

SENSE
PLACE^{OF}

ALISE TĪFENTĀLE

LANDSCAPES FOR INSIDERS

In his *Manifeste de l'Hôtel Chelsea* (1961), Yves Klein argued that the artist – prophet of the new age – seeks and finds the future of painting in the abstract, unlike the painters of the previous century, who found their inspiration and motifs in nature. More than half a century later, artists are returning to the open air with enthusiasm, but their portable paint boxes and folding easels have been replaced by a medium format camera and tripod. It turns out that much of what is frowned upon in contemporary painting is allowed and even welcomed in contemporary photography.

This analogy is even more applicable to the Latvian art scene – at the turn of the 20th and 21st centuries, a new generation of photographers had to define themselves and once again prove the artistic potential of photography in a cultural context that has always prioritized painting. During this process, many artists – whether consciously or unconsciously – started combining the principles of anti-bourgeois realism popular in 19th century French art with elements of the Russian idealism and eagerness for reform of the same era, as well as a specific local aesthetic tradition. Thus the work of several Latvian contemporary photography artists has more in common with painting than with the local history of photography. Three artists from Latvia – Arnis Balčus, Reinis Hofmanis and

Alnis Stakle, although undeniably contemporary and photography-focused in their chosen means of expression, are at the same time taking part in a fascinating dialogue with the history of painting – 19th century landscape artists of the Barbizon School, the legendary Russian *Peredvizhniki*, as well as the work of the founders of professional art in Latvia in the 1920s.

The exhibition includes landscapes, and the landscape genre is one that has traditionally been considered a key expression of national identity. When one of the first Latvian professional artists, Vilhelms Purvītis, founded the Academy of Art in 1921 (the first art university in Latvia), his Landscape painting masterclass quickly became one of the most popular and productive. It could be said that Purvītis was instrumental in establishing an understanding of what is a truly Latvian landscape – based in studies of local scenery and often in the grey-brown tonality of Latvia's cool springs, rainy autumns and freezing winters (keep in mind that Latvia is one of the European Union's coldest countries).

The interpretation of the Latvian landscape by today's photographers can sometimes appear surprisingly similar to the Purvītis tradition, especially the work of Reinis Hofmanis and Alnis Stakle – mostly shot

in winter and making successful use of the potential of grey-brown and white tones. In the search for a unique sense of place in the Latvian landscape, the understanding of national identity in the modern world is again being questioned. However, instead of the untouched landscape favoured by Purvītis and his contemporaries, today's photographers focus on the man-made environment. In addition, these three authors share a desire to protest unified non-places – international networks of supermarkets, fast food takeaways, petrol stations and banks – and look for something more authentic. Most often, this authenticity is found in the corners of Latvia's cities, towns and countryside least affected by the conveniences of globalized consumer culture. Commenting on this choice, Arnis Balčus compares landscape to language, and refers to the difference between the representative, official landscape and the unofficial one. Although they exist in the same time and space, the latter is known and understood only by insiders – it does not have a place in travel guides and municipal newsletters, and is not proudly shown off to visitors (it may even be hidden from them). However, artists strive to discover and present their own, local landscape, adding an ethical aspect to the aesthetic conditions in their attempts at a diverse reflection of the truth.

These landscapes inevitably involve some extent of contact with social reality, which in turn recalls similar trends in the progressive movements of French and Russian 19th century art. We are, of course, living in another era and speaking of a different medium, so there are no counterparts to Gustave Courbet's *The Stone Breakers* (1849) or Ilya Repin's *Barge Haulers on the Volga* (1870) in the photography of Balčus, Hofmanis and Stakle. And this is not surprising – in this respect they also continue the 20th century tradition of Latvian art by speaking to viewers indirectly and through subtext. Even if there is reason to assume that the work of each of these authors focuses on ordinary people and their problems in some way, the viewer is only offered the imprint of these issues on the landscape, while the people involved are mostly left out of the picture. Their work shows that these artists most often choose a practice of non-intervention, not seeking confrontation

and acting as an attentive and interested but simultaneously slightly distant observer.

The question remains – why does contemporary Latvian photography lack almost any relationship with the local history of photographic art? To a large extent, this is due to the prolonged influence of the Soviet period. Firstly, in Soviet Latvia photography only officially existed as an art in the limited and specific context of the photo-amateur movement. The way these photo-amateur activities were organized and supervised says nothing about the quality or value of work created during this period. It should also be noted that during the Soviet period, photography was not treated as an official or genuine art. Any worker or collective farmer could become a photo-amateur, and this hobby had nothing to do with professional art in official discourse. Yet, in spite of all these discourses, ever since the 1960s a succession of young artists and photographers started creating a multitude of unusual and undeniably valuable photographic work. Many of the most important works of this period are characterized by the desire to express individual emotional experience, using photography's means of expression to create an intimate world, and turning away from the politicized and often visually degraded public space. This was a kind of aesthetic, and often symbolic escapism.

However, these works are not to be found on the pages of Latvian art history, and the following generations of Latvian artists knew nothing much about them. In Soviet times, art critics and theorists granted no artistic value to photography due to the non-artistic character of the medium. Therefore, the work was not collected in museums and is not accessible to present-day researchers. In addition, after the political turbulence of the mid 1980s – early 1990s, a new generation of photographers came to the forefront – the so-called "new wave" with its own aesthetic standpoint. Based in the means of expression of documentary photography, the art institutions of the period welcomed them with enthusiasm, denouncing all the work of the previous decades as worthless. The lack of reflection on the local photographic tradition and

history in the work of today's Latvian artists (unlike their Western counterparts) is due to a selective and wilful forgetting of this tradition and history. This is due to the specific historical context – an objective evaluation of the artistic and cultural heritage of the Soviet period is yet to occur. Art historians continue to discuss the appropriate methodology, while Latvian contemporary photography tend to define itself as a new art form, rooted in the West, which has nothing to do with the work of previous generations of Latvian photographers.

