

STRATEGIES FOR UTOPIA - NOW? JEB "PROJEKCIJA, KAS IERAUGĀMA GARĪGĀM ACĪM" HELĒNA DEMAKOVA

1994. gadā Stokholmā AICA, kas ir Starptautiskā mākslas kritiķu apvienība, savam kongresam deva nosaukumu *Strategies for Survival - Now!*. Nekādas spilgtas atmiņas par šo kongresu nav saglabājušās, vienīgi labskanīgi veiksmīgais nosaukums vedina domāt, cik ļoti formālie rādītāji (piemēram, apzīmējums) var nesaskanēt ar apzīmētā pasākuma reālo piepildījumu. Māksla nav surogāts - tai nav jāizpilda citu jomu neizpildītie darbi, lai tā būtu politika, lauksaimniecība vai matemātika. Māksla nav arī Strauss, kurai jābāž galva smiltīs, tiklīdz citas profesionālās sfēras šķietami apdraud tās pastāvēšanu. *Survival* (izdzīvošanas) problēmas mākslai nedraud - *ars longa est*. Tomēr ar visu to, ka tā ir un pastāv, tieši māksla ir vieta, kuras nav. Manuprāt, pati māksla ir nekad nebeidzams utopisks projekts jeb, ja drīkst patapināt citā sakarā sacītos Rundāles pils muzeja direktora Imanta Lancmaņa vārdus, tā ir "projekcija, kas ieraugāma garīgām acīm"¹.

Sociālo utopiju sadure ar utopiju, kas ieslēgta jebkurā nopietnā mākslas definīcijā (un to ir daudz), šķiet auglīga tādējādi, ka tā sekmējusi daudzu aktuālu mākslas darbu rašanos. Ar aktualitāti šeit saprotu ne tikai 20. gadsimtā radīto, bet arī Žeriko "Medūzas plostu" vai citu senākā vēsturē tapušu hrestomātisku darbu. Šodienas mākslas darbus un mākslas procesus analizēt grūtāk - jaunas utopijas radīšana visiem cilvēkiem vienlaicīgi, šķiet, ir vislielākā utopija. Vai vēl sarežģītāk - viena cilvēka psihē var sadzīvot ne tikai daudzas līdzvērtīgas psiholoģiskas, bet arī estētiskas kaislības! (Ko darīt radikāli kreisam aktīvistam, ja viņš neprātīgi mīl dzīvu klasisko operu? Vai dedzīgam etnisko minoritāšu aizstāvim, kurš nevar kļūt īsts cilvēktiesību aizstāvis, jo ienīst seksuālās minoritātes? Vai godprātīgam ekonomistam, kura teorija apliecina, ka ASV darbaļaužu vara ir realizējusies caur pensiju fondiem, bet prakse parāda, ka ASV nav vienīgā valsts plašajā pasaulē.) Arī "izdzīvošana" kā utopija neiztur kritiku - vēl arvien ir pietiekami daudz 19. gs. garā dzīvojošu cilvēku, kuriem gods ir svarīgāks par "izdzīvošanu". (Šeit pietiek ar vienu vienīgu Čečenijas piemēru.)

Lai šī īsā teksta ietvaros nepaliktu mazauglīgas teoretizēšanas sfērā, centīšos dot pienesumu nevis stratēģijas, bet taktikas virzienā. Tādējādi es nerunāšu par diviem iespējamiem stratēģiskiem poliem - par vienu, kurš apgalvo, ka "postmodernā situācija" izraisījusi atteikšanos no visaptverošām utopijām un ar steigu jāmeklē alternatīvas, un otru, kurš cenšas pierādīt, ka "postmodernisms .. mērķē uz īstu plurālismu. Tā ir utopijas forma, kura pēc ielūkošanās jebkuras monistiskās utopijas spaidu iedabā šķiet leģitīma un nepieciešama."²

