

PASAULES ARHĪVS

JEB JA FOTOGRĀFIJU VARĒTU UZSKATĪT PAR IZZIŅAS INSTRUMENTU

THE ARCHIVE OF THE WORLD OR WHETHER PHOTOGRAPHY CAN BE CONSIDERED AN INSTRUMENT OF KNOWLEDGE

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Māksliniece / Artist

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Vai fotogrāfija patiešām var vairot mūsu zināšanas ar no-sacījumu, ka tā pakļauta precīzai koncepcijai, kas izriet no kolekcijas, kura veidota, ievērojot sistemātisku kārtību? Vai pastāv kāda saistība starp fotogrāfiju kā uztveres mediju un reģistrēšanas instrumentu, no vienas puses, un fotogrāfiju kā zināšanu formu, kas uzlūkota kā sakārtojošs process, no otras? Vai mēs varam runāt par gnozeoloģisku, ar attēliem saistītu procesu tai brīdī, kad tie atklājas precīzu kategoriju organizētā formā? Vai tātad pietiktu izveidot atvilktnītes un pielimēt tām etiķetes ar terminiem, lai fragmentus, kas izrau-ti no jutekļu pasaules, paceltu līdz ideju debesu augstumiem un ikviena nenozīmīga priekšmeta nopiedumam piešķirtu zinātnisku vērtību?

Apzinos, kāds svars piemīt šiem jautājumiem, un var-būt būs labāk, ja tūlīt spersim vienu soli atpakaļ: citādi mēs riskējam, ka mūra siena, no kuras tikko nokasijām mazliet apmetuma, uzgāzīsies mums virsū un visa lielās Filosofijas ēka sabruks mums pie kājām, bet mēs, burvja mācekļi, pro-tams, nekādi nespēsīm no jauna salikt kopā šīs tūkstošiem gadu veidotās mozaikas gabaliņus.

“Kā filosofi,” raksta Paolo Spiniči, “mēs reizēm ne tik daudz vēlamies uzzināt jaunas lietas, bet gan jūtam nepie-ciešamību ieviest kārtību jau zināmajās. (..) mēs paļauja-mies, ka, mazliet apdomājoties, ir iespējams saskaņot dažā-dos mūsu zināšanu šķirķļus un daudzās drošās pārliecības, kurās izpaužas mūsu dzīve, jo tikai tā ir iespējams justies kā mājās mūsu priekšstatu kārtīgajā savijumā (..).”²

Domājot par krievu matrjoškas struktūru, es gribētu iedvesmoties no sava analizējamā subjekta metodoloģijas: iesākumā rīkošos kā arhivārs, kas sistemātiski sakārto savu inventāru, vai reizēm, kad kārtības loģika kļūs grūtāk saska-tāma, pārvērtīšos par Bodlēra aprakstīto lupatlasī, kurš “ka-taloģizē un kolekcionē. (..) Viņš visu sašķiro un izvēlas ar gudru ziņu; kā sīkstulis, kurš sargā savus dārgumus, viņš vāc atkritumus, kam Industrijas dievietes žokļos lemts pār-tapt par ko noderīgu vai jauku.”³

Tādu zināšanu šķirķļu, kas atklājas zem apmetuma kār-tas, patiešām ir daudz, sākot jau ar pašu izziņas jēdzienu vai to, kā zināšanas veidojas un kā tās ir iespējams sasniegt. Protams, ierobežotajā telpā un laikā nav iespējams pagūt no jauna apmeklēt ikvienu stāvu un ikvienu istabu šai (filoso-fijas) ēkā, kas slejas pret (ideju) debesīm, taču mēs varētu vismaz mēģināt ar zīmuli – pavisam viegli un vajadzības gadījumā izdzešāmi – ieskicēt to, kādas galvenajos vilcienos varētu būt pieejas, metodoloģijas, sistēmas un norises izzi-

“Photographers who wished to put into order and give structure to reality sided together (...) behind the notion of ‘the photographic way of seeing’: according to them, photography was able to reveal the inherent dignity and harmony in just about any common object, any fragment of nature; it was a treatise on the real.”

Rosalind Krauss¹

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss

ņas procesos, kas varētu mums palīdzēt skaidrāk ielūkoties jautājumā, kuru esam apņēmušies apspriest.

Šai brīdī man vissvarīgāk šķiet uzsvērt pāreju no pēdē-jā pamatojuma un pozitīvisma koncepcijas, kas caurcaurēm piesātināta ar ticību tam, ka, liekot lietā racionālas sastatnes, ir iespējams uzbūvēt drošu un stabilu zināšanu ēku (ar no-sacījumu, ka pastāv stingri pamati), uz tādu zināšanu kon-cepciju, kurā viss balstās uz analogijām un kura zināšanas uzlūko kā neskaitāmu kustīgu un vienmēr pārvietojamu ele-mentu kopumu. Kā precīzi norāda Benjamins Buhlohs: “Bū-tībā mēs šeit pieredzam – patiesībā jau divdesmito gadu vidū, bet izteiktāk divdesmito gadu nogalē – pakāpenisku pārbīdi uz fotogrāfiska krājuma arhivējošām un mnemotis-kām funkcijām, kas kļūst par epistēmu, kura ir pamatā radi-kāli citādei fotomontāžas estētikai.”⁴

No šādas kolāžas formas – to aizsāka Valters Benjamins ar citātu lietojumu savā *Passagenwerk* un Abī Varburgs sa-vā *Mnemosyne Atlas* – postmodernajā laikā mēs nonākam pie sazarotas neregulāra un neparedzama tīkla rizomas (De-lēzs/Gvatarī), no lineāra grāmatas lasījuma pie lēcienvaida lasījuma timeklī, lēkājot no vienas saites pie citas.