The exhibition title emphasizes place, but time is just as important in these works. All three authors share an interest in what is happening today, while the photographs of Reinis Hofmanis most directly express the search for a sense of time. In the *Sale* series, homemade signs by landowners showing their phone numbers are vivid signs of our time. They hint at long stories of the economic crisis and its consequences, of mortgaged new buildings that are more likely to turn into ruins than be purchased, and of pieces of land that have obviously already been on the market unsuccessfully for a number of years. However, it would be wrong to focus too much on the social criticism in these works, since searches within form take precedence. The entire series is compositionally sophisticated. The photographs have been taken in winter, and all feature shades of white and light grey tones – both a tastefully Latvian palette and a challenge for the photographer to achieve a nuanced image of a field of snow. The *Private* series, on the other hand, is a comment on the pride of today's Latvian landowners, now firmly established after the absence of property rights (from a capitalist perspective) during Soviet times. For many, it still seems unusual that a beach or a lake shore once welcoming to swimmers and fishers, or a forest holding the paths to familiar mushrooming and berry-picking spots, have all of a sudden become private and inaccessible. Since fencing or guarding property is either impossible or inconvenient, the ghostly "Private property" sign replaces the owner with a loaded shotgun, acting as a protective amulet against trespassers. In both of Reinis Hofmanis series, the landscape acquires the status of a commodity, its price also determined by potential aesthetic value.

Alnis Stakle's series *Not Even Something* draws attention to welltrodden paths or shortcuts crossing overgrown fields, ex-factory territories and other similar interspaces. By taking pictures at night, the author dramatizes the environment that remains unnoticed in everyday life. Non-functional and unfriendly urban settings are organically adjusted to user interests – and even spruced up a little. Although the environment in the images may look like the middle of nowhere, reminiscent of the places where dead bodies and unwanted evidence are disposed of in the movies, in reality it is probably someone's shortest route from home to the public transport stop or shop, used day-to-day and year-to-year. Following the indirect form of expression typical of Latvian art, the photographs reveal only a trace of social reality, and we do not see the walkers themselves on these unmapped paths. In his other work, Stakle has also expressed an interest in the borderlines and co-existence of civilized and uncivilized nature, as well as perfecting his night-time and twilight aesthetic. The work of a landscape photographer on Latvian winter nights is truly a cold *plein air* – a format that simultaneously shows a similarity to the early realist painters, and affirms the differences, since such a painting *plein air* would be impossible. Describing this series, the artist uses the term "beautiful", again returning us to photographic reality. The images may be beautiful, while the places in them are unlikely to be. Therefore, the form is the message, just as in the photography of Reinis Hofmanis. The source of beauty is the very pictorial surface of the photographs: the diverse pastel tones of the night or evening sky, and the play between tree and bush branches, prosaic mud tones, white snow and artificial lighting.

An interest in the 'other side' of the Latvian landscape also defines Arnis Balčus' series *Latvian Notes*. Unlike the work of Hofmanis and Stakle, the images in this series do not have a formal element in common – the author has ventured into the open air during both day and night, in cities and villages, winter and summer, and some of the frames even feature people. Commenting on the series, the author states his interest in public space in Latvia – places where people are supposed to congregate, but somehow do not. It is not

that people in Latvia do not come together – weekend markets and village fairs are well attended, as are various entertainment events. However, many places, especially small towns and rural areas, show the effects of the recent intensive emigration of the working population. Additionally, the apparent non-public nature of public space which the artist highlights is also related to the individualistic culture of the North, in which spending time collectively is an exception rather than a daily routine. A friend of mine also recently encountered this phenomenon while translating *The Weir*, a play

by contemporary Irish playwright Conor McPherson, which takes place in an Irish village pub populated by the local middle-aged community. The conclusion was that there is simply no equivalent to such an environment and sense of place in Latvia. It just doesn't happen here. In the photography of Balčus, this cultural peculiarity – a reluctant gathering – can be observed well. These sometimes comical scenes complement the official photographs of public space, which are never allowed to lack crowds, events or a sense of the social.

ALISE TĪFENTĀLE

LANDSCHAFTEN, NUR FÜR DIE EINHEIMISCHEN

Yves Klein hat in seinem Werk *Chelsea Hotel Manifest* (1961) behauptet, dass der Künstler – der Prophet des neuen Zeitalters – die Zukunft der Malerei sucht und diese in der Abstraktion findet, im Gegensatz zu den Künstlern des vorherigen Jahrhunderts, die Ihre Inspiration und Motive in der Natur geschöpft haben. Mehr als ein halbes Jahrhundert später widmen sich die heutigen Künstler mit Freude zur Pleinairmalerei, aber anstelle des Malkoffers und einer tragbaren Staffelei sind sie mit einer Mittelformatkamera und einem Stativ ausgerüstet. Es zeigt sich, dass vieles, was der zeitgenössischen Malerei verwehrt ist, erlaubt und sogar erwünscht ist in der heutigen Fotokunst.

