

Līga Goldberga

PhD grāda pretendente;

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mākslas krājuma eksperte

PhD student;

Art collection expert, National Library of Latvia

E-pasts / e-mail: liga.goldberga@lnb.lv

ORCID: [0000-0001-8997-3228](https://orcid.org/0000-0001-8997-3228)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.04

Fotogrāfijas kaleidoskopā: daži gadījumi no Zentas Dzividzinskas arhīva aprites

Photographs in a Kaleidoscope: Notes on the Circulation of Zenta Dzividzinska's Archive

Atslēgvārdi:

arhīvi,
izstādes,
fotoklubi,
reprodukcijas,
aģence,
jaunais materiālisms,
feminisms

Keywords:

archives,
exhibitions,
photography clubs,
reproductions,
agency,
new materialism,
feminism

Pētījums un raksts ir daļa no projekta "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtspējai" / CERS (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001), ko finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmas "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai" (2023–2026) ietvaros. Valsts pētījumu programmu administrē Latvijas Zinātnes padome.

Kopsavilkums

Fotogrāfijas vēstures pētniecībā arhīvs nereti kalpo par liecību un vizualizāciju krātuvī, kurā glabājas pierādījumi par fotogrāfu vietu mākslas kanonos. Raksts aplūko ārpuscilvēka aģences problemātiku fotogrāfijas pētniecībā, jautājot – ko ietver arhīva dzīvīgums un kā tas piedalās vēstures stāstu radīšanā?

Domas eksperimentā par fotogrāfijām kaleidoskopā aplūkotas gadījumu izpētes no latviešu mākslinieces un fotogrāfes Zentas Dzividzinskas arhīva un tā aprites kopš 20. gadsimta 60. gadu beigām līdz mūsdienām. Kaleidoskopu grozot, mainās attēlu salikumi, un šī metafora aktualizē nozīmju daudzveidību, kāda iespējama fotogrāfiju lasījumiem, mainoties nosacījumiem un aģencēm, kas sadarbojas ar arhīvu.

Tā vietā, lai pieņemtu arhīvu kā pasīvu artefaktu krātuvī, kas kalpo kuratoru vīzijām un institucionāli vadītiem mākslas kanoniem, raksts balstās jaunā materiālisma pieejās un kritikā, lai uzsvērtu arhīvu aģenci, to iesaisti zināšanu radīšanā un performatīvās attiecībās ar cilvēkiem un ārpuscilvēka aktantiem.

Summary

In the study of photographic history, archives are often seen as repositories of evidence and visual material that affirm a photographer's place within the art canon. This article explores the problematics of nonhuman agency in photography research by asking: what does the vitality of an archive consist of, and how does it participate in the creation of historical narratives?

Through a thought experiment involving a photographic kaleidoscope, the article examines case studies from the archive of Latvian artist and photographer Zenta Dzividzinska, tracing its circulation from the late 1960s to the present. As the kaleidoscope turns, the composition of images shifts—this metaphor underscores the multiplicity of meanings that can emerge from photographic readings, depending on the changing conditions and agencies involved in engaging with the archive.

Rather than treating the archive as a passive container of artefacts serving curatorial visions and institutionally governed art canons, the article draws on new materialist approaches and critical theory to emphasize the agency of archives, their role in knowledge production, and their performative relationships with both human and non-human actors.

levads: lietu burvība

Jo tieši prasmē nosaukt katras lietas īsto vārdu slēpjas burvju mākslas būtība.

Tomēr:

Šajā pasaulē zem saules un tajā pasaulē, kurā saules nav, ir daudz kā tāda, kas nav saistīts nedz ar cilvēkiem, nedz ar cilvēku valodu, un tur pastāv spēki, kas nepakļaujas mūsu varai. (Le Gvina 1996: 55–56)

Strādājot atmiņas institūciju krājumos, esmu novērojusi, kā viena lieta var vienlaikus piedalīties vairākos stāstos un mainīt nozīmes, kalpojot tās vārdā nosaucēja pētnieciskajai interesei. Arhivāra un krājumu glabātāja darbā ir kas no "īstā vārda" nosaukšanas burvības, jo šim vārdam – kā kataloga kartītes ierakstam – jābūt pietiekami konkrētam un vienlaikus vispārīgam, lai lietu atrastu plašs interesentu loks. Tomēr arī pašā lietā ir burvība – tā piedalās savas aprites veidošanā ar iemiesotajām zināšanām tās faktūrā, novecošanās pazīmēs, lietojuma pēdās, krāsā, iepakojumā, novietojumā, zināmajos un aizmirstajos notikumos tās biogrāfijā, kā arī spējā iedarboties uz tās pieredzētāju, raisot dažādus afektus un piedaloties jaunu zināšanu radīšanā.

Šajā rakstā lietu nosaukšanas un pašu lietu burvības spriedze tiek risināta domas eksperimentā par fotogrāfijām kaleidoskopā, apgalvojot, ka arhīvs nav neitrāla objektīvu liecību krātuve, bet gan iemieso dažādus skatījumus un sadarbības starp cilvēku un ārpuscilvēka (*non-human*) aģencēm. Raksta mērķis ir kartēt dažus šo attiecību notikumus, izmantojot latviešu fotogrāfes un grafiskās dizaineres Zentas Dzividzinskas (1944–2011) arhīva gadījuma izpēti ar jaunā materiālisma teoriju dotajām iespējām. Šī pieeja mākslas un fotogrāfijas vēstures pētniecībā ļauj atkāpties no ierastā fokusa uz fotogrāfu dzīvesstāstiem un viņu "labākajiem darbiem", tā vietā izceļot paša arhīva aģenci un biogrāfiju.¹

Apzīmējums "fotogrāfijas kaleidoskopā" kalpo kā metafora, kas norāda uz stāstījumu daudzvalsību un arhīva nozīmju mainību atkarībā no ārējiem faktoriem, kas ar to "sadarbojas". Proti, grozot kaleidoskopu, mainās tajā esošo pērlīšu raksts jeb šajā gadījumā – fotogrāfiju salikumi un stāsti, ko tās spēj vēstīt. Roka, kas groza kaleidoskopu, var būt jebkura aģence, kas iesaistās darbā ar arhīvu – pētnieks,

1 Par fotogrāfiju biogrāfiju nojēgumu sīkāk rakstu LNB Zinātnisko rakstu (Nr. 9) publikācijā par LNB Mākslas krājuma fotopastkartēm (Goldberga 2022).

ģimene, institūcija, estētiskās gaidas, priekšstati par “labu” fotogrāfiju, laiks u. c. Tikpat būtiska loma ir fotogrāfijām kaleidoskopā – proti, pašam arhīvam, kas spēj pārsteigt ar negaidītiem stāstu salikumiem. Tas iedarbojas uz spēles biedru – pētnieku, kuratoru, arhivāru u. c. – pieredzi, raisot dažādas asociācijas un piedāvājot jaunus lasījumus.

Dzividzinskas un viņas arhīva biogrāfijas pieturas punkti ilustrē jau minēto arhīva daudzvalsības problemātiku. Viņa ir mācījusies Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā (1961–1966), kur Gunāra Binde vadībā apguva fotogrāfijas kursu. 1965. gadā Dzividzinska iestājās fotoklubā “Rīga”,² kurā darbojās līdz 70. gadu vidum un bija viena no retajām sievietēm dalībnieku rindās. Šajā posmā radīti tādi plaši atpazīstami fotoprojekti kā “Rīgas pantomīma” (1965–1967), vairākums attēlu no sērijas “Māja upes krastā” (1965–2004), fotoklubu izstādēs eksponētie darbi, piemēram, “Viena” (1966) un “Zemeņu lauks” (1968), kā arī saturiski un formāli eksperimentāli fotouzņēmumi, kas plašāk kļuvuši pazīstami vien pēdējās desmitgadēs. To vidū var minēt, piemēram, 1967. gada pašportretus, ko savos darbos atkārtoti reproducējusi māksliniece Sofija Tuna (*Thun*),³ fotomontāžu ar Veltu Stīpiņu (1967–1969) un portretus ar gleznotāju Laimu Eglīti. 70. gados Dzividzinska pievērsās grafiskajam dizainam, un viņas fotoarhīvs teju 20 gadus stāvēja dīkā, līdz 90. gadu vidū, mainoties estētiskajiem uzsvāriem fotogrāfiju izstāžu saturā, tam sākās jauns aprities vilnis. Kopš tā laika Dzividzinskas fotogrāfijas iekļāvušās dažādos stāstos, piemēram, kā neuzrakstīta performances vēstures lappuse (Kristberga 2025), bijušā Padomju Savienības bloka parafeminisma piemērs (Kukaine 2023),⁴ ģimenes arhīva un mākslas robežu saplūšana (Tifentāle 2021), postsociālisma valstu avangarda piemērs (Garth 2022), kā arī radoša mākslas sadarbība dažādu paaudžu mākslinieču starpā.⁵ Kopš 2022. gada arhīvs atrodas Latvijas Nacionālās bibliotēkas (turpmāk – LNB) Mākslas krājumā, kur tas tiek sistematizēts, digitalizēts un pētīts.