Divas klasiskās formas šķietamas zinātniskas kārtības radīšanai – arhīvs ar tā stabilajām vai pat nelokāmi stingra-jām, racionālos jēdzienos balstītajām struktūrām, kas sakār-to oriģinālos dokumentus, un atlants, kurā teksti (visas ar prātu izzināmās gudrības) ir cieši saistīti ar attēliem (jutek-ļiem izzināmajām gudrībām) – pārstāv divas dažādas attiek-smes un divus dažādus rīcības veidus: pirmais ir pozitīvisma dēļs, bet otrs dzimis no dadaiski sirreālās dzejas. Tie abi ir kultūras atmiņa ar lielu epistemoloģisko vērtību. Arhīvs aiz-sākas ar birokrātiskām funkcijām: tas uzglabā dokumentus (gan valsts dokumentus, gan citādus) sistemātiskā kārtībā, lai atvieglotu pēc iespējas ērtāku visa nepieciešamā atraša-nu. Pēdējos gados ir savairojušās teorijas par arhīvu, un tagad tā epistemoloģiskā vērtība jau ir nostiprināta: “Taču arhīvu vairs nevar uzskatīt par pasīvu noliktavu vai kapsētu rakstītiem tekstiem. Drīzāk tas ir kļuvis par stabilu pētniecī-bas toposu. (..) Šādā nozīmē ar zināmām tiesībām var ap-galvot, ka mūsdienās zinību vieta ir ne vairs bibliotēka, bet gan arhīvs.”⁵ Savukārt pārdomas par atlantu papildina zinī-bu lietiskais un estētiskais aspekts: “Izziņas vizuālā forma, re-dzēšanas izzināmā forma, atlants sagrauj visus šos ar prātu izzināmā ietvarus. Tas ievieš būtiski svarīgu piesārņojumu – un vienlaikus pārpilnību, izteiktu auglību –, ko šiem mode-ļiem vajadzēja novērst. Nostājoties pret jebkuru estētisku piesārņojumu, tas ievieš daudzveidīgo, atšķirīgo, hibrīdo, kas piemīt ikvienai montāžai.”⁶

Tātad mēs varētu apgalvot, ka gan arhīvam, gan Atlan-tam piemīt neapstrīdama epistemoloģiska vērtība? Nedo-māju vis, jo ikviena izvēle netieši norāda, ka kaut kas cits ir at-stāts bez ievēribas, savukārt ikvienas atmiņas netieši norāda, ka kaut kas cits ir ticis aizmirsts. Runas par objektivitāti un tās tiesībām uz pilsonību nevar būt mums vienaldzīgas arī tad, kad nodarbojamies ar izziņu, arhīviem vai fotogrāfiju. Ne velti filosofi kādā brīdī novērsās no izzināmās pasaules idejas kā tādas. Vēl iekams Kants bija pasludinājis, ka “lieta par sevi” nav izzināma, filosofu uzmanība no izziņas objekta pievēr-sās izzinošajam subjektam, – lai pieminam kaut vai angļu empirismu tā radikālākajās formās (Bērklijs, *esse est percipi*), kas apgalvoja, ka pastāv vienīgi tas, ko mēs uztveram. Līdz ar Huserla fenomenoloģiju uztverošā subjekta svarīgums izziņas procesā joprojām palika spēcīgi izteikts, tomēr, par spīti visam, viņš nekad nenoliedza, ka pastāv no mūsu uztve-res neatkarīga “dzīves pasaule”.

No šiem vispārīgajiem pārspriedumiem par izziņas no-risēm, par attiecībām starp izzinošo “Es” un objektīvo pa-sauli, par to, kā mēs iemantojam izziņas objektus, kas mums (fenomenoloģiski) parādās, kā arī par to, kā pēc tam norisi-nās intelektuālā (arhīvs) vai asociatīvā (atlants) sakārtošana, mēs varētu iegūt terminus un procesos, kas ir visnotaļ attie-cināmi arī uz fotogrāfiju. Pareizāk, lai aprakstītu to, kas no-tiek, kad es uzņemu fotoattēlu, un to, kas pēc uzņemšanas

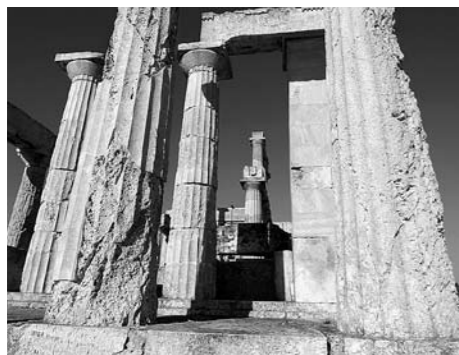
to deal with it. Obviously it is not possible, in this limited space and time, to revisit every floor and every room of this building (of philosophy), which rises up towards the sky (of ideas), but we could at least try to sketch in, with light and always erasable strokes, as if in pencil, what could be the principal lines of behaviour, the methodologies, systems and functioning of the cognitive processes which could help us to see more clearly the issue we intend to discuss.

What at this point I am keen to underline, above all, is the transition of a foundationalist and positivistic concep-tion, from one aspect – firmly believing that it is possible to construct a secure and stable building of knowledge on a ra-tional framework (given that there is a solid foundation) – to a conception of knowledge which can be likened to the ana-logy: an assemblage of many loose pieces which can always be moved around. As Benjamin Buchloh points out: *“In ef-fect we are experiencing – in the Twenties – a movement to-wards archival and mnemotic forms in the collection of pho-tography, which will become the fundamental episteme of a radically different aesthetic: that is, photomontage.”*⁴

From this form of collage – as initiated by Walter Benja-min with his use of quotations in the *Passagenwerk* and by Aby Warburg in his *Mnemosyne Atlas* – we shift into post-modernity instead, into a rhizomatic structure of irregular and unpredictable networks (Deleuze/Guattari), from the linear reading of a book to reading in jumps from one link to another in the Web.

