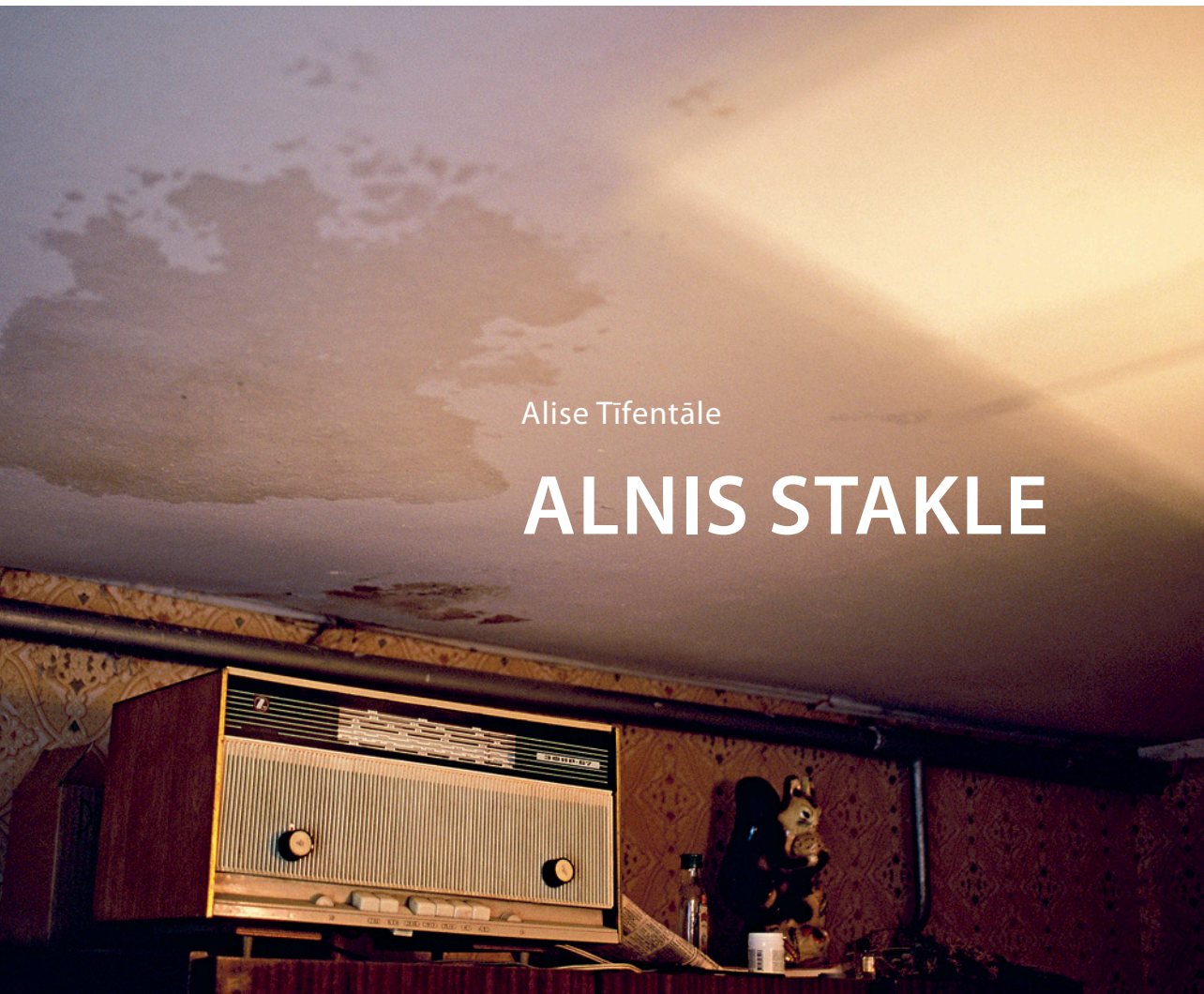




studijas bibliotēka

Alise Tifentāle

ALNIS STAKLE



UDK 75.07(474-3)
Ti 232

Sērija "STUDIJAS bibliotēka" / Series "STUDIJA Library"
Sērijas redaktore / Editor of the series **Laima Slava**

Pateicamies par atbalstu / Our thanks for support to
Valsts kultūrkapitāla fondam / The State Culture Capital Foundation



Alise Tifentāle
ALNIS STAKLE

Māksliniece / Designer **Dita Pence**
Attēlu apstrāde / Image processing **Jānis Veiss**
Literārā redaktore / Language editor **Guna Pence**
Tulkojums angļu valodā / Translator into English **Valdis Bērziņš**
Angļu teksta korektore / English language editor **Vita Limanoviča**
Fotogrāfi / Photographers: **Zenta Dzividzinska, Alnis Stakle, Ernests Stakle, Marta Valujeva**

Uz vāka / On the cover: Alnis Stakle. No sērijas "Vieta sapņiem" (fragments) /
From the series 'Place for Dreams' (fragment) / 2004

© "Neputns", Rīga, 2009
© Alise Tifentāle
© Alnis Stakle

Izdevējs / Publisher



Tērbatas iela 49/51-8
Rīga, LV-1011
www.neputns.lv

Iespiests / Printed at a/s "Preses nams"

ISBN 978-9984-807-40-9



s t u d i j a s b i b l i o t ē k a

Alise Tifentāle

ALNIS STAKLE



Alnis Stakle. 2009

(Vēlos izteikt vislielāko pateicību maniem vecākiem Monikai Bīrzākai un Ernestam Staklem par atbalstu un pirmo fotoaparātu; apgāda "Neputns" kolektīvam par izvēli un uzticēšanos, īpaši Laimai Slavai, Alisei Tifentālei un Ditai Pencei; aģentūras un galerijas "Photographer.ru" kolektīvam, īpaši Vladimiram Dudčenko un Larisai Grīnbergai; Daugavpils Universitātei un Ilgtspējīgas izglītības institūta kolektīvam par koleģiālu atbalstu; Martai Valujevai par pacietību, fotografējot mani; Kasparam Kursiņam par draudzīgu atbalstu mana portreta tapšanā. Paldies visiem, kas ir ļāvuši sevi fotografēt un veicinājuši manu darbu tapšanu, izstādīšanu un publicēšanu.)

(I wish to express my heartfelt gratitude to my parents Monika Bīrzāka and Ernests Stakle for their support and for giving me my first camera, to the staff of the publishers 'Neputns' for choosing me and for their confidence in me, particularly to Laima Slava, Alise Tifentāle and Dita Pence, to the staff of the 'Photographer.ru' agency and gallery, especially to Vladimir Dudchenko and Larisa Grinberga, to Daugavpils University and my fellow staff at the Institute of Sustainable Education, to Marta Valujeva for her patience in photographing me, and to Kaspars Kursiņš for his friendly support in the creation of a portrait of me. Thanks to everybody who allowed themselves to be photographed and have contributed to the creation, exhibition and publication of my work.)

Foto: / Photo: Marta Valujeva

Alnis Stakle is one of the few internationally acclaimed younger-generation photographers. Alnis has participated in exhibitions of photography and contemporary art since 1998, and has also created solo exhibitions. Since 2005, he has been collaborating with the gallery and photo agency *Photographer.ru* in Moscow. The process has begun, and the artist's career has been successfully developing in the last decade.

Working in a variety of genres, Alnis makes free use of diverse means of expression in colour and black and white photography, adapting these to the theme and message of each particular work. Thus, we have documentary observation of a milieu and people (in the series 'Living Space – Daugavpils'), still life studies ('Place for Dreams'), references to the efforts towards an objective depiction within *Neue Sachlichkeit*, as interpreted by the Düsseldorf school and the Bechers ('Ex [Pride]', 'Half Life'), cityscapes saturated with the moods of Romantic art ('Home Sweet Home'), and self-portraits and interior studies inspired by Surrealist shadow theatre ('Nothing Personal'). The elements of content and form found in all the previous series come together in his latest – 'Broken Line'.

Self-portraits, still lifes, close-ups of the private milieu and detached, deserted (or almost deserted) landscapes – all of these are characteristic motifs in Alnis' photography. Commenting on his work, Alnis often emphasises its personal character: motifs such as dreaming, self-examination and meditation are combined and reiterated. True, these works are personal in nature, but that doesn't mean they are open or intimate. (Everything "personal" is subjected to rational control, and we can see in the works only so much as the author has wished to reveal.) Alnis uses material from life in order to create and develop his system of images, and his work does not constitute a public diary, a passionate struggle with demons or a flood of self-revelation: all of his works are characterised by remote and reticent observation, as if from outside or from above, and this special viewpoint, cleansed of emotion, is open to diverse interpretations. "He illustrates himself. (. . .) But Stakle has too fine a manner and is too much of an aesthete to wear his heart on his sleeve. He tempers his existential misfortune so well that one can barely notice it," is how Alnis' work in the series 'Living Space – Daugavpils' is commented by Vladimir Dudchenko¹, art critic and one of the leaders of *Photographer.ru*.

Alnis Stakle ir viens no nedaudzajiem starptautisku ievēribu guvušiem jaunās paaudzes fotomāksliniekiem. Kopš 1998. gada Alnis piedalās foto un laikmetīgās mākslas izstādēs un rīko personālizstādes, kopš 2005. gada sadarbojas ar galeriju un fotoaģentūru "*Photographer.ru*" Maskavā. Process ir sācies, un mākslinieka karjera desmit gadu laikā veiksmīgi attīstās.

Strādājot dažādos žanros, Alnis brīvi izmanto daudzveidīgus krāsu un melnbaltās fotogrāfijas izteiksmes līdzekļus, piemērojot tos katra darba tēmai un vēstījumam. Viņa darbos sastopam dokumentālu vides un cilvēku vērojumu (sērijā "Dzīves telpa Daugavpils"), klusās dabas studijas ("Vieta sapņiem"), atsaucis uz Diseldorfas skolas, kā arī Hillas un Bernda Beheru interpretētās *Neue Sachlichkeit* (t. s. jaunā lietišķība) centieniem pēc objektīva attēlojuma (sērijas "*Ex[Pride]*", "*Half Life*"), tāpat romantisma laikmeta mākslas noskaņu piesātinātas pilsētas ainavas ("Māju sajūta") un sirreālisma ēnu teātra iedvesmotus pašportretus un interjera studijas ("Nekā personīga"). Visu līdz šim veidoto sēriju saturiskie un formālie elementi satiekas jaunākajā darbā "Lauztā līnija".

Pašportreti, klusās dabas un privātās dzīves vides tuvplāni, distancēti tvertas vientulīgas (vai gandrīz vientulīgas) ainavas – tie ir Aļņa fotogrāfijām raksturīgi motīvi. Komentējot savus darbus, Alnis bieži uzsver to personīgo raksturu – tajos satiekas un atkārtojas tādi motīvi kā sapņošana, pašizziņa, meditācija. Jāpiekrīt, ka darbi ir personīgi, bet tas nenozīmē, ka tie būtu atklāti vai intīmi (viss "personīgais" tiek pakļauts racionālai kontrolei, un darbos varam ieraudzīt tieši tik daudz, cik autors vēlas atklāt). Dzīves materiālu Alnis izmanto savas tēlu sistēmas radīšanai un izkopšanai, un viņa darbi nav ne publiska dienasgrāmata, ne aizrautīga cīņa ar dēmoniem, ne emocionālu pašatklāsmju virkne. Tiem visiem raksturīgs attālināts un atturīgs vērojums – kā no ārpusē vai augšas, un šis īpašais, no emocijām attīrītais skatījums pieļauj daudznozīmīga tulkojuma iespējas. "Viņš ilustrē sevi. [..] Bet Stakle ir pārāk labi audzināts un pārāk liels estēts, lai plēstu sev kreklu uz krūtīm. Savu eksistenciālo sāpi viņš savalda tik labi, ka to gandrīz nevar redzēt," tā Aļņa darbus no sērijas "Dzīves telpa Daugavpils" komentē mākslas kritiķis un viens no "*Photographer.ru*" vadītājiem Vladimirs Dudčenko¹.

At the source of pleasures

Alnis ar mammu Moniku Birzāku laukos. Tētis fotografē. 1979
Alnis and Mum Monika Birzāka in the countryside. The photographer is Dad. 1979

Foto: / Photo: Ernests Stakle

² A work in the series 'Living Space Daugavpils', 2001–2006.

³ Russian: 'Landscape Photography Techniques', 'Light Filters'.



Alise Tifentāle: What kind of contact with art did you have as a child? Did you study albums of reproductions, draw or do anything of that kind, and at what point did you decide that photography – the static image – is the best way you could express yourself? Where do the images and imagery come from (for example, the red blanket in the landscape² – what is it that made you shoot precisely that, rather than the scene to the right or left)?

Alnis Stakle: You've perplexed me with your very first question. Although I've thought a lot about what art means to me, and about what makes an impression on me and why, as regards the question of childhood and art... That's interesting, because, now that I think about it, it's clear that there was a distinction between photography and art. Of course, in "high society" photography was an art, but for a fourteen-year-old (the age at which I started photographing) in Līvāni photography was anything but an art-related process. Līvāni had no galleries or museums, and no internet. A complete vacuum. Of course, we were taken on some school trips, but somehow all of that has vanished from memory. As a child, I suppose I spent more time looking at albums of photographs, at albums of the kind we had back then: *Tehnika peizazhnoy fotografiji*, *Svetofiltri*³... There was a photo club, and I suppose people were taught something there, but I'm not sure I still remember any of it. I didn't attend the club's activities, but my work was included in their exhibitions anyway.

Pie baudu avota

² Darbs no sērijas "Dzīves telpa Daugavpils", 2001–2006.

³ "Ainavas fotogrāfijas tehnika", "Gaismas filtri" (krievu val.).

⁴ Fredijs Krīgers – galvenais varonis šausmu filmā "Šausmas Gobu ielā" ("A Nightmare on Elm Street", 1984, režisors Vess Kreivens) ar vairākiem turpinājumiem.

Alise Tifentāle: Kāda ir bijusi tava saskare ar mākslu bērnībā? Vai pētīji reprodukciju albumus, zīmēji vai tamlīdzīgi? Un kurā brīdī izvēlējies, ka vislabāk vari izpaust sevi ar fotogrāfiju – statisku attēlu? No kā vispār rodas tēli un tēlainība? Piemēram, sarkanā sedziņa ainavā² – kas ir licis tev nobildēt tieši to, nevis ainiņu pa labi vai pa kreisi?

Alnis Stakle: Tu mani samulsināji ar šo pirmo jautājumu. Lai gan esmu daudz domājis, ko man nozīmē māksla, kas un kāpēc atstāj uz mani iespaidu, bet ar bērnību un mākslu... ir interesanti, jo, tagad atceroties, ir skaidrs, ka bija nošķirums starp fotogrāfiju un mākslu. Protams, "augstajās aprindās" fotogrāfija bija māksla, bet četrpadsmitgadīgam pusaudzim (tas ir tas vecums, kad sāku fotografēt) Līvānos fotogrāfija bija kaut kas cits, ne ar mākslu asociējams process. Līvānos nebija galeriju un muzeju, un arī interneta. Vakuums. Protams, veda mūs šur tur no skolas, bet kaut kā viss pagaisis no atmiņas. Bērnībā laikam vairāk esmu skatījis fotogrāfiju albumus, kādi nu tie bija – "Техника пейзажной фотографии", "Светофильтры"³... Bija foto-pulciņš, kur laikam arī kaut ko mācīja, bet, vai es to atceros, nezinu vairs. Es nodarbības neapmeklēju, bet manus darbus tik un tā lika pulciņa izstādēs.

Ir vairāki aspekti, kāpēc fotogrāfija bija interesanta man jau bērnībā – fotoaparāts visur bija līdzī visādās izklaidēs pagalmā un ārpus tā, gan darot kaut ko pozitīvu, gan arī puskriminālu. Bet tā bija tāda fotogrāfija ārpus mākslas. Vecākiem bija dažas ilustrētas grāmatas par slimībām, un es, ziņkārības dzīts, ieskatījos tajās (5–7 gadu vecumā). Tad jau neviens šausmes pa televizoru nerādīja un arī videoēra ar pieciem rubļiem par seansu vēl bija tikai tālā nākotnē. Un te pēkšņi – izģinduši, augoņiem un čūlām klāti, slimību nomocīti ķermeņi. Kaut kas līdzīgs Borisa Mihailova fotogrāfijām. Ar attēliem ir tā, ka viss jau nebeidzas ar pašu skatīšanās aktu. Vizuālās atmiņas turpinās gadiem. Atmiņas, kas iemiesojas izdomu tēlos, pārvietojas uz zemapziņu un reprezentējas sapņos. Es arī kādu daļu no "Dark Side of the Moon" ("Mēness tumšā puse") sērijas darbiem nofotografēju no televizora ekrāna deviņdesmitajos, kad pirmo reizi rādīja Fredija Krīgera filmu⁴. Tā laikam bija viena no pirmajām sabiedriskajā TV translētajām šausmu filmām – savā ziņā TV nevainības laupīšana. Vai es uzskatīju to par mākslu? Tā bija kā nepieciešamība elpot, un

Līvānu 1. vidusskolas māj-turības nodarbību kabineta interjers. Kabinets bija aizslēgts, un tika fotografēts caur durvju stiklu. 1989

Interior of the home economics classroom at Līvāni 1st Secondary School. The room was locked and was photographed through a window in the door. 1989

Foto: no mākslinieka personiskā arhīva / Photo: from the artist's private archive

⁴ Freddy Krueger is the main protagonist in the horror movie 'A Nightmare on Elm Street' (1984, directed by Wes Craven), which had several sequels.



Photography interested me as a child for several reasons: I always had my camera with me when playing in the yard and elsewhere, whether we were doing something positive, or something semi-criminal. But that was a kind of photography outside of art. My parents had some illustrated books on diseases: drawn by curiosity, I looked into them (at the age of five to seven). In those days there were no horror movies on TV, and the era of five-rouble video shows was yet to arrive. And here, suddenly, were emaciated bodies, bodies covered in boils and sores, bodies wracked by disease. Something resembling the photographs of Boris Mikhailov. Images are not confined to the act of looking itself. Visual memories last for years. Memories that manifest themselves as images in the imagination are transferred to the subconscious and appear in dreams. I photographed some of the works in the series 'Dark Side of the Moon' from the TV screen in the nineties, when the Freddy Krueger film was first shown.⁴ I suppose this was one of the first horror movies shown on national TV – a kind of loss of innocence for TV. Did I see this as art? It was something I needed so that I could breathe, and even today I only photograph when I feel I can no longer live. Nobody had ever said that photographing the TV image is a good thing. It wasn't the kind of thing you could show anyone. In the context of traditional photography, it was absolute rubbish. Lines across the image, all blurred, and so on. Only later did I learn that it'd been done hundreds of times before. For me, it was only in my student years that photography obtained a connection with art.