2 Fotoklubs “Rīga” tika dibināts 1962. gadā. Sīkāk par amatiermākslas klubu rašanos Latvijā sk. Alises Tifentāles grāmatu “Fotogrāfija kā māksla Latvijā, 1960–1969” (Tifentāle 2011).

3 Par Sofijas Tunas praksi, izmantojot Dzividzinskas arhīvu, raksta Tifentāle publikācijā “*Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinska’s Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive*” (Tifentāle 2022).

4 Sīkāk par bijušā padomju bloka feminisma terminoloģiju skaidro Jana Kukaine rakstā “*Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)socialist Art*” (Kukaine 2023). Parafeminisma jēdzienu attiecībā uz Dzividzinsku pirmā lieto Tifentāle rakstā “*Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska*” (Tifentāle 2021).

5 Tuna savu darbu ar Dzividzinskas arhīvu dēvē par sadarbību. Tāpat 2024. gadā darbu ar arhīvu sāka māksliniece režisore Emīlija Karetņikova, kas strādā pie pilnmetrāžas mākslas filmas.

Dzividzinskas arhīva aprites aktivitāte un dīkstāve ir cieši saistīta ar vietējo fotogrāfijas vidi. Latvijas fotogrāfijas vēstures pētniecībā ir daudz izaicinājumu un vēl neuzrakstītu stāstu, ko lielā mērā nosaka medija novēlotā iekļaušana mākslas izglītības un pētniecības institūciju redzeslokā. Tas iezīmē šī brīža situāciju, kur 20. gadsimta otrās puses fotogrāfijas mantojuma pētniecībā, kas ir šī raksta fokusā, paralēli norit kanona veidošana un pārskatīšana, lietojot plašu mākslas un humanitāro zinātņu pētniecības pieeju klāstu.⁶ Pirmais izdevums, kas apkopoja sava laika un nesenās pagātnes fotogrāfijas mantojumu, bija Pētera Zeiles sastādītā grāmata "Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas" (Zeile 1985).⁷ Tā ilgstoši kalpojusi par vienīgo 20. gadsimta Latvijas atpazīstamo fotogrāfu klasifikatoru, tomēr pēckara autoru apskatā nav izvērstā nevienas fotogrāfes biogrāfija. Dzividzinska atzīmēta vien grupas fotogrāfijas anotācijā. Šī problēma aktualizē sievietes arhīvu marginalizācijas jautājumu, kas caurstrāvo šī raksta fokusu un paplašināto pētījumu kā izstrādē sintezētas arhīvu, dzimtes un materialitātes studijas.

Raksta tapšanā būtiski orientieri ir pēdējā desmitgadē izstrādātie teorētiskie, kuratoriālie un radošie pētījumi, kas rezultējušies zinātniskās un populārzinātniskās publikācijās, mākslas darbos un izstādēs. Viens no atskaites punktiem mākslas un atmiņas institūciju darbībā ir Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (turpmāk – LNMM) kuratores Elitas Ansones darbība, iekļaujot fotogrāfiju laikmetīgās mākslas kolekcijās un mainīgajās izstādēs.⁸ Līdzās jāmin kuratori, kas veidojuši retrospektīvas un laikmetīgas mākslas izstādes ar sievietes fotoarhīvu daļību, piemēram, Andra Silāpētere, Jana Kukaine, Vilnis Vējš, Inga Šteimane u. c. Mākslas vēsturniece Alise Tīfentāle apkopojusi ziņas par Latvijas un pasaules fotokluba vēsturi gan akadēmiskos, gan populārzinātniskos izdevumos (Tīfentāle 2011, 2023). Būdam Dzividzinskas

6 Ir tapušas monogrāfijas par atsevišķu fotogrāfu dzīvi, piemēram, Jāni Gleizdu, Juri Poišu un Dominiku Gedzjūnu. Par fotogrāfēm līdz šim nav publicēta neviena biogrāfiska monogrāfija, bet ir izdoti fotosēriju albumi, piemēram, Māras Brašmanes "Manas jaunības pilsēta" (2005) un "Centrāltirgus" (2017), Dzividzinskas "Es neko neatceros" (2005), kā arī Intas Rukas sērijas "Amālijas iela" (2008) un "Mani lauku ļaudis" (1999).

7 Kopš 70. gadiem būtisku darbu fotogrāfijas vēstures apkopšanā veicis vēsturnieks Pēteris Korsaks, kā arī Latvijas Fotogrāfijas muzeja pirmais direktors Vilnis Auziņš. Baibas Teteres intervija (Tetere 2021) ar Korsaku vietnē *Creative Museum* piedāvā ieskatu fotogrāfijas pētniecības izaicinājumos 20. gadsimta 70. gados un vēlāk.

8 Ansonē par Laikmetīgās mākslas kolekcijas veidošanos un fotogrāfijas vietu tajā raksta pirmās LNMM plaša mēroga feminisma tēmai veltītās izstādes "Tikai neraudi" (2023) katalogā iekļautajā publikācijā "Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotogrāfijas ekspozīciju veidošanas problemātika" (Ansonē 2023). Izstādē bija iekļauti arī Dzividzinskas darbi.

meita un arhīva mantotāja, viņa nodrošinājusi aktīvu tā apriti, pētniecību un pieejamību.⁹ Te jāatzīmē Tīfentāles kā redaktores darbs drukātajā žurnālā “Foto Kvartāls” (2006–2010), kas apkopoja gan intervijas un pētnieciskus rakstus, gan kritiskus padomju perioda fotogrāfijas apskatus.¹⁰

Vizuālās kultūras pētniece Liāna Ivete Žilde savā kuratoriālajā darbā ietver kritisku dimensiju, paplašinot pētniecības pieeju klāstu. Tādi ir mākslinieciskajā praksē balstīti pētījumi izstāžu ciklā “Mūsdienu fotogrāfijas vēsture I un II”.¹¹ Tajos fotogrāfijas mantojums pārskatīts ne vien saturiski, bet arī metodoloģiski, piemēram, Agates Tūnas darbā “Kurš šeit ir ieradies” (2024) un Konstantīna Žukova ciklā “Melnā neļķe” (2022–2024), kur neesošu okultisma un kvīru arhīvu vietā radīti fiktīvi un autori fokusējas uz mūsdienu izpratni par vēsturiskiem notikumiem. Kristīnes Krauzes-Sluckas scenogrāfiskais darbs ar Inas Stūres māksliniecisko un privāto arhīvu “Entuziasms asa deficīta apstākļos” (2024) un Annemarijas Gulbes darbā “Motociklu vasara” (2024), interpretējot Ulda Brauna mantojumu, uzsver atmiņas materialitāti un arhīvu kā atcerēšanās telpu. Raksta nodaļās sīkāk tiks aplūkota Zanes Onckules kūrētā izstāde “Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā” (2021) ar mākslinieces Tunas piedalīšanos, kuras centrā bija Dzividzinskas arhīva kārtošana un fotoreprodukciju izgatavošana turpat KIM? Laikmetīgās mākslas centra (turpmāk – KIM?) izstāžu telpās.

