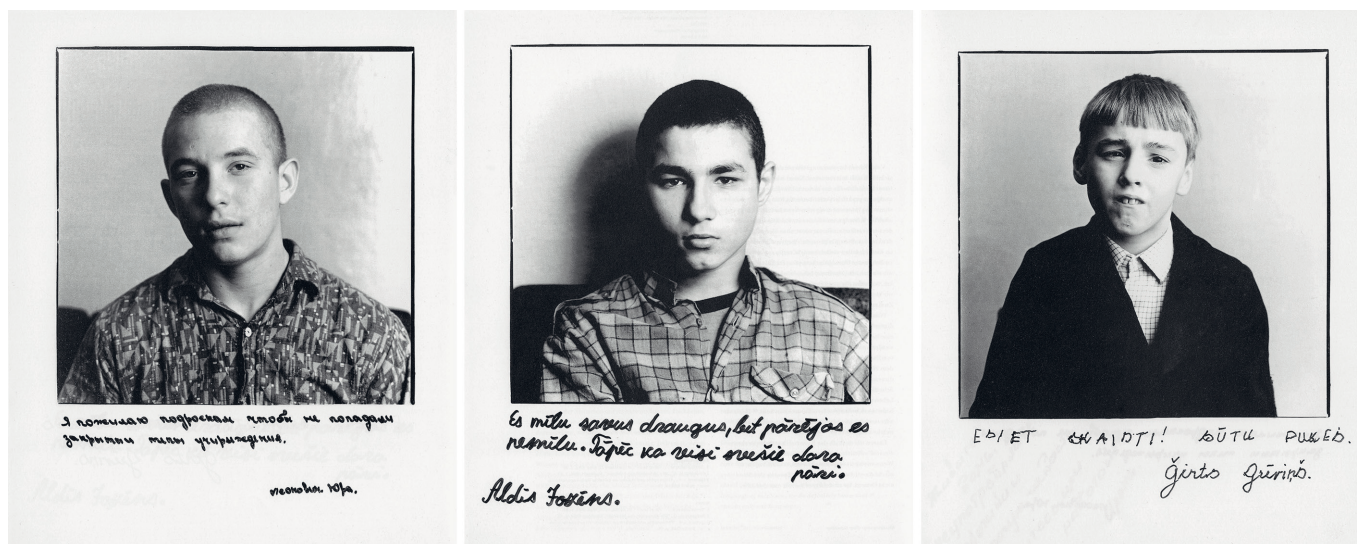
1992. gadā fotogrāfija no mājām bēguļojošus bērnus, kā arī bērnu nama audzēkņus. Ikvienu fotogrāfija ir īstens oriģināls, jo katrs bērns uz sava portreta ir uzrakstījis vēstījumu – vēstījumu pasaulei. Par fotoinstalāciju šīs fotogrāfijas kļuva 1992. gadā, kad V. Kleins ar šo darbu "Mēs gribam – mēs vēlamies" piedalījās Baltijas jūras biennālē Rostokā.² Tā par Valta Kleina dalību jau minētajā ietekmīgajā izstādē "Zoom faktors" rakstījusi Helēna Demakova izstādes katalogā 1994. gadā.

Laikā starp "Zoom faktoru" (1994) un Baltijas jūras biennāli Rostokā (1992) – 1993. gada 18. maijā – apmeklētājiem tika atklāta Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja

struktūrvienība – Latvijas Fotogrāfijas muzejs (dibināts 1991. gadā). Kā muzeja darbības koncepcijā rakstījis muzeja vadītājs Vilnis Auziņš, "LFM virszuddevums ir pētīt fotogrāfijas kā kultūras fenomena attīstību visā Latvijas teritorijā un nacionālās kultūras kontekstā visā tās pastāvēšanas laikā. Muzeja izvēlētais pētniecības modelis kā primāro objektu pētniecības struktūrā nosaka personību, saprotot ar to jebkuru personu, kura izmanto fotogrāfiju jauna kultūrfakta radīšanai. (...) Muzeja izvēles diapazons aptver autorus, kuri izmanto fotogrāfiju kā **subjektīvu estētisku tēlu radīšanai**, tā arī **subjektīvu īstenības komentāru radīšanai**, vai arī **notikumu un objektu fiksācijai**" [izcēlums mans – A. T].³

2. Demakova H. Robežpārkāpēji jeb daži teorētiski pārsapņēdumi un vēsturiski fakti par Latvijas netradicionālo mākslu // Zoom Faktors. Katalogs. Rīga: SMMC-Rīga, 1994, 16. lpp.

3. Auziņš V. Latvijas Fotogrāfijas muzeja darbības koncepcija. Informatīva lapa. Rīga: Latvijas Fotogrāfijas muzejs, 1996.



Valts Kleins. No cikla *Mēs gribam – mēs vēlamies*. 1990–1992.

Valts Kleins. From series *We Want – We Wish*. 1990–1992.

in children's homes. Each photo is a true original, because each of the children has written a message on his or her portrait – a message to the world. These pictures became a photo installation in 1992, when Valts Kleins took part in the Baltic Sea Biennial in Rostock with this work *We Want – We Wish*,² Helēna Demakova writes of Klein's participation in the aforementioned influential *Zoom Factor* exhibition in its catalogue, published in 1994.