Klasesbiedri nodarbības laikā Līvānu 1. vidusskolā. 1989
Class activities at Līvāni 1st Secondary School. 1989

Foto: no mākslinieka personiskā arhīva / Photo: from the artist's private archive

⁵ "Dzīves telpa Daugavpils", 2001–2006.



arī šobrīd fotografēju tikai, ja ir tāda sajūta, ka vairs nevar izdzīvot. Neviens jau nebija teicis, ka fotografēt televizora attēlu ir labi. To taču nevarēja nevienam rādīt. Tradicionālās fotogrāfijas kontekstā tas taču bija galīgais mēsls. Strīpas pār attēlu, viss izplūdis, utt. Tikai vēlāk uzzināju, ka tas jau sen ir simtiem reižu darīts. Man fotogrāfija ar mākslu ieguva kaut kādu saikni tikai studiju gados.

Vai fotogrāfija ir statisks attēls? No fotogrāfijas kā medija pozīcijas – jā, bet no interpretētāja subjektīvā skatījuma – tā nav statiska. Fotogrāfija iegūst savu suģestējošo varu, pateicoties skatītāja atmiņām un iztēlei, un tie tēli un asociācijas vairs nav statiski. Tas, kas norit skatītāja smadzenēs, vērojot attēlus, ir tas pats emociju spektrs, kas rodas, vērojot realitāti. Bet realitāte jeb tas, kas patiesi nonāk cilvēka smadzenēs no ārējās vides, ir ļoti fragmentārs un nepilnīgs. Apmēram 80% informācijas par lietu telpiskumu tiek uzbūvēts, balstoties uz iekšējām smadzeņu informācijas rezervēm. Reizēm fotogrāfija var sniegt vairāk informācijas par kaut ko attēlā izolētu, nekā smadzenes ir pieradušas saņemt no realitātes.

Nu lūk, "sarkanās sedziņas" tēls ir pilnīgi cits gadījums. Ja to, ko es darīju bērnībā, var attiecināt uz tādu kā pilnīgu iekšējās pasaules vadītu, bet tomēr neapzinātu darbību, tad "sarkanā sedziņa" būtu uzskatāma par pirmajiem visapzinātāk fotografētajiem, kaut uz nejausību atradumiem balstītiem, darbiem (tādas īstas ielas fotogrāfijas kontekstā). Es šīs sērijas⁵ darbus attiecinu uz tādu kā sociālās ainavas



Ainava netālu no Līvāniem.
1991

(Bērnībā daudz laika pavadīju, ceļojot ar velosipēdu un meklējot "labākos kadrus". Seit ir rezultāts. Kad atnesu uz pirmo skolas fotopulciņa nodarbību savas fotogrāfijas un teicu, ka izgatavoju tās pie drauga, vadītājs komentēja: "Ja šis nav fotogrāfijas draugs, tad no tevis iznāks lietaskoks." Tagad smieklīgi atcerēties.)

Landscape not far from Līvāni.
1991

(In my childhood, I spent a great deal of time travelling round by bicycle and seeking out the "best shots". This is the result. When I brought my pictures to the first meeting of the school photo club, saying I'd made them at a friend's house, the tutor commented: "Assuming these haven't been photographed by your friend, then you really have got it in you." It's amusing to remember it now.)

Foto: no mākslinieka personiskā arhīva / Photo: from the artist's private archive

⁵ 'Living Space Daugavpils', 2001–2006.

Is a photograph a static image? In terms of photography as a medium, yes, it is, but from the subjective viewpoint of someone interpreting it, it's not static. A photograph obtains its suggestive power thanks to the viewer's memories and imagination, and these images and associations are no longer static. What happens inside the viewer's mind when looking at images corresponds to the same spectrum of emotions that derive from observing reality. And as regards reality, what actually reaches the human mind from the surroundings is very fragmented and incomplete. About 80% of the information about the spatial nature of things is built up using the brain's internal reserves of information. Photography can sometimes provide more information about something isolated in the image than the mind is accustomed to receiving from reality.

Now, the "red blanket" image is a different case altogether. What I did as a child can be regarded as an activity guided completely by my inner world, but unconscious all the same, while the "red blanket" can be regarded as the first very consciously photographed work, even though it's based on chance discoveries (in the context of true street photography). I consider the works in this series⁵ as relating to a kind of social landscape photography. Important for me in these photographs were the traces left in an environment by a person active within it. No less important was the right choice of colour. One of the starting points for me was that everything photographed in this series should be of the kind that would not "survive" in the black and white setting, since colour photography is pointless otherwise.

Important to me was the possibility of going out and photographing, looking and seeing the surreal, the absurd and the true in simple things, in the world of unimportant everyday events. Nowadays, the freedom I had back then seems impossible: to simply wander aimlessly with a camera. I do still have that possibility. But not so much in Latvia. I do quite a lot of travelling, but now I've come to understand that with that kind of impulse you can only photograph works such as "red blanket" in a setting that you sense as being your own. I've learned to photograph alien settings well, but it was important to me that these photographs were taken in Latvia (even if it sounds banal), where I know (I have a gut feeling) why that rug is hanging there (a beautiful, but old rug from the Soviet period, and the lady beating the dust out of it simply

Klasesbiedri pārgājiena laikā.
1989
Ainava pie Līvāniem. 1991
Ainava pie Līvāniem. 1991

(Tajā laikā biju ietekmējies no Latvijas 80. un 90. gadu fotogrāfijas poētiskās estētikas, ko arī mēģināju atdarināt savos darbos.)

Classmates on excursion. 1989
Landscape near Līvāni. 1991
Landscape near Līvāni. 1991

(At the time, I was influenced by the poetic aesthetics of the 1980s and 90s photography in Latvia, and this I tried to emulate in my work.)

Foto: no mākslinieka personiskā arhīva / Photo: from the artist's private archive



⁶ Bate, D. Kinship with Dream. Source *Photographic Review*, No. 46, 2006, pp. 50–51.

⁷ Alnis Stakle teaches visual culture in Daugavpils University.

has no other), why the lady's sitting there, how the car door ended up as part of an allotment fence, why the underwear is hanging out to dry next to the main road, and so on. Colour accents in photographs are very poetic, but that hasn't been the main thing in these works. That's all a kind of surface layer, but in my eyes these works have a lot to say about the little hell of the urban fringe and the small town. Why don't I take photographs in the best documentary traditions: dying homeless people, prisoners or scruffy children, if I'm so interested in the documentary? It's always seemed to me that photographs in that style contain a lot of manipulation with the viewer, who wishes to see the "true face of life", while in actual fact "the truth is out there". Sometimes it's enough just to sense what hides behind seemingly ordinary things.

A. T.: The information vacuum you mention during the time of the USSR is regarded by Western critics (including David Bate writing about your Oxford exhibition⁶) as an advantage for us East Europeans: we had no organic experience, spanning several generations, of Modernism, Postmodernism etc., and in their eyes we are like "children of Nature", semi-savages in terms of intellectual, or rather, cultural competence. (At least the Western art market expects this, and gets it, too, in the work of Mikhailov, whom you mentioned, Kulik and other artists, and perhaps also, unintentionally, in several of your works – 'Ex[Pride]' and 'Nothing Personal'. The Western viewer latches onto what they see as "Soviet exotica" – Lenin or the USSR coat of arms.) We, in our thirties, are the last generation with a metaphorical "dual citizenship", i.e., a conscious experience of the Soviet state and independent Latvia, each characterised by a radically different idea of what art is and why it exists, and we're somewhere in the middle, at the boundary. Have you felt this when talking to (and looking at the works of) the senior figures in Latvian photography, people your own age, and your students⁷?

A. S.: If we view it as a paradigm of thinking, then the Soviet Union also experienced Modernism, similar in many features to that of Western Europe: industrialisation, competition, an atomic view of scientific disciplines and of social and individual development, oblivious of any broader relationships or the interdisciplinary. We have had those same Modernist Age strategies of thinking and living here in Eastern Europe, and, like the whole of the Western world, our education and culture are rooted

⁶ Bate, D. Kinship with Dream. Source *Photographic Review*, No. 46, 2006, pp. 50–51.

fotogrāfiju. Šajās fotogrāfijās man bija svarīgas cilvēka atstātās pēdas vidē, kurā viņš darbojies. Ne mazāk svarīga bija pamatota krāsas izmantošana. Viens no maniem iekšējiem uzstādījumiem bija – lai viss, kas tiek nofotografēts šajā sērijā, nespētu "dzīvot" melnbaltajā vidē, jo citādāk krāsu fotogrāfijai nav jēgas.

Svarīga bija iespēja iet, fotografēt, skatīties un ieraudzīt sirreālo, absurdo un patieso vienkāršās lietās, nesvarīgu un ikdienišķu notikumu pasaulē. Tagad tā šķiet neiespējama brīvība, kas bija man pieejama, – vienkārši klīst ar fotoaparātu bez mērķa. Ir jau man tā iespēja joprojām, tikai ne tik daudz Latvijā. Es samērā daudz ceļoju, bet tagad saprotu, ka darbus ar tādu iekšējo uzlādējumu ("priekš sevis") kāds ir "sarkanajā sedziņā", tu vari nofotografēt tikai vidē, kuru jūti kā savējo. Esmu labi iemācījies fotografēt svešās vidēs, tomēr man bija svarīgi, ka šīs fotogrāfijas ir radušās Latvijā (izklausās banāli, bet tomēr), kur es zinu (ar iekšām jūtu), kāpēc tā sega tur karājas (skaista, bet veca padomju laika sega, un tai tantei, kas dauza putekļus, vienkārši citas nav), kāpēc tā tante tur sēž, kā šīs automašīnu durvis ir nonākušas mazdārziņa žoga vietā, kāpēc veļiņa šosejas malā žāvējas, utt. Krāsu akcenti fotogrāfijās ir ļoti poētiski, bet tas nebūt nav bijis šajos darbos galvenais. Tas viss tāds virsējais slānis, bet manās acīs šajos darbos ir ļoti daudz par nomales un mazpilsētas ellīti. Kāpēc es nefotografēju labākajās dokumentālās fotogrāfijas tradīcijās – mirstošus bezpajumtniekus, cietumniekus, noskrandušus bērnus, ja jau mani tik ļoti interesē dokumentālais? Man vienmēr ir šķitis, ka tāda stila fotogrāfijās ir ļoti daudz manipulāciju ar skatītāju, kurš grib redzēt dzīves patieso seju, bet patiesība ir "tur ārā". To, kas slēpjas aiz it kā vienkāršām lietām, reizēm pietiek tikai nojaust.

A. T.: Tevis minēto informācijas vakuumu PSRS laikā Rietumu kritiķi (to skaitā arī Deivids Beits tavas Oksfordas izstādes sakarā⁶) uzskata par mūsu – austrumeiropiešu priekšrocību: ka neesam organiski vairāku paaudžu laikā izdzīvojuši modernismu un postmodernismu u. tml. Un viņu acīs intelektuālā vai drīzāk – kultūras kompetences ziņā esam tādi kā "dabas bērni", "pusmežoni". Vismaz Rietumu mākslas tirgus to sagaida un arī saņem tevis jau minētā Borisa Mihailova, arī Oļega Kuļika u. c. mākslinieku izpildījumā. Iespējams, neapzinātā veidā arī vairākos tavos darbos ("Ex[Pride]", "Nekā personīga") Rietumu skatītāja skatiens aizķeras

in Christian dualism (which existed before the Soviet Union, and still remains). Of course, we couldn't compete in terms of the development of our art industry, and in this regard we became "children of Nature" – unspoiled and innocent from the perspective of art management. Neither do I think that those in the West who talk about Mikhailov and Kulik really know what they're talking about. Isolation taught us other strategies of thinking and expression, where the content of the message could be much more broadly interpreted, not striving to express everything directly and unequivocally. And for them (the Western art critics), this message becomes the equivalent of a fairy story (undecipherable to them). This is our identity, perhaps even more than we think it is. I remember the curfews (during training exercises), armoured cars in the street, regular taping-up of window panes, training flights at night and photographs being taken of cities from airplanes, home-made gauze masks, practice alarms at school, May Day parades and change-of-shift sirens in the factories. These have all become very distant, but also sentimental memories. A unique experience, which has subsequently fostered a wider, or different, understanding of the world and human life.

Of course, my students are aware that there's art management in the world, but there's not much of it in Latvia, and photography doesn't exist as a field in its own right. Does that mean we can't have good photography? If you consider the big names in art, then you see that all of these artists have simply been conscientiously doing the things without which they cannot live, either psychologically or socially. And this is my recipe, too, with regard to students, and it's my yardstick for identifying good art.

The senior figures here in Latvia are in a sorry position. Their world and way of thinking is just too different. We can understand why this is so, but discussion is almost impossible. Students, being students, want it all here and now, and they have no idea that only one or two people in their year will actually be capable of achieving something, while the rest will never come to comprehend where they've been and what they've been doing there. The age of electronics has alleviated the exchange of information, and also its creation, but it's hard to say whether this stimulates the development of new ideas and concepts, because the new works are often limited to "quotations of quotations", which don't lead to anything new.

pie, viņaprāt, "sovjetiski eksotiskā" Ļeņina vai PSRS ģerboņa. Mēs, trīsdesmitgadnieki, esam pēdējā paaudze ar metaforiski "dubulto pilsonību", t. i., apzinātu padomju un brīvvalsts pieredzi. Katrā no tām ir radikāli atšķirīgs priekšstats par to, kas un kāpēc pastāv mākslā, un mēs it kā esam pa vidu, uz robežas. Vai esi to izjutis, skatoties darbus vai sarunājoties ar mūsu fotogrāfijas vecmeistariem, saviem vienaudžiem un saviem studentiem?'

A. S.: Ja uzskata to par domāšanas paradigmu, tad Padomju Savienībā bija tas pats modernisms ar daudzām ļoti līdzīgām iezīmēm, kādas bija Rietumeiropā: industrializācija, konkurence, "atomārs" skatījums uz zinātnes disciplinām, sabiedrības un indivīda attīstību, neredzot kādas lielākas kopsakarības un starpdisciplināro. Tā pati modernisma laikmeta domāšana un dzīves stratēģija ir bijusi arī šeit – Austrumeiropā. Tāpat kā visā Rietumu pasaulē, mūsu izglītība un kultūra ir balstīta uz kristietisko duālismu (tā tas bija pirms Padomju Savienības un ir joprojām). Protams, mēs nevaram paspīdēt kā līdzvērtīgi mākslas industrijas attīstībā, un šajā ziņā kļūstam par "dabas bērniem", kas ir nesamaitāti un nevainīgi no mākslas menedžmenta skatpunkta.

Nedomāju, ka tie, kas tur Rietumos runā par mihailoviem un kuļikiem, tiešām zina, par ko viņi izsakās. Izolētība iemācīja citas domāšanas un izteikšanās stratēģiju, kad vēstījuma saturu bija iespējams interpretēt daudz plašākā amplitūdā, nemēģinot izteikt visu tieši un viennozīmīgi. Un te nu viņiem (Rietumu mākslas kritiķiem) šis vēstījums kļūst līdzvērtīgs pasakas sižetam (viņiem nenolasāms). Tā ir mūsu identitāte varbūt pat vairāk, nekā mēs domājam. Atceros mācību komandantstundas, bruņutransportierus uz ielām, regulāras logu stiklu aizlīmēšanas, mācību lidojumus naktīs un pilsētas fotografēšanu no lidmašīnām, paštaisītus marles respiratorus, mācību trauksmes skolā, 1. Maija parādes, darba maiņu sirēnas rūpnīcās. Tas viss ir kļuvis par ļoti tālām, bet tomēr arī sentimentālām atmiņām. Unikāla pieredze, kas pēc tam ir veicinājusi plašāku vai citādu izpratni par pasaules un cilvēka dzīves iekārtojumu.

Mani studenti, protams, redz, ka pasaulē pastāv kaut kāds mākslas menedžments, bet Latvijā nekā daudz nav un fotogrāfija kā nozare nepastāv. Vai tādēļ nebūt ļoti fotogrāfijai? Ja paskatās, kas tad ir tie lielie vārdi mākslā, – visi mākslinieki ir vienkārši godīgi

A. T.: Please tell me about your collaboration with the Moscow gallery and photo agency *Photographer.ru*! Can we say that in this way you've managed to circumvent the local problems of art management?

A. S.: It all started with the 'Objective Reality' foundation. Liza Faktor, head of the foundation, was one of the founders of the *Photographer.ru* agency, and, thanks to her, I was nominated for the Joop Swart Masterclass⁸ in 2004. Thus I was permitted to take part in the portfolio competition, and I was lucky enough to get in the top 12 out of 120 candidates. After this, I was invited to become one of the agency's photographers. Liza's interest in social landscape photography also determined the agency's choice of collaborating with me. But the agency has virtually no possibility of selling my work directly. It's a different matter with editorial or corporative commissions, but that's not exhibition work. When the gallery was established, they decided to work with some of the agency's photographers (those who were capable of something more than just photo reporting and who were doing such things on their own initiative).

I have a high regard for the intelligence and choices made by the gallery owners, but it would be wrong to say that the gallery has compensated for the lack of management at the local level. Still today, everything happening in my life involves our local curators, or activities on my own part.

A. T.: When Man Ray was asked what camera he uses, he's said to have replied that nobody asks writers what brand of typewriter they write on. However, could you let the viewer look into your workshop for a moment? This would also be of interest to certain art researchers in Latvia, and even to some respected professors, who are wont to assert that "photography is not an art", that the photographic process itself is something abstract and mechanical, simple and technical (that the image is created automatically by pressing the shutter, without the least contribution from the author's personality).

A. S.: It's clear that photography as a medium subsists from what is there in reality, but, just as with painting, you need skills that allow you to use the language of the medium to your advantage. Photography simply requires different skills. Anyone can take a picture, but you need

darījuši to, bez kā nav bijuši spējīgi izdzīvot psiholoģiski un sociāli. Un tā arī ir mana recepte gan sev, gan studentiem, arī latīņa labas mākslas noteikšanai.