The two classical forms for the creation of a presumed scientific order, the *archive* with its stable, if not rigid, struc-tures based on rational concepts which arrange into order original documents, and the *atlas* (in which the texts – the intelligible knowledge – are strictly linked to the images – the sensible knowledge), represent two different approaches and procedures: the first being the offspring of positivism, and the second deriving from dada-surrealist poetry. Cul-tural memory with important epistemological value, both together, an archive starts off with a bureaucratic function: it conserves documents – of the State, but not only – in sys-tematic order, to facilitate more efficient research. In recent years, theories on the archive have increased in number and by now their epistemological value has become well-established: *“The archive cannot be considered a passive depository or cemetery of entries. Rather, it has become a fixed topos in research...In this sense it could be deservedly claimed that the venue of knowledge today is no longer the library, but the archive.”*⁵ In reflections on the atlas, on the other hand, a tangible and aesthetic aspect is added to knowledge: *“Visual form of knowledge, knowledgeable form of seeing, the atlas disrupts all these frames of intel-ligibility. It introduces a fundamental impurity – but also an exuberance, a remarkable fecundity – that these models had been conceived to avert. Against any aesthetic purity, it introduces the multiple, the diverse, the hybridity of any montage.”*⁶

Can we therefore maintain that both, the archive as well as the atlas, have an indisputable epistemological val-ue? I don’t believe that we can, because each choice implies that something has been left out, and each memory implies that something has been forgotten. The discourse on objec-tivity and its right to citizenship should be of interest still, whether we are dealing with knowledge, with archives or in-deed with photography. It’s not just by chance that at some point philosophers drew away from the idea of a know-able world as such. Already earlier, when Kant proclaimed that “the thing in itself” is unknowable, philosophers’ atten-tion moved from the object to be known to the knowing subject, it’s enough to think of English empiricism which, in its most radical form (Berkeley, “*esse est percipi*” – “*to be is to be perceived*”) maintained that only that which we per-ceive exists. In Husserl’s phenomenology, the importance of the perceiving subject in the cognitive process remained strongly accentuated, but notwithstanding that, he never



1



2

1 Afajas templis Aiginas salā Grieķijā
Temple of Aphaia, on the island of Aigina, Greece
2009

2 Darbnīca *Manufattu insitu 4*. Folinjo, Itālija
Projekts *VIAINDUSTRIAE & neon>campobase*
Akmeņu pārvietošana. Performance /
"Manufattu insitu 4", workshop. Folinjo, Italy
Project *VIAINDUSTRIAE & neon>campobase*
Moving stones. Performance
2010

Foto / Photo: Barbara Fässler

notiek ar šiem attēliem, kad es tos salīmēju albumā vai arī piešķiru tiem nosaukumus un ar kādas aplikācijas palīdzību sakārtoju savā datorā, mēs varētu izmantot līdzīgus terminus. Lai fotografētu, man kaut kas jāuztver, jāpieņem lēmums par vērst objektīvu tieši šajā virzienā, jāizvēlas noteikts attālumš un apgaismojums un, visbeidzot, "jāizgriež" objekts no realitātes un jārada sava fotogrāfija. Un pēc tam es radu savu uzņēmumu arhīvu un izveidoju mapes, kam piešķiru noteiktus apzīmējumus. Tātad atbilstoši kategorijām es arhivēju objektus, ko esmu uztvērusi un pēc tam "paņēmusi" no savas "dzīves pasaules". Tad varbūt mēs šo norisi varam salīdzināt ar izziņas procesu?

Jau kopš pašiem pirmsākumiem fotogrāfiju uzskata par "spoguļi, kas apveltīts ar atmiņu," un attiecīgi par instrumentu, kurš atspoguļo visu, kas atrodas tā priekšā konkrētā vietā un konkrētā brīdī. Taču šī nenoliedzami pastāvošā mehāniskā saite ar īstenību nebūt negarantē fotogrāfijas objektivitāti. Debates par to, ka īstenībai ir atvēlēta vienīgi tieša nospieduma būtībā pasīvā loma, un par to, ka savukārt fotogrāfs ir aktīvais un izšķirošais šī radošā procesa vadītājs, aizsākās līdz ar pirmajiem dagerotipiem un ir pievērsušās arī arhīviem; abos gadījumos ir kāds operators, kurš izdara izvēli un pieņem lēmumus – ko iekļaut arhīvā un ko portretēt fotogrāfijā, un abos gadījumos viss pārējais paliek atstāts ārpusē: tas viss, kas nav ticis izraudzīts, lai iekļautos arhīva vai fotogrāfiskajā atmiņā, grims brutālā un neatgriezeniskā aizmirstībā un, iespējams, zudīs nākotnei.

denied the existence of a *Lebenswelt* ('life-world'), independent of our perception.

From these general considerations on the occurrence of knowledge, the implications of the relationship between the perceiving "I" and the objective world, how we appropriate objects of knowledge as they appear to us (phenomenologically), but equally how the process of ordering these objects, whether intellectually (archive) or by association (atlas) takes place, we may draw out the terms and functions that are strongly similar to photography. Or better still, to describe what happens when I take a photo and what happens with these images after the shot, when I paste them into an album or instead when I name them and arrange them with some application in my computer, we can use similar terms. In order to take a photo I have to perceive something, it means to decide to point the lens in the direction of this thing, to decide on the distance, the depth of the field, the lighting, until I "cut out" that object from reality and produce my photo. After that, I create an archive of my shots and define folders with a certain name. I will, therefore, be archiving into categories the objects I have perceived and hence "taken" from my "life-world". Could we therefore liken this process to the cognitive process?