In the time period between *Zoom Factor* (1994) and the Baltic Sea Biennial in Rostock (1992), on May 18, 1993, the Latvian Museum of Photography (founded in 1991), which represented a new branch of the Museum of the History of Riga and Navigation, welcomed its first visitors. In the museum's operation policies its director Vilnis Auziņš writes:

"The main task of the LMP is to examine the evolution of photography as a cultural phenomenon in the territory of Latvia and within the context of the national culture over the entire span of its existence. The research model chosen by the museum focuses on personality as the primary object of the research structure, defining personality as any person who uses photography to create a new cultural fact. [...] The museum's selection range includes authors who use photography to **create subjective aesthetic images and subjective commentaries of reality**, or for **capturing events and objects**."³ [Emphasis mine – A.T.]

Here, at least in theory, a special emphasis is placed on the subjectivity of photography, which, in turn, contradicted the then-dominant trend of seeking objectivity, "truthfulness" and documentalism in photography; in the 1990ies, praise

2. Helēna Demakova, "Tresspassers or Some Theoretical Debate and Historic Facts about the Untraditional Art of Latvia". In: *Zoom Faktors*. [Catalogue]. SMMC-Rīga (1994), p. 17.

3. Vilnis Auziņš, Latvijas Fotogrāfijas muzeja darbības koncepcija [Informative page]. Rīga: Latvijas Fotogrāfijas muzejs (1996).

Vismaz teorijā šeit īpaši izcelta fotogrāfijas subjektivitāte, kas, savukārt, ir pretrunā ar tolaik valdošo tendenci meklēt fotogrāfijā tieši objektivitāti, "patiesīgumu", dokumentalitāti – lielākoties tajos gadījumos, kad fotogrāfija minēta analītiski un laikmetīgās mākslas kontekstā, 90. gados dominējošs ir dokumentalitātes slavinājums. Acīmredzot tādā veidā izpaužas arī zināms protests pret savulaik fotoamatieru pulciņu un klubu koptās estētikas diskreditēto "fotomākslu" (nereti ar to saprotot tieši inscenēto fotogrāfiju, kura Latvijā stabili sāka atgriezties laikmetīgajā mākslā bez aizspriedumiem lietojamo izteiksmes līdzekļu arsenālā pēc 2000. gada).

90. gadu pirmajā pusē aktuāla kļuva arī multimediju māksla, par ko, kā jau par katru jaunumu, tika diskutēts piesardzīgi un ar šaubām. Piemēram, Francijas Ārlietu ministrijas rīkotajā multimediju mākslas projektā „*Regards Croisés*” (“Atmiņu ceļojumi”) piedalīties bija aicināti arī mākslinieki no Latvijas – Andrejs Grants, Valdis Poikāns un Juris Boiko. Projekta tēma bija Negreni gadatirgus Rumānijā, kura kultūras mantojuma statusu pētīt un apstiprināt bija ielūgti Eiropas valstu mākslinieki. Andrejs Grants intervijā mākslas zinātniecei Ingai Šteimanei 1994. gadā atbildēja uz jautājumu, kas ir multimediji: “Ideālā izpausmē tas varētu būt tā: viena lieta tiek atklāta ar vairākiem dažādiem paņēmieniem, kur kāda pieeja var būt eksaktāka, kāda – tēlaināka. Teiksim, grāmata, filma un skaņu materiāls. Tā ir ļoti perspektīva forma. Mākslu no pārējā multimedijā nav

viegli nodalīt. Noteikti apgalvot, ka tā ir māksla – tā ir liela uzdrošināšanās.”⁴

Viens no būtiskākajiem elementiem fotogrāfijas organiskai iekļaušanai laikmetīgās mākslas aprītē 90. gadu vidū neapšaubāmi bija **Ingas Šteimanes** kuratores darbība, īpaši projekti klubā “Slepenais eksperiments” (1995–1998) un LN galerijā. Kā par to raksta pati I. Šteimane, “1995. gada maijā Rīgā tiek atklāts klubs “Slepenais eksperiments”, kurā paralēli izklaides industrijas pamatfunkcijai iekļauta arī mākslas programma. Sākotnēji klubs, kura viens no dibinātājiem ir “Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīcas” aktīvis Aigars Sparāns (1955–1996), saucas “akciju klubs”, un tas ir pirmais mēģinājums Latvijā radīt dinamisku, eksperimentiem atvērtu akciju, performanču “skatuvī”⁵ Šī izstāžu sērija ir atsevišķa pētījuma tēma, šeit sniegts tikai neliels ieskats. Piemēram, viens no projektiem klubā “Slepenais Eksperiments” bija izstāde “Piens” (1996) – kuratores Ingas Šteimanes iecere izstādīt Arņa Balčus fotogrāfijas (jauniešu portretus) kopā ar šo pašu fotogrāfiju Arvīda Alkšņa digitāli apstrādātām datorizdrukām un Sandija Greiškāna fotogrāfiju pārnesešu zīmējumā. “Šajā nelielajā izstādītē, ja ir tāda nosliece, var atrast gana vietas hipotēzēm, asociācijām un dažādas ievirzes pārdomām. Tostarp arī par to, kālab mūsu mākslā fotogrāfija līdz šim izmantota tik maz, kālab mūsu fotogrāfi itin kā nevēlas

for documentalism dominated mostly when photography was considered analytically and within the context of contemporary art. Evidently, it was also a way to protest against the “photographic art” discredited by the once-prospering aesthetic that was cultivated in photo amateur societies and clubs (often applying this term in particular to staged photography, which since 2000 has been making its gradual and solid retreat to the arsenal of untainted means of expression of contemporary art in Latvia).