Ar Latvijas vecmeistariem ir smagi – tā ir pārāk cita pasaule un domāšana. Var izprast, kāpēc tā ir tāda, bet diskusija gandrīz nav iespējama. Studentiem, kā jau studentiem, gribas visu tagad un uzreiz, bet viņi nemaz nenojauš, ka no kursa labi ja viens vai divi būs spējīgi kaut ko izdarīt; pārējie tā arī nesapratīs, kur bija, ko darīja. Elektronikas laikmets ir atvieglojis vizuālās informācijas apmaiņu un arī radīšanu, bet, vai tas veicina jaunu ideju un koncepciju attīstību, ir grūti teikt, jo bieži vien jaunie darbi aprobežojas ar "citātiem par citātiem", ne pie kā jauna nenovedot.

A. T.: Pastāsti, lūdzu, par savu sadarbību ar galeriju un fotoaģentūru "*Photographer.ru*" Maskavā. Vai var teikt, ka tādējādi tev izdevies apiet lokālā mākslas menedžmenta trūkumus?

A. S.: Viss sākās ar fondu "*Objective Reality*" ("Objektīvā realitāte"). Pateicoties šā fonda vadītājai Lizai Faktorei, kas bija aģentūras "*Photographer.ru*" dibinātāju vidū, mani 2004. gadā nominēja Jopa Svarta meistarklasei⁸. Ieguvu tiesības piedalīties portfolio konkursā un paveicās no 120 kandidātiem tikt divpadsmitniekā. Pēc tam sekoja uzaicinājums būt par vienu no aģentūras fotogrāfiem. Lizas interese par *social landscape* ("sociālās ainavas") fotogrāfiju ir arī noteikusi aģentūras izvēli sadarboties ar mani. Bet aģentūrai tieši pārdot manus darbus gandrīz nav iespējams. Ja ir pasūtījumi (preses izdevumiem, uzņēmumiem), tad ir citādi, bet tie nav izstāžu darbi. Kad izveidojās galerija, tajā uzaicināja sadarboties dažus aģentūras fotogrāfus (kas bija spējīgi un pēc personīgās iniciatīvas darīja vairāk, nekā vienkārši fotografēja reportāžas).

Augstu vērtēju galerijas īpašnieku inteliģenci un izvēli, bet teikt, ka galerija ir kompensējusi lokāla menedžmenta iztrūkumu, būtu nekorekti. Joprojām viss, kas notiek manā dzīvē, ir vai nu saistīts ar vietējiem kuratoriem, vai manu personīgo aktivitāti.

A. T.: Kad Menam Rejam jautāja, ar kādu fotokameru viņš strādā, viņš esot atbildējis, ka rakstniekam gan neviens nejaudā, ar kādas markas rakstāmmašīnu viņš raksta. Bet ļauj skatītājam uz mirkli ielūkoties savā darbnīcā; tas būtu interesanti arī dažiem Latvijas mākslas zinātniekiem un pat cienījamiem profesoriem, kas

the whole spectrum of aspects that make it a work of art. Management, too, is part of this.

All works of art are created in order to gain pleasure (at the moment of creating them and afterwards). Of course, it's all a highly subjective process, besides which there's the cultural context, the historical value, etc., but the mechanism of gaining pleasure lies at the root of it, and that's why the artist creates the work and why people come and see it. In such an individual and/or collective psychophysiological context, photography cannot be set apart from painting (or any other artistic medium). The chemical substances produced in the brain are the same.

As regards materials and techniques, it's always the idea that determines my choice of technology. Every camera has its own "soul", or most convenient way of using it in photography. I still photograph on film, and there are several reasons for this. One is that I want to have material evidence of what I've been doing (a special kind of proof of my existence). The second is that I wish to free myself from superfluous duplicates, which makes selection more difficult. In many cases, I take just a single shot, so that I have only one negative from a particular event, which may be affected by errors on my part and by technical accidents. Thirdly, I often take pictures using medium format cameras and long exposures, and with film this gives me better quality results than with digital photography. Once, when promoting a digital *Hasselblad* camera, the company manager said it's intended for a photographer who can earn several thousand euro in a day... Well, I can't. I've used traditional black and white silver and colour photography processes and the possibilities of pigment print. Nowadays I scan my negatives or slides and the works are printed from files as digital colour printouts or pigment prints.

Once before in a discussion with you, I said that I don't like the traditional tendency of sterilising photography as a medium (drawing virtual boundaries). I have no complexes about the media I use for expressing myself (and I've done various kinds of things already, although I need to put more work into them... there's been video, etc.). Photography really is just one of many media. What's most important is: why that which I'm looking at is the way it is. From this point of view, I get pleasure from the dreamy colour photography of Saul Leiter, and from 'Hell' by the Chapman brothers.

mēdz apgalvot, ka "fotogrāfija jau nav nekāda māksla" un ka pats fotogrāfiskais process ir kaut kas abstrakti mehānisks, vienkāršs, tehnisks (attēls rodas automātiski, nospiežot slēdzi, bez mazākās autora personības līdzdalības).

A. S.: Ir skaidrs, ka fotogrāfijas medijs pārtiek no realitātē esošā, tomēr, tāpat kā glezniecībā, ir vajadzīgas prasmes, kas ļauj izmantot medija valodu savā labā. Fotogrāfijā šīs prasmes vienkārši ir citas. Nobildēt jau var katrs, bet ir nepieciešams viss aspektu spektrs, lai darbu padarītu par mākslas darbu; daļa no tā ir arī menedžments.

Jebkurš mākslas darbs ir radīts, lai iegūtu baudu (radīšanas brīdī un pēc tam). Protams, tas viss ir ļoti subjektīvs process; ir vēl, piemēram, kultūrkonteksts, vēsturiskā vērtība utt., bet baudas gūšanas mehānisms tomēr ir pamatā tam, kāpēc pats mākslinieks rada un kāpēc skatītāji nāk un skatās. Šādā individuāli un/vai kolektīvi psihofizioloģiskā kontekstā fotogrāfija nav nošķirama no glezniecības (vai jebkura cita mākslas medija). Vieļas, kas izdalās smadzenēs, būs vienas un tās pašas.

Par materiāliem un tehniku. To, kādas tehnoloģijas izvēlos, vienmēr nosaka ideja. Katrai kamerai ir sava "dvēsele" jeb veids, kā ar to ērtāk fotografēt. Joprojām fotografēju uz filmas, un tam ir vairāki iemesli. Viens no tiem – vēlēšanās iegūt materiālu liecību tam, ko esmu darījis (savdabīgs pierādījums savai eksistencei). Otrs ir apzināta atbrīvošanās no liekiem dublikātiem, kas sarežģī izlasi; bieži ir tā, ka apzināti nofotografēju tikai vienu reizi un iegūstu tikai vienu negatīvu, kaut šādā atsevišķā gadījumā jārēķinās ar personīgajām kļūmēm un tehnoloģiskajām nejaušībām. Trešais iemesls – bieži fotografēju ar vidējā formāta kameru, lietojot ilgas ekspozīcijas; līdz ar to uz filmas tiek iegūti kvalitatīvāki rezultāti nekā digitālajā fotogrāfijā. Reiz, reklamējot digitālo *Hasselblad* kameru, menedžeris izteicās, ka šī kamera ir domāta fotogrāfam, kas dienā spēj nopelnīt vairākus tūkstošus eiro... Nu, es nespēju. Esmu izmantojis tradicionālos melnbaltā sudraba un krāsu fotogrāfijas procesus, pigmentdrukas iespējas. Šobrīd savus negatīvus/slaidus skenēju un darbi tiek drukāti no failiem kā digitālā krāsu izdruka vai pigmentdruka.

Vienreiz jau sarunā ar tevi izteicos, ka man nepatīk tradicionālajā fotogrāfijā sastopama tendence – sterilizēt fotogrāfiju kā mediju (novilkt virtuālas robežas). Man nav kompleksu izmantot pilnīgi jebko,

A. T.: Can you explain how you developed the notion that the creation of a work of art relates to pleasure? To me it's always seemed that everything connected with art (or with any creative act) is nothing but torment, both internal (everything going on in the artist's head, from self-censorship and inferiority complexes to megalomania, from doubt to ecstasy, and suchlike dreadful experiences) and external (difficulties with realising ideas for lack of material resources, an audience that is too small or uncomprehending, and so forth).

A. S.: Artists do visualise their pain (although not all of them do). There's only one reason for this: the satisfaction from compensation, sublimation, protest against repression, deriving from one's own internal struggle, and so forth. In this way, the artist gains pleasure from compensation. Not ecstatic pleasure, perhaps, but a kind of secular inner peace that enables a person to continue living. And the "torment" you refer to can sometimes be regarded as a kind of pleasure, since what kind of compensatory mechanism would it be if it simply involved replacing one kind of suffering with another? For a psychologist, it's suffering + suffering, but for an artist it's a short-term feeling of liberation. A person's always looking for satisfaction, peace and well-being, no matter how strange the path to it may be.

With regard to the material aspects, what this means is that ambition does not match possibility. A psychologically healthy individual understands that their work and/or ideas are simply not good enough to warrant support (too little effort, perhaps), or else the reality in which they find themselves is not really appropriate (economically, socially, etc.). Awareness of this does not cause suffering. There are a million possible forms of self-expression, and if an artist is incapable of ironically reflecting on themselves and their situation through the process of art, then what kind of artist is he or she anyway?

⁹ Amerikāņu fotogrāfs – *Saul Leiter* (dz. 1923).

¹⁰ Britu mākslinieki – *Jake Chapman* (dz. 1966), *Dinos Chapman* (dz. 1962).

lai izteiktos (ir jau darīts, tomēr vēl ir jāpastrādā... video utt.). Fotogrāfija tiešām ir tikai viens no daudzajiem medijiem. Svarīgākais – kāpēc tas, uz ko es skatos, ir tāds, kāds tas ir. Šādā aspektā man baudu sniedz gan Saula Leiters⁹ sapņainās krāsu fotogrāfijas, gan brāļu Džeika un Dinosa Čepmenu¹⁰ "Elle".

A. T.: Vai vari paskaidrot, kā esi izkristalizējis priekšstatu par to, ka mākslas darba radīšana ir saistīta ar baudu? Man gan visu laiku ir licies, ka viss, kas ar mākslu – vai jebkuru radošu aktu – saistīts, ir vienas vienīgas mocības, gan iekšējas (viss, kas notiek autora galvā: no pašcenzūras un mazvērtības kompleksa līdz lielummānijai, no šaubām līdz ekstāzei u. tml. šaušalīgi pārdzīvojumi), gan ārējas (grūtības ar ideju realizēšanu materiālo resursu nepietiekamības dēļ, pārāk maza vai nesaprotoša auditorija u. c.).

A. S.: Mākslinieki vizualizē savas sāpes (gan ne visi). Tam ir tikai viens iemesls – gandarījums no kompensācijas; sublimācija, protests pret apspiestību, kam pamatā ir savas iekšējās pasaules cīņa, utt., un rezultātā mākslinieks gūst baudu no kompensācijas. Tā varbūt nav ekstātiska bauda, bet tāds laicīgs iekšējs miers, kas ļauj cilvēkam turpināt dzīvot. Un tās tevis minētās "mocības" reizēm var uzskatīt par baudas gūšanu, jo kā gan var nosaukt kompensācijas mehānismus, kur vienas ciešanas tiek aizvietotas ar citām? Psihologam tās ir ciešanas + ciešanas, bet māksliniekam – īslaicīga atbrīvošanās sajūta. Cilvēks vienmēr meklē gandarījumu, mieru un labsajūtu, lai cik divaini veidi tie būtu.

Par materiālajiem aspektiem – ambīcijas nesakrīt ar iespējām. Psiholoģiski vesels cilvēks saprot, ka darbs un/vai iecerētais nav pietiekami labs (iespējams, par maz strādāts), lai būtu pelnījis atbalstu, vai arī – ka realitāte, kurā viņš atrodas, nav īsti atbilstoša (ekonomiski, sociāli utt.). Izpratne nerada mokas. Pašizpaušmei ir miljons dažādu veidu. Un, ja mākslinieks nespēj ironiski caur mākslas procesu reflektēt par sevi un apstākļiem, tad kāds gan viņš ir mākslinieks?

Place for Dreams (2001–2006)

⁹ See, for example, the book by sociologist T. H. Eriksen (*Mirkļa tirānija. Straujš un gausais laiks informācijas sabiedrībā*. Rīga: Norden AB, 2005).

¹⁰ The term is used in a similar way in theology, referring to God's "management of his household", i.e. the living and functioning world as part of the divine plan for the salvation of humanity.

¹¹ Significantly, in what is so far the only historical account of fine art photography in Latvia (*Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*: Rakstu krājums / Sast. P. Zeile. Rīga: Liesma, 1985) the genre of still life is represented by only five works.

¹² One of the early examples frequently reproduced in books on the history of photography is a corner of the studio pictured by Daguerre (*L'Atelier de l'artiste*, 1837) with sculptural objects in the foreground and a bottle and framed image in the background.

¹³ In such classic examples as the 1920s still lifes of André Kertész, the composition and objects have been borrowed directly from painting (the newspaper, bottle, fruit, etc.). Likewise, in a sense we can regard as a continuation of the tradition of painting the "portraits" by Edward Weston in the 1930s of particular objects (a pepper, a mushroom and a shell), while Irving Penn's still lifes from the 1940s and 50s present us with motifs – splendid arrangements of fruit – that are reminiscent of the Dutch Old Masters.

¹⁴ For example, the work by Cindy Sherman and Joel Peter Witkin in this genre formally retain the classic composition, while emotions such as revulsion or curiosity are aroused by the choice of subject matter: in Sherman's case it is rotting fruit and dolls torn apart, and in Witkin's case they are body parts of dead people.

¹⁵ Represented, for example, by the flower studies of Robert Mapplethorpe.

It's possible to obtain the impression that, more than ever before, in order to survive at the present day you need competence at a superficial level, communication, agility and mobility. That it's a fast age – an age suitable for movement halted in snapshots, for a momentary succession of images on a monitor, for transcontinental phone-calls and for the capacity of doing everything quickly. But this is just a delusion. Equally real is "slow time"⁹ – where there's no need to be fast and effective, no deadline, no dread of being late. The kind of slow time that we can plan and devote to *οικονομία* or "managing the household"¹⁰, creating the world and maintaining order within our own miniature spatiotemporal scale – for a brief moment and at a very small scale. Almost all of the works by Alnis Stakle remind us of the possibility of such time, but we see this most directly in the series 'Place for Dreams' (for the most part still lifes of the most commonplace everyday objects). In terms of fast time, the genre of still life as such would appear to be an anachronism that almost belongs in a museum, all the more so in photography (since in terms of its historical development, still life has been the genre of photography most closely connected with the old masters and with academic painting, and so has always been viewed as least conditioned by the specific possibilities offered by photography as an artistic medium¹¹). But what happens is the exact opposite: all who hurry actually long for the chance of not hurrying, and are very happy to forget themselves and lose themselves in islands of slow time, wherever they detect them.

Essentially, the still life is always a sign of unhurried time (regardless of the subject). Because of the need for long exposures, some of the first photographic images were arrangements of objects.¹² In the first half of the 20th century, still life photography always had reactionary connotations, an orientation towards what has gone before (if we take as our point of departure the idea that the genre of reportage, documentalism, portraits with a social message etc. are "progressive")¹³. On the other hand, in Western photography during the second half of the 20th century, the genre of still life has been used to express a metaphorical, allegorical or metaphysical message,¹⁴ for aesthetic quests within the technical limits of photography,¹⁵ and for documenting chance occurrences, giving a voice and an artistic language to the state of things "as they are", without intervening in an arrangement that has

Vieta sapņiem (2001–2006)

¹¹ Sk., piemēram, sociālantropologa Tomasa Hillanna Eriksena grāmatu (*Eriksens, T. H. Mirkļa tirānija. Straujš un gausais laiks informācijas sabiedrībā*. Rīga: Norden AB, 2005).

¹² Lidzīgā izpratnē, kā šo vārdu lieto teoloģijā, apzīmējot Dieva "mājturību", "saimniecību", t. i., dzīvo un funkcionējošo pasauli dievišķajā cilvēces glābšanas plānā.

¹³ Zīmīgi, ka līdz šim vienīgajā Latvijas fotomākslas vēsturiskajā apskatā (*Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas*: Rakstu krājums. Sast. P. Zeile. Rīga: Liesma, 1985) klusās dabas žanru pārstāv vien pieci darbi.

¹⁴ Fotografijas vēstures grāmatās bieži reproducēti ir agrīnais paraugs – Luija Dagēra uzņemtais darbnīcas stūrītis (*L'Atelier de l'artiste*, 1837) ar skulpturāliem objektiem tuvplānā un pudeli un kādu ierāmētu attēlu fonā.

¹⁵ Tādos klasiskos paraugos kā Andrē Kertēša 20. gadsimta 20. gadu klusās dabas kompozīcija un priekšmeti vistiešākajā veidā pārņemti no glezniecības (laikraksts, pudele, augļi u. c.). Par glezniecības tradīcijas turpinājumu savā ziņā varam uzskatīt arī Edvarda Vestona 30. gadu dabas studijas ar atsevišķu objektu "portretiem" (pipars, sēne un gliemežvāks) un Ērvina Penna 40.–50. gadu klusās dabas, kuru motīvi – bagātīgas augļu kompozīcijas – savukārt atgādina holandiešu vecmeistarus.

¹⁶ Piemēram, Sindijas Šērmanes un Džoela Pitera Vitkina darbi šajā žanrā formāli saglabā klasisku kompozīciju, taču emocijas, riebumu vai ziņkārī izraisa autoru izvēlēto objektu, t. i., pūstošie augļi, gabalos saraustītās lelles (Šērmane), mirušo cilvēku ķermeņa daļas (Vitkins).

¹⁷ Ko pārstāv, piemēram, Roberta Mepltorpa ziedu studijas.

¹⁸ Sk., piemēram: Parr, M. *British Food*. Paris: Gallery du Jour, 1995; Parr, M. *Common Sense*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999; Parr, M. *Think of England*. London: Phaidon Press, 2000; u. c.