Minētie piemēri un Dzividzinskas gadījums iekļaujas kritiskā diskursa pētniecības vilnī Latvijas mākslas, izglītības un pētniecības institūcijās. Šīs pieejas aktualizē literatūrzinātnieki un dzimtes studiju pētnieki Jānis Ozoliņš un Kārlis Vērdiriņš žurnāla “Letonica” speciālizlaidumā, kas aplūko gadījumu izpētes mākslas un humanitāro zinātņu sintezē (Ozoliņš, Vērdiriņš 2023), kā arī fotogrāfijas vēsturniece Katrīna Teivāne un Tīfentāle LNB Zinātnisko rakstu sērijas izdevumā, kas veltīts fotogrāfijas pētniecības starpdisciplināritātei (Teivāne, Tīfentāle 2022). Materialitātes studijas un posthumānisma kritika, jaunais materiālisms, kas aktualizē lietu aģenci Latvijas mākslas pētniecībā, ir salīdzinoši nesena pieeja. Šī pētījuma kontekstā jāmin arī Baibas Teteres (Tetere 2020) un Ievas Melgalves (Melgalve 2023) pētījumi. Abu autoru pieejas ir atšķirīgas – Tetere fokusējas uz institucionālo kritiku, bet Melgalve – uz lietu aģenci, tomēr abu autoru pētījumus uzmanība tiek vērsta uz artefaktu materialitāti un to

9 Tīfentāle veido bloga tiešsaistes lapu par savu vecāku Dzividzinskas un Jura Tīfentāla mākslu *Artdays.net*.

10 Dzividzinska šim izdevumam veidoja grafisko dizainu.

11 Kuratore Liāna Ivete Žilde. Izstādes pavadīja topošo grāmatu “Latvijas fotogrāfijas vēsture attēlos”.

attiecībām ar cilvēkiem, kas tos uzlūko, kā arī institūcijām, kuru ietvaros mainās to nozīmes.

Raksta pieeja balstīta manā arhivāres darbā LNB Mākslas krājumā un vienlaikus turpina starpdisciplināru pētniecības virzienu, kas Latvijā attīstās radošās un akadēmiskās arhīvu izpētes, dzimtes un materialitātes studiju krustpunktā. Jaunā materiālisma skatījums, kurā lietas tiek aplūkotas kā aktīvi līdzdalībnieki zināšanu veidošanā, ļauj pārskatīt līdzšinējo uzsvaru fotogrāfijas un mākslas vēstures pētniecībā, kur dominējošā loma bieži atvēlēta autoriem un viņu "labākajiem darbiem". Šī pieeja ļauj izgaismot pašus arhīvus kā dzīvīgas un daudzvalsīgas struktūras. Teorētiskos atskaites punktus veido Džeinas Benetas (*Bennett*) idejas par dzīvīgo materialitāti (*vibrant matter*), Estelas Baretas (*Barrett*) pētījumi par mākslas darba aģenci zināšanu veidošanā, kā arī Ernsta van Alfena (*van Alphen*) un Vilēma Flusera (*Flusser*) pārdomas par fotogrāfiju vēsturi un tās attīstību starp neizdevušos attēlu, reproducējamību un tehnoloģiju. Šie darbi ļauj paplašināt skatījumu uz fotogrāfiju ne tikai kā uz attēlu, bet arī kā uz materialitāti, virsmu, klātbūtni un afektīvu iedarbību.

Raksts strukturēts četrās daļās. Pirmajā nodaļā skaidrota pētījuma pozicionālitate un arhīva darba ietvars. Otrā nodaļa iepazīstina ar arhīva dzīvīguma un aģences jēdzieniem, īpaši uzsverot fotogrāfiju materialitāti un to afektīvo potenciālu. Trešajā nodaļā analizēti konkrēti piemēri no Dzividzinskas arhīva aprites, atklājot, kā šo attēlu nozīmes mainās dažādu estētisko un institucionālo priekšstatu ietekmē. Ceturtā, noslēdzošā nodaļa pievēršas reproducēšanai kā vienai no arhīva dzīvīguma izpausmēm.

Piezīmes no arhīva aprites, I: satikšanās

Runājot par arhīva aģenci un tā kapacitāti sadarboties, pētnieku klātbūtne ir tikpat aktīva aģence, ko vada noteikts zināšanu kopums. Mākslas un humanitāro zinātņu laukā ierasts lasīto, novēroto un secināto izklāstīt pasīvajā balsī, izvairoties no pirmās personas lietojuma. Tādējādi fokuss tiek virzīts uz pētāmo objektu vai personu, veicinot "objektivitāti" liecību analizē. Šajā rakstā izvēlos darīt savu klātbūtni manāmu, balstoties Donnas Haravejas (*Haraway*) skaidrojumā par situētām zināšanām un Benetas pārspriedumos par cilvēka materialitāti un vieliskumu. Tā ir apzināta pozicionēšanās kā daļai no cilvēku un ārpuscilvēka aģences tīkla, kura fokusā ir Dzividzinskas arhīvs. Beneta uzsver, ka cilvēki paši sastāv no citcilvēku asamblāžām un ka mūsu ķermeņos ir kaut kas no "lietu varas" (*thing-power*), kas nav pasīva materialitāte, bet aktīva iemiesota aģence līdzās prāta aģencei (Bennett 2009: 4, 10). Tāpat būtiska ir afektīva reaģēšana uz arhīva smaržām, krāsām, iepakojumiem un telpisko atrašanos, kas veido dzīvu saikni ar materiālu.

Ar Dzividzinskas arhīvu pirmoreiz iepazinos 2021. gada vasarā. Tajā laikā kuratore Onckule, izstāžu producete Elīna Drāke un arhīva īpašniece Tifentāle mani uzaicināja kā konsultanti, lai palīdzētu sistematizēt materiālus topošajai izstādei "Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā", kas notika KIM?¹² Izstādes doma bija skaidra, taču daudzslāņaina un konceptuāli ietilpīga: māksliniece Tuna vienā no telpām iekārtoja fotolaboratoriju un, iejūtoties Dzividzinskas laborantes lomā, sāka izgatavot fotokopijas no plašā negatīvu klāsta. Laika gaitā divas telpas sienas, kas bija aprīkotas ar metāla plāksnēm, piepildījās ar līdz tam npublicētiem attēliem. Mans uzdevums bija uzsākt arhīva sākotnējo kārtošanu turpat izstādes telpās – līdzās apmeklētāju plūsmai.

Izstādes atklāšanas dienā Dzividzinskas arhīva 13 kastes bija izkārtotas uz grīdas. Līdzās – vitrīnās un rāmjos – atradās no LNMM deponētas fotogrāfijas kā institucionāli strukturēta pieeja arhīva reprezentācijai. Arī pašas kastes piesaistīja uzmanību: dažas bija jaunākas, stingras un tīras, citas – nodzeltējušas, ar nolietojuma pazīmēm, līmlentes un marķieru pēdām. Daļa negatīvu un fotogrāfiju bija glīti sakārtota un anotēta, ievietota mapēs un arhivālās kabatiņās; citi materiāli – salīpuši, deformējušies, iepakoti salvetēs vai ievietoti aprakstītās papīra lapās. Daudzviet redzamās piezīmes – "skalot", "iesk." (ieskenēts), "izņemts" – liecināja par Dzividzinskas un vēlāk arī Tifentāles darbībām ar arhīvu pēdējo 20–30 gadu laikā. Izstādes virsmērķis nebija arhīva sistematizēšana muzeoloģijas izpratnē, bet gan performatīvs darbs ar Dzividzinskas mantojumu – centrālais notikums bija mākslinieces Tunas kā Dzividzinskas laborantes darbs un arhīva interpretēšana. Mans uzdevums bija palīdzēt orientēties kārbu saturā un veikt vispārīgu sistematizēšanu.