The first half of the 1990ies saw the arrival of multimedia art, which, like any novelty, was discussed warily and with some diffidence. For example, among those invited to participate in the *Regards croisés* (*Cross Perspective*) multimedia art project, organised by the French Ministry of Foreign Affairs, were some artists from Latvia – Andrejs Grants, Valdis Poikāns and Juris Boiko. The theme of the project was the Negreni Fair in Romania, the cultural heritage status of which was to be evaluated and confirmed by artists from different European countries. In an interview given to art critic Inga Šteimane in 1994, Andrejs Grants answers the question “What is a multimedij?”: “In its ideal expression it could be something along these lines: a single thing is discovered through several different techniques, where some approaches may be more exact, others – more imaginative in style. For instance, a book, a film and some sound material. It is a discipline with so much potential. It is difficult to separate art from the rest of what constitutes a multimedia work. To firmly classify it as art is very daring.”⁴

Among the decisive elements in the organic inclusion of photography in the contemporary art circulation of the middle of 1990ies undoubtedly were the curatorial activities of **Inga Šteimane**, especially her involvement with projects at the *Slepenais eksperiments* (*Secret Experiment*) club (1995–1998) and *LN Gallery*. In her own words, “Club *Secret Experiment* was opened in Riga in May 1995; next to serving the basic function of the entertainment industry it also housed an art programme. At first the club, one of the founders of which was Aigars Sparāns (1955–1996), an active member of the ‘*Workshop for the Restoration of Nonexistent Sensations*, was called an ‘action club’; this was the first Latvian attempt to create a dynamic art action and performance ‘stage’ which would be open to experimentation.”⁵ This series of exhibitions presents a whole new subject for examination – we can only provide a brief insight. For example, one of the projects at the *Secret Experiment* club was the exhibition “Piens” (*Milk*, 1996) – curator Inga Šteimane’s idea of exhibiting Arnis Balčus’s photographs (portraits of young people) with digitally processed computer printouts of the same pictures by Arvīds Alksnis and Sandijs Greiškāns’ transposition of the photos into drawings. “In this little exhibition, should you be so inclined, you will find enough space for hypotheses, associations and different lines of contemplation. Including the reasons why photography has so far been so underused in our art, why our photographers seem to be uninterested in using the opportunities presented by the context of contemporary

4. Inga Šteimane, “Melnais ezers”, *Literatūra un Māksla*, 15. 04. 1994, p. 6.

5. Inga Šteimane, *Jānis Viņķelis*. Rīga: Neputns, 2002, p. 67.

izmantot tās iespējas, ko paver iesaistīšanās mūsdienu (tēlotāj) mākslas kontekstā, stūrgalvīgi paliekot vai nu žurnālistikas, vai specifiskajā "fotomākslas" lauciņā,"⁶ recenzijā par izstādi rakstīja Antra Kļaviņa.

Informējot par mākslas aktualitātēm Rietumeiropā, mākslas zinātniece Irēna Bužinska laikraksta "Literatūra. Māksla. Mēs" lappusēs 1996. gadā konstatēja: "Ja Rīgā fotomāksla tikai šovasar ieguva vienādas tiesības eksponēties līdzās gleznām mākslas muzeja telpās, tad redzētais Londonā parādīja jau tālākās perspektīvas – šī medija arvien lielāko popularitāti un īpatsvaru muzeju kolekcijās."⁷ Kā allaž, trāpīgs ir mākslinieces Aijas Zariņas vērtējums – komentējot 2. Vispārējo latviešu mākslas izstādi (1998), gleznotāja teikusi: "Ekspozīcijā ir arī skaistas vietas, kas aizkustina un liekas pozitīvas, teiksim, fotogrāfijas iesaistīšana. Tā visu laiku mums ir bijusi, bet tagad tiek parādīta kā māksla. Tieši fotogrāfijas iesaistīšana ainu izstādē padara laikmetīgu."⁸

Pretrunīgs ir fotogrāfu, kuratoru un mākslas zinātnieku viedoklis par to, kas ir galvenā fotogrāfijas vērtība. Iespējams, viena no zīmīgākajām kustībām bija diskusija par dokumentālās fotogrāfijas vērtību un tiesībām atrasties izstāžu zālēs pēc ietilpušā fotomākslas valdīšanas

6. Kļaviņa A. Piens. Attēli. Sejas // *Literatūra. Māksla. Mēs*. 1996, 31. okt.-7. nov., 13. lpp.

7. Bužinska I. Londonas fotorudens // *Literatūra. Māksla. Mēs*. 1996, 17.-24. sept., 21. lpp.

8. Ansonē E., Slava L. Lokālais laiks // *Studija*. 1998, Nr. 2 (3/4), 36.-39. lpp.

(fine) art, stubbornly keeping to journalism or the specific field of 'photographic art';⁶ Antra Kļaviņa writes in her review of the exhibition.