From its very beginnings photography has been considered as "the mirror endowed with memory" and hence an instrument that reflects everything that is in front of it in a concrete place, in a precise instance. But this undeniable mechanical bond with the real is by no means a certain guarantee for the objectivity of photography. The debate on the role of reality as a direct impression that is basically passive and the role of the photographer as the decisive and creatively active guide came into being together with the first daguerrotypes, and did not leave untouched the discourse on the archive either: in both cases there is an operator who makes decisions on what to choose – in an archive, what to include, and in photography what to portray – and in both cases everything else remains left outside; everything that wasn't chosen to form part of the archival or photographic memory, fallen into brutal and irreversible oblivion and at risk of being lost to the future.

August Sander's project *Menschen des 20. Jahrhunderts* ['People of the Twentieth Century'] which created a record in progress of the society he lived among in the Weimar Republic, was definitely characterised by a more systematic and consistent conceptual approach in comparison to other similar projects, such as Karl Blossfeldt's plants or Eugène Atget's Parisian streets. Through his portraits, Sander attempted to highlight the types that characterised the society of his age, and in order to be able to do so, created precise categories. Ideally the thousands of pictures would not speak of one concrete individual (the one in front of the lens), but would rather represent a universal entity: in fact the caption almost never gives the name or surname, but a social determination such as occupation rather than class, in addition to the place and the date of the snap. Sander teaches us about the potential role and the possibilities of photography in understanding and hence deepening our knowledge of our living world, an entity in perpetual flux.

The theoretical definitions and reflections about the genre of the portrait could enlighten us further on the issues which arise from Sander's project: since the invention of the daguerreotype in 1837, the photographic portrait had not moved very far away from the painted one, but largely drew inspiration from it. The reading was primarily individual, though, (excluding the case of allegorical representations), and so what was expected of a portrait was its likeness and along with that its "truthfulness" with respect to the face existing in real life, now reproduced as an image. By establishing categories, however, Sander takes us to another level of reading and use of the image: rather than representing a person in their uniqueness, specificity and inimitability, he seeks – while using an image of a con-



Orsē muzejs Parīzē
The Orsay Museum. Paris
2007



Grāmatplaukts. Milāna
Bookshelf. Milan
2009

Foto / Photo: Barbara Fässler

Augusta Zandera projektam *Menschen des 20. Jahrhundert*s (“Divdesmitā gadsimta cilvēki”), kas veidoja nemitīgā attīstībā esošu kartējumu sabiedrībai, kura viņu ieskāva Veimāras republikā, noteikti bija raksturīga konceptuālajā ziņā sistemātiskāka un konsekventāka metode, ja salīdzinām ar citām līdzīgām iecerēm, piemēram, ar Karla Blossfelda augiem vai Ežēna Atžē fotografātajām Parīzes ielām. Ar šo portretu palīdzību Zanders centās noteikt sava laika sabiedrībai raksturīgos tipus, un, lai to panāktu, viņš izveidoja precīzas kategorijas. Ideālā veidā šo portretu tūkstošiem vajadzētu nevis vēstīt mums par noteiktu individu (par to, kurš atradies objektīva priekšā), bet gan atveidot universālu lielumumu – un arī fotogrāfiju parakstos gandrīz nekad nav norādīts vārds un uzvārds, bet gan kāds sociāls apzīmējums, piemēram, profesija vai kārta, kā arī uzņemšanas vieta un gads. Zanders mums māca, kāda var būt fotogrāfijas loma un iespējas, kad cenšamies izprast un attiecīgi arī dziļāk izziņāt mūsu dzīvo pasauli, kas ir allaž kustībā esošs lielumums.

Pārdomas par portreta žanru un tā definīcijas var mums vēl skaidrāk atklāt dažādas problemātiskos jautājumus, kas izriet no Zandera projekta: jau kopš dagerotipijas izgudrošanas 1837. gadā fotogrāfiskais portrets necik daudz neatlīninājās no gleznieciskā portreta un būtībā no tā iedvesmojās. Lasījums pirmkārt un galvenokārt bija individuāls (šai gadījumā mēs nerunājam par alegoriskiem atveidojumiem), un no portreta galvenokārt tika prasīta līdzība un “patiesīgums” attiecībā pret kādu reāli eksistējošu seju, kas tagad atveidota attēlā. Taču, ieviešot kategorijas, Zanders pārvietoja citā lasījuma un iztēles izmantojuma līmeni: viņš nevis attēlo personu, uzsverot tās vienreizību, specifiskumu, neatkārtojamību, bet gan cenšas ar konkrētas personas portretējuma palīdzību pēc iespējas tuvināties abstraktam jēdzienam, sociālam tipam, un tādējādi viņš tuvojas pavisam citā dai nozīmei. Zemnieks kļūst par visas zemnieku šķiras pārstāvi, indivīds pārstāv tipu un zūd kā individuāla būtne ar savu vārdu, uzvārdu un īpašo personisko stāstu. Alfreds Dēblins šādi komentēja Zandera ieceri: “Itin kā socioloģija tiktu rakstīta bez rakstīšanas, sniedzot attēlus, turklāt seju, nevis tradicionālu tērpu attēlus, – to panāk šī fotogrāfa skatiens, viņa gars, viņa novērošanas spējas, viņa zināšanas un – nebūt ne pēdējā vietā – viņa milzīgā fotogrāfiskā varēšana.”⁷