Kad sāku arhīva kārtošanu izstādes telpās, vienā no 13 kārbām bija personiskas piemiņas lietas, to skaitā pūdernīca. Atverot mazo futlāri, es sajutu spēcīgu "tā laika" smaržu. Šī pieredze noteica manas pētniecības fokusu, rosinot jautājumus par to, kas notiek ar arhīva priekšmetiem, kas neiekļaujas LNB krājuma politikā, un kā fotogrāfijas vēsture veidojas pētnieku "skatījumos". Haraveja šo redzes metaforu aplūko kritiski – iepretī neiesaistītajam, "objektīvajam" un visuresošajam pētnieka skatīšanai, kas nodarbojas ar nozīmju piešķiršanu un kam pašam nav savas materialitātes un reprezentācijas, viņa piedāvā iemiesotās zināšanas cilvēku un ārpuscilvēka ķermeņos (Haraway 1988: 581). Tas nemazina zinātnes uzticamību, bet ņem vērā pētniecībā un interpretācijās ietvertās attiecības – ne tikai varas un hierarhiskās, bet arī savstarpēji papildinošās un jaunas zināšanas rosinošās. Līdzīgi māksliniece un pētniece Barbara Bolta (*Bolt*), apkopojot vienu no jaunā materiālisma historiogrāfijas

12 Vairāk par izstādes koncepciju var uzzināt galerijas mājaslapā *Kim.lv* kuratores Zanes Onckules koncepcijas izklāstā (2021).

versijām, skaidro, ka cilvēku un ārpuscilvēka faktori, kā arī diskursīvais un materiālais ir savstarpēji saistīts un plūstošs (Bolt 2013: 3). Tā rezultātā pētnieki nav atdalīti, bet kļūst par iemiesotu un apzinātu, pašreflektīvu daļu no pētījuma. Tā ir roka, kas groza kaleidoskopu, un skatiens, kas ir reizē ķermenisks, pieredzošs un arī diskursīvs kā noteiktās zināšanās balstīts skatpunkts.

Pēc izstādes Tifentāle nolēma arhīvu nodot LNB Mākslas krājumam, kur es turpinu tā pētniecību un kārtošanu. Tas ietver anotēšanu, digitalizēšanu un pārpaakošanu bezskābes materiālos,¹³ kā arī sadarbšanos ar plašu pētnieku loku, kuru interešu sfērā ir Dzividzinskas mantojums. Arhivāres un kolekcijas glabātājas loma LNB ļauj veikt līdzdalīgu novērojumu pētījumam par arhīva apriti un tajā atrodamo fotogrāfiju, negatīvu, piemiņas lietu un citu priekšmetu nozīmju plūstamību. Nepilnu trīs gadu laikā, sastopoties ar dažādu nozaru pārstāvjiem, kurus ieinteresējis Dzividzinskas arhīvs, esmu novērojusi šī raksta nosaukumā ietverto kaleidoskopa efektu. Ar katru krājuma uzziņu, ar pētnieču, kuratoru un mākslinieču jaunatklājumiem savās nozarēs un radošajās praksēs kolekcija iegūst arvien citus uzsvarus un iespējamus salikumus. Šī raksta ietvaros arhīvs tiek uzlūkots kā zināšanu ķermenis, ārpuscilvēka aģence, kas iemieso un savā apjomā saglabā laika un sadarbības pēdas, satur dzīvīgumu, spēj raisīt afektus un radīt jaunas zināšanas.

Piezīmes no arhīva aprites, II: dzīvīgums

Katru no 2021. gada izstādes veidotājām, dalībniecēm un apmeklētājiem sajūsmināja dažādas arhīva daļas, bet vienbalsīgu pārsteiguma un nozīmīguma svaru raisīja Dzividzinskas pašportreti (1967), kas līdz šim nebija eksponēti izstādēs vai iekļauti mākslas kolekcijās. Šajā izstādē tie ieņēma centrālo vietu un bija pirmie, ko Tuna reproducēja, pamazām piepildot ekspozīcijas telpu ar 30 x 40 cm izmēra fotokopijām. Mums bija svarīga Dzividzinskas klātbūtne un skatiens no pašportreta, kas sagaida izstādes apmeklētājus.¹⁴

Iepriekšējā nodaļā skaidroju pētnieces aģenci un iemiesoto līdzdalību, bet šī iedziļinās arhīva iedarbspējas jautājumā, vaicājot – ko ietver arhīva aģence un spēja raisīt afektus, ietekmēt pētījumu, izstāžu un mākslas darbu tapšanas gaitu?

13 Bezskābes materiāli ir arhivāliem standartiem atbilstoši iepakojumi – papīrs, plastikāta kabatiņas, kārbas u. tml., kas kavē papīra un citu materiālu dzeltēšanu un sairšanu. Valsts akreditētām atmiņas institūcijām ir jāievēro noteiktas stratēģijas krājumu saglabāšanā, tas ietver arī krājumu saglabāšanas politikās izsvērtus iepakojumu kvalitātes standartus.

14 Izstādes fotoreprotāžu var aplūkot tiešsaistes mākslas apskatu vietnē *Echo Gone Wrong* (2021).

Sieviešu un citu marginalizēto grupu arhīvu aprīte nereti tiek stāstīta ar redzamības un neredzamības metaforu. Savā ziņā tās ir subjekta un objekta attiecības, jo liek vaicāt – kas ir šie skatieni, kas iedzīvina vai iemidzina arhīvus, izceļ vienas, bet ignorē citas arhīva daļas? No vienas puses, to var skaidrot kā varas attiecības, no otras – posthumānajā kritikā ir iespējams šīs hierarhijas pārskatīt.

Arhīva dzīvīgums ir cieši saistīts ar tā aģenci un ietver cilvēku un ārpuscilvēka attiecību dinamiku. Humanitārajās un mākslas zinātnēs fotogrāfijas medijs ir ticis plaši apspriests saistībā ar mākslu, tehnoloģiju attīstību, vēstures un citām nozarēm, kā arī ikdienu, kur tā nozīmes un ietekmes plešas pāri ar gaismjutīgo ķīmiju noklātajai papīra lapai un attēlam, kas uz tās tiek fiksēts.

Vienā no šādiem pārspriedumiem filozofs Flusers fotogrāfiju aplūko “fotogrāfijas universa” ietvarā, kurā dominē varas attiecības starp fotogrāfu, kameru un skatītāju postindustriālajā un postfotogrāfijas laikmetā. Viņaprāt, kamera ierobežo fotogrāfa izvēles, bet skatītājs kļūst pakļauts medija ietekmei – fotogrāfs valda pār skatītāju, bet kamera – pār fotogrāfu (Flusser 2000 [1984]: 30, 65–67). “Melnās kastes” vara netiek skaidrota posthumāni, bet drīzāk kā bažas par tehnoloģiju ietekmi uz ikdienu. Taču Flusera skatījumā būtiska ir ne tikai tehnika, bet arī attiecības, ko veido fotogrāfiju aprīte, reprodukcijas un to lietotāji: “Katra fotogrāfija ir sadarbības un spriedzes rezultāts starp fotogrāfu un kameru” (turpat: 46), un šeit jāpapildina – arī fotogrāfiju lietotājiem un pašām fotogrāfijām.

Līdzīgi vēsturnieks Džeimss L. Hevija (*Hevia*), pētot 20. gadsimta sākuma fotogrāfijas Ķīnā, lieto jēdzienu “fotogrāfijas komplekss”, lai apzīmētu attiecību tīklu starp materiāliem, fotogrāfijas radīšanas procesu un tās ideoloģisko lietojumu. Balstoties Bruno Latūra (*Latour*) aktoru tīklu teorijā, viņš raksturo fotogrāfiju kā ārpuscilvēka aģenci, kas kalpo imperiālās varas nostiprināšanai (Hevia 2009). Saisītībā ar arhīva dzīvīgumu šie piemēri ļauj skatīt arhīva aģenci un “ķermeņi” ārpus 13 kārbām, fotokopijām un negatīviem kā procesuālu, nemitīgi mainīgu attiecību tīklojumu, tomēr fotogrāfijas un arhīvi Flusera universā un Hevijas kompleksā joprojām ir pasīvi rīki cilvēku attiecībās ar tehnoloģijām vai valsts varu.