In her article on the actualities of art in Western Europe, published by the *Literatūra. Māksla. Mēs* newspaper in 1996, art historian Irēna Bužinska states: "Unlike Riga, where it took until this summer for photography to acquire the right to be shown next to paintings on the premises of the art museum, the situation in London clearly shows more advanced development – the growing popularity and concentration of this medium in museum collections."⁷ As always, artist Aija Zariņa was apt in her evaluation – in her comments on The 2nd World-wide Latvian Contemporary Art Exhibition (1998) she says, "The exhibition has its beautiful moments, moving and positive, for example, the involvement of photography. It has always been around, but is only now shown as art. It is the addition of photography that makes the overall look of the exhibition so contemporary."⁸

Photographers, curators and art critics held differing views on what constitutes the main virtue of photography. Perhaps one of the most notable movements was the discussion on the value of documentary photography, and its right to enter the exhibition halls after the prolonged reign of "photographic art". After the works of twelve Latvian

6. Kļaviņa, A. "Piens. Attēli. Sejas". *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 44 (85), 1996, p.13.

7. Bužinska, I. "Londonas fotorudens". *Literatūra. Māksla. Mēs*. No. 37 (180), 1996, p. 21.

8. Elita Ansonē, Laima Slava, "Lokālais laiks", *Studija*, no. 2 (3/4), 1998.

laikmeta. Pēc pozitīvām atsauksmēm par divpadsmit Latvijas fotogrāfu⁹ darbiem starptautiskā Austrumeiropas foto izstādē Lozannā, Šveicē, 1990. gadā fotogrāfs un viens no dalībniekiem Aivars Liepiņš apgalvoja: "Mūsu cilvēku fotogrāfiskā domāšana ir iebāzta tādā kā spāņu zābakā, ka zina tikai to "augsto fotomākslu" un pārējos tikai

9. Egons Spuris, Inta Ruka, Aivars Liepiņš, Mārtiņš Zelmenis, Vilhelms Mihailovskis, Uldis Brauns, Uldis Briedis, Andrejs Grants, Valts Kleins, Modris Rubenis, Jānis Buls, Gvido Kajons.



Aivars Liepiņš. No cikla *Teiču purvs. Siksala*. 1990. gadu sākums.
Aivars Liepiņš. From series *Teiči Swamp. Siksala*. Beginning of 90ies.

photographers⁹ received glowing reviews at an international Eastern European photo exhibition in Lausanne, Switzerland, photographer and participant Aivars Liepiņš commented in 1990: "The photographic thinking of our people has been stuffed into a kind of Spanish Boot; it knows only 'high photographic art' and recognises the rest only to the extent that it is published in the press. No more than that.

9. Egons Spuris, Inta Ruka, Aivars Liepiņš, Mārtiņš Zelmenis, Vilhelms Mihailovskis, Uldis Brauns, Uldis Briedis, Andrejs Grants, Valts Kleins, Modris Rubenis, Jānis Buls, Gvido Kajons.

tik daudz, cik publicējas presē. Tas arī viss. To, kā strādā Mārtiņš [Zelmenis – A. T.], nemaz nezina. Pazīst tikai tie, kas patiešām interesējas un apskata mazās izstādītes, kas nav plaši reklamētas. Bet to, ka tāds ir vesels virziens pasaules fotogrāfijā...¹⁰

“Dokumentālā fotogrāfija parādījās gluži kā jaunais medijs mūsu izstāžu dzīvē, iekļaujoties uz vienlīdzības pamatiem izstāžu ietvaros līdzās gleznām, grafikām, tēlniecībai, instalācijai, video utt.”¹¹ kā 2000. gadā rakstīja mākslas

kritiķe un kuratore Helēna Demakova. Neskaitāmās 90. gadu publikācijās akcentēta fotogrāfa dokumentējošā loma. Piemēram, recenzija par Ata Leviņa fotogrāfiju izstādi galerijā “Čiris” 1996. gadā: “Nekas te nav izdomāts, tikai ieraudzīts, viņš pats saka. Atis netiksminās, neizskaistina un nedramatizē: viņš ņem dzīvi, realitāti tieši tādu, kāda tā ir – kā mednieks, kā dakteris, kā profesionālis.”¹² Jau 1989. gadā Andris Bergmanis rakstā par fotogrāfa Ulda Brieža izstādi pauda šim laikam raksturīgu attieksmi: “Fotomāksla manī saistās ar kaut ko salonisku, lielākoties neīstu. No tās, pat mūsu dižmeistaru

10. Zvidre I. Latvijas fotogrāfi Šveicē // Latvijas Jaunatne. 1990, 22. aug., 4. lpp.

11. Demakova, Helēna. Mākslas darbu stilistika un tematika saistībā ar sabiedriskā konteksta maiņu 20. gadsimta 80. un 90. gados. Grām.: Demakova, H. Citas sarunas. Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002, 388.lpp.

12. Raiskuma I. Sev, čomiem un citiem // Literatūra. Māksla. Mēs. 1996, 31.okt.-7.nov., 8. lpp.



Atis Leviņš. Bez nosaukuma. 90. gadu sākums.

Atis Leviņš. Untitled. Beginning of 90ies.