Umso mehr gilt diese Analogie für die lettische Kunstszene, in welcher die neue Generation von Fotokünstlern Ende des 20. Jh. – Anfang des 21. Jh. sich definieren musste um noch einmal das künstlerische Potenzial der Fotografie in einem Kulturkontext zu beweisen, in dem meistens der Malerei der Vorzug gegeben wurde. In diesem Prozess haben viele Autoren bewusst oder unbewusst die Prinzipien des im 19. Jh. in der französischen Kunst aufgetretenen Bürgerlichen Realismus mit Elementen des reformdurstenden Idealismus im damaligen Russland und mit spezifischen, lokalen Ästhetiktraditionen vereint. Deshalb haben die Werke von mehreren, heutigen

Fotokünstlern in Lettland mehr Gemeinsamkeiten mit Malerei, als mit der Geschichte der lokalen Fotografie. Drei Fotokünstler aus Lettland – Arnis Balčus, Reinis Hofmanis und Alnis Stakle, die unbestreitbar sehr zeitgenössisch und fotografisch in der Auswahl ihrer Ausdrucksmittel und in ihrer visuellen Sprache sind, bilden gleichzeitig einen fesselnden Dialog mit der Geschichte der Malerei – sowohl mit den Landschaftlern der Schule von Barbizon aus dem 19. Jh., sowie der legendären Schule der Peredwischniki in Russland, als auch mit den Gründern der bildenden Kunst Lettlands in den 20er Jahren des 20. Jh.

Die Ausstellung beinhaltet Landschaften, und genau das Genre der Landschaften wird in Lettland traditionell als bedeutender Widerspiegler der nationalen Identität gehandelt. Als einer der Begründer der lettischen professionellen Kunst gründete der Maler Vilhelms Purvītis 1921 die Kunstakademie – die erste Hochschule für Kunst in Lettland; seine Meisterklasse der Landschaftsmalerei wurde eine der populärsten und produktivsten. Man kann sagen, dass Purvītis das Verständnis, wie eine wahre lettische Landschaft aussieht, geformt hat – basierend auf Studien der lokalen Landschaft und häufig gehalten in der graubraunen Tonalität des kühlen Frühlings, des verregneten Herbstes und des kalten

Winters in Lettland (man muss im Kopf behalten, das Lettland einer der kältesten Staaten in der EU ist).

Die Interpretation der lettischen Landschaft aus der Sicht der heutigen Fotokünstler überrascht mit Ähnlichkeiten zu Purvītis Traditionen; insbesondere die Fotografien von Reinis Hofmanis und Alnis Stakle, die größtenteils im Winter aufgenommen sind und sehr gekonnt das Potenzial der graubraunen und weißen Farbgebung ausspielen. Auf der Suche nach einem einzigartigen Ortsgefühl wird das Verständnis der heutigen, nationalen Identität befragt, aber anstelle der von Purvītis und seinen Zeitgenossen bevorzugten unberührten Natur wenden sich die heutigen Fotokünstler der vom Menschen geschaffenen Umgebung zu. Darüber hinaus vereint diese drei Autoren der Wunsch uniformen, unpassenden Orten – internationalen Supermärkten, Schnellimbisrestaurants, Tankstellen und Banknetzen – zu widersprechen, um etwas möglichst authentisches zu finden. Am häufigsten wird das Authentische an abgelegenen Orten der lettischen Städte, Dörfer und ländlichen Randgebiete gefunden, welche von der Bequemlichkeit der heutigen, globalisierten Verbraucherkultur am wenigsten betroffen sind. Als Kommentar zu dieser Wahl vergleicht Arnis Balčus die Landschaft mit der Sprache und deutet auf den Unterschied zwischen der repräsentativen, offiziellen Landschaft und der inoffiziellen hin. Obwohl beide zur selben Zeit und im selben Großraum existieren, ist die letztere nur den Einheimischen bekannt und verständlich, und wird nicht in Reiseführern und Zeitschriften der Selbstverwaltung gebraucht; meistens wird diese von Gästen ferngehalten, sogar versteckt. Demgegenüber bestreben die Künstler die eigene, lokale Landschaft zu entdecken und öffentlich zu machen, und fügen noch einen ethischen Aspekt zu den ästhetischen Bedingungen in ihren Bestrebungen nach einer vielseitigen Spiegelung der Realität.

In diesen Landschaften muss man sich unvermeidlich mehr oder weniger mit der sozialen Realität auseinandersetzen, was seinerseits an ähnliche Tendenzen der progressiven Kunst Frankreichs und Russlands im 19. Jh. erinnert. Selbstverständlich befinden wir uns in einem andren Zeitalter und die Rede ist über ein anderes Medium,

deshalb findet man keine *Steinklopfer* (1949) von Gustave Courbet oder *Wolgateidler* (1870) von Ilja Repin in den Fotografien von Balčus, Hofmanis und Stakle. Und das ist plausibel – auch in dieser Hinsicht führen sie die lettische Kunsttradition des 20. Jh. fort, indem sie die Betrachter indirekt ansprechen und Subtexte benutzen. Wenn auch ein Grund zur Annahme besteht, dass die Werke dieser Autoren sich den einfachen Leuten von Heute und deren Problemen zuwenden, dann wird der Aufmerksamkeit des Besuchers nur ein Abbild dieser Probleme in der Landschaft angeboten; die Auslöser und die Lösung dieser Probleme verbergen sich meist hinter dem Einzelbild. Die Werke weisen darauf hin, dass die Autoren die Praxis des nicht Einmischens ausüben und keine Konfrontation suchen, indem sie die Position des aufmerksamen und interessierten, aber gleichzeitig auch ein wenig fremden Beobachters einnehmen.