Lai mēs labāk izprastu šo projektu, man šķiet nepieciešami iedziļināties un labāk saprast tipoloģijas, ko Zanders izveidoja, balstoties uz teju vai neizmērojamo attēlu daudzumu, un kas viņu pēcāk vadīja turpmākajos pētījumos. Zandera kategoriju nozīme nebūt nav vērtēta vienprātīgi: daži tās redzēja kā grandiozu strukturālu liecību par pasauli, kam drīz lemts pazust Otrā pasaules kara katastrofā (Valters Benjamins), bet citi savukārt uztvēra tās kā sociālu tipizāciju, kas tiecas uz dramatisku vienkāršošanu, kura pavisam viegli izmantojama ideoloģiskiem mērķiem (Alans Sekula). Vispirms rodas jautājums, vai kategorijas patiešām spēj mums kaut ko iemācīt par mūsu pasauli vai arī – gluži otrādi – tās, uztiepjot attēlu lasījumam stingras tipoloģijas, nodzēš nozīmēm bagātās nianšes, kas atrodamas vienīgi atsevišķā daudznozīmīgumā un tajā iepriekš neparedzamajā kāda fenomena sarežģītībā, kura dažādos veidos atklājas uztvēršanai individuālam. Zanders pats sevi uzlūkoja kā daļu no nemitīgu pārmaiņu procesa un kategorijas drīzāk bija iecerējis kā vadlīnijas, kas palīdz iegūt kopskatu uz daudzpusīgu un eklektisku pasauli. Tādējādi “Divdesmitā gadsimta cilvēki” pārveidojās un laika gaitā no sākotnēji socioloģiska tagadnes pētījuma pārvērtās vēsturiskā liecībā, savukārt to kategorijas kļuva par neglābjami zudušas sabiedrības zīmējumu.

Pirmais priekšnoteikums procesā, kad kaut kas tiek dalīts kategorijās un sakārtots, ir skatījuma pārveidošana par fizisku priekšmetu (fotogrāfiju), kas no uzņēmuma izdarīšanas vietas ir pārceļama uz autora noliktavu: fotoattēls tādējādi kļūst par pārnēsājamu pasaules gabaliņu, un tātad, būdam “izgriezums”, tas ir analizējams un saistāms ar kādu atsevišķu jēdzienu. Kā mēs labi zinām, dislokācija var būt ne tikai telpiska: līdz ar pārvietošanos laikā sāk darboties arī

crete person – to approach an abstract notion, a social type and by doing so, he shifts towards a meaning that is quite different. The peasant becomes representative of the entire class of peasants, the individual is a type and disappears as a single being with a name, a surname and his or her own particular personal story. Alfred Döblin commented Sander’s intentions thus: “*As if describing sociology without writing, but by presenting images, images of faces and not of traditional dress: this is what the photographer’s gaze is capable of creating, his spirit, his observation, his knowledge and – last but not least – his enormous photographic capacity.*”⁷

To gain a better understanding of the project, it seems to me necessary to deepen one’s comprehension of the typologies that Sander created among the vast mass of images and which as a result directed him towards the next phase in his research. The meaning of Sanderian categories was not unequivocally perceived, quite the contrary: there were those who saw it as a grandiose structural testimony of a world rushing headlong towards the catastrophe of World War II (Walter Benjamin) and those who saw it as a social classification tending towards a dramatic simplification, easily exploitable for ideological purposes (Allan Sekula). First of all we need to ask whether the categories really can teach us something about our world or whether, on the contrary, they force our reading of the images into rigid typologies, or even cancel out the rich gradations of significance that can be found only in the versatility of the unique and in the unforeseeable complexity of a phenomenon which appears in various guises to a receptive individual. Sander saw himself as part of a process in continual modification and intended the categories above all as guidelines for gaining a comprehensive overview of a complex and manifold world. The ‘People of the Twentieth Century’ thus changed, with the passing of time, from what was originally a sociological investigation of the present into a historical record, and the categories mutated into a blueprint of a society lost forever.

The very first requirement in the process of categorising and putting into order is the transformation of the visible into a physical object (the photo), which can then be transferred from the place where it was taken to the author’s storehouse: the photographic image thus becomes a portable piece of the world, and hence as a “cutting” is analysable and classifiable under some particular concept. As we well know, this dislocation is not only spatial: with the temporal displacement, an important process of recording and memory begins to operate. The photo thus becomes a witness to a time and a place that no longer exists, and this applies in much stronger measure to the portraits of persons who have undergone permanent and rapid changes. The Barthian “what was” for Sander overrides the individual and sentimental dimension and resurfaces in the memory of a historical moment with its “social categories”, these too destined to disappear to leave space for new denominations created by those who feel obliged to constantly adapt sociological stratification to the current situation.

Even if archives have existed for as long as human culture has existed, even if there have always been moments of particular attention to the systematisation of knowledge, for example, state archives, medieval libraries, the *Wunderkammern* (‘Cabinets of Curiosities’) of the 17th century, the encyclopaedias of the Enlightenment, the museums of the 17th century, in recent decades the theme of the archive as a system of categorisation and knowledge has become a part of postmodernist philosophical and aesthetic discussion.

The archive as the “the archaeology of knowledge” (Foucault) is seen as an institution as well as a conception, that is both a physical place and a method of working, and has established “the rules for that which could be said”. While in art the notion of archive means above all to collect

svarīgais atcerēšanās un atmiņas process. Tādējādi fotogrāfija kļūst par liecinieci kādam laikam un vietai, kas vairs neeksistē, un jo lielākā mērā tas sakāms par cilvēku portretiem, jo cilvēki vēl jo vairāk ir pakļauti straujām un neatgriezeniskām pārmaiņām. Bartiskais “tas ir bijis” Zandera darbos pārsniedz individuālo un sentimentālo dimensiju un no jauna parādās atmiņās par kādu vēsturisku brīdi ar savām “sociālajām kategorijām”, kurām arī ir lemts pagaist, dodot vietu jauniem apzīmējumiem, ko rada tie, kuri jūtas aicināti sabiedrības dalījumu slāņos nemitīgi pieskaņot esošajai situācijai.