They know nothing about Mārtiņš [Zelmenis – A.T.], about the way he works. He is known only to those who truly take an interest and visit the little exhibitions that are not widely advertised. As to the fact that it is an entire worldwide movement in photography...¹⁰

“Documentary photography appeared like a new medium in our exhibition practice gaining equal terms with paintings, graphic, sculptures, installations, video, etc.”¹¹ in 2000 wrote art critic and curator Helēna Demakova. Countless

publications from the 90ies stress the documentary function of photography. Here, for example, is a review of Atis Leviņš's photo exhibition at Čiris gallery in 1996: “He will tell you nothing here is fictional, everything has been simply noticed and observed. Atis does not indulge, embellish or dramatise: he takes life and reality just the way it is – as a hunter, a doctor, a professional.”¹² Already in 1989 Andris Bergmanis in a review of an exhibition by photographer Uldis Briedis expressed an attitude characteristic to this era: “For me, fine art photography has connotations with something of the salon, something that is for the most part fake. This kind of work, even that of our

10. I. Zvidre, “Latvijas fotogrāfi Šveicē”, *Latvijas Jaunatne*, 22. 08. 1990, p. 4.

11. Demakova, Helēna. The Stylistics and Subject Matter in Works of Art with Reference to the Changes in the Social Context in the 1980s and 1990s. In: Demakova, H. Different Conversations. Writings on Art and Culture. Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002, p. 389.

12. Ieva Raiskuma, “Sev, čomiem un citiem”, *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 44 (85), 1996, p.8.

darbos, mazliet ož pēc snobisma. Uldis tver mirkli. Nevis katru, bet to, kurš viņam šķiet būtisks.”¹³

Kaut arī fotogrāfijas objektivitāte un dokumentalitāte (tieši tāpat kā subjektivitāte) ir spekulatīvi un nebūt ne akmenī kalti argumenti, tieši veikla (“mākslinieciska”, “prasmīga”, “precīza”, “metafiziska” u. tml.) dokumentālo “mirkļu tveršana” un tādējādi it kā realitātes attēlojums 90. gadu publikācijās izvirzās par galveno attaisnojumu fotogrāfijas iekļaušanai mākslas teritorijā. Mākslas zinātniece Laima Slava 1993. gadā par Andreja Granta fotogrāfijām rakstīja: “Fotogrāfija tver mirkli, un tas ir reāls. Reālāks nekā jebkurā citā medijā ietilpinātais.”¹⁴

13. Bergmanis, Andris. Visur bijis klāt. Liesma, Nr. 3, 1989, 35. lpp.

14. Slava L. Andreja Granta fotoizstāde // *Atmoda Atpūtai*. 1993, 12. jūn., 32. lpp.

Vēl kāds raksturīgs vērtējuma piemērs – Helēnas Demakovas eseja “Grupās “A” ideālā un reālā telpa” (1991). Tajā aplūkots Intas Rukas fotogrāfiju cikls “Mani lauku ļaudis”, kā pareģots rakstā, nūdien ir kļuvis par hrestomātisku Latvijas fotogrāfijas vēsturē, un par to H. Demakova rakstīja: “Vecmeistarīgs – jo meistarīgs. Klasisks – jo tēma ir mūžīga. Avangardisks – jo tas ir kas nebijis, jauns vietējā fotoportretu ainavā. Neraugoties uz lieliskajiem Gunāra Binde un Jāņa Kreicberga portretiem, taču tas **vēl** ir foto teātris [*izcēlums mans – A. T.*]. Neskatoties uz izcilajiem Mihailovska portretiem, taču tur **vēl** ir tik daudz no paša autora [*izcēlums mans – A. T.*].”¹⁵

15. Demakova H. Grupās “A” ideālā un reālā telpa // Demakova H. Citas sarunas. Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002, 42. lpp.



Andrejs Grants. *Mīķeltornis*. 1994.
Andrejs Grants. *Mīķeltornis*. 1994.

finest masters, has a faint whiff of snobism about it. Uldis catches the moment. Not any moment, but that which seems significant to him.”¹³

Although any objectivity and documentalism of a photograph (as well as its subjectivity) is a speculative and in no way definite argument, it was clever (“artistic”, “skilful”, “precise”, “metaphysical”, etc.) “capturing of moments” that came to the fore in publications of the 1990ies as the main justification for admitting photography to the territory of art and, through it, what seemed to be the depiction of reality. In 1993, art historian Laima Slava wrote of Andrejs Grants’ photographs, “Photography captures an instant, and this

instant is real. It is more real than that contained in any other medium.”¹⁴

Another characteristic example of evaluation is Helēna Demakova’s essay “The Ideal and Real Space of Group A” (1991). Its subject, which is a series of photographs by Inta Ruka under the title *My Country People*, has indeed become a chrestomathic fragment of the history of Latvian photography, as predicted by the article. Demakova writes: “Old masterly because it is masterly. Classical because the theme is eternal. Avant-Garde because it has never been done, something new in the local photo-portrait landscape. Regardless of the great portraits by Gunārs Binde and Jānis