Noch muss geklärt werden, warum die zeitgenössische Fotokunst in Lettland fast keine Beziehung zur lokalen Geschichte der Fotokunst hat. Im großem Maße wird das von der Wirkung der langwierigen Sowjetära beeinflusst. Zuerst muss bemerkt werden, dass im sowjetischen Lettland die Fotografie als Kunst offiziell nur im Kontext einer sehr beschränkten und spezifischen Bewegung von Fotoamateuren existierte. Die Art, in welcher die Aktivitäten dieser Fotoamateure organisiert und beaufsichtigt wurden, besagt nichts über die Qualität oder den Wert der Arbeiten, die in dieser Zeit geschaffen wurden. Man muss auch in Betracht ziehen, dass Fotografie in der Sowjetzeit keinen offiziellen Status oder keinen Status von echter Kunst hatte. Jeder Arbeiter und jede Kolchosarbeiterin konnte zum Fotoamateur werden, und ein solcher Zeitvertreib hatte im offiziellen Diskurs nichts zu tun mit professioneller Kunst. Doch trotz aller Diskurse hat eine Reihe von neuen Künstlern und Fotografen seit 1960 unzählige, einzigartige und unbestreitbar wertvolle Arbeiten geschaffen. Für viele der bedeutendsten Werke dieser Zeit ist es charakteristisch, ein individuelles, emotionales Erlebnis zu äußern, indem die fotografischen Ausdrucksmittel genutzt werden um eine intime Welt zu schaffen, sich abwendend vom politisierten und oft visuell degradiertem öffentlichen Raum und sich begebend in den eigens gestalteten, ästhetisierenden, oft symbolischen Eskapismus.

Aber diese Werke kann man nicht auf den Seiten der lettischen Kunstgeschichts-schreibung finden; und auch die nächsten Künstlergenerationen werden davon nicht viel erfahren. Während der Sowjetzeit haben Kunstkritiker und -theoretiker wegen des "unkünstlerischen" Mediums an sich Fotoaufnahmen keinen künstlerischen Wert zugesprochen, deswegen wurden diese in den Museen nicht gesammelt und sind nicht zugänglich für die heutigen Forscher. Nach der politischen Wende Mitte der 1980er bis Anfang der 1990er bildete sich eine neue Generation von Fotokünstlern – die so genannte "Neue Welle" mit ihrer eigenen ästhetischen Position. Sie berief sich auf die Ausdrucksmittel der Dokumentarfotografie. Die zu dieser Zeit dominierenden zeitgemäßen Kunstinstitutionen nahmen sie mit Begeisterung auf, und alles was in den vorherigen Jahrzehnten geschaffen wurde, wurde entwertet. Damit ist zu erklären, dass die heutigen lettischen Autoren, gegenüber ihren westlichen Kollegen, in ihren Arbeiten niemals die lokalen Traditionen und die Geschichte der Fotokunst reflektieren, und dass die Tradition und Geschichte selektiv und ungezwungen vergessen wird. Das ergibt die spezifische Geschichtssituation, in der eine objektive Auswertung des künstlerischen und kulturellen Nachlasses nicht umfangreich stattgefunden hat. Kunsthistoriker diskutieren erst jetzt über die Schaffung einer angemessenen Methodologie, aber die zeitgenössische lettische Fotokunst definiert sich am häufigsten neu; als nur von den westlichen Quellen inspirierte Kunst, die keinen Zusammenhang mit der Leistung der Fotokünstler der vorherigen Generationen hat.

Der Name der Ausstellung hebt den Ort vor, aber genauso wichtig ist auch die Zeit. Alle drei Autoren werden geeint durch das Interesse, am heutigen Geschehen. Die Suche nach dem Zeitgeist findet direkten Ausdruck in den Fotos von Reinis Hofmanis. In der Reihe *Sale* sind die selbst gefertigten Schilder der Landeigentümer mit den angegebenen Telefonnummern lebhaft Zeugen dieser Epoche. Hinter den Schildern verbergen sich lange Erzählungen über die ökonomische Krise und deren Folgen: beschlagnahmte Neubauten, die höchstwahrscheinlich zu Trümmern werden, bevor sie von jemandem gekauft werden, über Grundstücke, die offensichtlich

ohne Erfolg jahrelang auf dem Markt angeboten werden usw. Aber es wäre nicht richtig, in diesen Werken die sozialkritische Sichtweise hervorzuheben, weil im Vordergrund die Suche nach der Form steht. Alle Werke dieser Reihe sind kompositorisch raffiniert. Die Fotos wurden im Winter aufgenommen, und sie werden durch die Nuancen der weißen Farbe und hellgrauen Tönen geeint – es ist also nicht nur eine geschmackvolle lettische Farbgebung, sondern auch eine Herausforderung an die Fähigkeiten des Fotografen, ein nuanciertes Bild von der Schneefläche zu erlangen. Die Reihe *Private* kommentiert ihrerseits den Stolz der heutigen lettischen Privateigentümer auf ihre Rechte, die sich nach der Erfahrung während Sowjetzeit festgesetzt haben, wo Privateigentum nach dem heutigen, kapitalistischen Verständnis nicht existierte. Immer noch ist es für viele ungewohnt, dass ein Strand oder ein Seeufer, an dem man früher immer schwimmen oder angeln konnte, und der bekannte Wald, wo gewohnte Pfade zu alljährlichen Beeren- und Pilzplätzen zurückgelegt wurden, plötzlich privat und für Unbefugte nicht mehr zugänglich sind. Das Eigentum einzugrenzen und zu bewachen ist entweder nicht möglich oder nicht vorteilhaft; deshalb wird der mit geladener Schrotflinte ausgestatteter Besitzer durch die Aufschrift "Privateigentum" ersetzt, die als Amulett sich gegen die Willkür von Grenzüberschreitern richten soll. In beiden Bildreihen von Hofmanis bekommt die Landschaft den Status von Konsumware, und der Preis wird auch vom möglichen ästhetischen Wert bestimmt.