Lai arī arhīvi pastāv, kopš pastāv cilvēces kultūra, un lai arī vienmēr ir bijuši laikposmi, kad zināšanu sistematizēšanai ir veltīta īpaša uzmanība (piemēram, valsts arhīvi, viduslaiku bibliotēkas, 17. gs. *Wunderkammern* jeb kunstkamas, apgaismības laikmeta enciklopēdijas, 18. gs. muzeji), pēdējās desmitgadēs arhīvs kā zināšanu kategorizēšanas un uzglabāšanas sistēma ir kļuvis par svarīgu tematu postmodernisma filosofiskajā un estētiskajā diskursā.

Arhīvs kā “zināšanu arheoloģija” (Fuko) tiek uzlūkots gan kā institūcija, gan kā jēdziens, proti, gan kā fiziska vieta, gan kā darba metode, un tas iedibina “noteikumus par visu, ko var teikt”. Mākslā arhīva jēdziens galvenokārt nozīmē uzkrāšanu un glabāšanu, savukārt filosofijā to saprot kā epistemoloģisku figūru, kas nodarbojas ar zināšanu sakārtošanu un pārdali. Arhīvs izlemj, kādā formā vēsture ir pieejama un kam – gluži otrādi – ir lemts palikt nesasniedzamam un pazust uz visiem laikiem.

Mūsdienās mākslinieki, kas strādā ar sakārtošanas sistēmām, radot atlantus, *Zettelkasten* (kartotēkas), ziņojumu dēļus, instalācijas no atrastiem priekšmetiem, šķiet tuvināties daudz atvērtākām asociatīvās atmiņas formām, kas lielākoties ir mazāk sistemātiskas un mazāk racionālas salīdzinājumā ar klasisko arhīvu. Žorža Didī-Ibermana (*Georges Didi-Huberman*) kūrētā ceļojošā izstāde *Atlas. How to carry the world on one’s back?*⁸, par pamatu ņemot Abī Varburga *Mnemosyne Atlas*, pēta arhīva un atlanta paradīgu – kā vairāk vai mazāk sistemātisku kolekciju, vairāk vai mazāk racionālu vai intuitīvu atmiņu – estētikas ietvaros un labi parāda, cik dažādās formās un koncepcijās tā var izpausties.

Gerharda Rihtera diagramma *Übersicht* (“Pārskats”), piemēram, grafiski zīmē kultūras attīstību no viduslaikiem līdz mūsdienām, sekojot laika līnijai, lai pierādītu, cik liela nozīme epistemoloģiskajā procesā ir sakārtošanai: šai gadījumā tā ļauj iemantot vēsturisku apziņu. Piezīmju grāmatiņas ar zīmējumiem un pierakstiem (Jakobs Burkharts, Meiers Šapiro, Marsels Brodterss) vai *Bauhaus*, Hannas Hēhas vai Bertolta Brehta fotogrāfiju albumi padara redzamu tādu domas stadiju, kurā tā vēl tikai veidojas no pārejošiem un nesaistītiem fragmentiem. Mūslaiku mākslinieki bieži izmanto izziņas kolekciju dažādās formas – gan ironiskā skatījumā kā Džons Letems (*John Latham*) ar savu *Enciclopedia Britannica* vai Džons Baldesari, kurš mēģina iemācīt alfabētu augam, gan kā instrumentu, kas izmantojams teju zinātniskos pētījumos: te minamas Roberta Raušemberga, Moiras Deivijas (*Moyra Davey*) un Sūzanas Hilleres (*Susan Hiller*) fotokolekcijas vai Meta Malikana (*Matt Mullican*) *Bulletin Boards*. Augsts Zanders šoreiz ir pārstāvēts ar augu fotogrāfijām un uzlūkojams kā pretstats Paulam Klē ar tā izkaltētajiem ziediem, kas pielīmēti melnam papīram: šajā gadījumā abi mākslinieki šķietami uzņēmušies biologu lomu, taču viņu mērķis ir citāds – viņi dabas formas pēta no estētiskā viedokļa. Bernds un Hilla Beheri, kas uzskatāmi par Zandera *Neue Sachlichkeit* mantiniekiem, arhetipu meklējumus turpina arhitektonisko formu jomā. Savukārt Brasai, Mena Reja un Zigmāra Polkes fotogrāfijas pārsniedz tā saukto objektivitāti ar frontālu skatpunktu un savu interesi no realitātes pārceļ uz poētiskāku skatījumu. Topogrāfiskajai sadaļai, kur izstādītas pārstrādātas kartes (Arturs un Vitālija Rembo, Abī Varburgs, Džordžs Brehts un Sols Levits), seko negaidīts skats uz pilsētu nepazīstamajiem nostūriem (Volkers Evanss, Lāslo Mohojs-Naģš). “Subjektīvās ģeogrāfijas” uzsver to, cik svarīga ir mūsu uztvere un mūsu piedzīvotais arī visā, kas attiecas uz

and to preserve, in philosophy it refers to an epistemological figure which organises and distributes knowledge. An archive decides in what form history is available and what – on the contrary – is destined to remain inaccessible and lost forever.

In the present day, the artists who work with systems of order, creating atlases, *Zettelkasten* (card indexes), billboards, installations of found objects, seem to be moving towards more open forms of associative memory that are considerably less systematic and rational in comparison to classical archives. The touring exhibition, curated by Georges Didi Huberman, *Atlas, How to carry the world on one’s back?*⁸ investigates, along the lines of the *Mnemosyne Atlas* of Aby Warburg, the paradigms of the archive and the atlas – inasmuch a collection is more or less systematic, and memory more or less rational or intuitive – in the realm of aesthetics and shows, in exemplary fashion, in how many different forms and concepts they can be transposed.