Var rasties iespaids, ka šodien izdzīvošanai vairāk nekā jebkad nepieciešama virspusēja "kompetence, komunikācija, operativitāte un mobilitāte"; tāds straujais laiks, kam piestāv momentfotogrāfijā apstādināta kustība, acumirkliņa kadru maiņa monitorā, transkontinentāla sazvanīšanās un spēja jebko izdarīt ātri. Taču tās ir tikai iedomas. Tikpat reāli pastāv arī tā sauktais gausais laiks¹¹ – bez nepieciešamības būt ātram un efektīvam, bez "nāves līnijas" (*deadline*) un paniskām bailēm nepaspēt. Gausais laiks, ko varam ielānot un veltīt *οικονομία* jeb mājturībai¹², pasaules radīšanai un kārtības uzturēšanai sev atbilstošā miniatūrā laiktelpas mērogā – uz īsu brīdi un niecīgā apjomā. Par šāda laika iespējamību atgādina gandrīz visi Aļņa Stakles darbi, bet vistiešāk – fotogrāfiju sērija "Vieta sapņiem", lielākoties klusās dabas ar visparastākajiem sadzīves priekšmetiem. Straujajā laikā, šķiet, klusās dabas žanrs kā tāds būtu gluži vai muzejam piedienīgs anahronisms, vēl jo vairāk fotogrāfijā. (Klusā daba fotogrāfijā vēsturiski veidojusies kā vecmeistaru, ar akadēmisko glezniecību visciešāk saistītais žanrs, tāpēc tas allaž vismazāk attiecināts uz fotogrāfijas kā mākslas medija specifiskajām iespējām.¹³) Bet notiek pretējais – visi, kas steidzas, ilgojas vairs nesteigties un itin labprāt aizmirstas un pazaudējas gausā laika salīnās, kur vien tās pamana.

Klusā daba – neatkarīgi no tā, kas attēlots, – pēc būtības vienmēr ir nesteidzīga laika zīme. Priekšmetu kompozīcija ir viens no pirmajiem fotogrāfiskā ceļā iegūtiem attēliem – to noteikusi nepieciešamība pēc ilga ekspozīcijas laika attēla iegūšanai.¹⁴ 20. gadsimta pirmajā pusē kļūtajai dabi fotogrāfijā allaž piemīt kaut kas reakcionārs, uz pagātni un bijušo vērstis (par atskaites punktu pieņemot, ka "progresīvs" ir reportāžas žanrs un dokumentalitāte, sociāli angažēts portrets u. c.).¹⁵ Savukārt 20. gadsimta otrajā pusē klusās dabas žanrs Rietumu fotogrāfijā tika izmantots gan metaforiska, alegoriska vai metafiziska vēstījuma paušanai,¹⁶ gan estētiskiem meklējumiem fotogrāfijas tehnisko iespēju robežās,¹⁷ gan nejausības dokumentēšanai, piešķirot balsi un māksliniecisku valodu lietu stāvoklim, "kāds tas ir", neiejaucoties spontāni tapušā kompozīcijā (kā to dara, piemēram, Mārtins Pārs). Uz Pāra izkopto banketa, ēdnīcu un krodziņu piedāvājuma klusās dabas fragmentāro estētiku¹⁸ varam atsaukties, aplūkojot Aļņa darbus no sērijas "Vieta sapņiem"¹⁹.



Skats no personalizstādes
"Flash Back" (2006) galerijā
Modern Art Oxford Lielbritānijā
 Scene from the solo exhibition
 'Flash Back' (2006) at the
 Modern Art Oxford gallery,
 Britain.

Foto: no mākslinieka personiskā
 arhīva / Photo: from the artist's private
 archive

¹⁶ For example, Parr, M. *British Food*, Paris: Gallery du Jour, 1995; Parr, M. *Common Sense*, Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999; Parr, M. *Think of England*, London: Phaidon Press, 2000, etc.

¹⁷ The references can only be of a thematic nature, since in his photographs Martin Parr has made the process of eating, the food, the dishes, the cutlery, etc. one of the main instruments of a critique of consumer culture, while in his series Alnis Stakle has given these same objects an entirely different role: perhaps they become objects of introspective meditation, witnesses, souvenirs, etc.

come about by chance. (As practiced, for example, by Martin Parr.) We can refer to the fragmented aesthetics of Parr's still lifes of food offered at refined banquets, and in cafés and pubs¹⁶ when considering the work by Alnis in the series 'Place for Dreams'¹⁷.

If we bear all of this in mind, what can an artist working at the beginning of the 21st century offer us by documenting in colour photographs everyday items in his kitchen and bedroom? When regarding the unmade beds, cups, plates, bowls and cutlery, the viewer can mentally acknowledge that these still lifes are spontaneous witnesses of people's everyday activities, and that the photographic image of these objects might project a sense of homeliness, cosiness and comfort, as is the case with motifs of this kind in the Intimist painting of the late 19th century, since the objects and situations are essentially the same. For example, Pierre Bonnard painted 'Dining Room in the Country' (1913) with an open veranda door in the background, revealing a sunlit garden, a dreamy woman and a cat on a chair, and this painting literally radiates peace, a Sunday feeling of well-being, the slow passage of time and placid acceptance.

¹⁹ Atsaukties varam gan tikai tematiskā aspektā, jo Mārtins Pārs ēšanas procesu, ēdienu, traukus, traukus, galda piederumus u. c. savās fotogrāfijās ir padarījis par vienu no galvenajiem patērētājkultūras kritikas instrumentiem. Savukārt Alnis Stakle šajā fotogrāfiju sērijā tiem pašiem priekšmetiem piešķir citu lomu, varbūt tie kļūst par introspektīvas meditācijas objektiem, par lieciniekiem, suvenīriem utt.

²⁰ "Fotogrāfijas formālā kompozīcija neko nepaskaidro. Tajā attēlotais ir noslēpumains vai, gluži otrādi, saprotams atkarībā no skatītāja zināšanām par attēloto pirms fotogrāfijas uzlūkošanas" (Berger, J. *Understanding a Photograph* [1972]. In: *Classic Essays on Photography*. Ed. by A. Tachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 293).

²¹ Di Piero, W. S. *Out of Eden: Essays on Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1991, p.105.

Ko gan mums, to visu paturot prātā, var piedāvāt 21. gadsimta sākumā strādājošs mākslinieks, dokumentēdams krāsu fotogrāfijās savus sadzīves priekšmetus virtuvē un guļamistabā? Aplūkojot nesaīklātas gultas, krūzītes, šķīvjus, bļodiņas un galda piederumus, skatītājs itin labi var ar prātu aptvert, ka šīs klusās dabas ir cilvēku ikdienišķo gaitu spontāni veidojušās liecinieces. To fotogrāfiskais attēls varētu izstarot mājas mieru, omulību, labsajūtu – gluži kā līdzīgi motīvi intīmistu glezniecībā 19. gadsimta beigās, jo situācijas un priekšmeti būtībā ir tie paši. Piemēram, Pjērs Bonārs gleznoja "Pusdienu galdu laukos" (1913) ar fonā atvērtām verandas durvīm un skatu uz saules pielietu dārzu un sēdošu sapņainu sievieti ar kaķi; un šī glezna burtiski izstaro mieru, svētdienīgu labsajūtu, gausu laika ritējumu un rāmu samierināšanos.

Tematikas (un gausā laika) dēļ Aļņa Stakles fotogrāfijas it kā varētu atgādināt līdzīgas izjūtas, bet tajās nav ne svētdienīgas noskaņas, ne sapņainu sievieti, ne kaķi. Acīmredzamā veidā dzīvība ir klātesoša sērijas vienā fotogrāfijā: blakus jau citos darbos iepazītajam, ar ikdienu "noaugušajam" virtuves galdam sēž vīrietis ar aizdegtu sērkokciņu (pašportrets), šis saimniecības saimnieks un galvenais sapņotājs. Viņš diez cik svētdienīgi neizskatās, un mājīgu palāvību neviens arī viņa neskaidrie nolūki. Bēdu ielejas noskaņu raisa arī fons – apšaubāmi dekorētā siena un plakāts ar aicinājumu uz komunistisko sestdienas talku. Tāpat omulīgumam traucē tik ļoti reālie, ikdienišķie un parastie pieticības atribūti, kas nemaz neizliekas par ko vairāk (šīs tas ēdams, krūzītes un šķīvīši, sagulēts spilvens un saņurcīti palagi, zobu suka un mobilais telefons, utt.). No tumšas nekurienes iznirst gaišs galda virsmas stūris ar pārticības simboliem – āboliem, ķirbi un citronu, un tie nebūt neizskatās iekārojami (vai tāpēc, ka dabiskā apgaismojumā un krāsu fotogrāfijā izskatās pārāk "parasti"?).

Tā arī jābūt, jo Aļņa Stakles fotogrāfijas glezniecību neatdarina, kaut arī uz tās tradīciju netieši atsaucas. Džons Bergers atzīst, ka kompozīcija ir raksturīga glezniecībai un ka šo vārdu tādā nozīmē nav iespējams lietot attiecībā uz fotogrāfiju.²⁰ Savukārt V. S. Di Pjēro piebilst: "Konkrētība, ar kādu fotogrāfija reprezentē nekārtību (vai intelekta ieviestas kārtības trūkumu), ir allaž vairāk ietilpīga un satriecoša, jo tā izmanto ainas doto faktu."²¹

¹⁸ "The formal arrangement of a photograph explains nothing. The events portrayed are in themselves mysterious or explicable according to the spectator's knowledge of them prior to his seeing the photograph." Berger, J. Understanding a Photograph [1972]. In: *Classic Essays on Photography*, Ed. by Tachtenberg, A. New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 293.

¹⁹ Di Piero, W. S. *Out of Eden: Essays on Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1991, p.105.

Considering the subject matter (and the slow time), the photography of Alnis Stakle might be expected to elicit similar feelings, but there's no Sunday mood here, no dreamy women or cats. There is a clear presence of life in one of the photographs included in the series: next to a table "overgrown" with the stuff of everyday life, a table familiar from other works, sits a man with a lighted match (a self-portrait), the man responsible for this place and the principal dreamer. He doesn't have a Sunday feel about him, and neither do his rather suspect intentions inspire any sense of homely confidence. A mood of despondency is introduced by the dubious wall decor in the background and a poster urging good Communists to come to work on a Saturday. Just as incongruous with any sense of homeliness are the very real, very ordinary and commonplace attributes of a modest life, with no pretence at anything more (some scraps of food, cups and plates, a crumpled pillow and sheets, a toothbrush and mobile phone etc.). A lit corner of the tabletop emerges from a dark nothingness, with symbols of plenty: apples, a pumpkin and a lemon, which don't look at all appetising (because they seem too "ordinary" in natural light and colour photography?). This is as it should be, since the photographs do not replicate painting, even if they contain an indirect reference to the tradition. John Berger emphasises that composition is a characteristic of painting, and that the term is not applicable in the same sense to photography,¹⁸ while W.S. Di Piero adds that "The starkness with which photography represents disorder (or the absence of an order imposed by intellect) is always more charged and shocking because it works with the given fact of the scene."¹⁹

A view from above has been chosen for many of the works in these series – introducing a degree of power and control over the conditions, while at the same time revealing the relative feebleness of this power. (After all, what kind of eagle's eye view can you have of a bowl of potato salad or the most prosaic dish brush?). Like Bonnard, the photographer shows his own (?) breakfast table, in the hope that the viewer will see it through his eyes and will imagine or remember themselves in a similar place, holding a similar cup, and so forth, and really will reach the envisaged place of dreams (of dreaming?), that the title indicates. An ordinary, unaestheticised and humble setting as a real 'Place for Dreams': such a juxtaposition may suggest the idea of breaking out and getting away without looking back (now that the match has

²² *Eyemazing*, No. 7, Summer 2007, pp. 126–137.

²³ Pārtraucu šo žurnālu iegādāties mājas bibliotēkai pēc 2007. gada 4. numura, kurā bija bagātīgi reproducētas 19. gadsimta fotogrāfijas ar dažādu slimību medicīnisko dokumentāciju. Paradoksālā kārtā divus gadus pēc šā (jā, buržuāziskā) cenzūras akta nākas gan šķirstīt žurnāla numurus, gan atcerēties konkrēto gadījumu, jo līdzīga satūra attēlus kā spilgtu bērniņas "pirmsmākslas" pieredzi minējis Alnis (sk. 9. lpp.).

²⁴ Tajā pašā numurā, kur publicēti darbi no Alņa Stakles fotogrāfiju sērijas "Vieta sapņiem", skatāmas fotogrāfijas no Borisa Mihailova slave-nās "bomžu sērijas", Rodžera Ballena, Mārtina Pāra un Sāras Mūnas darbi, kā arī erotomāna Ričarda Kerna nu pavisam apšaubāmās fotogrāfijas.

²⁵ Whisnand, T. Place for Dreams. *Eyemazing*, No. 7, Summer 2007, p. 136.

²⁶ Turpat.

Bieži vien šās sērijas darbiem ir izraudzīts skatpunkts no augšas – kā simbolizējot zināmu varu, kontroli pār apstākļiem, bet tajā pašā laikā iezīmējot šīs varas relatīvo niecīgumu (nu kāds gan ērgļa lidojums iespējams pār rasola bļodu vai visprozaiskāko trauku birsti?). Autors rāda savu (?) brokastgaldu, (līdzīgi kā, piemēram, jau minētais Bonārs) cerot, ka skatītājs to uzlūkos viņa paša acīm, iedomāties vai atcerēties sevi līdzīgā vietā, ar līdzīgu krūzīti rokā vai tamlīdzīgi, patiesi nokļūš sapņiem (sapņošanai?) paredzētā vietā, kā vedina iedomāties sērijas nosaukums. Ikdienišķā, neestetizētā un pieticīgā vide kā īstā "Vieta sapņiem" – šis kontrastējošais salikums, iespējams, mudina izlauzties un neatskatoties tikt prom (sērkokciņš jau aizdegts, ko nu?), bet varbūt aicina uz pazemību un viedu samierināšanos vai norāda uz šķietami nevērtīgu lietu vērtību, kuru tām piešķiram mēs paši (kas to lai zina, kādus atmiņu, cerību un fantāziju bezdibeņus kādam var pavērt saulstara apspīdēts plātismaizes gabals).

Darbus no šīs sērijas publicējis mūsdienu fotogrāfijas žurnāls "Eyemazing"²², kas kļuvis ievērojams gan nestandarta (XL jeb kāfijas galda) formāta dēļ, gan saistībā ar redaktora Suzannas Zadē visnotaļ ekstravaganto personību un gaumi²³. Interesanti, ko dara Stakles nevainīgās krūzītes, rūtainā vilnas sega un vāritu kartupeļu šķīvīši starp īstu un tēlotu neprātu, saltu sociālu ironiju, riskantu erotiku un glamūru?²⁴ Tailers Visnands viņa darbus komentē kā ļoti personīgus – tajos "[autors] jūtas pārsteigts par savu situāciju, par savu ikdienas realitāti un sadzīves elementiem. [...] Kopā ar autoru mēs varam savā iztēlē brīvi klejot viņa attēlos aiz realitātes (kuru viņš fiksējis tieši, bet romantiski) robežām."²⁵ Romantikas elements varētu būt sapņu (droši vien nepiepildāmu) piesaukšana, savukārt tiešums – izvēlēto ainu parastums, kompozicionālā neizsmalcinātība. "Stakle sniedz mums un pats sev savas fiziskās eksistences enciklopēdiju vai katalogu,"²⁶ un to veido gan nepieciešamība ēst un gulēt, un darboties, gan arī tikpat liela nepieciešamība reflektēt, piešķirt (vai meklēt) dziļāku jēgu tam, kas var būt tikai eksistence, bet var arī tapt par īstu dzīvi. "Vietā sapņiem" šis tapšanas process notiek kā kluss, varbūt nedaudz melanholsks vai samierināts, mājturības akts, par galveno mākslas izejmateriālu izmantojot nesteidzīgo, gauso laiku (ieraugot to arī visvienkāršākajos, sadzīvē tapušos klusās dabas "uzstādījumos").

²⁰ *Eyemazing*, No. 7, Summer 2007, pp. 126–137.

²¹ I ceased to purchase the journal for my private library after issue No. 4 in 2007, which featured a rich array of 19th century photographs constituting medical documentation of various diseases. Paradoxically, two years after this act of censorship (bourgeois, admittedly), I'm forced to leaf through the issues of this journal once again, and remember this particular case, since Alnis mentions images with similar content as a vivid part of his childhood experience prior to art. See p. 10.

²² The issue containing work from Alnis Stakle's series 'Place for Dreams' also includes photographs from the famous series on homeless people by Boris Mikhailov, the work of Roger Ballen, Martin Parr and Sarah Moon, as well as the very dubious work of erotomaniac Richard Kern.

²³ Whisnand, T. Place for Dreams. *Eyemazing*, No. 7, Summer 2007, p. 136.

²⁴ Ibid.

been lit, what next?), perhaps inviting humility and wise acceptance, perhaps indicating the value of seemingly worthless things, value that we ourselves instil. (Who knows what abysses of memory, hope and fantasy may be opened up by a sunlit piece of pie?)

Works from this series have been published in the contemporary photography journal *Eyemazing*²⁰, known for its non-standard (XL or coffee-table) format, and the extravagant personality and tastes of its editor Susan A. Zadeh²¹. So, what are Stakle's innocent cups, checked woollen blanket and plate of boiled potatoes doing in the company of real and imaginary madness, cold social irony, risqué erotica and glamour?²² Tyler Whisnand comments on the work as being very personal: "Stakle could be seen as being amazed by his situation, his everyday reality and those elements in his daily existence (...) we are free to imagine with Stakle in his images beyond the reality he captures in a raw yet romantic way."²³ The romantic element may be in reference to dreams (most probably unrealisable), while the directness lies in the mundane character of the scenes chosen and the unpolished nature of the composition. "Stakle provides us and himself then with a physical encyclopedia or catalog of his physical existence",²⁴ which is founded on the necessity to eat, sleep and be active, and an equally great necessity to reflect and to find (and seek?) a deeper meaning in that which may be no more than existence, but could also become a real life. In 'Place for Dreams' this process of coming into being takes place as a quiet (perhaps slightly melancholy or resigned) act of housekeeping, where unhurried, slow time serves as the main raw material for art (a raw material identified in the simplest of still life "arrangements", which have come about in the course of everyday activities).

Tēvs. 2008. gada Lieldienas.
No fotogrāfiju sērijas "Broken
Line"
My father. Easter, 2008. From
the series 'Broken Line'

Foto: no mākslinieka personiskā
arhīva / Photo: from the artist's private
archive



Ex[Pride] (2004–2008)

²⁵ Williams, V. Moving Pictures. *Royal Academy of Arts Magazine*, No. 90, Spring 2006, pp. 48–49.