Die Reihe *Not Even Something* von Alnis Stakle wendet Aufmerksamkeit den alltäglichen Fußwegen oder Abkürzungen zu, die zugewachsene Felder, geschlossene Fabrikgelände und ähnliche Zwischenräume überqueren. Mit den in der Nacht aufgenommenen Fotos dramatisiert der Autor die Umgebung, der im Alltag keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird – die unzureichend funktionelle und unwirtliche, urbane Umgebung wird fast organisch an die Interessen der Nutzer angepasst und sogar nett gestaltet. Was auf den Fotos nach Unorten aussieht, an denen Verbrecher in Polizeierien Beweisstücke oder Leichen entsorgen, ist in Wirklichkeit für jemanden der kürzeste Weg von Zuhause zum öffentlichen Verkehr oder zum Laden, der sachlich jeden Tag, Jahr

für Jahr genutzt wird. Sich einfügend in die für die lettische Kunst charakteristische indirekte Ausdrucksform, wird in diesen Fotografien nur ein bestimmter Aspekt der sozialen Realität enthüllt, die Fußgänger selbst sehen wir nicht auf diesen unverzeichneten Wegen. Auch in anderen Reihen äußert Stakle sein Interesse an zivilisierten und unzivilisierten Grenzzuständen der Natur und der Koexistenz; so hat er auch die Ästhetik der Nacht- und Dämmerungsstunde vervollkommen. Die Arbeit eines Landschaftsfotografen ist in den Winternächten die wahrste, kalte Pleinairmalerei, die einerseits Ähnlichkeit zu den früheren Realisten in der Malerei aufweist, andererseits auch die Unterschiede bekräftigt, weil in der Malerei ein solches Freilichtbild nicht möglich wäre. Beschreibend für diese Reihe benutzt der Autor das Wort "schön", um uns so zurück in die fotografische Realität zu versetzen. Das Foto kann schön sein, aber man könnte kaum den fotografierten Ort als schön bezeichnen. Also ist die Form eine Botschaft, genauso wie in den Fotografien von Reinis Hofmanis. Die Quelle der "Schönheit" ist die Oberfläche der Fotografie – sie ist auf jede Weise malerisch und bildet ein Zusammenspiel zwischen den verschiedenen Pastelltönen des Nacht- oder Abendhimmels, den Ästen von Bäumen und Sträuchern und den prosaischen Schlammtönen mit dem weißen Schnee und der künstlichen Beleuchtung.

Interesse für die andere Seite der lettischen Landschaft ist auch charakteristisch für die Bildreihe *Latvian Notes* von Arnis Balčus. Im Unterschied zu den Werken von Hofmanis und Stakle, werden die Aufnahmen dieser Reihe nicht durch ein formales Element vereint –

der Fotograf machte Freilichtfotografien am Tag und in der Nacht, in Städten und Dörfern, im Winter und im Sommer, und er ist auch nicht vor Menschen im Einzelbild zurückgewichen. Im Kommentar zu dieser Reihe deutet der Autor darauf hin, dass ihm der öffentliche Raum in Lettland interessiert – Orte, an denen es für Menschen vorgesehen ist sich zu versammeln, wo aber keine sind. Es muss angemerkt werden, dass sich Menschen in Lettland durchaus versammeln. Wochenmärkte und Jahrmärkte in den Kleinstädten sind gut besucht, auch verschiedene Unterhaltungsveranstaltungen. Aber vielerorts, insbesondere in Kleinstädten und auf dem Land, sind die Folgen der starken Emigration arbeitsfähiger Einwohner in den letzten Jahren zu bemerken. Darüber hinaus ist die scheinbare Unöffentlichkeit des öffentlichen Raumes, auf die der Autor in dieser Reihe verweist, gleichzeitig auch mit der spezifischen, nordischen Kultur zusammenzubringen, in der ein kollektiver Zeitvertreib eher Ausnahme als Alltag ist. Mit diesem Phänomen hat sich ein Freund von mir vor kurzem befasst, während er das Stück *Das Wehr* des modernen irischen Dramaturgen Conor McPherson übersetzte. Dessen Handlung spielt in einem Irischen Kleinstadtpub, in dem sich die Einheimischen mittleren Alters zusammenfinden. Er musste feststellen, dass es für eine solche Handlungsumgebung und somit auch für ein solches Ortsgefühl, kein Pendant in Lettland gibt. Hier macht man das einfach nicht. In den Fotos von Balčus kann man diese kulturelle Seltsamkeit – unwillkürliches Versammeln – gut beobachten, und diese manchmal komischen Szenen, in denen es nicht an Publikum, Geselligkeit und Geschehnissen mangelt, ergänzen die Fotolandschaft vom offiziellen, öffentlichen Raum.

ALISE TĪFENTĀLE

AINAVAS, KURAS REDZ TIKAI SAVĒJIE

Īvs Kleins *Čelsijas viesnīcas manifestā* (1961) apgalvoja, ka mākslinieks – jaunā laikmeta pravielis – glezniecības nākotni meklē un atrod abstrakcijā pretēji iepriekšējā gadsimta gleznotājiem, kuri iedvesmu un motīvus meklējuši dabā. Pēc vairāk nekā pusgadsimta mūsdienu mākslinieki atkal ar sajūsmu dodas plenērā, tikai pārnēsājamās krāsu kastes un saliekamā molberta vietā ir vidējā formāta fotokamera un statīvs. Izrādās, ka daudz kas no tā, kas liegts mūsdienu glezniecībai, ir atļauts un pat apsveicams mūsdienu fotogrāfijā.