Lai atbrīvotos no vertikālas hierarhijas, kurā objekts ir pilnībā pakļauts tā uzlūkotāja aģencei, Beneta lieto jau minēto jēdzienu “lietu vara” un “dzīvīgā matērija” (*vibrant matter*), kas savij subjektu un objektu daudzveidīgās attiecībās (Bennett 2009: 1–14). Benetas lietotais jēdziens šo attiecību skaidrošanā ir “asamblāžas”, kas ietver nenoteiktu apjomu vienību, kuras savstarpēji mijiedarbojas gan miera, gan aktivitātes ritmos, tās mainās pašas un maina citas vienības (turpat: 22). Flusera fotogrāfiju vara ir tāda, kas apmuļķo ar attēliem pārsātināto moderno cilvēku, Hevijas gadījuma izpētē fotogrāfija ir instruments imperiālisma varas rokās, bet Benetas lietu varai ir cits raksturs. Piemērā par krājējiem (*hoarders*) Beneta skaidro, ka slimības

klasifikācijas vietā iespējama versija, kur krājēji ir jutīgāki pret materiālo pasauli un spēj atbildēt lietu saucienam (Beneta 2003: 48). Radniecīgā veidā arī Dzividzinskas arhīva pētnieces atsauca dažādajām arhīva daļām. Līdzās hierarhiskās varas attiecībās balstītos skaidrojumos par fotogrāfiju apriti un reprezentāciju Benetas pieeja analīzei atklāj afektu dimensiju. Dzīvīgā matērija, lietu vara un izrietoši arī arhīva dzīvīgums sākotnēji var tikt uztverts kā antropomorfizācija, tomēr asambļāžās, fotogrāfijas universā un kompleksā ietvertie notikumi un tīklojumi skaidro lietu aģenci nevis kā kaut ko lietām pašām par sevi piemītošu, bet kā kapacitāti būt plūstošās un mainīgās attiecībās ar plašu iespējamo dalībnieku klāstu.

Arhīva dzīvīgums ir saruna par jau minēto attiecību dinamiku. Arhīvs kā zināšanu ķermenis nav nedz pabeigts un fiksēts, nedz arī ierobežots 13 kārbu apjomā, bet tikpat plūstošs un mainīgs savā spējā iesaistīties interakcijās. Pētniece Barena skaidro, ka 21. gadsimta sākumā humanitārajās un sociālajās zinātnēs notiek pārmaiņas un atsvešinātā stāstnieka vietā nāk tāda jaunu zināšanu radīšana, kuras pamatā ir pieredzēšana un performativitāte, kā arī mijiedarbe starp objektu, tā uzlūkotāja afektīvajām jūtām, domām un sociālā konteksta (Barrett 2013: 65–66). Šajā skaidrojumā iekļaujas ievadā minētie akadēmiskie, kuratoriālie un mākslinieciskie pētījumi. No tiem izstādē "Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā" Dzividzinskas kārbu saturs kļuva par atcerēšanās telpu daudziem dalībniekiem, no kā izrietēja plašs jaunu zināšanu aprites vilnis. Tīfentāle turpina ģimenes mantojuma pētniecību, es strādāju ar arhīvu institucionālā rāmī, viena no izstādes komunkatorēm filmu veidotāja Emīlija Karetņikova gatavo mākslas projektu, balstoties Dzividzinskas arhīvā, LNMM kuratore Elita Ansonē pēc izstādes no kārbām atlasīja attēlus ekspozīcijai "12 fotogrāfi / 125 fotogrāfijas / 10 sērijas", turklāt no visiem eksponētajiem fotogrāfu darbiem tikai Dzividzinskas salikumā tika izstādītas kontaktkopijas un darba procesa fotokopijas, tādējādi atklājot arhīva maigo varu Benetas empātiskajā izteiksmē. Kopš arhīvs glabājas LNB Mākslas krājumā, esmu novērojusi vairākus afektīvus "heirēka!" brīžus pētnieču vidū, kam atradumi ļāvuši runāt par dažādu kultūras jomu neuzrakstītajām vēstures lappusēm. Viens no tiem ir Laines Kristbergas darbā, pārskatot Latvijas performances vēstures gaitu un iekļaujot tajā Dzividzinskas praksi kā "performēšanu kamerai" (Kristberga 2025).

Arhīva aģences un dzīvīguma jēdzienu ieviešana Dzividzinskas mantojuma izpētē paver iespējas runāt par objekta un subjekta attiecībām ārpus ierastās vertikālās varas attiecību dinamikas. Tomēr Beneta atgādina, ka asambļāžās kā tīklojumos ar neskaitāmām aģencēm ir nepieciešams aktualizēt ētikas jautājumus – kas un par ko uzņemas atbildību (Bennett 2009: 12, 13). Šajā gadījuma izpētē šīs iespējas paver starpdisciplināritāte un kritisko teoriju lietošana. Piemēram, feminisma diskurss un kritika ļauj iedarbināt atbildības mehānismus pret nevienlīdzībām mākslas vēsturē.

Pievēršanās sieviešu arhīvu aprītei un dzīvīgumam rosina tālākus institucionālās kritikas jautājumus par sieviešu pārstāvēšanu valsts atmiņas institūcijās un izstāžu galerijās.

Arhīva piezīmes, III: par labu neveiksmīgām fotogrāfijām

2021. gada izstādē kāds vīrietis – Dzividzinskas laikabiedrs atklāja, ka tolaik fotoklubā viņam izstādītās fotogrāfijas nepatika, bet tagad, kad daudzi “tā bildē”, arī viņš sācis saskatīt tajās vērtību. Starp izstādes dalībniecēm šis izteikums ieguva rezonansi un tika atkārtots vairākās sarunās un intervijās. Piemēra baumu raksturs gan neļauj šo liecību uzskatīt par leģitīmu avotu, tomēr izstādes dalībnieču atgriešanās pie šī notikuma, līdzīgi kā pūdernīcas smaržas raisītie jautājumi, atver tēmu loku par fotogrāfijas attiecībām ar mākslu un foto arhīvu iekļaušanos vai neiekļaušanos historiogrāfijā.

Fotogrāfiju nozīme un vērtējums nav nemainīgi – tas, kas vienā laika nogrieznī uzskatīts par neveiksmīgu vai neatbilstošu, citā var kļūt par fotomākslas kanona pārskatīšanas impulsu. Fotogrāfijas vēsturnieks van Alfens neizdevušos attēlu analizē kā tādu, kas nav izpildījis sākotnējo funkciju – arhivēt notikumu, taču tieši šīs “neizdošanās” var kļūt par katalizatoru fotogrāfijas pieņemšanai mākslā (Alphen 2018). Pārgaismotas, izplūdušas, “skaistajam” neatbilstošas vai anonīmas fotogrāfijas laika gaitā var iegūt jaunu – afektīvu un estētisku nozīmi. Līdz ar to priekšstati par “labu” fotogrāfiju nav universāli vai nemainīgi – tie rodas noteiktās attiecību asamblāžās, kur nozīmes veidojas mijiedarbībā starp laiku, skatītāju, pašu arhīvu un institucionālajiem rāmjiem. Dzividzinskas gadījums parāda, kā agrāk marginalizēti attēli var kļūt par centrāliem dalībniekiem mākslas vēstures kanona pārvērtēšanā.