²⁶ See Note 8, p.16.

²⁷ The exhibition '11th Joop Swart Masterclass: Pride', Foam_Fotografemuseum Amsterdam, 12 November 2004 to 2 January 2005.

²⁸ In the former Soviet zone it was the collapse of Communism and the planned economy, while in the West it was the decline of industrial society, with a transition to an information and service economy and the relocation of production plants to other countries.

²⁹ 'Artistic' in at least two different senses: first, because abandoned industrial interiors, just like railway tracks, for example, are popular with amateur photographers as favourite settings for photo sessions, and secondly because in the West, and likewise in Latvia and elsewhere in the former territory of the USSR, the old factory workshops have become 'cultural centres' of a kind – public spaces for art and culture.

³⁰ The German artist Candida Höfer (1944) documents vast and mighty interiors in a monumental style, full of pathos. These are publicly accessible spaces relating to cultural activities (libraries, theatres, art academies, art museums, etc.).

In reviewing the 2006 annual photography fair 'Photo-London', British art critic Val Williams considers only the work of a few authors within the immense range on offer. The review includes Alnis' work from the 'Ex[Pride]' series: "Stakle's austere small-scale black-and-white photographs of the ruined interiors of Latvian factories are mysterious and seductive. Combining documentary methods that evoke nostalgia for a photographic past, with a contemporary outlook, Eastern European photographers have a purity of style and vision as yet uncomplicated by market demands."²⁵ In 2004, British art critic and curator Val Williams was one of the lecturers at the annual Joop Swart Masterclass, held by World Press Photo²⁶, in the frame of which Alnis worked on the 'Ex[Pride]' series. These works were shown in the 'Pride' exhibition at the museum of photography in Amsterdam²⁷.

The concept of "former factories" is a capacious one: it relates to the changing times²⁸ and provides a markedly "artistic" setting.²⁹ The portrait of an industrial setting in the 'Ex[Pride]' series seems romanticised and at the same time quite dispassionate and documentary – like an archaeologist's perspective on an unexpectedly vivid piece of evidence relating to the achievements of a long-gone civilisation, where natural human amazement and delight coincides with the scientist's duty of documenting the discovery with maximum precision and responsibility. I can imagine how in the Romantic and pre-photography age, from the late 18th up to the mid-19th century, researchers such as Vivian Denon (who copied the monuments of Ancient Egypt), or Eugene Flandin (who recorded the newly-discovered sculptures and inscriptions of the once-powerful ancient empire of the Assyrians), were gazing at historical evidence in a similar way.

In formal terms as well, several of the works in this series are reminiscent of scientific documentation: the direct frontal view, reminiscent of scientific "objectivity", creates the impression that "it was just so", even though Alnis is certainly not inviting the viewer to "trust" his photographs as documents. (The viewer always retains a suspicion that the objects may have been moved in order to create an expressive composition.) The tradition of dispassionate interior documentation has been developed in contemporary photography by Candida Höfer, for example, a pupil of Hilla and Bernd Becher³⁰. The technique appears similar – it is so self-evident, rational and "mechanical" (in the

Ex[Pride]²⁷ (2004–2008)

Termoelektrocentrāle
Daugavpili. 2006

(Viena no vietām, ko fotografēju, un reizēm arī iekļūstu aiz žoga. Neatsakos arī no funkcionējošiem industriāliem objektiem. Tiem vienmēr ir kāda mirusi vai atmirstoša daļa, kurā arī var iekļūt.)

Thermal power station in
Daugavpils. 2006

(One of the places I photograph, sometimes from inside the fence. I don't turn down functioning industrial sites. These always have some dead or dying part that is accessible.)

Foto: no mākslinieka personiskā arhīva / Photo: from the artist's private archive

²⁷ Burtiskā tulkojumā no angļu valodas – "Bijušais lepnums".

²⁸ Williams, V. Moving Pictures. *RA Royal Academy of Arts Magazine*, No. 90, Spring 2006, pp. 48–49.

²⁹ Sk. 8. atsaucies piezīmi 19. lpp.

³⁰ Izstāde "11th Joop Swart Masterclass: Pride", Amsterdāmas Fotografijas muzejs FOAM, no 2004. gada 12. novembra līdz 2005. gada 2. janvārim.

³¹ Bijušajā padomju teritorijā – ar komunisma un plānveida ekonomikas krahu, bet Rietumos – ar industriālās sabiedrības norietu, pārejot uz informācijas un pakalpojumu ekonomiku un novirzot ražošanu citām valstīm.

³² "Māksliniecišķu" vismaz divos aspektos: pirmkārt, pamests industriālais interjers, tāpat kā, teiksim, dzelzceļa slīdes, ir populāra un amatierfotogrāfu iecienīta vide fotosesijām; otrkārt, gan Rietumos, gan arī Latvijā un citviet bijušās PSRS teritorijā kādreizējie rūpnīcu un fabriku chehi pārtop par savveida "kultūras namiem" – sabiedriskām telpām mākslai un kultūrai.



Recenzējot 2006. gada fotogrāfijas gadatirgu "Photo London", britu mākslas kritiķe un kuratore Vela Viljamsa no milzu piedāvājuma aplūko tikai dažu autoru darbus, to skaitā arī Aļņa fotogrāfijas no sērijas "Ex[Pride]": "Stakles askētiskās, nelielās melnbaltās fotogrāfijas ar Latvijas rūpnīcu izpostītajiem interjeriem ir noslēpumainas un valdzinošas. Apvienojot dokumentālas metodes, kas izraisa nostalgiju pēc fotogrāfijas pagātnes, un mūsdienīgu skatpunktu, Austrumeiropas fotogrāfiem piemīt stila un skatījuma skaidrība, ko vēl nav samaitājušas tirgus prasības."²⁸ Vela Viljamsa 2004. gadā bija pasniedzēja "World Press Photo" rīkotajā ikgadējā Jopa Svarta meistarklasē²⁹, kur strādāja arī Alnis pie sērijas "Ex[Pride]". Šie darbi bija skatāmi izstādē "Lepnums" Amsterdāmas Fotografijas muzejā³⁰.

"Bijušās rūpnīcas" ir ietilpīgs jēdziens – tās asociējas gan ar laikmeta pārmaiņām³¹, gan izteikti "māksliniecišķu" vidi³². Industriālās vides portretējums sērijā "Ex[Pride]" šķiet romantizēts un vienlaikus arī samērā bezkaislīgs un dokumentējošs – kā arheologa skatiens uz negaidīti dzīvu liecību par sen zudušas civilizācijas sasniegumiem, kad vienā acumirklī cilvēcisks pārsteigums un jūsma sajaucas ar zinātnieka pienākumu maksimāli precīzi un atbildīgi dokumentēt visu, kas atklāts. Labprāt iedomājos, ka līdzīgi uz vēstures liecībām noraudzījās

³¹ Alnis Stakle's website www.alnisstakle.com. Retrieved on 07.03.2009.

³² Kasirers, E. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelektis, 1997, 141. lpp.

sense in which people tend to speak of the “mechanical character of photography”), but at the same time so capacious and manoeuvrable that the likeness becomes elusive and you end up with no choice but to reduce it to the formal aspects (an interior with natural light, a stable and substantial composition).

There is a paradox in the fact that the spaces Alnis has “unearthed” have certainly not lain under metres of cultural deposits. Less than twenty years have passed, but what was once a source of pride and employment has turned into a real Troy or Pompeii, with objects and instruments of inexplicable significance and function, and with traces of human activity within a ghostly expanse. “Inner environment of factories that even now doesn't seem to be lifeless and goes on with its inner quiet life. (...) Noise of dropping water, wind in broken windows, old posters and documents, books from Soviet times, personal belongings of workers,”³¹ writes the artist. Utilising the ambiguity of black and white photography, and a simple, symmetrical composition in a square format, Alnis has prematurely imbued the life-after-death of these industrial buildings with the solemnity of witnesses to history, just as the aesthetes of Western Europe, enraptured with everything ancient, once admired every sculpture from antiquity, no matter how battered and abused. The only difference is that, in contrast to the diligent and objective documenters of archaeological finds, Alnis chooses to depict that which corresponds to his aesthetics. “As soon as you adopt the artist's perspective, the world must be looked at through their eyes; there is a feeling as if the world had never before been seen in such an unusual light, but we are convinced that this light is not a momentary flash. The work of art has deepened it and given it permanence.”³²

³³ Vācu māksliniece Kandida Hēfere (*Candida Höfer*, dz. 1944) monumentālā un patosa pilnā stilā dokumentē vērienīgus un varenus interjerus – publiski pieejamas telpas, kas paredzētas kultūras aktivitātēm (bibliotēkas, teātri, mākslas akadēmijas, mākslas muzeji u. c.).

³⁴ Aļņa Stakles mājaslapā internetā www.alnisstakle.com (skatīts 07.03.2009).

³⁵ Kasirers, E. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelektis, 1997, 141. lpp.

romantikas un “pirmsfotogrāfijas” laikmeta – 18. gadsimta beigu, 19. gadsimta pirmās puses pētnieki Vivāns Denons (kas pārzīmēja senās Ēģiptes pieminekļus), Ežēns Flandēns (kas fiksēja tikko atklātās senās un savulaik tik varenās Asīrijas impērijas skulptūras un uzrakstus) un citi.

Arī formāli vairāki šās sērijas darbi atgādina zinātniskiem nolūkiem veiktu dokumentēšanu. Tas ir konkrēts un zinātnisku objektivitāti atgādinošs pretskats telpā, radot priekšstatu, ka tieši tā “ir bijis”, kaut arī skatītājs nebūt netiek aicināts uzticēties Aļņa fotogrāfijai kā dokumentam (skatītāju nepamet aizdomas, ka priekšmeti varētu būt pārvietoti par labu izteiksmīgākai kompozīcijai). Bezkaislīgas interjera dokumentēšanas tradīciju mūsdienu fotogrāfijā kopj, piemēram, Hillas un Bernda Beheru skolniece Kandida Hēfere.³³ Paņēmiens šķiet līdzīgs – tik ļoti pašsaprotams, racionāls un “mehānisks” (tajā izpratnē, kā mēdz runāt par “fotogrāfijas mehānisko dabu”). Tajā pašā laikā tas ir tik ļoti ietilpīgs un manevrējams, ka līdzība top netverama un nākas to reducēt vien uz formāliem līdzekļiem (interjers, dabiskais apgaismojums, stabila un pamatīga kompozīcija).

Paradokss saistāms ar faktu, ka Aļņa “izrakumos” atklātās telpas nebūt nav dusējušas zem metriem bieza kultūrslāņa – pagājuši vien nepilni 20 gadi, un kādreizējais lepnums un darba devējs ir kļuvis par īstu Troju vai Pompejiem ar neizskaidrojamas nozīmes un lietojuma priekšmetiem un instrumentiem, ar cilvēku rosības pēdām spokainos plašumos. “Šo fabriku telpas pat tagad nemaz nešķiet nedzīvas un pamestas, tajās turpinās sava iekšējā dzīve... Piloša ūdens troksnis, caurvējš sasistos logos, veci plakāti un dokumenti, padomju laiku grāmatas, strādnieku personiskās mantas,”³⁴ raksta autors. Izmantojot melnbaltās fotogrāfijas nosacītību, simetrisku un vienkāršu kompozīciju kvadrāta formātā, Alnis šai industriālo ēku pēcnāves dzīvei priekšlaicīgi piešķir vēstures liecības nopietnību – līdzīgi kā ar visu antīko aizrāvušies Rietumeiropas estēti savulaik jūsvoja par katru antīko skulptūru, lai cik apdauzīta un piesmieta tā būtu. Vienīgi, atšķirībā no arheoloģijas atradumu citīgajiem un objektīvajiem dokumentētājiem, Alnis izvēlas attēlot to, kas atbilst viņa estētikai. “Tiklīdz nostājas mākslinieka perspektīvā, pasaule jāskata viņa acīm; rodas sajūta, it kā pirms tam pasaule nekad nebūtu redzēta tik īpatnējā gaismā, tomēr esam pārlicināti, ka šī gaisma nav mirklīgs zibsnis. Mākslasdarbs to ir paildzinājis un darījis pastāvīgu.”³⁵

Nothing Personal (1996–2006)

Skats no personālizstādes
“Nekā personīga” (2006)
Latvijas Nacionālā mākslas
muzeja izstāžu zāles
“Arsenāls” Radošajā darbnīcā
Scene from the solo exhibition
‘Nothing Personal’ (2006) in
the Creative Workshop at the
Arsenāls exhibition hall of the
Latvian National Museum
of Art

Foto: no mākslinieka personiskā
arhīva / Photo: from the artist's private
archive



³³ Benjamin, W. A Short History of
Photography [1931]. In: *Classic Essays
on Photography*, Ed. by Tachtenberg,
A. New Haven, Leete's Island Books,
1980, p. 203.

³⁴ For example, in 2000 Alnis wrote:
“As a child, I was afraid of death. When
my parents went off to work and
locked me in the flat, I was left to my
dreams, my thoughts and the good
and bad characters of my illusions.
Perhaps it's because of this that I'm
very partial to meditation as a form
of cognition.” Stakle, A. [commenting
the series of photographs ‘Dark Side
of the Moon’] *Studija*, Nr. 4(13), 2000,
55. lpp.

³⁵ These are the words of Susan
Sontag, who goes on to elaborate:
“Surrealism lies at the heart of the
photographic enterprise: in the very
creation of a duplicate world, of a
reality in the second degree, narrower
but more dramatic than the one
perceived by natural vision.” Sontaga, S.
On Photography. Penguin Classics.
2002, pp. 51-52

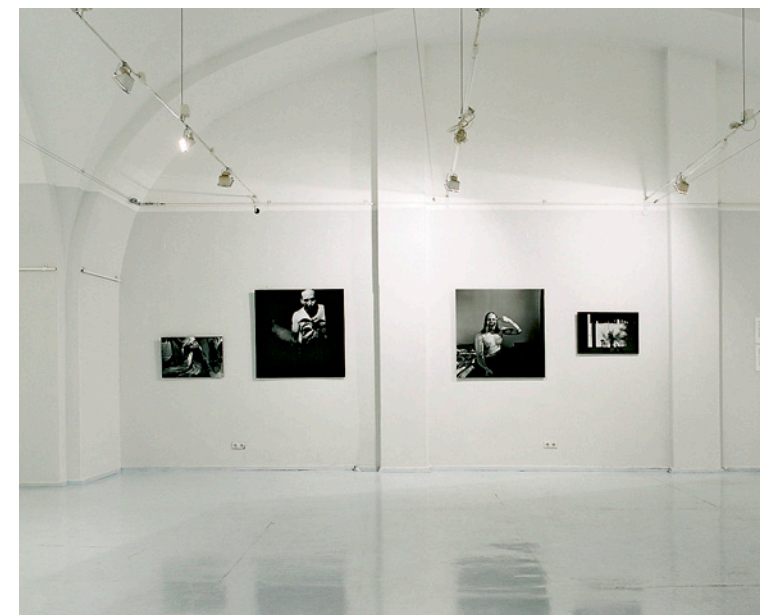
Several of Alnis' series of photographs combine the same motifs: dreaming, self-examination, meditation, introspection and self-reflection – all of these nice words for activities directed towards oneself. All persistent introspection will lead sooner or later to a kind of “critique of the mind” or self-analysis aimed at ascertaining the limits of the mind, of consciousness, in order to determine what's really going on “in there” (in the head, the soul, the conscious, the subconscious, and so forth). As Walter Benjamin writes, “It is through photography that we discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis”³³. The references to dreams and the surreal in the reviews and press comments on this (and other) series of photographs by Alnis are only logical, since the photographer himself is fond of references to dreams and dreaming.³⁴ How do you materialise the wonderful (or dreadful) things you have seen “with your own eyes”, but which leave nothing tangible, nothing that exists, nothing that can be photographed? And why should it be done anyway?

Surrealism defined itself as the “photography of dreams” (“(...) photography is the only art that is natively surreal. ...”³⁵) and utilised material reminiscent of the illogical, paradoxical structure of the dream, while retaining a conspicuously realistic depiction of individual details. In a dream, or released in some other way from the mind's control, a person becomes

Nekā personīga (1996–2006)

Skats no personālizstādes
“Nekā personīga” (2006)
Latvijas Nacionālā mākslas
muzeja izstāžu zāles
“Arsenāls” Radošajā darbnīcā
Scene from the solo exhibition
‘Nothing Personal’ (2006) in
the Creative Workshop at the
Arsenāls exhibition hall of the
Latvian National Museum
of Art

Foto: no mākslinieka personiskā
arhīva / Photo: from the artist's private
archive



³⁶ Benjamin, W. A Short History of
Photography [1931]. In: *Classic Essays
on Photography*, Ed. by A.Tachtenberg.
New Haven: Leete's Island Books,
1980, p. 203.

³⁷ Piemēram, 2000. gadā Alnis
rakstīja: “Bērnībā es baidījos no
nāves. Kad vecāki devās uz darbu
un ieslēdza mani dzīvoklī, es paliku
viens ar saviem sapņiem, domām,
labajiem un ļaunajiem savu ilūziju
varojumiem. Laikam tāpēc meditācija
kā viens no izzinās veidiem ir man ļoti
tuva.” (Stakle, A. [Komentārs fotogrāfiju
sērijai “Mēness tumšā pusē”]. *Studija*,
Nr. 4 (13), 2000, 55. lpp.)

³⁸ Tā rakstīja amerikāņu rakstniece,
kultūras teorētiķe Sūzena Sontāga
(Susan Sontag, 1933–2004), tālāk
izvērsot: “Sirreālisms ir fotogrāfijas
sirds un dvēsele – tieši tāpēc, ka
fotogrāfija rada pasaules dublikātu,
sekundāru realitāti, sašaurinātu, toties
dramatiskāku par to, ko cilvēks var
saredzēt pats savām acīm” (Sontāga, S.
Par fotogrāfiju. Rīga: Laikmetīgās
mākslas centrs, 2008, 66.–67. lpp.)