Vēl jo vairāk šī analogija attiecināma uz Latvijas mākslas ainu, kurā 20. gadsimta beigās–21. gadsimta sākumā jaunai fotomākslinieku paaudzei bija jādefinē sevi un kārtējo reizi jāpierāda fotogrāfijas mākslinieciskais potenciāls tādā kultūras kontekstā, kurā allaž priekšroka dota glezniecībai. Šajā procesā daudzi autori apzināti vai neapzināti sāka apvienot 19. gadsimta franču mākslā uzplaiksnījušos antiburžuāziskā reālisma principus, tā paša laikmeta Krievijas reformu alkstošā ideālisma elementus un specifisku lokālās estētikas tradīciju. Tādējādi vairāku Latvijas mūsdienu fotomākslinieku daiļradei daudz vairāk saskares punktu ir ar glezniecību nekā ar vietējo fotogrāfijas vēsturi. Trīs fotomākslinieki no Latvijas – Arnis Balčus, Reinis Hofmanis un Alnis Stakle, būdami nenoliedzami mūsdienīgi un fotogrāfiski savā izteiksmes līdzekļu izvēlē un vizuālajā valodā, vienlaikus veido

aizraujošu dialogu ar glezniecības vēsturi – gan ar 19. gadsimta Barbizonas skolas ainavistiem, gan leģendāro peredvižniku skolu Krievijā, gan Latvijas profesionālās mākslas pamatlicēju darbību 20. gadsimta 20. gados.

Ekspozīcijā iekļautas ainavas, un tieši ainavas žanrs Latvijā tradicionāli uzskatīts par būtisku nacionālās identitātes paudēju. Kad viens no Latvijas profesionālās mākslas pamatlicējiem gleznotājs Vilhelms Purvītis 1921. gadā nodibināja Mākslas akadēmiju – pirmo mākslas augstskolu Latvijā, viņa vadītā Dabasskatu glezniecības meistarklase kļuva par vienu no populārākajām un produktīvākajām. Var teikt, ka Purvītis iedibināja izpratni par to, kāda tad ir īsteni latviska ainava – balstīta vietējo dabasskatu studijās un bieži vien ieturēta Latvijas vēsā pavasara, lietainā rudens un aukstās ziemas pelēkbrūnajā tonalitātē (jāpatur prātā, ka Latvija ir viena no aukstākajām Eiropas Savienības valstīm).

Mūsdienu fotomākslinieku Latvijas ainavas interpretācija reizēm izrādās pārsteidzoši līdzīga Purviša tradīcijai, it īpaši Reiņa Hofmaņa un Aļņa Stakles fotogrāfijās, kuras lielākoties uzņemtas ziemā un veiksmīgi izspēlē pelēkbrūnā un baltā kolorīta potenciālu. Latvijas ainavā meklējot unikālu vietas sajūtu, tiek izjautāta izpratne par

nacionālo identitāti mūsdienu pasaulē, vienīgi Purviša un viņa laikabiedru iecienīto neskartās dabas skatu vietā mūsdienu fotomākslinieki pievēršas cilvēka veidotai videi. Turklāt šos trīs autorus vieno vēlme iebilst unificētajām nevietām – starptautiskajiem lielveikalu, ātrās apkalpošanas ēstuvju, degvielas uzpildes staciju un banku tīkliem – un meklēt ko iespējami autentisku. Visbiežāk autentiskums tiek atrasts Latvijas pilsētu, ciematu un lauku nostūros, kurus mūsdienu globalizētās patērētājkultūras ērtības skārušas vismazāk. Šo izvēli komentējot, Arnis Balčus salīdzina ainavu ar valodu un norāda uz atšķirību starp reprezentatīvo, oficiālo ainavu un neoficiālo. Lai gan abas eksistē vienā laikā un telpā, otrā ir pazīstama un saprotama tikai savējiem un netiek izmantota tūrisma ceļvežos un pašvaldību laikrakstos, un visbiežāk viesiem ar to nelepojas vai pat slēpj. Toties mākslinieki tiecas atklāt un publiskot tieši savējo, vietējo ainavu, pievienojot arī ētisku akcentu estētiskajiem nosacījumiem savos centienos pēc patiesības daudzpusīga atspoguļojuma.

Šajās ainavās neizbēgami vairāk vai mazāk tieši jāsaskaras ar sociālo realitāti, kas savukārt atgādina par līdzīgām tendencēm progresīvajās kustībās franču un krievu 19. gadsimta mākslā. Protams, esam citā laikmetā, un ir runa par citu mediju, tāpēc Gistava Kurbē *Akmeņu drupinātāju* (1849) vai Iljas Repina *Volgas strūdzinieku* (1870) līdziniekus Balčus, Hofmaņa un Stakles fotogrāfijās neatrast. Un tas ir likumsakarīgi – arī šajā ziņā viņi turpina Latvijas 20. gadsimta mākslas tradīciju uzrunāt auditoriju netieši un izmantojot zemtekstus. Ja arī ir pamats pieņemt, ka šo autoru darbi katrs citādi pievēršas mūsdienu vienkāršajiem cilvēkiem un viņu problēmām, tad skatītāja uzmanībai tiek piedāvāts tikai šo problēmu nospiedums ainavā, problēmu radītājiem un risinātājiem visbiežāk paliekot aiz kadra. Darbi liecina, ka autori visbiežāk piekopj neiejaukšanās praksi un nemeklē konfrontāciju, izvēloties uzmanīga un ieinteresēta, bet vienlaikus arī nedaudz atsvešināta novērotāja pozīciju. Vēl jānoskaidro, kā gadījies, ka Latvijas mūsdienu fotomākslai gandrīz nav attiecību ar vietējo fotomākslas vēsturi. Lielā mērā to nosaka padomju perioda ieilgušais iespaids. Vīspirms jāatzīmē, ka Padomju Latvijā fotogrāfija kā māksla oficiāli pastāvēja tikai ierobežotā un specifiskā fotoamatieru kustības kontekstā. Veids, kādā tika organizētas un