The diagram ‘*Übersicht*’ (panoramic view) of Gerhard Richter, for example, graphically charts cultural development from the Middle Ages up till today, following a timeline, in order to demonstrate the importance of the act of ordering for the epistemological process: in this case the most useful instrument of all for acquiring an awareness of history. The notebook section with drawings and annotations (Jakob Burckhardt, Meyer Schapiro, Marcel Broodthaers) or the photographic albums of Bauhaus, Hannah Höch or Bertold Brecht render visible a stage of thought still yet to be formed from transient and disconnected fragments. Contemporary artists frequently make use of the various forms of collection of knowledge, whether in an ironic key as John Latham with his *Encyclopaedia Britannica* or else John Baldessari, who seeks to teach the alphabet to a plant, or as an instrument of investigation bordering on the scientific: the photographic collections of Rauschenberg, Moyra Davey and Susan Hiller, or the *Bulletin Boards* of Matt Mullican. August Sander is present this time with photographs of plants, a counterpoint to Paul Klee with his dried flowers glued onto black cardboard: here the two artists seem to take on the role of biologists, albeit with a different aim, that is, to investigate the forms of nature from an aesthetic standpoint. Berndt and Hilla Becher, inheritors of the Sanderian *Neue Sachlichkeit* movement extend the research of archetypes to the field of architectonic forms. The photographs of Brassai, Man Ray and Sigmar Polke, on the other hand, go beyond so-called “objective” representation with a frontal point of view and carry over their interest in the real towards a more poetic vision. The topographic section pertaining to re-elaborated geographical maps (Arthur and Vitalie Rimbaud, Aby Warburg, George Brecht and Sol LeWitt) is followed by an unexpected glance at unknown corners of cities (Walker Evans, Laszlò Moholy-Nagy). The “suggestive geographies” underline the importance of our perception and our experiences also with regard to cartography. Each person designs their own map of the city which follows their experiences and their own hierarchies of importance that they assign to places (Guy Debord, Stanley Brown). We cannot omit the manuscript of *Passagenwerk* by Walter Benjamin – a work similar to and contemporary with the *Mnemosyne Atlas* of Warburg, consisting almost completely of ordered quotations – cut up and montaged – which create a new meaning.

Huberman shows us through his project and with its rich accompanying texts how complex the relationship is between perceptive subjectivity and presumed objectivity, between the “I” and the world. Our knowledge is made up of a continuous juggling between order and dissolution, between plunges into the multiplicity of things and a table-like overview, between associative-analogical capability and tension with regard to rational order in our minds. The touring exposition thus seems to demonstrate that an aesthetic episteme can hold citizenship alongside the intel-

kartogrāfiju. Ikviens cilvēks šeit zīmē savu pilsētas karti, kas atbilst viņa pieredzētajam un tai svarīguma hierarhijai, kuru tieši viņš piešķir attiecīgajai vietai (Gijs Debors (*Guy De-bord*), Stenlijs Brauns (*Stanley Brown*)). Te, protams, nevar iztikt arī bez Valtera Benjamina *Passagenwerk* manuskripta – darba, kurš līdzinās Varburga *Mnemosyne Atlas*, tapis ar to vienā laikā un ir veidots gandrīz tikai no sakārtotiem citātiem, kas, izgriezti un samontēti kopā, rada jaunu jēgu.

Ar šo projektu un to pavadošajiem bagātīgajiem tekstiem Didi-Ibermans mums parāda, cik sarežģītas ir uzverošās subjektivitātes un iedomātas objektivitātes attiecības, “Es” un pasaules attiecības. Mūsu zināšanas veidojas nemitīgā spēlē, sakārtojot un pazaudējot, ienirstot lietu daudzveidībā un veidojot *Übersicht* diagrammas, izmantojot savas asociatīvi analogiskās spējas un pakļaujoties mūsu prāta tiekmei pēc racionālas kārtības. Tādējādi šī ceļojošā izstāde šķiet apliecinām, ka estētiska epistēma var pilntiesīgi pastāvēt līdzās intelektuālajai, bet sensorā izziņa ne vienmēr nonāk pretrunā ar to, kas pievēršas tikai idejām.