13. Bergmanis, Andris. Visur bijis klāt. Liesma, Nr. 3, 1989, 35. lpp.

14. Laima Slava, “Andreja Granta fotoizstāde”, *Atmoda Atpūtai*, 12. 07. 1993, p. 32.

Varam secināt, ka "foto teātris" un fotogrāfijai pievienotais "tik daudz no paša autora" tiek uztverti kā attīstības posmi iedomātā evolūcijas ceļā. Visticamāk, šeit iezīmējas akcenta maiņa – atteikšanās no "foto teātra" nozīmē atteikšanos no padomju "fotoamatiera" iemīļoto, nereti līdz salkanumam estetizēto bildišu kolekcionēšanas par labu laikmetīgai – racionālākai, neizskaistinātai un tiešai – fotogrāfijas valodai, kurā autors priekšplānā neizvirza līdzību kādiem iepriekš redzētiem "skaistas fotogrāfijas" paraugiem, bet gan iedzījinās sevis izvēlētā realitātes segmentā un nereti darbojas kā zinātnieks pētījuma objektā. Fotogrāfija

kā viena no mākslā izmantotajām tehnoloģijām tiek atbrīvota no nepieciešamības atbilst iepriekš noteiktiem "fotomākslas" estētiskajiem un saturiskajiem kritērijiem. Mākslas zinātniece Ieva Lejasmeijere kādā problēmkrastā skaidro: "Aizvien vairāk saplūstot mākslas veidu robežām, inscenēta fotogrāfija kā patstāvīgs mākslas darbs zaudē savu nozīmi un padara Latvijas fotomākslas ainu samērā kuslu un vienmuļu. 90. gadu beigās grūti kādu pārsteigt ar tehniskiem jaunumiem vai savdabīgiem inscenējumiem. Šķiet, 70.–80. gados aktuālajos t. s. mākslas foto eksperimentos fotogrāfija zaudē savu īpatno



Inta Ruka. No cikla *Mani lauku ļaudis*.
Inta Ruka. From series *My Country People*.

Kreicbergs, it is nevertheless **still** photo theatre [*emphasis mine – A.T.*]. Regardless of the outstanding portraits by Vilhelms Mihailovskis, there is **still** so much of the author in them [*emphasis mine – A.T.*].¹⁵

We can draw the conclusion that "photographic theatre" and the emphatic "so much of the author" are perceived as stages of development in an imaginary journey of evolution. Most probably, this indicates a change of emphasis –

abandoning the "photographic theatre" means turning away from collecting the pictures beloved by the Soviet "photo amateur", which were so often aestheticised to the point of the saccharine, choosing in its stead a contemporary – more rational, unembellished and direct language of photography, in which the author does not place the greatest importance on compliance with some previously observed examples of "beautiful photography", preferring to probe a selected segment of reality and often acting like a scientist with the object of his or her study. Photography as one of the technologies employed in art is released from the necessity

15. Helēna Demakova, "The Ideal and Real Space of the 'A' Group". In: H. Demakova, *Different Conversations*. Rīga: Visual Communication Department, 2002, p. 43.

šarmu, fiksējot "izdomātus" uzstādījumus."¹⁶ Dokumentālās fotogrāfijas priekšrocības laikmeta kontekstā komentējusi arī Helēna Demakova: "Estetizāciju, sociālo vispārīnājumu trūkumu un dziļākā būtībā bezkonfliktu attēlu masu, kas kopumā raksturoja Padomju Latvijas "mākslas fotogrāfiju", varēja ja ne nomainīt, tad papildināt jaunās, analītiskās un vismaz pret sevi godīgās fotosērijas."¹⁷

90. gadu beigās Latvijā vispārpieņemta bija kļuvusi tā saucamā momentuzņēmumu estētika.¹⁸

16. Lejasmeijere I. Gunāra Bīdes lidojums // Literatūra. Māksla. Mēs. 1998, 17.-24. sept., 8. lpp.

17. Demakova, H. Mākslas darbu stilistika un tematika. 358.-360. lpp.

18. Estētika, kura Rietumeiropas laikmetīgās mākslas ainavā parādījās 20. gs. 70. gadu beigās – 80. gadu sākumā un organiski iekļāvās visos vizuālās kultūras slāņos 90. gadu sākumā ar Nenas Goldīnas, Volfganga Tilmansa u. c. darbiem, kas nu jau kļuvuši par tā laikmeta zīmēm.

Momentuzņēmums ieviesa zināmu pašironiju un noliedza tradicionāli "fotomākslā" par vērtībām uzskatītos elementus (attēla tehniskā kvalitāte, inscenējuma dziļdomīgums, erotisks vai teatrāli dramatisks zemteksts, kompozīcijas atbilstība glezniecības kompozīcijas standartiem u. c.). Par šādiem darbiem visvairāk tiek diskutēti tieši laikmetīgās mākslas, ne fotogrāfijas kā atsevišķa medija kontekstā, un tie ienāca Latvijas izstāžu un mākslas publikāciju ainavā tikai 90. gadu otrā pusē – beigās.

Te vietā pieminēt vēl vienu Rietumu laikmetīgās mākslas tendenci, kura aizsākās 20. gs. 80. gadu beigās – 90. gadu sākumā reizē ar PSRS sabrukumu un Rietumu informatīvās teritorijas spēju paplašināšanos Austrumeiropas virzienā. Tā ir tālaika Rietumu mākslas



Arnis Balčus. No cikla *Pašportreti*. 1994.
Arnis Balčus. From series *Selfportraits*. 1994.

to comply with previously set aesthetic and content-oriented criteria of "photographic art".