pārraudzītas fotoamatieru aktivitātes, neko nevēsta par šajā laikposmā radīto darbu kvalitāti vai vērtību. Jāņem arī vērā, ka fotogrāfijai padomju laikā nebija oficiālas vai īstas mākslas statusa. Katrs strādnieks un katra kolhozniece varēja kļūt par fotoamatieri, un šādai brīvā laika pavadīšanai oficiālajā diskursā nebija nekā kopīga ar profesionālo mākslu. Taču par spīti visiem diskursiem, sākot ar profesionālo mākslu. Taču par spīti visiem diskursiem, sākot no 1960. gadiem, virkne jauno mākslinieku un fotogrāfu radījuši neskaitāmus savdabīgus un nenoliedzami vērtīgus fotodarbus. Daudziem no šī laika nozīmīgākajiem darbiem raksturīga vēlme paust individuālu emocionālu pārdzīvojumu, izmantojot fotogrāfijas izteiksmes līdzekļus intīmas pasaules radīšanai, novēršoties no politizētās un bieži vien vizuāli degradētās publiskās telpas un nododoties savveida estētiskam, nereti simboliskam eskeipismam.

Taču šos darbus neatrast Latvijas mākslas vēstures lappusēs, un turpmākās Latvijas mākslinieku paaudzes par tiem neko daudz neuzzina. Padomju varas laikā mākslas kritiķi un teorētiķi fotodarbiem nepiešķīra māksliniecisku vērtību paša medija ne-mākslinieciskuma dēļ, līdz ar to muzejos tie netika uzkrāti un tāpēc nav pieejami arī mūsdienu pētniekiem. Turklāt pēc politisko pārmaiņu laika 1980. gadu vidū – 1990. gadu sākumā priekšplānā izvirzījās jauna fotomākslinieku paaudze – tā dēvētais “jaunais vilnis” ar savu estētisko pozīciju. Tā balstījās dokumentālās fotogrāfijas izteiksmes līdzekļos, un tobrīd dominējošās laikmetīgās mākslas institūcijas to uzņēma ar sajūsmu, visu iepriekšējās desmitgadēs radīto noliedzot kā nevērtīgu. Tāpēc tas, ka Latvijas mūsdienu autori, pretēji saviem Rietumu kolēģiem, savos darbos nekad nereflektē par vietējo fotomākslas tradīciju un vēsturi, skaidrojams ar šīs tradīcijas un vēstures selektīvu un labprātīgu aizmīšanu. To noteikusi specifiskā vēsturiskā situācija, kurā objektīva padomju perioda mākslas un kultūras mantojuma izvērtēšana tā arī īsti nav notikusi. Mākslas vēsturnieki vēl tikai diskutē par piemērotas metodoloģijas izveidi, bet Latvijas mūsdienu fotomāksla visbiežāk definē sevi kā jaunu, tikai no Rietumu avotiem pārtikušu mākslu bez saistības ar Latvijas fotomākslinieku iepriekšējām paaudzēm.

Izstādes nosaukums akcentē vietu, bet darbos tikpat svarīgs ir arī laiks. Visus trīs autorus vieno interese par to, kas notiek šodien,

un laika izjūtas meklējumi vistiešāko izpausmi rod Reiņa Hofmaņa fotogrāfijās. Sērijā *Pārdod* zemes īpašnieku pašdarinātie uzraksti ar tālruņa numuriem ir spilgtas sava laikmeta zīmes. Aiz tām nojaušami stāsti par ekonomisko krīzi, par apķīlātām jaunbūvēm, kuras, visticamāk, pārvērtīsies drupās, par apbūves gabaliem, kuri bez panākumiem tiek piedāvāti tirgū jau vairākus gadus utt. Tomēr svarīgāki par sociālkritisku skatījumu kļūst formas meklējumi. Visas kompozicionāli izsmalcinātās fotogrāfijas uzņemtas ziemā, un tās vieno baltā nokrāsas un gaišpelēkie toņi – tātad, tas ir gan latviski gaumīgs kolorīts, gan arī izaicinājums fotogrāfa prasmēm iegūt niansētu sniega lauka attēlu. Savukārt sērija *Privāts* komentē privātīpašnieku lepnumu par savām tiesībām, kas nostiprinājušās pēc padomju laika, kad nebija privātīpašuma mūsdienu kapitālisma izpratnē. Vēl joprojām daudziem ir nepierasti, ka pludmale vai ezera krasts, kur kādreiz varēja peldēties vai makšķerēt, un glītais mežiņš ar labi zināmām ogu un sēņu vietām pēkšņi kļuvis privāts un nepiederošām personām nepieejams. Norobežot un apsargāt īpašumus nav iespējams vai nav izdevīgi, tā nu pašu saimnieku ar pielādētu bisi aizstāj spokainais uzraksts "Privātīpašums", kam būtu jāsargā no robežpārkāpēju patvaļas. Abās Reiņa Hofmaņa sērijās ainava iegūst preces statusu, un tās cenu nosaka arī iespējamā estētiskā vērtība.