Arhivēšanas princips fotogrāfijai piemīt jau kopš tās dzimšanas. Fotografēt nozīmē izvēlēties, savākt un visbeidzot izanalizēt un sakārtot realitātes fragmentus. Ikvienu izvēle attiecībā uz saturu un formu pārstāv noteiktu, īpašu skatpunktu un tātad iedarbina hermeneitisku procesu. Savukārt pēcākā attēlu arhivēšana, ja tā tiek veikta, ievērojot precīzus kritērijus un kategorijas, līdzinās izziņas procesam: mūsu pieredze un mūsu domas veidojas, sakārtojot maņu iespaidus, kas skāruši mūsu uztveri. Platonam izziņa varēja būt vienīgi idejiska, un attēliem tolaik bija atvēlēta ideju kopiju kopijas loma, turpretī vēlāk, piemēram, franču enciklopēdistiem attēli kā neatņemama sastāvdaļa papildināja sistematisku un zinātnisku zināšanu ideju. Arī Zanders, kas centās izprast apkārtējo sabiedrību, veidojot dalījumu kategorijās un šos tipus sakārtojot, būtībā veica gnozeoloģisku mēģinājumu saglabāt sava laika attēlu cilvēces arhīvam (un arī nākotnei). Taču šis (tāpat kā ikviens cits) mēģinājums ieslodzīt pieredzi sistematiskās un racionālās kategorijās izrādījās esam mākslīga konstrukcija – un arī radošs akts, ja mēs tā vēlamies, – un tātad arī šajā gadījumā šķietamo objektivitāti ir spēcīgi ietekmējis uztverošā un domājošā subjekta skatpunkts. Ikvienu arhīvu un ikvienu izziņu, no vienas puses, veido precīzas izvēles, kas tiek paturētas, sašķirotas atbilstoši universāliem terminiem un attiecīgi uzglabātas atmiņā, bet, no otras puses, to veido viss, kas netiek saglabāts un, iespējams, grīms aizmirstībā. Katru kārtību ietekmē sava laikmeta zināšanas, gaume un intereses, un tātad tā ir atkarīga no vēsturiskā brīža, kurā tiek veidota. Un tieši tāpat katra fotogrāfija būtībā ir apzināts izgriezums no īstenības – izgriezums, ko autors ir uztvēris un nolēmis paņemt no pasaules, nostiprinot uz divdimensionāla nesēja, vienalga, vai tas būtu fizisks vai digitāls. Ar ikvienu attēlu tādējādi tiek izveidots jauns gabaliņš cilvēces izziņas mozaikā, kas nemitīgi tiek pārveidota, izjaukta un atjaunota, mainot gan tās elementus, gan iekšējās un ārējās sakarības. ●

No itāļu valodas tulkojusi Dace Meiere

^[1] Krauss, Rosalind. Teoria e storia della fotografia. Milano: Bruno Mondadori, 1996, p. 162.

^[2] Spinicci, Paolo. Simile alle ombre e al sogno. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 12–13.

^[3] Citēts pēc: Sūzena, Sontāga. Par fotogrāfiju. Tulk. Ieva Kolmane. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2008, 98. lpp.

^[4] Buchloh, Benjamin H. D. Gerhard Richters Atlas. Das Anomische Archiv. In: Wolf, Herta (Hg.). Paradigma Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 413.

^[5] Ebeling, Knuth. Günzel, Stephan (Hg.). Archivologie. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S. 12.

^[6] Didi-Huberman, Georges. Atlas. How to carry the world on one’s back? In: Catalogo Reina Sofia. Karlsruhe: ZKM; Hamburg: SF, 2010, p. 15.

^[7] August Sander: Antlitz der Zeit. München: Schirmer/Mosel, 1990, S. 13.

^[8] “Atlants. Kā nest pasauli sev līdzī?”. Kurators Žoržs Didi-Ibermans, Sammlung Falckenberg, Hamburga, Harburga, 2011. gada 1. oktobris–27. novembris. Ceļojošā izstāde, iepriekšējās pieturas: Reina Sofia Madridē un ZKM Karlsrūē.

lectual one, and that sensible knowledge need not be in contradiction to the rational one.

The principle of archiving was inherent in photography right from its origins. To photograph means to choose, collect and in the final analysis to order fragments of reality. Each choice of content and form represents a particular viewpoint and therefore triggers a hermeneutical process. The archiving of images then, if we follow precise criteria and categories, corresponds to the cognitive process: our experience and our thoughts are formed through the processes of systematization of the sensory impressions that have left traces on our perception. For Plato, knowledge could not be anything other than pertaining to ideas and images were assigned the role of being copies of copies of ideas, while much later, for instance in the encyclopaedias, the images were an integral part of the systematic and scientific notion of knowledge. The project of Sander, also, which sought to achieve an overview of the society around him through the creation of a categorized order of types was, beneath it all, a gnoseological attempt to fix an image of its time in order to archive humanity. But this attempt (like every other) to enclose experience into systematic and rational categories revealed itself to be an artificial construction – a creative act also, if we wish – and hence the presumed objectivity here also is permeated by the point of view of the perceiving and thinking subject. Every archive and body of knowledge consists of, on the one part, precise selections, retained and categorised under a universal term, and which in consequence are remembered, and on the other part, of things that have not been preserved and which probably have been consigned to oblivion. Each system of order is influenced by knowledge, by taste, by the interests of its period and therefore dependent on the historical moment in which it is formed. Each photo – in the same way – is largely a conscious excerpt of the reality that the author perceives and decides to extract from the world, fixing it onto a two-dimensional base, physical or digital, whatever. With each image, another piece in the mosaic of human knowledge is built up, in continual reorganization, constantly disrupting and renewing its elements and connections, both internal as well as external. ●

Translated from the Italian by Terēze Svilane

^[1] Rosalind Krauss, Teoria e storia della fotografia, Bruno Mondadori, Milano, 1996, p. 162

^[2] Paolo Spinicci, Simile alle ombre e al sogno, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp. 12–13

^[3] Susan Sontag, On Photography, Penguin Modern Classics, London, 2008, p. 78

^[4] Benjamin H. D. Buchloh: “Gerhard Richters Atlas. Das Anomische Archiv”, in Herta Wolf, Paradigma Fotografie, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, p. 413, (translation from the German by the author)

^[5] Knuth Ebeling e Stephan Günzel, Archivologie, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2009, p. 12 (translation from the German by the author)

^[6] Georges Didi Huberman, “Atlas, How to carry the world on one’s back?” Catalogue Reina Sofia, ZKM Karlsruhe, SF Hamburg, 2010, p. 15

^[7] Sander: Antlitz der Zeit, Schirmer/Mosel, München, 1990, p. 13, (translation from the German by the author)

^[8] Atlas, How to Carry the World on One’s Back? Curator Georges Didi Huberman, the Falckenberg Collection, Hamburg-Harburg, 1 October– 27 November. Touring exhibition, shown at Reina Sofia, Madrid, and ZKM, Karlsruhe