In a polemic article, art historian Ieva Lejasmeijere explains: "As genre boundaries in art grow ever hazier, staged photography as a self-contained work of art loses its significance and makes the overall picture of Latvian photography rather weak and monotonous. It is quite difficult to surprise anyone with technical innovation or unique stagings in the late 90ies. In the so-called art photography experiments that were so popular in the 70ies and 80ies photography seems to lose its distinct charm by capturing 'invented' installations."¹⁶ Helēna Demakova has commented upon primacy of the documentary photography

in the context of the era: "The lack of aestheticism, social generalisation and the mass of non-contentious images in their deepest essence that as a whole characterised Soviet Latvian "art photography" could be, if not exganged for, then at least supplemented by new photo series that were analytical and honest, at least to themselves."¹⁷

By the late 90ies, the so-called snapshot aesthetic¹⁸ had become a general trend. The snapshot concept brought with it a certain amount of self-irony and disowned the elements that belonged to the values of traditional "photographic

16. Ieva Lejasmeijere, "Gunāra Bīdes lidojums", *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 37 (180), 1998, p. 8.

17. Demakova, H. *The Stylistics and Subject Matter in Works of Art...* p. 361.

18. An aesthetic trend which appeared on the scene of Western European contemporary art in the late 70ies and early 80ies, and became an organic part of all layers of visual culture in the early 90ies with the works of Nan Goldin, Wolfgang Tillmans et al. that have now become true symbols of that era.

pasaules pastiprinātā interese par padomju laika andergraundu, nonkonformistu mākslu aiz dzelzs priekšvara. Šī tendence sākotnēji izpaudās acumirklīgā, jūsmīgā un ātri pārejošā kārē uz vizuālu eksotiku – padomju valsts ārējo atribūtu mirdzumu un dažādu sociālisma absurdu dokumentēšanu vai kritiku mākslā. Pēc pirmā sajūsmas viļņa interese par padomju laika nonkonformistu mākslu pamazām ieguvusi stabilu un pamatotu vietu – tiek purināti un gaismā celti padomju laika arhīvi, tajos meklēts kas satriecošs un arī mūsdienās aktuāls (2007. gadā par *Documenta 12* Inga Šteimane rakstīja: “Tomēr mākslas pavedieni, šķiet, veduši šīs izstādes organizētājus vairāk pagātnē, jo tieši tur, pēc kuratoru domām, atrodamas līdz šim noklusētās modernās mākslas vērtības, kas var izrādīties

vajadzīgas mūsdienām. Izstāde dāsni iepazīstina ar Krievijas un Austrumeiropas 50.–80. gadu mākslu, kas pretojusies sociālistiskajam reālismam un autentiski interpretējusi modernisma vārdnīcu.”¹⁹). Jau 90. gadu beigās vairāki fotogrāfiju autori pārskatīja savu iepriekš nepublicēto fotogrāfiju arhīvu un publicēja attēlus ar jaunā laikmeta skatījumu. Piemēram, mākslinieces Zentas Dzividzinskas personalizstāde “Melnbaltais”²⁰ (1999) bija viens no pirmajiem gadījumiem, kad Latvijā bija skatāma konceptuāli veidota melnbalto fotogrāfiju autorkolekcija, kura atvēra robežu starp laikmetīgo mākslu un “fotomākslu”, ļaujot runāt par pašsaprotamu

19. Šteimane I. Documenta 12 sentiments // Kultūras Forums. 2007, 15. jūn., 3. lpp.
20. Izstāde notika galerijā “Čiris” Rīgā 1999. gadā. Katalogs “Melnbaltais”. Rīga: autorizdevums, 1999.



Zenta Dzividzinska. Bez nosaukuma. 1969.
Zenta Dzividzinska. Untitled. 1969.

art” (technical quality of the image, conceptual profundity of the staging, erotic or dramatic subtexts, compliance with the composition standards observed in painting, etc.). These works are mostly discussed in the context of contemporary art, not photography as a specific medium, and they entered the Latvian exhibition and art publication landscape in the latter half and the end of the 90ies.

It would be worthwhile to mention another trend in Western contemporary art, which came into existence in the late 80ies and early 90ies, coinciding with the collapse of the USSR and the rapid expansion of Western information space in the direction of Eastern Europe. It was the Western art world’s heightened interest in the underground movement of the Soviet era, the nonconformist art behind the Iron Curtain. This trend started off as a momentary, rapturous

and quickly subsiding taste for exotic visuals – the high shine of the external attributes of the Soviet state and the capturing or critique of various absurdities of socialism in art. Since the first wave of delight this interest in Soviet nonconformist art has gradually gained a stable and well-grounded foothold – Soviet archives are being thoroughly searched and brought to light in hopes of finding something astonishing and still-relevant (In 2007 Inga Šteimane writes of *Documenta 12* the following: “Still, the threads of art seem to have led the organisers of the exhibition deeper into the past, as that, in the opinion of the curators, is where the hence-hidden treasures of modern art that may yet turn out to be useful today are to be found. The exhibition offers a generous introduction to Russian and Eastern European art from the 1950ies – 1980ies, when it

fotogrāfijas izmantojumu laikmetīgajā mākslā.