Liela daļa Dzividzinskas fotogrāfiju, kad tās tika uzņemtas, bija “ārpus sava laika”, tās neiederējās “Rīgas” fotokluba tēlveidē.¹⁵ Jo īpaši tas attiecas uz sievietes attēlojumu un pašportretiem iepretī viņas skolotāja Bindes, Jāņa Gleizda, Jāņa Kreicberga citu laikabiedru fotogrāfijām, kurās būtiska bija tehniskā precizitāte un dekoratīvais skaistums. Sievietes šajās fotogrāfijās ir iekāres objekti un manekeni, kas iejūtas fotomākslinieku izdomātajos tēlos. Nesenākās publikācijas un izstādes, to skaitā Ansones kūrētā feminisma tēmai veltītā izstāde LNMM “Tikai neraudi” (2023), lielākoties pavada kuratoru un pētnieku nostāja par Dzividzinskas atšķirīgo

15 Sīkāk par padomju fotomākslas estētiskajiem rāmjiem un to vēsturisko kontekstu raksta Tifentāle grāmatā “Fotogrāfija kā māksla Latvijā, 1960–1969” (Tifentāle 2011).

pieeju no fotoklubiem raksturīgā "vīrieša skatiena".¹⁶ Ansone raksta: "Dzividzinskas skatījums uz sievieti Latvijas 60. gadu fotogrāfijā ir netipisks, pat radikāls." (Ansone 2023: 9) Visbiežāk tiek izcelta fotogrāfiju sērija "Māja upes krastā", kas dokumentē sieviešu neiestudētu sadzīvi un pieredzi vairākās paudzēs fotogrāfes mājās lecvā. Šī perspektīva ir pamatota, tomēr mākslas aprītē lielākoties nonākušas fotokopijas, kas jau ir piedzīvojušas gan pašas Dzividzinskas, gan kuratoru atlasī pēc estētiskā pagrieziena fotoklubos 80. gados. Šajā laikā jau bija iespējams kritisks fotogrāfa skatiens un subjektīvi dokumentāla pieeja.¹⁷ Piemēri Dzividzinskas arhīvā rāda, ka fotogrāfes "citādā" skatījuma aina 60. gados ir komplicētāka.

LNMM video interviju sērijā "Viena fotogrāfa stāsts" Dzividzinskas laikabiedre – modele gleznotāja Laima Eglīte ar ironisku intonāciju norāda, ka fotokluba "Rīga" pieredze un sadarbošanās ar Bindi un mākslinieku Arnoldu Plaudi Dzividzinsku bija "sabojājusi" (Eglīte 2019). Dzividzinskas fotonegatīvu un fotokopiju tematiskā sistematizēšana atklāj, ka dažos gadījumos sievietes un internalizētais vīrieša skatiens nav skaidri nošķirami. Arhīvā vērojama atkārtota prakse modeļu izvēlē un izstādāmo darbu atlasēs – un tās ir jaunas, slaidas sievietes, kas pozicionētas līdzīgi vīriešu fotografētajiem tēliem, piemēram, modele Silvija 1965. gada uzņēmumos. Tāpat arhīvā līdz šim nav fiksēts neviens vīrieša akts.¹⁸ Vīrieša skatiena pārņemšanas aspekts skaidrojams ar kontekstu, kurā Dzividzinska ieguva mākslas izglītību un praktizēja fotogrāfiju Bindes vadībā Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā un fotoklubā "Rīga". Lai varētu piedalīties izstādēs, Dzividzinskas darbiem bija jāiekļaujas noteiktos estētiskajos rāmjos, ko mācīja fotoklubā. Tomēr internalizētā vīrieša skatiena problēmjautājuma fiksēšana ir tikai viens aspekts no sarežģītākas ainas. Igaunņu feminisma teorētiķe un mākslas zinātniece Katrīna Kivimā (*Kivimaa*) norāda, ka padomju amatierklubu mākslā kailums un erotika pauda pretēju nostāju valdošās ideoloģijas sievietes – mātes, strādnieces, padomju pilsones – attēlojumam

16 Kritiskā pieeja aktu fotogrāfijas analizē sakņojas feminisma literatūras teorijās, kas aplūko modeles (visbiežāk sievietes) kā pasīvā objekta un nozīmes nesējas lomu un fotogrāfa (visbiežāk vīrieša) kā skatiena nesēja un nozīmju piešķirēja lomu. Šie hierarhijas un reprezentācijas jautājumi ir plaši apspriesti Rietumu feminisma tradīcijās kopš 70. gadiem. Kino teorētiķes Lauras Mulvijas (*Mulvey*) attīstītais jēdziens "vīrieša skatiens" kopš tā pieteikšanas ir ticis pielāgots, gan kritizējot nevienlīdzīgās mākslinieka un modeļa varas attiecības mākslas darbu tapšanā, gan apspriežot sievietes skatiena gadījuma izpēti feminisma mākslā, kā arī analizējot vīrieša skatiena internalizāciju sieviešu radītajā mākslā kā rezultātu vīriešu dominētajai mākslas pasaulei.

17 Par fotomākslas estētisko uzsvāru izmaiņām caur Gleizda biogrāfiju raksta Žilde esejā "Ar 21. gadsimta filtru" (Žilde 2024).

18 Nosacīti viena 1967. gada fotofilma ar Arnoldu Plaudi, guļam plāvā bez krekla ar rozi rokā, varētu iekļauties akta žanrā. Fotofilmā ir arī Plauža māsa Vaira, kas pozē apģērbta ar to pašu ziedu. Tomēr šī studija nav attīstīta tālāk – nedz fotokopijās, nedz kādā no sērijām.

(Kivimaa 2009). Līdz ar to erotizētais akts vienlaikus pretojas vienai sistēmai (sociālistiskā reālisma doktrīna) un atražo tādas sistēmas hierarhijas, kurās ietvertas fotogrāfa un modeles attiecības.

Citos Dzividzinskas fotogrāfiju piemēros, kas, kā rāda līdzšinējā izpēte, 20. gadsimta otrajā pusē nav bijuši izstāžu apritē un palikuši kā eksperimenti un tematiskās studijas, nav vērojama šī pielāgošanās vīrieša skatienam. Piemēram, attēlos, kas uzņemti starp 1967. un 1969. gadu, modele Silvija ir pozicionēta neērtā pozā ar seju smilšu un akmeņu grēdā, neradot priekšstatu par iekāres objektu. Drīzāk otrādi – neveiklais ķermeņa novietojums raisa nospiedošu afektu un neatbilst sava laika sievietes attēlojuma tipoloģijai. Seksualizētā iekāres objekta motīva izjaukšana ir vērojama citā piemērā – fotomontāžā, kas tapusi starp 1967. un 1970. gadu. Šajā attēlā modeles Stīpiņas ķermenis saplūst ar motīvu, ko Dzividzinska bieži reproducējusi – Ukrainas teritorijā sastopamajām skulptūrām "Akmens sievas".¹⁹ Šos sieviešu skatiena piemērus neveda feminisma aktivismā balstīta prakse, kā to saprot Rietumu kritika. Lai gan dzimumu līdztiesība bija Padomju Savienības politikas sauklis, nedz valsts subsidētā māksla, nedz amatieru klubi nerisināja nevienlīdzības vai sieviešu tiesību jautājumus. Mākslas zinātniece Māra Traumane apgalvo, ka skaidrs feminisma diskurss Latvijas mākslā un kuratoriālajā darbā ir aktualizējies tikai pēdējās desmitgadēs. Tādējādi Rietumu feminisma teorijas nevar tiešā veidā attiecināt uz postpadomju telpu, un ir svarīgi izprast vietējā konteksta nianses (Traumane 2011), to skaitā amatieru mākslas aktu fotogrāfijas pretrunīgo statusu. No vienas puses, tas bija nonkonformisms ar valdošās ideoloģijas noteikto sievietes reprezentāciju mākslā un preses fotogrāfijā, no otras – fotoklubi atražoja vīrieša skatienā ietvertās fotogrāfu un modeļu varas attiecības. Tas nozīmē, ka fotoklubi dalībnieces attiecībā pret fotomākslas jaunradi atradās divkāršā perifērijā. Fotogrāfiju aprites un arhīvu dzīvīguma izpratnē šī dubultā perifērija radījusi marginalizētus un snaudošus arhīvus.

Izstādes apmeklētāja izteikums ilustrē nozīmju mainību un pagriezīnu arhīva biogrāfijā, kā arī kaleidoskopa efektu, kurā noteiktas arhīva daļas kļūst redzamas konkrētā aģences tīklojumā. Kas vienā kontekstā atzīts kā "neizdevies", vēlāk ticis pārvērtēts kā nozīmīgs un transgresīvs. Ar laika distanci agrāk marginalizētie attēli iegūst jaunu afektīvu un estētisku nozīmi. Sieviešu arhīvu gadījumā tas ir īpaši svarīgi – kā rāda arī Latvijas fotogrāfijas vēsturei veltītās monogrāfijas, fotogrāfes joprojām ir nepietiekami pārstāvētas. Nākamā nodaļa pievērsīsies tam, kā iespējams aktivizēt šos snaudošos arhīvus un rast laikmetīgas arhivēšanas formas to iekļaušanai plašākā kultūras apritē.