Aļņa Stakles sērija *Not Even Something* pievērš uzmanību iestaigātām takām jeb īsceļiem, kas šķērso aizaugušus laukus, slēgtu rūpnīcu teritorijas un līdzīgas starptelpas. Izvēloties fotografēt naktī, autors dramatisē vidi, kam ikdienā netiek pievērsta īpaša uzmanība – nepietiekami funkcionālā un nepietiekami draudzīgā urbānā vide gluži organiski tiek pielāgota lietotāju interesēm un pat glīti noformēta. Tas, kas šais fotogrāfijās izskatās pēc nekurienes, kur policijas seriālos noziedznieki atbrīvojas no lietiskajiem pierādījumiem vai upuru līķiem, patiesībā vienkārši kādam ir īsākais ceļš no mājām uz sabiedriskā transporta pieturu vai veikalu, lietišķi mērīts dienu no dienas, gadu no gada. Iekļaujoties Latvijas mākslai raksturīgajā netiešajā izteiksmē, šajās fotogrāfijās atklāts tikai noteiktas sociālās realitātes nospiedums, pašus staigātājus uz šīm nekartētajām takām mēs neieraugām. Arī citās sērijās Stakle paudis interesi par civilizētās

un necivilizētās dabas robežstāvokļiem un līdzāspastāvēšanu, kā arī pilnveidojīs nakts un krāsas stundas estētiku. Ainavu fotogrāfa darbs Latvijas ziemas naktīs ir visistākais aukstais plenērs – formāts, kurš vienlaikus uzrāda gan līdzību ar agrīnajiem reālistiem glezniecībā, gan arī apliecina atšķirības, jo glezniecībā šāds plenērs nebūtu iespējams. Raksturojot šo sēriju, autors lieto vārdu "skaists", tā atkal atgriežot mūs fotogrāfiskajā realitātē. Fotogrāfija var būt skaista, bet diez vai par skaistu varētu dēvēt fotografētās vietas. Tātad, forma ir vēstījums, tāpat kā Reiņa Hofmaņa fotogrāfijās. "Skaistuma" avots ir fotogrāfiju vīrsma – tā ir visnotaļ gleznieciska un izpaužas kā nakts vai vakara debesu daudzveidīgie pasteltoņi, koku un krūmu zaru un prozaisko dubļu toņu saspēle ar balto sniegu un mākslīgo apgaismojumu.

Interese par latviskās ainavas "otru pusi" raksturīga arī Arņa Balčus sērijai *Latvijas piezīmes*. Atšķirībā no Hofmaņa un Stakles darbiem, šīs sērijas uzņēmumus neapvieno kāds formāls elements – fotogrāfs devies plenērā dienā un naktī gan pilsētās, gan ciematos, ziemā un vasarā, un turklāt kadrā nav vairākus cilvēkus. Autors norāda, ka viņu interesē publiskā telpa Latvijā – vietas, kur cilvēkiem paredzēts pulcēties, bet viņu tur tomēr nav. Jāpaskaidro – nav jau arī tā, ka cilvēki Latvijā nemēdz pulcēties. Brīvdienu tirdziņi un gadatirgi mazpilsētās ir labi apmeklēti, tāpat dažādi izklaidējoši pasākumi. Tomēr daudzviet, īpaši mazpilsētās un laukos, redzamas pēdējo gadu intensīvās darbības iedzīvotāju emigrācijas sekas. Turklāt publiskās telpas šķietamais nepubliskums, uz ko šajā sērijā norāda autors, vienlaikus saistāms arī ar ziemeļniecisko individuālistu kultūru, kurā kolektīva laika pavadīšana ir drīzāk izņēmums nekā ikdiena. Ar šo fenomenu nesen saskārās kāds mans draugs, tulkojot īru mūsdienu dramaturga Konora Makfērsona lugu *Slazdā*. Darbība notiek kāda Īrijas ciemata krodziņā, kur ierasti socializējas vietējie pusmūža cilvēki. Nācās secināt, ka šādai darbības videi un līdz ar to arī vietas izjūtai Latvijā nav analoga. Šeit tā vienkārši nedara. Balčus fotogrāfijās šo kultūras īpatnību – negribīgo pulcēšanos – var labi novērot, un šie reizēm komiskie skati papildina oficiālo publisko telpu fotoainavu, kurā netrūkst ne publikas, ne saviesīguma, ne notikumu.

ARNIS

BALČŪS

REINIS

HOFMANIS

ALNIS

STAKLE

THE CATALOGUE IS PUBLISHED IN CONJUNCTION WITH THE EXHIBITION
A SENSE OF PLACE CONTEMPORARY LATVIAN PHOTOGRAPHY
17 OCTOBER – 10 NOVEMBER 2013
Ausstellungshalle 1A, Schulstraße 1A, 60594 Frankfurt am Main, Germany



The exhibition is part of the EUROPEAN CULTURAL DAYS 2013 – LATVIA
organized by EUROPEAN CENTRAL BANK in cooperation with LATVIJAS BANKA
Further information www.ecb.europa.eu/culturaldays

Concept ARNIS BALČUS
Text ALISE TĪFENTĀLE
English translator LIĀNA IVETE BENĶE
German translator ANDRIS JUSTS
Latvian proofreader IEVA LEJASMEIJERE
Design HOFMAN

Published in Latvia in 2013 by Contemporary Culture Centre KultKom
www.fkmagazine.lv



RIGAS DOME



FREEPORT OF RIGA AUTHORITY



www.LiveRiga.com



ARCTIC PAPER