Robežas atcelšanu iezīmēja trīs faktori. Lielformāta kopijas, izgatavotas tradicionālajā melnbaltajā fotoprocesā, – līdz šim Latvijas izstādēs nepraktizēts tehniskais izpildījums. Tēma – momentuzņēmumi, kuros redzamas sievietes nepozētos sadzīves acumirkļos lauku mājās. Konceptuāla pieeja – izstādes centrā bija nevis fotomākslai raksturīgais estētizētais vīrieša skatījums uz sievieti, bet gan vēstījums, ko veido spontāni dokumentēti kadri. Mākslas zinātniece leva Kalniņa recenzijā rakstīja: “Šai izstādē jūs neieraudzīsiet fotogrāfu vīriešu tik iemīļotos skaistos sievietes ķermeņus, kas bieži apspēlēti uz kāpu smilšu vai jūras fona. Zentas Dzividzinskas tēli ir vairāk reāli nekā skaisti. (..) “Melnbaltā” būtība ir meklējama uz robežas starp mākslas un dokumentālo fotogrāfiju.”²¹ Līdz plakāta izmēram palielinātie un mākslas galerijā izstādītie, nebūt ne romantizētie lauku ikdienas momentuzņēmumi iedrošināja daudzus autorus pārvērtēt savu skatījumu uz fotogrāfijas iespējām, un arī teorētiskajā domā to jau bija skaidri formulēta vieta šādam mākslinieciskās izteiksmes paņēmiemam. Inga Šteimane uzsvēra šī fotogrāfijas izmantojuma formālo un saturisko atšķirību no fotomākslas: “Zentas Dzividzinskas sievietes neatgādina tās atsvešināti ideālās būtnes, kādas nereti vērojam daudzu atzītu fotomeistaru darbos. Autorei, kā saka viņa

pati, neinteresē kāds aprobēts skaistuma ideāls, viņu saista dzīve un cilvēki, kas brīvi darbojas savā vidē.”²²

Laiks gan ir pierādījis, ka mūsdienās dokumentalitāte 90. gadu izpratnē ir nonākusi strupceļā – pēc tam, kad skatītājs laikmetīgās mākslas izstāžu zālēs, galerijās, biennālēs, žurnālos un albumos ir sastapis jau trīssimt ceturto dokumentālu portretu kolekciju, top skaidrs, ka ilgotais “realitātes atspoguļojums” nebūt nav meklējams šeit vien. Tāpat vismaz pagaidām sevi izsmēlušas arī nebeidzamās versijas par izšķirošo acumirkli, un mūs jau nogurdinājusi momentuzņēmumu estētikas ekspluatācija reklāmas un modes industrijā. Tas nozīmē tikai to, ka mēs drīz vien piedzīvosim kārtējā jaunā tipa mākslinieka, jaunas domāšanas un jaunas estētikas dzimšanu.

21. Kalniņa I. Realitātes ilūzija // Diena. 1999, 6. sept.

22. Šteimane I. Dialogs ar patiesību // Literatūra un Māksla Latvijā. 1999, 16. sept.

stood its ground against Socialist Realism and provided an authentic interpretation of the modernist lexicon.”¹⁹) In the late 90s several photographers reviewed their archives of yet unpublished photos, and selected pictures that provided a view of the new era. For example, *Black-and-White* (1999)²⁰, the solo exhibition of artist Zenta Dzividzinska was one of the first conceptual author collections of black and white photographs exhibited in Latvia to open up the borders between contemporary art and “photographic art”, paving the way for a discussion on widely accepted **use of photography in contemporary art**. This dismantling of boundaries was outlined by three elements. Large-scale copies, produced through traditional black-and-white photo processing – a technical solution heretofore not practiced in Latvian exhibitions. The subject – snapshots of women in unposed moments of everyday life in country home settings. The conceptual approach – instead of the aestheticised male view of women, characteristic of “photographic art”, the exhibition was centred on the message conveyed by spontaneously captured stills. Art critic leva Kalniņa wrote in her review: “In this exhibition you will not find the beautiful female bodies that are so favoured by male photographers and often set against the background of sand dunes or the sea. Zenta Dzividzinska’s subjects are real rather than beautiful. [...] The essence of *Black-and-White* lies on the boundary line between art photography and documentary

photography.”²¹ These non-romanticised snapshots, enlarged to poster size and displayed in an art gallery, encouraged many authors to reassess their view of the possibilities afforded by photography; the theoretical space for this method of artistic expression had also already been clearly formulated. Inga teimane stressed the formal and contentual distinction of this use of photography from “photographic art”: “Zenta Dzividzinska’s women do not resemble the aloof, ideal beings so often featured in the work of many well-known photographers. The author – as she notes herself – is not interested in some generally approved ideal of beauty; her interest is captured by life and people who are freely functioning in their environment.”²²

However, time has proved that documentalism in the sense of the 1990ies has reached a dead end – after the spectator has seen the three-hundred-and-fourth collection of documentary portraits in contemporary art exhibition halls and galleries, at biennials, in magazines and albums, it becomes clear that the sought “depiction of reality” is not exclusive to these places. Similarly, the endless variations on the subject of the decisive moment seem to have exhausted themselves for now, and we have already become tired of the exploitation of the snapshot aesthetic in the advertising and fashion industry. Which only means we are again about to experience the emergence of a new type of artist, new thinking and new aesthetics.

19. Inga Šteimane, “Documenta 12 sentiments”, *Kultūras Forums*, 15. 07. 2007, p. 3.

20. The exhibition was held at Čirīs Gallery in Riga, in 1999. *Black-and-White* catalogue. Riga: self-publication (1999).

21. leva Kalniņa, “Realitātes ilūzija”, *Diena*. 6. 09. 1999.

22. Inga Šteimane, “Dialogs ar patiesību”, *Literatūra un Māksla Latvijā*, 16. 09. 1999