19 Sīkāku šīs fotosērijas analīzi esmu izvērsusi tiešsaistes žurnāla "Fotokvartāls" rubrikā "Vienas fotogrāfijas stāsts" (Goldberga 2024).

Piezīmes no arhīva aprites, IV: reproducēšana

Izstādē "Es

neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā" Tunai bija būtiska loma Dzividzinskas arhīva dzīvīguma veicināšanā. Galerijas telpā iekārtotajā laboratorijā viņa izgatavoja fotokopijas no Dzividzinskas vidējā formāta negatīviem. Tie atšķīrās no Dzividzinskas oriģināliem, jo Tuna attēlus reproducēja bez fotoklubiem raksturīgajām fotokopēšanas metodēm, kas nereti uzsvēra kontūras, toņus un citas nianses, lai atklātu vairāk par iecerēto tēlu. Tomēr Tunas kopijas nebija neitrālas – negatīva izgaismošanas brīdī viņa uz papīra turēja abas rokas, kas pēc attīstīšanas un fiksēšanas parādījās kā fotogrammas²⁰ nospiedumi uz papīra malām. Attēlus viņa parakstīja "Zenta Dzividzinska Sofijas Tunas interpretācijā". Viņa skaidroja, ka aizņemas šo jēdzienu no mūzikas, tādējādi uzsverot autora un interpreta līdzdalību.

Flusers raksta par cilvēku vēlmi būt "nebeidzami atcerētiem un nebeidzami atkārtotiem" (Flusser 2000 [1984]: 20). Šis izteikums ir cieši saistīts ar nāves trauksmi, un ne velti par fotogrāfiju mēdz teikt, ka tā "iemūžina". Tomēr šo atmiņu un atkārtotības tieksmi var piemērot arī arhīvu biogrāfijām. Attēlu aprite un reproducēšana veicina arhīva dzīvīgumu – tas ir viens no veidiem, kā izcelt sieviešu fotoarhīvus no margināliju stigmatas. Lai arī Dzividzinskas mantojums pēdējos gados ir ticis plaši pētīts un citēts vietējā un starptautiskā mērogā, viņa joprojām pārstāv stāstus par sieviešu neredzamību un novēlotu iekļaušanu fotogrāfijas un mākslas vēsturē. Tunas mākslas prakse, kas kopš 2021. gada integrējusi Dzividzinskas arhīva daļas savējā (KIM? izstādē radītie darbi palika viņas īpašumā), piedāvā ieskatu reproducēšanas un dzīvīguma sakarībās.

Vairākums Tunas projektu top ciešā saskaitē ar telpu, kurā tie tiks eksponēti. KIM? izstāde nebija pirmā, kur māksliniece iekārtoja fotolaboratoriju – šo pieeju viņa ir praktizējusi jau izstādē Vīnes Secesijas namā 2020. gadā.²¹ Tuna strādā analogajās tehnikās ar lielformāta kameru vai fotogrammas tehnikā, un izstādēs eksponētie attēli visbiežāk tiek izgatavoti 1 : 1 jeb dabiskajā izmērā. Tuna apzināti izvairās no citu cilvēku fotografēšanas, uzsver reprezentācijā iekļautās varas attiecības, un viņas arhīva attēli pārsvarā ir pašportreti. Nezaudējot saikni ar vietai specifiskās mākslas praksi, Tuna nereti uzņem pašportretus savās izstādēs, kā arī reproducē ekspozīciju skatus, lai tos atkal attīstītu jaunās fotokopijās. Tādējādi darbos, kā atklāj māksliniece, rodas viņas attēliem raksturīgais blīvums.²²

20 Fotogramma ir fotokopiju izgatavošana bez kameras. Uz fotopapīra tiek novietoti objekti un eksponēta gaisma, tādējādi tverot siluetus.

21 Izstāde tapa pandēmijas ierobežojumu laikā, līdz ar to Tuna ierīkoja Secesijas namā fotolaboratoriju, kur viņas darbam varēja sekot līdz video tiešraidēs.

22 No sarunas ar mākslinieci 2024. gada 19. augustā, pieraksts glabājas autorei arhīvā.

Šis piemērs vizuāli un jēdzieniski rezonē ar filozofes Benetas idejām par objekta un subjekta attiecību pārrādīšanu, kurā lietas nav pasīvas, bet līdzdarbojas, izraisot afektu un veidojot savstarpējas mijiedarbības ķēdi (Bennett 2009: 12, 13). Šādu attiecību tīklojumu var saskatīt Tunas lielformāta darbos, kuros pašportreti saplūst ar Dzividzinskas fotogrāfiju reprodukcijām. Attēlu blīvums izjauc lineāro laika plūdumu un vēsturisko secību, ļaujot Dzividzinskas 20. gadsimta 60. gadu vizuālajiem stāstiem savīties ar laikmetīgās mākslinieces biogrāfiju. Fotogrāfijas kā reprodukcijas uz papīra pārņem telpiskos, gandrīz skulpturālos objektos.

Tāpat Tunas performance norāda uz mūsdienu fotogrāfijas pētniecībā iztrūkstošu sarunu par fotolaboratorijas darbu, kas jo īpaši attiecas uz 20. gadsimta fotogrāfijas mantojuma izpēti. Lai arī Flusers kameru dēvē par melno kasti, jo fotogrāfam ir jāzina, ar ko to barot, proti, ar fotofilmu (Flusser 2000 [1984]: 27), fotogrāfijas neuzrodas maģiski. Tās ir jāattīsta tumšajā istabā, izgaismojot negatīvu uz gaismjutīga papīra, citādi attēls no fotonegatīva nav uztverams un tā atkodēšana ir ierobežota.

Tomēr šis process nav tikai tehniski "objektīvs", jo katra aģence, kas sadarbojas ar arhīvu, veido citu kaleidoskopa ainavu. Pati Dzividzinska 60. gadu beigās kā fotokluba dalībniece, kas piedalījās vietēja un starptautiska mēroga amatierfotogrāfiju konkursos un izstādēs, izcēla savam laikam atbilstošus attēlus. Tie bija atsevišķi izteismīgi attēli, kas apstrādāti fotomontāžas un solarizācijas tehnikā, kā arī aktu fotogrāfija ar fotoklubam "Rīga" raksturīgo atsauci uz piktorālisma estētiku. Vēlāk retrospektīvi viņa veidoja citus arhīva uzsvarus, uz ko norāda iespējamo grāmatu salikumi ar ofisa printera izdrukām, kā arī pāreja no individuāliem attēliem uz serialitāti un tiešās (*straight photography*) jeb dokumentālās fotogrāfijas estētikas adaptēšana. Tunas interešu lokā ir Dzividzinskas pašportreti un aktu fotogrāfijas, kas pievēršas sievietes ķermeņa attēlojumam un mūsdienās saista dzimtes studiju kontekstā. Filmu veidotāja Karetņikova, strādājot ar arhīvu, fokusējas uz fotogrāfijas performatīvo aspektu, cenšoties rekonstruēt negatīvos fiksēto notikumu gaitu. Līdzīga interese ir performances pētniecei Kristbergai. Visas reproducētājas darbas katra savā "tumšajā istabā", mēģinot nosaukt vārdā to, kas radīts melnajā kastē, kur lietu varai ir līdzvērtīga nozīme.

Nobeigums: arhīva robežas

Šajā rakstā aplūkotie piemēri no Dzividzinskas arhīva aprites izgaismo plašākas Latvijas fotogrāfijas pētniecības problēmas – sieviešu arhīvu marginalizāciju, reprodukcijas attiecības ar redzamību un vēlo iekļaušanos institucionālajā mākslas aprītē. Jaunā materiālisma teorijas, īpaši Benetas piedāvātā asamblāžas pieeja, ļauj pārskatīt hierarhiskas attiecības starp arhīvu un tā lietotājiem, tostarp mantotājiem, pētniekiem, māksliniekiem un

arhivāriem. Šāds skatījums palīdz ieraudzīt arhīvu nevis kā fiksētu vienību, bet kā dzīvu un afektīvu dalībnieku nozīmju tapšanā.