Vairākās Aļņa fotogrāfiju sērijās satiekas tie paši motīvi: sapņošana, pašizziņa, meditācija, introspekcija, pašrefleksija – visi šie jaukie, “uz sevi vērstu darbību” apzīmējošie vārdiņi. Katra daudz maz uzstājīga ielūkošanās sevī agrāk vai vēlāk noved pie savveida “prāta kritikas” vai pašanalīzes kā vēlmes izzināt prāta, apziņas robežas, noskaidrot, kas tad “tur” (galvā, dvēselē, apziņā, zemapziņā utt.) īsti notiek. Kā rakstījis Valters Benjamins, “ar fotogrāfiju mēs atklājam optiskās zemapziņas eksistenci, tieši tāpat kā ar psihoanalīzes starpniecību – instinktīvo zemapziņu”.³⁶ Likumsakarīga ir sapņu un sirreālītes pieminēšana šās (un arī citu) Aļņa fotogrāfiju sērijās kritikās un komentāros presē, jo sapni un sapņošanu labprāt piesauc arī pats autors.³⁷ Kā materializēt to brīnišķo (vai baidīgo), ko esi redzējis “pats savām acīm”, bet par ko neliecina nekas taustāms, nekas eksistējošs, nekas nofotografējams? Un kāpēc vispār tas būtu jādara?

Sirreālisms sevi pieteica kā “sapņa fotogrāfiju” (“Fotogrāfija ir vienīgā māksla, kas ir sirreāla pēc savas iedabas”³⁸) un izmantoja sapņa neloģisko, paradoksālo struktūru atgādinošu materiālu, vienlaikus saglabājot uzkrītoši reālistisku atsevišķo detaļu attēlojumu. Sapnī vai citādi atbrīvots no prāta kontroles, cilvēks kļūst par mediju – starpnieku zemapziņas plūsmā, kas vienlaikus ir viņa privātais, personīgais, intīmais “īpašums” un arī vispārējs, universāls un kolektīvs fenomens

³⁶ In his search for the essence and origin of art, Ernst Cassirer describes the views of the Romantics in the following terms: "It is said that a textbook on poetics cannot teach one to write good poetry, since art has its origin in other, deeper sources. In order to discover these sources, it is said that one must first forget the generally accepted examples and delve into the mysteries of the subconscious. An artist is said to be in some way a sleepwalker, who must proceed free from the intervention or control of consciousness. (...) Art is said to be a waking dream, to which one submits willingly." Kasirers, E. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelektis, 1997, 153.–154. lpp.

³⁷ Some of the most influential figures who promoted Oriental spirituality in the West (including magical practices and the development of "supernatural abilities") include G. I. Gurdjieff (1866–1949) and his follower P. D. Ouspensky (1878–1947), Aleister Crowley (1875–1947) and others. These ideas were formulated in westernised form by Madame Blavatsky (1831–1891), and in Latvian culture we find such ideas in the work of Konstantīns Raudive, Roberts Mūks and others. In art, a great variety of artists were influenced by these ideas, including the contemporaries Nicholas Roerich (1874–1947), James Ensor (1860–1949), Piet Mondrian (1872–1944), Wassily Kandinsky (1866–1944) and others.

³⁸ Whether 'unreason' should be valued above 'reason' is a different question.

³⁹ Stakle, A. [comment on the series 'Dark Side of the Moon'] *Studija*, Nr. 4(13), 2000, 55. lpp.

⁴⁰ Solo exhibition 'Nothing Personal'. Creative workshop at the *Arsenāls* exhibition hall of the Latvian National Museum of Art, 14 December 2006 to 21 January 2007.

⁴¹ Astahovska, I. Aizšifrētā esība. *Studija*, Nr. 52, 2007, 20. lpp.

a medium – a mediator in the flow of the subconscious, which is both the person's private, personal and intimate "property", and is at the same time a general, universal and collective phenomenon (since how else could we recognise a depiction of a "dream"). Before Surrealism, this kind of liberation from the mind's control has associations with the Romantics and their criticism of Classicism³⁶, and with various religious and magical practices – both in the form of religious trances or meditation, and with shamanism and magic (a subject that attracted considerable interest in Western Europe in the late 19th century, as part of a general fascination with all things Oriental, including dervishes, fakirs, snake charmers and magicians³⁷, an interest that persists today and finds expression in the popularity of esoteric and occult literature). What is it that the mind controls? This is what Freud, Jung and his followers began studying at that same time, with the difference that they used the "more scientific" terminology of Western culture. Seeking out and examining spirituality, in contrast to the rational mind, again and again ever since Dadaism and Surrealism, 20th century artists have studied themselves, their dreams, their "unreason", in order to attain what appear to be "higher" truths.³⁸ Alnis has said of his route to self-cognisance: "Religion has always fascinated me. (...) Not having found anything sufficiently broad in the traditional religious systems, I identified myself with the idealistic calls of the occultists. And finally I've liberated myself from these as well, although I remain sympathetic to Oriental religious systems, with their unified comprehension of the Universe."³⁹ Reviewing Alnis' solo exhibition 'Nothing Personal'⁴⁰, art researcher Ieva Astahovska points out, "The most characteristic feature of the portrait of a particular setting is emptiness – something particularly emphasised by the shadows that appear in almost all of the photographs. (...) Almost like a visualised Buddhist apotheosis of emptiness."⁴¹

The series of photographs has been carefully thought out, structured and staged under controlled conditions. We are presented with what is, in formal terms, a set of altogether very classic values in black and white photography. What can be more rewarding than the play of shadows in space and the blurred movements recorded by long exposure? And the inclusion of the photographer's shadow, interacting with objects on the earth, is reminiscent of the self-portrait method practiced, for example, by American photographer Lee Friedlander. If we take a general look at Alnis' work, we find that 'Nothing Personal' harks back to the 'Place

³⁹ Ernsts Kasirers, mākslas būtību un izcelsmi meklējot, romantiķu uzskatus raksturo šādi: "Poētikas mācību grāmata nevarot iemācīt rakstīt labu dzeju, jo māksla rodas ties no citiem, dziļākiem avotiem. Lai šos avotus atklātu, vispirms esot jāaižmirst vispārpieņemtie paraugi, jāgremdējoties bezapziņas mistērijās. Mākslinieks savā ziņā esot mēnessirdzīgais, kam jādarbojas bez apziņas ierakstiem vai kontroles. [...] Māksla esot nomoda sapnis, kam ļaunais labprātīgi." (Kasirers, E. *Apcerējums par cilvēku*. 153.–154. lpp.)

⁴⁰ Dažas ietekmīgākās figūras orientāla garīguma (t. sk. arī maģijas prakses un "pārdabisku spēju" izkopšanas) popularizēšanā Rietumos: Georgs Gurdžijevs (1866–1949), viņa skolnieks Pjotrs Uspenskis (1878–1947), Alisters Kroulijs (1875–1947) u. c.; šīs idejas rietumnieciskotā formā kā teosofiju formulējusi Helēna (*Madam*) Blavatska (1831–1891). Latvijas kultūrā līdzīgi priekšstati bijuši tuvi Konstantīnam Raudivem (1909–1974), Robertam Mūkam (1923–2006) u. c. Savukārt mākslā no šīm idejām iedvesmojušies tīk atšķirīgi mākslinieki un laikabiedri – Nikolajs Rērihs (1874–1947), Džeimss Ensors (1860–1949), Pits Mondrians (1872–1944), Vasilijš Kandinskis (1866–1944) u. c.

⁴¹ Vai "neprāts" ir vērtējams augstāk par "prātu", tas būtu atsevišķs jautājums.

⁴² Stakle, A. [Komentārs fotogrāfiju sērijai "Mēness tumšā puse]. *Studija*, Nr. 4 (13), 2000, 55. lpp.

⁴³ Personālizstāde "Nekā personīga", Latvijas Nacionālā mākslas muzeja izstāžu zāles "Arsenāls" Radošā darbnīca, no 2006. gada 14. decembra līdz 2007. gada 21. janvārim.

⁴⁴ Astahovska, I. Aizšifrētā esība. *Studija*, Nr. 52, 2007, 20. lpp.

(kā gan citādi mēs pazītu "sapni" tur, kur tas attēlots?). Pirms sirreālisma šāda atbrīvošanās no prāta kontroles asociējas gan ar klasicismu kritizējošiem romantiķiem³⁹, gan dažādām reliģiskām un maģiskām praksēm (reliģisks transs vai meditācija, šamanisms un maģija), par ko 19. gadsimta beigās Rietumeiropā, vispārēji un fascinējoši aizraujoties ar visu orientālo, ieskaitot dervišus, faķirus, čūsku dresētājus un magus, radās plaša interese.⁴⁰ Šādas intereses aktualitāti nav zaudējušas vēl šodien un izpaužas ezoterikas un okultisma literatūras popularitātē.

Kas ir tas, ko prāts kontrolē, uzsāka pētīt – izmantojot Rietumu kultūras "zinātniskāko" terminoloģiju un praksi – Zigmunds Freids, Karls Gustavs Jungš un viņu sekotāji. Meklējot un izprotot garīgumu kā pretstatu racionālajam prātam, atkal un atkal 20. gadsimta mākslinieki pēc dadaisma un sirreālisma pētījuši sevi, savus sapņus, savu "neprātu", lai tādējādi piekļūtu kādām šķietami "augstākām" patiesībām.⁴¹ Alnis par savu pašziņas ceļu ir teicis: "Reliģija vienmēr mani ir fascinējusi. [...] Tā arī neatradis neko pietiekami plašu tradicionālajās reliģiskajās sistēmās, es identificēju sevi ar okultistu ideālistiskajiem saukļiem. Un beidzot esmu atbrīvojies arī no tiem, kaut gan Austrumu reliģiskās sistēmas ar savu vienoto Universa izpratni man joprojām ir dziļi simpātiskas."⁴² Mākslas zinātniece Ieva Astahovska, recenzējot Aļņa personālizstādi "Nekā personīga"⁴³, norāda: "Vides portreta raksturīgākais vaibsts ir tukšums – īpaši to akcentē gandrīz visās fotogrāfijās klātesošās ēnas. [...] Gandrīz tāda kā vizualizēta budisma tukšuma apoteoze."⁴⁴

Fotogrāfiju sērija ir rūpīgi pārdomāta, sakārtota un inscenēta kontrolētos apstākļos. Formāli te baudāmas visnotaļ klasiskas melnbaltās fotogrāfijas vērtības: kas gan var būt pateicīgāks par ēnu spēlēm telpā un ilgākā ekspozīcijā uzņemtam izplūdušām kustībām? Savukārt autora ēnas fiksēšana mijiedarbībā ar priekšmetiem uz zemes atgādina, piemēram, amerikāņu fotogrāfa Lī Frīdlandera pašportretēšanas metodi. Skatot Aļņa darbus kā kopumu, "Nekā personīga" sasaucas gan ar sēriju "Vieta sapņiem" (vēlīgs skatītājs sastop to pašu virtuves galdu, to pašu rūtaino vilnas segu un citus priekšmetus), gan ar "Ex[Pride]" (abās ir padomju laika suvenīru klātbūtne, piemēram, Leņina portrets sērijā "Ex[Pride]" un plakāts ar uzrakstu "PSRS konstitūcija" – sērijā "Nekā personīga").

Lai nu kas, bet humors Aļņa Stakles darbiem nav raksturīgs, tomēr, iespējams, sērija "Nekā personīga" ir vienīgā, kur izpaužas

⁴² It should be added that the artist has chosen this particular photograph to introduce his website www.alnisstakle.com, augmenting it with a red square over his heart. Retrieved 14.01.2009.

⁴³ Historian of literature and art Denis Hollier combines the two in his term "performative realism". He asserts that the shadow is one of the most characteristic signs of Surrealist art. The literary equivalent to a shadow is direct speech in the first person, which is an indexical sign and "less a representation of an object than the effect of an event". Cf. Hollier, D. Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows. *October* 69 (Summer 1994), pp. 114-129.

⁴⁴ Buclers, M. Okultisms un fotogrāfija. *Objektīvs*, Nr. 9/10, 1931, 16. lpp.

for Dreams' series (so that the observant viewer will recognise the same kitchen table, the same checked woollen blanket and other items), and to 'Ex[Pride]' (the presence of souvenirs from the Soviet era – such as a portrait of Lenin in 'Ex[Pride]' and a poster that reads 'Constitution of the USSR' in the 'Nothing Personal' series).

Humour is certainly not a characteristic element of the work by Alnis Stakle, and the series 'Nothing Personal' may be the only one that expresses his individual sense of humour, his audacity and willingness to place before the demanding contemporary viewer of photography his own private jokes, if this is the right term to use. (In a conversation Alnis refers to the films of Joel and Ethan Coen, which present a quite irrational mix of drama and even tragedy, along with sentiment, pathos and irony.) Several self-portraits in this series exhibit such heightened drama (the "shoot myself" gesture, the "frightening" shadow of an indoor plant on a bare torso⁴² and so forth) that you're forced to smile. Equally well, we may perceive here an attempt to materialise the invisible: something of that which makes up the uncontrolled conscious (subconscious) flow of images, devoid of the consciously imposed separation between the banal and the original, the tragic and the comic, etc. This explains the application of two techniques characteristic of Surrealism: the consistent use of shadows (a short-term imprint, a darkened area, a "shadow zone", etc.) and "play-acting" (a sketch or performance) on the part of the photographer.⁴³ How else can you reveal to others that which you alone can see? Photographers have made an earnest claim that they can do this: "To present visible documents from an invisible world is the highest mission of humanity's greatest invention, photography: to bring about a revolution in the spiritual ideas of humanity, opening the door to human ideas in an altogether alien world."⁴⁴

⁴⁵ Jāpiezīmē, ka tieši šo fotogrāfiju autors ir izvēlējis par ievadu savai inter-neta mājaslapai www.alnisstakle.com (skatīts 14.01.2009), turklāt papildinot to ar sarkanu kvadrātiņu sirds vietā.

⁴⁶ Literatūras un mākslas zinātnieks Deniss Holjers abus šos paņēmienus apvieno jēdzienā "performatīvais realisms". Viņš apgalvo, ka tieši ēna ir viena no sirreālistu daiļradei raksturīgākajām zīmēm. Ēnas literārais ekvivalents ir tiešā runa pirmajā personā, un tā ir indeksāla zīme, kas "nevis reprezentē objektu, bet gan notikuma sekas". (Sk.: Hollier, D. Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows. *October*, No 69, Summer 1994, pp. 114–129.)

⁴⁷ Buclers, M. Okultisms un fotogrāfija. *Objektīvs*, Nr. 9/10, 1931, 16. lpp.

viņa individuālā humora izjūta, uzdrošināšanās un atļaušanās "celt priekšā" mūsdienu prasīgajam fotogrāfijas skatītājam savus privātos jokus, ja tā tos varētu saukt. (Kādā sarunā Alnis atsaucās uz Džoela un Ītena Koenu filmām, kurās visai iracionāli savijas drāma un pat traģēdija, sentiments, patoss, ironija.) Vairāku šās sērijas pašportretu izteiksme ir tik dramatiski sakāpināta – "nošauties" žests, istabas auga "biedējošā" ēna uz atkailināta torša⁴⁵ u. c. –, ka nākas pasmaidīt. Tikpat labi to var uztvert kā mēģinājumu materializēt neredzamo – kaut ko no tā, kas veido nekontrolētas apziņas (bezapziņas) tēlu plūsmu; un tajā vairs nav apziņas radīto atšķirību starp banālo un oriģinālo, traģisko un komisko u. c. Tas izskaidro abus sirreālismam raksturīgos paņēmienus: konsekvento ēnas izmantojumu (islaicīgs nospiedums, aptumsums, "krēslas zona" u. tml.) un autora nospēlēto "teātri" (etīde, performance).⁴⁶ Jo kā gan citādi padarīt redzamu citiem to, kas redzams tikai pašam? Pēc spējas to paveikt fotogrāfi ir tiekušies arī pilnā nopietnībā: "Sniegt no neredzamas pasaules redzamus dokumentus ir cilvēces lieliskākā atklājuma, fotogrāfijas augstākā misija: nest cilvēces garīgās atziņas revolūciju, paverot durvis cilvēces atziņai pavisam svešā pasaulē."⁴⁷

Half Life⁴⁵ (2002) and Home Sweet Home (2006–2007)

⁴⁵ Alnis Stakle comments on the choice of an English title for the series: "The title came about under the influence of the various interpretations of this concept in contemporary culture. The term is used in science with reference to the stages of radioactive decay of an atom, but 'Half Life' is also a popular computer game, which imbues this term with a set of meanings that cannot be directly translated into Latvian. I consider that disintegration and the transformation of energy (both in a documentary and a conceptual sense) are very closely connected with the visual message of this series."

⁴⁶ 'Private' exhibition of contemporary Latvian photography at the Contemporary Art Centre Winzavod, Moscow, 19 February to 15 March 2008.

⁴⁷ 'From M to ZZZ', an exhibition of work by Latvian artists at the Langhans Gallery, Prague, 19 November 2008 to 11 January 2009.

⁴⁸ In this tradition landscape as a motif in its own right flourished with the 17th century painting of Jacob van Ruisdael and other Dutch masters, and saw later development in English and French painting.

⁴⁹ Berger, J. *Ways of Seeing*. Hammonds-
worth: Penguin, 1972.

"I detest landscapes to such an extent that when I travel I draw the curtains of the train carriage window", is approximately what the refined aristocrat and artist Henri de Toulouse-Lautrec is once supposed to have said. In his view, a landscape in art could only serve as a backdrop for human passions, weaknesses and beauty. More than a century later, we see that the works of Alnis Stakle in the series 'Home Sweet Home'⁴⁶ and 'Half Life'⁴⁷, even if they might be included in the genre of landscape, are actually focussed on the human being: while the gaze is concentrated on the background and scenography of another life, it is the viewer and their imagination, their fantasies and still undefined longings that are placed at the centre. These works have associations with similar approaches to themes in art during the last centuries. We've been familiar with the night-time landscape and with elements of uncultivated Nature as themes worthy of art since the Age of Romanticism, and "romantic" is the first word that comes to mind on seeing this collection of private homes photographed at dusk. As is the case with the paintings by Caspar David Friedrich (1774–1840), where the lyrical protagonist, with his back to the viewer, gazes into the majestic distance. In 'Half Life' we are moved by the attention and care bestowed on that which is humiliated and unappreciated: someone has finally looked with interest at "plain ordinary bushes" – at something which seems nondescript, inexpressive and bothersome, revealing true self-sufficiency, nobleness and a superabundance of form.

The artistic components and imagery that constitute these series are imbued with language and with a special loquacity by their history: where, how and why these same elements have been used in various periods. The landscape in photography has inherited a great deal from the Western European tradition of painting.⁴⁸ The prominence of the genre of landscape in 18th and 19th century art is explained by some historians as reflecting a weariness of industrialisation and a wish to seek refuge in the delights of untouched, unspoilt Nature, or in a pastoral idyll. At the same time, researchers applying the methods of sociology emphasise different reasons: as interpreted by John Berger⁴⁹, the reason for such interest was to be sought not in a suddenly blossoming love towards greenery and the open air, but in a desire on the part of landowners to affirm their status as proprietors. Even so, the figures of the 19th century Barbizon School in French painting, for example, were certainly not in the service of wealthy landowners. Quite the contrary, they were seeking in the rural landscape a

Half Life⁴⁸ (2002) un Māju sajūta (2006–2007)

⁴⁸ Viena no vārdkopas nozīmēm angļu valodā – "pussabrukšanas periods". Nosaukuma izvēli komentē Alnis Stakle: "Nosaukums radies, iespējodoties no vairākām šā jēdziena interpretācijām mūsdienu kultūrā. Jēdzienu lieto zinātnē, attiecinot uz atoma radioaktīvās sabrukšanas stadijām, bet "Half Life" ir arī populāra datorspēle, kas piešķir šim jēdzienam nozīmju kopumu, ko nevar tieši pārnest latviešu valodā. Domāju, ka noārdīšanās un enerģijas pārtapšana (gan dokumentālā, gan konceptuālā nozīmē) ir pat ļoti saistītas ar sērijas vizuālo vēstījumu."

⁴⁹ Latvijas mūsdienu fotogrāfijas izstāde "Privāts", Laikmetīgās mākslas centrs "Winzavod", Maskava, no 2008. gada 19. februāra līdz 15. martam.

⁵⁰ Latvijas mākslinieku darbu izstāde "No M līdz ZZZ", galerija "Langhans", Prāga, no 2008. gada 19. novembra līdz 2009. gada 11. janvārim.

⁵¹ Vācu gleznotājs – Caspar David Friedrich (1774–1840).

⁵² Ainava kā pilnvērtīgs motīvs uzplauka Jākoba van Reisdāla u. c. holandiešu meistarū 17. gadsimta gleznās un vēlāk attīstījās angļu un franču glezniecībā.

⁵³ Berger, J. *Ways of Seeing*. Hammonds-
worth: Penguin, 1972.

⁵⁴ Eliass, K., Eliass, Ģ. *Franču jaunlaiku glezniecība*. Rīga: Mākslas apgādniecība, 1941, 142.–143. lpp.

"Ainava man riebjas tik ļoti, ka ceļojot aizvelku aizkarus vagona logam," apmēram tā esot teicis 19. gadsimta izsmalcinātais franču aristokrāts un mākslinieks Anri de Tulūzs-Lotreks. Viņaprāt, ainava mākslā var būt tikai fons cilvēciskajām kaislībām, vajībām un skaistumam. Pārlēcot vairāk nekā gadsimtu, lūkojamies uz Aļņa Stakles fotogrāfijām "Māju sajūta"⁴⁹ un "Half Life"⁵⁰, un, kaut arī tās būtu attiecināmas uz ainavas žanru, to centrā atrodam cilvēku: koncentrējot skatienu uz svešas dzīves fonu un scenogrāfiju, galvenajā lomā nonāk pats skatītājs un viņa iztēle, fantāzija, vēl nedefinētās ilgas. Darbi raisa asociācijas ar līdzīgu tēmu risinājumu mākslā pēdējo gadsimtu laikā – nakts ainava un nekultivētās dabas elementi kā mākslas darbu cienīgas tēmas pazīstamas kopš romantisma laikmeta. "Romantisks" arī ir pirmais vārds, kas nāk prātā, ieraugot krāsas stundā fotografētas privātmājas; tāpat kā skatot Kaspara Dāvida Frīdriha⁵¹ gleznas, kurās liriskais varonis, pavērsis muguru pret skatītāju, noraugās majestātiskās tālēs. Savukārt "Half Life" aizkustina kā uzmanība un rūpes par pazemotajiem un nenovērtētajiem: lūk, kāds beidzot pievērsies un ar interesi aplūko "kaut kādus krūmus", to, kas šķietami ir "nekāds", neizteiksmīgs un traucējošs, un atklāj tajā patiesu pašpietiekamību, cildenumu un formu pārbagātību.

Abu fotogrāfiju sēriju mākslinieciskajiem elementiem un tēlainībai īpašu daiļrunību piešķir vēsture – kur, kā un kāpēc dažādos laikos izmantoti šie paši elementi. Ainava fotogrāfijā daudz pārmantojusi no Rietumeiropas glezniecības tradīcijas⁵². Ainavas žanra aktualitāti 18.–19. gadsimta mākslā daži vēsturnieki skaidro kā nogurumu no industrializācijas un vēlmi patverties neskartās, nesamaitātās dabas jaukumos vai pastorālā idillē. Savukārt pētnieki, kas balstās uz socioloģisko metodi, min citus iemeslus; saskaņā ar Džona Bergera interpretāciju⁵³, iemesls šai interesei bija meklējams ne jau pēkšņi uzplaukušā mīlestībā pret zaļumiem un svaigu gaisu, bet gan zemes īpašnieku vēlmē apliecināt, apstiprināt savu īpašnieka statusu. Tajā pašā laikā, piemēram, 19. gadsimta Barbizonas skolas pārstāvji franču glezniecībā nebūt neapkalpoja turīgos īpašniekus, bet gluži pretēji – meklēja lauku ainavā ar materiālo labklājību nesaistītu garīgumu, atsaucoties uz tobrīd aktuālo romantisma vilni. "Tikai romantisms sāka modināt glezniecībā plašāku un tuvāku interesi par dabu, paverot tai durvis uz gleznotāju darbnīcām, kuras klasicisms bija gandrīz pilnīgi noslēdzis."⁵⁴

⁵⁰ Eliass, Kr., Eliass G. *Franču jaunlaiku glezniecība*. Rīga: Mākslas apgādniecība, 1941, 142.–143. lpp.

⁵¹ Kant, I. *Critique of Judgement*. 235–295.

⁵² Kasirers, E. Op.cit. 149. lpp.

⁵³ Wells, L. On and Beyond the White Walls. In: *Photography: A Critical Introduction*. 3rd edition. Ed. by Wells, L. London and New York: Routledge, 2005, p. 292.

⁵⁴ From a formal perspective, they created and formulated means of expression specific to black and white photography, used to express the nobleness and drama of landscape, i.e. to interpret human emotional and spiritual experience in visual language, and attribute them to landscape and natural objects, permitting the surface of the image – the nuanced, precise depiction of fine detail (grains of sand, tree bark, the shimmer of light reflected in water, etc.) – to please the eye as an ornamental, meditative design, and instilling into a metaphoric significance into the chosen subject matter (a lonely tree as a portrait of a stubborn, independent character, a stormy sky as a drama of human emotion, a mountain landscape as a sign of spiritual strength, consolation and idealism, and so forth). Thus, for example, some of the forest and mountain landscapes of Ansel Adams are not much different in content from the paintings of Caspar David Friedrich, showing a similar composition and motifs.

⁵⁵ In the early 1970s, Susan Sontag mentions "nature defiled": "Nature has become more a subject for nostalgia and indignation than an object of contemplation, as marked by the distance of taste which separates both the majestic landscapes of Ansel Adams (Weston's best-known disciple) and the last important body of photographs in the Bauhaus tradition, Andreas Feininger's *The Anatomy of Nature* (1965), from current photographic imagery of nature defiled." Sontag, S. *On Photography*. Penguin Classics. 2002, pp. 102

spirituality unconnected with material welfare, responding to the wave of Romanticism that was topical in their day. "Only Romanticism began to awaken in painting a broader and closer interest in Nature, opening for it the doors of painters' studios, which Neoclassicism had closed almost completely."⁵⁰

In Alnis' work the viewer encounters all of these contradictory directions of thought in earlier centuries. A little indirect social critique (a hint of the meagre conditions of the social reality), as well as romanticism (since, whether we like it or not, the night-time landscapes invite us to look beyond the ordinary, the commonplace and the materialistic) and escapism (since the gaze is directed away from the positivist movement of the contemporary mainstream).

When they adopted the technique of photography, the artists of the 19th century largely maintained the Romantic tradition, making "expressive" use (in accordance with the Neoclassical idea) of landscape as an element in a staged piece with a spiritual or metaphysical message, or, in the tradition of Pictorialism, striving by various methods to conceal the distinctive characteristics of the photographic image (detail, sharpness, etc.), so that the resulting image might resemble as closely as possible a drawing, watercolour or print. The landscape remained a symbolic image, as in the thrilling and astounding (noble or sublime, in the language of Kant⁵¹) landscapes of C. D. Friedrich, for example. The viewer is not given a text 'to be read' (a subject from mythology or the Bible). Instead, the viewer is invited to use their imagination. "In Romantic thinking, (. . .) the imagination was no longer a special activity that creates the world of art, it was regarded as possessing universal metaphysical value. The poetic imagination became the sole key to reality."⁵² Landscape photography classics of the first half of the 20th century – Ansel Adams, Minor White, Edward Weston and others – "stressed the aesthetic and spiritual dimensions of landscape, producing elegant and elegiac abstract imagery."⁵³ The landscape in black and white photography to a large degree continued the search for the sublime in the visual arts, not retreating much in terms of content from the Romantic idea of landscape as bearer of a metaphysical, spiritual message⁵⁴. And it was Romanticism in particular that introduced uncultivated Nature into art: a motif that we encounter in the 'Half Life' series of photographs.

In contemporary photography we often encounter a "non-landscape"⁵⁵, i.e. instead of a pictorial landscape reminiscent of other works

⁵⁶ Kants, I. *Spriestspējas kritika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 70.–87. lpp. (235–295).

⁵⁷ Kasirers, E. *Apcerējums par cilvēku*. 149. lpp.

⁵⁸ Wells, L. On and Beyond the White Walls. In: *Photography: A Critical Introduction*. 3rd edition. Ed. by L. Wells. London; New York: Routledge, 2005, p. 292.

⁵⁹ Formālā aspektā viņi izveidoja un formulēja melnbaltajai fotogrāfijai specifiskus izteiksmes līdzekļus, lai paustu ainavas cildenumu un dramatismu, t. i., tulkotu cilvēka emocionālu un garīgu pārdzīvojumus vizuālajā valodā, piedēvējot tos ainavai un dabas objektiem. Attēla virspusei – niansētām, precīzām sīku detaļu attēlojumam (smilšu graudiņi, koka miza, gaismas atspulgu ņirboņa ūdeni u. c.) – tika ļauts pniecēt aci kā ornamentālam, meditativam rakstam un izvēlētajam saturam piešķirta metaforiskā nozīme (vientūlais koks kā spītīga, patstāvīga rakstura portrets, negaisa debesis kā cilvēcisķu emociju drāma, kalnu ainava kā garīga spēka, mierinājuma un ideālisma zīme, utt.). Tā, piemēram, dažas Ansel Adamsa mežu un kalnu ainavas saturiskajā ziņā daudz neatšķiras no Kaspara Dāvida Frīdriha gleznām ar līdzīgu kompozīciju un motīviem.

⁶⁰ Sūzena Sontāga 1970. gadu sākumā runā par "apgānīto dabu": "Sodien daba kļuvis drīzāk par nostalgijas un sašutuma objektu un nevis par aicinājumu gremdēties apcerē, un par to pašu liecina atšķirība starp Ansel Adamsa majestātiskajām ainavām vai pēdējo nozīmīgo Bauhauza darbu, Andresa Feiningera "Dabas anatomiju" un sodienas fotogrāfiju, kur tēlota apgānītā daba." (Sontāga, S. *Par fotogrāfiju*. 123. lpp.)

Aļņa darbos skatītājs sastop visus šos iepriekšējo gadsimtu pretrunīgos domas virzienus: gan nedaudz netiešas sociālas kritikas (mājiens par pieticīgo sociālo realitāti), gan romantikas (gribot negribot nakts ainavas aicina lūkoties pāri ikdienišķajam, sadzīvīskajam un materiālistiskajam), gan eskeipisma (skatiens vērstis prom no šābrīža populārās pozitīvisma kustības).

Pievēršoties fotogrāfu darbnīcām, 19. gadsimta autori lielā mērā turpināja romantisma tradīciju un (saskaņā ar klasisko priekšstatu) izteismīgu ainavu izmantoja par sastāvdaļu inscenējumam ar garīgu vai metafizisku vēstījumu. Savukārt piktorālisma tradīcijai atbilda viņu centieni ar dažādām metodēm noslēpt fotogrāfiska attēla īpatnības (detalizācija, asums u. c.), lai iegūtais attēls maksimāli līdzinātos zīmējumam, akvarelīm vai grafikas lapai. Ainava joprojām bija simbolisks tēls, kā, piemēram, Kaspara Dāvida Frīdriha gleznotās satriecošās un satraucošās (cildenās jeb sublimās, kā to dēvētu Kants⁵⁵) ainavas. To aplūkotājam netiek dots teksts "lasišanai" (mitoloģisks vai bibliisks sižets), bet viņš tiek aicināts iztēloties. "Romantiskā domāšanā [. . .] iztēle vairs nebija īpaša aktivitāte, kas rada mākslas pasauli, tai piedēvēja universālu metafizisku vērtību. Poētiskā iztēle kļuva par vienīgo realitātes atslēgu."⁵⁶ 20. gadsimta pirmās puses fotogrāfijā ainavas klasiķi – Ansel Adams, Mainors Vaits, Edvards Vestons u. c. – "akcentēja ainavas estētiskās un garīgās dimensijas, radot elegantu un elēģisku, abstraktu tēlainību"⁵⁷. Ainavisti melnbaltajā fotogrāfijā lielā mērā turpināja sublimā meklējumu vizuālajā mākslā, saturiski daudz neatkāpjoties no romantiķu priekšstata par ainavu kā metafiziska, garīga vēstījuma nesēju.⁵⁸ Un tieši romantisms ieviesa mākslā nekultivētu dabu – motīvu, kas piemīt fotogrāfiju sērijai "*Half Life*".

Mūsdienu fotogrāfijā bieži sastopama "nekādā ainava"⁵⁹, t. i., nevis piktorālā ainava, kas atgādina citus, iepriekš redzētus mākslas darbus, bet izvēlēta pēc atšķirīgiem – semantiskiem (ne estētiskiem) kritērijiem. 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā māksliniekiem "pastkaršu" un "kalendāru" ainavas kā pārmēru idilliskas un estetizētas neko jaunu pavēstīt vai atklāt nevar, cildenums tiek meklēts prozaiskos, neizteismīgos un šķietami mēmos skatos, no kuriem iepriekšējo gadsimtu mākslinieki novērsās. Turklāt tiek izmantoti tie paši fotogrāfiskie līdzekļi, kurus savulaik "skaistajai" ainavai piemēroja 20. gadsimta pirmās puses fotogrāfi (kopskata veidošana no niansēta

⁵⁶ Cotton, Ch. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2002, p. 104.

⁵⁷ Thomas Struth, 1954. In photographs that the artist himself has dubbed "membranes for meditation", the overabundance of natural forms and the enviable vitality of the greenery almost squeezes the viewer into a corner, because of the camera's almost hyper-real recording of the order of things, depicted in such detail (appearing chaotic to the human eye), and because of the format chosen by the artist (approximately 170x260 cm).

⁵⁸ Some of the works in this series are published in the album *Thomas Struth: New Pictures from Paradise*. Essays by: Hartmann, I., Reust, R.H. Munich: Schirmer/Mosel, 2002.

⁵⁹ Arne Maasik (1971) is a photographer of architecture, but, surprisingly enough, he has also become interested in the spontaneously developed "architecture" of scrub, not structured or shaped by Man, which he has scrutinised in his black and white series "Tangles" (2005).

⁶⁰ Alnis Stakle's website www.alnisstakle.com. Retrieved on 07.03.2009.

of art seen before, we have one selected according to other criteria – semantic, not aesthetic. To artists of the late 20th and early 21st century, "postcard" and "calendar" landscapes appear overly idyllic and aestheticised, and seem not to tell or reveal anything new, while the sublime is sought in prosaic, inexpressive and seemingly mute views, such as the artists of earlier centuries had avoided. Moreover, the photographic means of expression utilised here are the same ones that were once applied to the "beautiful" landscape by the photographers of the first half of the 20th century (creating an overall view from the nuanced depiction of detail, using grand, monumental compositions, along with sober clarity and sharpness, and so forth). Tedious and humdrum subjects are depicted as if they were lofty – the very embodiment of the sublime. "The fine balance between the sublime and romantic capacity of a landscape subject and a style of photography that is clear-cut and not obviously subjective has been a fertile creative area for contemporary photographers,"⁵⁶ writes Charlotte Cotton, commenting on the interpretation of the genre of landscape in contemporary photography. She gives as one example the black and white series 'Czech Landscapes' by Czech artists Lukas Jasansky and Martin Polak (1999–2000): visually "uninteresting" images that record the most dull and ordinary landscape, as seen from the edge of a field.

The texture and spatiality of scrub and jungle have been used to effect by one of the world's most popular contemporary photographers, Thomas Struth, a pupil of the Bechers,⁵⁷ in his 'Paradise' series of colour photographs (a series created in 1998 and augmented ever since).⁵⁸ That same "protagonist" – a wild, untamed diversity of scrub – is presented in the black and white photography of one of Alnis Stakle's contemporaries, Estonian artist Arne Maasik,⁵⁹ who uses the same square format as in Alnis' 'Half Life' series, indicating stability and monumentality.

In commenting on this series, Alnis emphasises his interest in the theme of competition between Man and Nature: "Symbolically my works are based on representation of sequences of a struggle between a modern human and nature. Thus while shooting I am mostly fascinated by suburbs where visually it's not clear who dominates in this endless struggle of evolution (...). Such environment is in a transit point between the wild and the modernized, the dead, the living and its traces, the meaningful and the absurd."⁶⁰ In the photographs of 'Half Life', we almost always encounter evidence of human activity: through the greenery or dead branches, we

⁶⁰ Cotton, Ch. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2002, p. 104.

⁶¹ Čehu mākslinieki – *Lukas Jasansky* (dz. 1965), *Martin Polak* (dz. 1966).