Arhīva dzīvīgums, kā parāda Dzividzinskas gadījums, balstās tieši reproducēšanas procesā – attēlu pārrādīšanā dažādos materiālos un kontekstos. Reproducēšana nav tikai tehniska darbība, bet afektīva sadarbība, kas ļauj iepriekš neievērotiem vai par “neveiksmīgiem” atzītiem attēliem kļūt par vērtīgiem un interpretējamiem mākslas vēstures elementiem. Liela daļa Dzividzinskas fotogrāfiju to uzņemšanas laikā neiederējās fotoklubu estētikā, taču mūsdienās tās tiek aktualizētas kā transgresīvi un parafeministiski skatieni.

Viens no veidiem, kā veicināt sieviešu arhīvu dzīvīgumu, ir attēlu un stāstu reproducēšana – gan digitālās platformās, gan materializētās izstāžu formās, publikācijās, mākslas darbos u. c. Tādējādi arhīva aģence izplešas ārpus 13 kārbu robežām, paplašinot tīklojumus un daudz balsīgos lasījumus. Pretēji uzskatam, ka fotogrāfijā galvenais ir attēlotā realitāte, šis raksts rāda, ka, lai izprastu fotogrāfiju, ir jāvēro tās materialitāte, vieta arhīvā un tās attiecības ar lietotājiem. Arhīvs nav neitrāls – tas ietekmē, reaģē un līdzdarbojas. Arhīva dzīvīgums ir tā reproducēšanā un nozīmju plūstamībā – tajā, kā fotogrāfijas dzīvo attiecībās ar mums.

Literatūra

Agambens, Džordžo (2020). *Esejas*. Tulk. Alekseja Ribakova vārdā nosauktās soterioloģijas biedrības politiskās teoloģijas pulciņš. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2020.

Alphen, Ernst van (ed.) (2018). *When Does Photography Fail? Failed Images: Photography and Its Counter-practices*. Amsterdam: Visà-vis, pp. 9–57.

Ansone, Elita (2023). *Tikai neraudi! Feministiskie skatījumi Latvijas mākslā: 1965–2023: izstādes katalogs*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2023.

Barrett, Estelle (2013). *Materiality, Affect, and the Aesthetic Image*. Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London; New York: I. B. Tauris, pp. 63–72.

Beneta, Džeina (2023). Krājuma vara: tālākās piezīmes par materialitātes aģenci. Tulk. Ieva Melgalve. *Strāva*, Nr. 8, 41.–52. lpp.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.

Bolt, Barbara (2013). Introduction. *Materiality, Affect, and the Aesthetic Image*. Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London; New York: I. B. Tauris, pp. 1–14.

Eglīte, Laima (2019). Viena fotogrāfa stāsts: Zenta Dzividzinska. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs. Pieejams: <https://lnmm.gov.lv/latvijas-nacionalais-makslas-muzejs/izglitiba/tiessaiste/video-serijas-viena-fotograf-a-stasts-23> [sk. 20.07.2024.].

Flusser, Vileem (2000 [1984]). *Towards a Philosophy of Photography*. Transl. Anthony Mathews. London: Reaktion Books.

- Garth, Maria (2022). Soviet Avant-Gardes and Socialist Realism: Women Photographers Bridging the Divide, 1930s–1960s. *Journal of Avant-Garde Studies*, No. 1(2), pp. 188–220. <https://doi.org/10.1163/25896377-00102002>
- Goldberga, Līga (2022). Atmiņas averss un reverss: fotopastkartes Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas atklātņu kolekcijā. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX), 157.–172. lpp.
- Goldberga, Līga (2024). Vienas fotogrāfijas stāsts: Zenta Dzividzinska. *Fotokvartāls*, 11.03. Pieejams: <https://fotokvartals.lv/2024/03/11/vienas-fotografijas-stasts-zenta-dzividzinska/> [sk. 20.07.2024.].
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, No. 14(3), pp. 575–599.
- Hevia, James L. (2009). The Photography Complex. Exposing Boxer-Era China (1900–1901), Making Civilization. Morris, R. (ed.). *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. Durham, London: Duke University Press, pp. 79–119.
- Kivimaa, Katrin (2009). Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. Pejić, Bojana (ed.). *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Cologne: Walther König, pp. 114–119.
- Kristberga, Laine (2025). Convergence of Performance art, Photography, and Archival Practices. *Cultural Crossroads*, No. 27, pp. 87–108. <https://doi.org/10.55877/cc.vol27.536>
- Kukaine, Jana (2023). Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)socialist Art. *Arts*, pp. 1–12. <https://doi.org/10.3390/arts12010024>
- Le Gvina, Ursula (1996). *Jūrzemes burvis*. Tulk. Zane Rozenberga. Rīga: Hekate.
- Melgalve, Ieva (2023). Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas. *Letonica*, Nr. 48, 142.–163. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.08>
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, No. 16, pp. 6–18.
- Onckule, Zane (kuratore) (2021). Sofija Tuna: Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā. *Kim?*, 15.07. Pieejams: <https://kim.lv/lv/dont-remember-thing-entering-elusive-estate-zdz/> [sk. 20.06.2024.].
- Ozoliņš, Jānis; Vērdiņš, Kārlis (2023). Ievads. *Letonica*, Nr. 48, 1.–5. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.01>
- Photo reportage from the exhibition 'I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ' at Kim?. *Echo Gone Wrong*. 25.08.2021. Pieejams: <https://echogonewrong.com/photo-reportage-from-the-exhibition-i-dont-remember-a-thing-entering-the-elusive-estate-of-zdz-at-kim/> [sk. 23.11.2024.].
- Steyerl, Hito (2011). In Defense of the Poor Image, e.-Flux. Available: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Accessed 20.06.2024.].
- Südbeck, Annette (curator) (2020). Sophie Thun. Stolberggasse. Secession. Available: https://secession.at/ausstellung_sophie_thun_en [Accessed 20.06.2024.].
- Teivāne, Katrīna; Tifentāle, Alise (2022). Priekšvārds. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX): *Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā*, 8.–15. lpp.

- Tetere, Baiba (2020). Fotogrāfija muzejā: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs. *Creative Museum*, 15.10. Pieejams: <http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/dienasgramata/baiba-tetere-fotografija-muzeja-paula-stradina-medicinas-vestures-muzejs> [sk. 30.06.2024.].
- Tetere, Baiba (2021). 30 neatkarīgas muzejniecības gadi. Baibas Teteres saruna ar Pēteri Korsaku. *Creative Museum*, 27.07. Pieejams: <http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/dienasgramata/30-neatkarigas-muzejniecibas-gadu-baibas-teteres-saruna-ar-peteri-korsaku> [sk. 30.06.2024.].
- Tifentāle, Alise (2011). *Fotogrāfija kā māksla Latvijā: 1960–1969*. Rīga: Neputns.
- Tifentāle, Alise (2021). Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska. *MoMA Post*, 24.03. Available: <https://post.moma.org/entering-the-elusive-estate-of-photographer-zenta-dzividzinska/> [Accessed 20.06.2024].
- Tifentāle, Alise (2022). Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinskas Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX): *Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā*, 254.–274. lpp.
- Tifentale, Alise (2023). Completing an Unfinished Sentence: On the Collaboration between Sophie Thun and the Archive of Zenta Dzividzinska. Müller, Christin; Scheid, Torsten (eds.). *Sophie Thun. Trails and Tributes*. Hildesheim: Kunstverein Hildesheim und Verlag für moderne Kunst, pp. 49–55.
- Tifentāle, Alise. *Art Days Forever*. Pieejams: <https://www.artdays.net> [sk. 20.06.2024.].
- Traumane, Māra (2012). Women's Art and Denial of Feminism: History of exhibitions in Latvia 1977-2011. Kivimaa, Katrin (ed.). *Working With Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: TLU Press, pp. 163–189.
- Zeile, Pēteris (1985). *Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma.
- Žilde, Liāna (2024). Ar 21. gadsimta filtru. Volkova, Anna (sast.). *Gleizda metode*. Rīga: biedrība "Orbīta" sadarbībā ar Latgales fotogrāfu biedrību.