⁶² Vācu fotogrāfa Tomasa Štruta (*Thomas Struth*, dz. 1954) darbos, ko pats autors dēvējis par "membrānām meditācijai", dabas formu pārbagātība un zaļās masas apskaužamā vitalitāte skatītāju gluži vai "iespiež stūrī", pateicoties gan fotokameras gluži vai hiperreāli fiksētajai, detalizēti attēlotajai kārtībai (kas cilvēkam šķiet haoss), gan autora izvēlētajam darbu formātam (apmēram 170 x 260 cm).

⁶³ Daļa šīs sērijas darbu publicēti albumā: *Thomas Struth: New Pictures from Paradise*. Essays by: I. Hartmann, R. H. Reust. Munich: Schirmer/Mosel, 2002.

⁶⁴ Arne Māsiks (*Arne Maasik*, dz. 1971) ir arhitektūras fotogrāfs, bet pārsteidzošā kārtā viņu ieinteresējusi arī cilvēka nestrukturēta, neveidotā un spontāni tapusi krūmu "arhitektūra", ko viņš detalizēti pētījis melnbalto fotogrāfiju sērijā "Mudžekļi" ("Tangles", 2005).

⁶⁵ Alņa Stakles mājaslapā internetā www.alnisstakle.com (skatīts 07.03.2009).

detaļu attēlojuma, monumentālas un vērienīgas kompozīcijas, lietišķa skaidrība un asums, u. c.) – garlaicīgs un nekāds tiek attēlots tā, it kā tas būtu sublīmais, pats cildenuma iemiesojums. "Smalkais līdzsvars starp ainavas subjekta sublīmo un romantisko potenciālu un skaidro fotogrāfijas stilu, kas nav acīmredzami subjektīvs, mūsdienu fotogrāfiem ir kļuvis par auglīgu darbalauku,"⁶⁰ raksta Šarlote Kotona, komentējot ainavas žanra interpretāciju mūsdienu fotogrāfijā. Kā piemēru viņa min Lukaša Jašanska un Martina Polaka⁶¹ melnbalto darbu sēriju "Čehijas ainavas" (1999–2000) – vizuāli "neinteresantus" attēlus, kuros fiksēta visparastākā un garlaicīgākā ainava, kāda nu tā paveras skatienam, nostājoties lauka malā.

Savukārt krūmu un džungļu faktūru un telpiskumu kā pateicīgu materiālu izmantojis viens no pasaulē populārākajiem mūsdienu fotogrāfiem, Hillas un Bernda Beheru skolnieks – Tomass Štruts⁶² krāsu fotogrāfiju sērijā "Paradīze" (sērija tiek veidota un papildināta kopš 1998. gada⁶³). Tie paši "varoņi" – mežonīgā, nesavaldītā krūmu daudzveidība – sastopami arī Alņa Stakles laikabiedra, igauņu mākslinieka Arnes Māsika⁶⁴ melnbaltajos darbos, izmantojot to pašu, stabilitāti un monumentalitāti apliecinošo, kvadrāta formātu kā Alnis sērijā "Half Life".

Alnis komentē šo sēriju, uzsverot interesi par cilvēka un dabas konkurences motīvu: "Simboliski mani darbi reprezentē cīņu starp mūsdienu cilvēku un dabu. Fotografējot mani fascinē priekšpilsētas, kur vizuāli nav viegli noteikt, kas tad īsti uzvarējis šajā bezgalīgajā evolūcijas cīņā [...]. Šāda vide ir pārejas posms starp mežonīgo un modernizēto, mirušajiem un dzīvajiem, jēgpilno un absurdo."⁶⁵ "Half Life" fotogrāfijās gandrīz vienmēr sastopam liecības par cilvēka darbību – caur zaļumiem vai nokaltušiem zariem vīd kāda maza mājiņa vai pat vesels ciemats, priekšplānā kāds žogs sikumaini mēģina nodalīt "manus" krūmus no tieši tādiem pašiem "viņu" krūmiem, u. c. Skatītājs tiek aicināts uzlūkot cilvēka šķietami "apgūto", apdzīvoto vidi no pretējā skatpunkta, un tā cilvēks uz mirkli kļūst par vājo posmu visā lielajā Zemes māsaimniecībā (tajā pašā *οικονομία*, kuru no cita aspekta Alnis pētījis fotogrāfiju sērijā "Vieta sapņiem"). Katram nekultivētam krūmam un nezālei ir daudz lielāka dzīvotspēja un izturība, daudz mazākas prasības nekā jebkuram kultūraugam, jebkuram cilvēkam un viņa roku darbam. Un "zaļā masa" ir gatava nākt, plaukt un zelt, un vairoties, tikko kā pieklusis soļi, netrauksies vairs mūsu auto un

⁶¹ People are still happy to purchase reproductions of the painting 'Sea Shore in Moonlight' (1835–1836) by C. D. Friedrich for their interiors.

espy a small house or even a whole village, or else in the foreground a fence tries small-mindedly to separate "my" scrub from "their" scrub, even though it's exactly the same, and so forth. The viewer is invited to regard the setting ostensibly "mastered" by Man from the opposite viewpoint, and thus Man becomes for a moment the weak link in the Earth's whole great household (that same *οικονομία* which Alnis has studied from a different perspective in his series 'Place for Dreams'). Each uncultivated bush and weed is much more vital and resilient, and less demanding, than any cultivated plant, any human being or their work, and the "green mass" is ready to come along and flourish, blossom and multiply as soon as the footsteps have ceased, as soon as our cars no longer rush around and the mobile phone masts erected in the scrubland cease to function. To struggle against entropy, i.e. to maintain the setting wrested from wild Nature in the desired order is Man's everyday labour, demanding ceaseless effort and energy, and as soon as the hard work has ceased, the system returns instantly, effortlessly to the original condition of "chaos" (just as in the 'Ex[Pride]' series the seemingly frail greenery pushes its way happily through the concrete floors of factories abandoned less than twenty years ago).

In terms of content, this series deals with the "non-descript" – the diffuse, the natural, the entropic – while in formal terms it retains the characteristics of traditional composition. Thus, the viewer's gaze, although sometimes bewildered at the first instant, nevertheless discovers a purposeful route from the foreground details to the background (sometimes even reaching a distant horizon, in other cases coming up against a forest or buildings), from the clear verticality of the trunks to the horizontal and diagonal labyrinths of fine twigs and the delicate tracery of the leaves.

In the 'Home Sweet Home' series, we see individual family homes against the colourful background of the evening sky. If we are to delve into this night landscape, we must return for a moment to Romantic art, in the frame of which the aesthetics of the night, the full moon, the storm, the fog, the graveyard etc. developed. For the 19th century artist, Romanticism had associations mainly with the force of natural phenomena and Man's proud solitude in the face of this force, or the courageous struggle with it – for example a moonlit seascape with a ship.⁶¹ In the 20th century, the artist seeks romanticism in the urban landscape. An example is the 'Twilight' series by American photographer Gregory Crewdson. Cinematographically grand, panoramic suburban landscapes at dusk recall the

⁶⁶ Ļaudis arī šodien labprāt iegādājas Kaspara Dāvida Fridriha gleznas "Jūras krasts mēnesnīcā" (1835–1836) reprodukcijas, ko ievietot savos interjeros.

⁶⁷ Amerikāņu mākslinieks – Gregory Crewdson (dz. 1962).

⁶⁸ Helmore, E. The Witching Hour. *The Guardian*, 2006, Oct. 4, Culture Section, p. 22.

nedarbosies brikšņu vidū uzslētie mobilo sakaru raidītāji. Cīnīties ar entropiju, t. i., uzturēt sev vēlamā kārtībā no mežonīgās dabas atkaroto vidi ir cilvēka ikdienas darbs, kas prasa nepārtrauktu piepūli un enerģijas tērēšanu. Tiklīdz čaklās rokas pārstāj rosīties, sistēma acumirkli un bez jebkādas piepūles atgriežas sākotnējā, "haosa" stāvoklī – kā sērijā "Ex[Pride]", kur pirms nepilniem 20 gadiem pamesto fabriku betona grīdai jau liksmi spraucas cauri šķietami trausli zaļumi.

Saturiski "Half Life" sērijā ir tvertas "nekāda" – izplūdušais, dabiskais, nekoptais, entropiskais, bet formāli tiek saglabātas tradicionālas kompozīcijas pazīmes: skatītāja skatiens, lai arī reizēm pirmajā mirklī tiek samulsināts, tomēr atrod mērķtiecīgas kustības ceļu no priekšplāna detaļām uz fonu (reizēm līdz pat attālam horizontam, reizēm – atduroties pret mežu vai ēkām), no stumbru pārliecinotās vertikālītātes uz sīku zariņu horizontālajiem un diagonālajiem labirintiem un lapiņu trauslajām mežģīnēm.

Fotogrāfiju sērijā "Māju sajūta" ieraugām atsevišķas privātmājas uz krāšņu vakara debesu fona. Iedziļinoties nakts ainavā, uz mirkli jāatgriežas pie romantisma mākslas, kurā īpaši tika izcelta nakts, pilnmēness, vētras, miglas, kapsētas u. tml. estētika. 19. gadsimta māksliniekam romantika galvenokārt asociējās ar dabas parādību spēku un cilvēka lepno vienatni tā priekšā vai drosmīgo cīņu ar to – piemēram, mēnesnīcas apspīdēta jūras ainava ar kuģi⁶⁶. 20. gadsimta mākslinieks romantiku meklēja urbānajā ainavā, kā, piemēram, Gregorijs Krūdsons⁶⁷ fotogrāfiju sērijā "Krēsla". Kinematogrāfiski vērienīgās, panorāmiski tvertās piepilsētas ainavas krēslas stundā sasauca ar romantiķu ilgām pēc sublīmā, vienīgi tas tiek atrasts sadzīviskā un banālā vidē. Lai arī šajās ainās nekas nenotiek, noskaņai piemīt kas spocīgs un varbūt pat draudīgs (autors atsauca uz Deividu Linču un filmu "Zilais samts" ("Blue Velvet", 1986) kā nozīmīgāko iedvesmas avotu⁶⁸).

Mājīgās mājas un to gaišos logus skatīenam daļēji aizsedz koki, krūmi, žogs; tās tvertas no attāluma, radot iespaidu par neskaidru motīvu vadītu, nemanāmu pielavišanos. Līdz ar to citādi tik mīlīgajos darbos nedaudz ieviešas nemājīgums, vārdos vai darbībā vēl neizteikts draudīgums. Savukārt siltas jūtas pret šeit portretētajām mājām kā droša patvēruma, cietokšņa metaforu raisa apkārtējais tukšums un vēlā vakara (iespējama) klusums. Tā kā šīs mājas atrodas pilsētas nomalē vai mazpilsētā, visa tobrīd esošā dzīvība un aktivitāte

⁶² Helmore, E. The Witching Hour. *The Guardian*, 2006, Oct. 4, Culture Section, p.22.

⁶³ Kukaine, J. Alnis Stakle. Home Sweet Home. In: *Private*. [Exhibition catalogue]. Ed. by Tifentāle, A. Rīga: Uksus, 2008, p. 175.

⁶⁴ van Eyck, A. Untitled Thoughts on Place and Occasion. In: *Team 10 Primer*. Ed. by Smithson, A. Cambridge, MA: MIT Press, 1968, p.101.

Romantics' longing for the sublime, with the difference that it is discovered in an ordinary, banal setting. Although nothing is happening in these scenes, there is something ghostly, and perhaps even threatening in the mood (the artist refers to David Lynch and the 1986 film 'Blue velvet' as his most important source of inspiration⁶²).

The homely dwellings with windows lit up are partly obscured by trees, bushes and fences, and are viewed from a distance – which gives an impression of sneaking up unnoticed, guided by motives that are unclear, thus instilling a little unhomeliness and latent menace, in words or action, into these otherwise so enchanting works. At the same time the surrounding emptiness and silence (presumably) of the late evening gives rise to warm feelings towards the houses portrayed here as metaphors for a secure refuge, a fortress. Since these houses are located on the outskirts of the city or in a small town, all the life and activity of that moment is concentrated within, while outside there is no reassuring flow of cars, public transport and pedestrians. Even were there to be lonely passers-by, they are proudly ignored due to the nature of photography at dusk. "During the four minutes (of exposure time – A.T.) accidental passers by leave no trace on the photographic material and shadows in the light windows can move, split and merge – the photographs would only document the movement of stars and the invariably unapproachable, and at the same time so welcoming, small quadrangle of a lit window – the so fascinating private life of a stranger."⁶³

The artist also emphasises the sociological aspects of this study: "Documental aspect of the series of photographs disclose architecture of private houses and their adherent surroundings making possible for a viewer to imagine a sum of individual and collective experiences hidden in walls and lightened windows of houses." The works in this series permit a kind of typology of private homes in Latvia: the houses themselves can tell us about the town and its history, and about its residents, "for a house is a tiny city, a city a huge house"⁶⁴, as architect Aldo van Eyck has said. But what we would see and learn if we were to enter these homes and become acquainted with the totality of their owners' experiences would be quite different from the scenes that arise in our imagination, and would quite certainly shatter the emotional impression of this kind of alienated, but nevertheless moving observation. It seems best to maintain a safe distance, undetected and unnoticed, and succumb to an absolutely personal longing, even if it's only for four minutes.

Alņa darbu instalēšana Latvijas mūsdienu fotogrāfijas izstādē "Privāts" (2008) Laikmetīgās mākslas centrā "Winzavod" Maskavā Alnis' work being hung in the 'Private' exhibition of contemporary Latvian photography (2008) at the Winzavod Contemporary Art Centre, Moscow

Foto / Photo: Zenta Dzividzinska

⁶⁵ Kukaine, J. Alnis Stakle. Mājas, mīļās mājas. No: *Private*: [Izstādes katalogs]. Sast. A. Tifentāle. Rīga: Uksus, 2008, 174. lpp.

⁷⁰ Eyck, A. van. Untitled Thoughts on Place and Occasion. In: *Team 10 Primer*. Ed. by A. Smithson. Cambridge, MA: MIT Press, 1968, p.101.



koncentrējas iekšpusē, bet ārpusē nav lielpilsētas uzmundrinošās auto, sabiedriskā transporta un gājēju plūsmas. Ja arī kāds vientuļš gājējs te būtu bijis, krēslas stundas fotografēšanas specifika viņu lepnī ignorē. "Četrus minūšu laikā [eksponēcijas ilgums – A. T.] nejaušs garāmgājējs nekādas pēdas fotogrāfiskajā materiālā neatstāj un ēnas izgaismotajos logos var kustēties, šķirties un savienoties – fotogrāfijas dokumentē tikai zvaigžņu kustību un nemainīgi nepieejamo un vienlaikus aicinoši izgaismoto, mazo loga četrstūri."⁶⁹

Autors akcentē arī socioloģiska pētījuma aspektu: "Fotogrāfiju sērijas dokumentālais aspekts atklāj privātmāju arhitektūru un tai piederošo vidi, ļaujot skatītājam iztēloties individuālo un kolektīvo pārdzīvojumu summu, ko slēpj māju sienas un to izgaismotie logi." No sērijas darbiem iespējams izkristalizēt noteiktu Latvijas privātmāju tipoloģiju – paši namiņi var pastāstīt gan par pilsētu un tās vēsturi, gan par iedzīvotājiem, "jo māja ir miniatūra pilsēta un pilsēta ir liela māja"⁷⁰, kā teicis arhitekts Aldo van Eiks. Bet tas, ko mēs ieraudzītu un uzzinātu, ieejot šajās mājās un iepazīstot to īpašnieku pārdzīvojumus, būtu pavisam atšķirīgs no mūsu iztēlēt radušās ainiņas un pilnīgi noteikti sagrautu fotogrāfiju sērijas atsvešinātā, bet tomēr aizkustinošā vērojuma emocionālo iespaidu. Piemērotāk šķiet palikt drošā attālumā, nemanītam un neievērotam, un kaut uz četrām minūtēm ļauties absolūti privātām ilgām.



Alise Tifentāle (dz. 1977) studējusi komunikācijas zinātnes, teoloģiju un mākslas vēsturi. Ir īstāstu krājuma un divu romānu autore. No 1996. gada publicē recenzijas un pētījumus par laikmetīgo mākslu, no 1999. gada piedalās izstāžu organizēšanā un albumu veidošanā. 2006. gadā izveidojusi fotomākslas žurnālu "Foto Kvartāls" un ir tā galvenā redaktore.

Alise Tifentāle (born 1977) has studied communication theory, theology and art history. She is the author of a collection of short stories and two novels. Since 1996, she has published reviews and studies on contemporary art, and since 1999 has been involved in curating exhibitions and compiling albums. She is the establisher (in 2006) and editor-in-chief of the contemporary photography magazine '*Foto Kvartāls*'.



9 789984 807409

Pašportreti, klusās dabas un privātās dzīves vides tuvplāni, distancēti tvertas vientulīgas (vai gandrīz vientulīgas) ainavas – tie ir Aļņa Stakles fotogrāfijām raksturīgi motīvi. Komentējot savus darbus, Alnis bieži uzsver to personīgo raksturu – tajos satiekas un atkārtojas tādi motīvi kā sapņošana, pašizziņa, meditācija. Jāpiekrīt, ka darbi ir personīgi, bet tas nenozīmē, ka tie būtu atklāti vai intīmi. Dzīves materiālu Alnis izmanto savas tēlu sistēmas radīšanai un izkopšanai, un viņa fotogrāfijas nav ne publiska dienasgrāmata, ne aizrautīga cīņa ar dēmoni, ne emocionālu pašatklāsmju virkne: tām visām raksturīgs attālināts un atturīgs vērojums (kā no ārpuses vai no augšas), un šis īpašais, no emocijām attīrītais skatījums pieļauj daudznozīmīga tulkojuma iespējas.

Alise Tifentāle

Self-portraits, still lifes and close-ups of the private milieu, and detached views of deserted (or almost deserted) landscapes – such are the characteristic motifs of Alnis' photography. Commenting on his own work, Alnis frequently emphasises its personal character: motifs such as dreaming, introspection and meditation are combined and reiterated. His work certainly is personal, but that does not mean it's overt or intimate. Alnis utilises material from life in order to create and develop his system of imagery, and his work is not a public diary, a passionate struggle with demons or a flood of emotional self-revelation: all of his works are characterised by detached and reticent observation, as if from outside or from above, and this special perspective, cleansed of emotion, presents an opportunity for polysemous interpretation.

Alise Tifentāle