Paturot prātā izstādes tēmu "Mūsdienu utopija", mans izejas punkts ir gauži pragmatisks - es nerunāšu par mākslas lomu utopiskās stratēģijas atspoguļošanā vai radīšanā, bet gan par nelieliem taktiskiem soļiem. To visu sākotnējībā atrodas kāds individuāls utopisks projekts, kurš tāds arī paliek, aplūkojot to tuvplānā. Attālinoties var šķist, ka šīs utopijas ir realizējušās, līdz ar to pārstājot būt utopijas. Turpmāk īsi aplūkoties trīs soļus var papildināt pēc patikas, kas uzkrāta personīgajā pieredzē. Mans patoss - pietiekami liels šādu soļu jeb projekciju kopums ietver mūsdienu utopijas tai nozīmē, kā Marsels Dišāns izprata individuālu māksliniecisko aktu kā vienīgo būtisko mākslas tapšanā vispār.

STRATEGIES FOR UTOPIA - NOW? OR "A PROJECTION TO BE VIEWED WITH SPIRITUAL EYES"

HELĚNA DEMAKOVA

The International Association of Art Critics AICA 1994 congress in Stockholm went under the title of *Strategies for Survival - Now!*. I have no particular memories of this congress apart from the catchy title that leads one to think how formal indicators (titles, for example), can differ from the actual event they describe. Art is not a surrogate - it does not have to do the work left undone in other fields, be it politics, agriculture or mathematics. Neither is art an ostrich that has to bury its head in the sand on perception of an apparent threat to its existence from other professional spheres. Art is not threatened with problems of survival - *ars longa est*. That it is and exists notwithstanding, art is precisely a place that does not exist. In my opinion art itself is a never-ending utopian project, or, if I may quote the words of the director of the Palace of Rundāle¹, Imants Lancmanis, said in a different context, art is "... a projection to be viewed with spiritual eyes"².

The clash of social utopias with the utopia locked inside any serious definition of art (and there are many), seems to be fruitful in that it has encouraged the creation of many relevant works of art. By relevance, I mean here not just works of the 20th century but also Géricault's "Raft of the Medusa" and other, more ancient, works that have become textbook examples. The analysis of today's art and its processes is more difficult - the creation of a new utopia for all people at the same time seems to me the greatest utopia. Or, to put it in a more complicated way, in one person's psyche, there may coexist not only several equal psychological but ethical passions too. (What is the radical left wing activist to do if he is madly in love with live classical opera? What about the passionate defender of the rights of ethnic minorities, who cannot become a genuine defender of human rights because he despises sexual minorities? And the honest economist, whose theory teaches him that the working class of the USA has realised its power through pension funds, but practice shows that the USA is not the only country in the world) And "survival" too as a utopia does not stand up to criticism; there are still sufficient numbers of people living in the spirit of the 19th century, whose honour is more important than "survival". (We only have to look at the one example of Chechnya.)

So, to avoid fruitless theorising, I shall attempt to make my contribution, not in a strategic, but in a tactical direction. I shall not be dealing with two possible strategic poles - one that claims the "post-modern situation" has called for the rejection of all-encompassing utopias and that an alternative has to be found quickly; and the other that tries to prove that "post-modernism .. is targeted at real pluralism. It is a form of utopia that appears, on examination of the coercive nature of any of the monistic utopias, to be legitimate and necessary."³

Bearing in mind the theme of the exhibition, "Contemporary Utopia", my point of departure is quite pragmatic - I shall not be considering the role of art in the reflection or creation of a utopian strategy, but rather some modest tactical steps. The origin of it all is to be found in



SOLIS I. BĪRONS—RUNDĀLE—LANCMANIS

1991. gada augustā (zīmīgi, ka tikai dažas dienas pirms augusta puča Maskavā) Rundāles pils direktors Imants Lancmanis intervijā Jānim Borgam par padomju laikiem pauda to, kas viņa dzīves sakarā nojaušams jau sen: "Nav grūti iedomāties, ka tā dzīve, kuru mēs šeit pieredzējam un kurai bijām pakļauti, man bija organiski nepieņemama... Visapkārt bija tāda riebeklība, arī vizuāli, kāda nav pieredzēta, kopš pastāv pasaule. [...] Mani pārsteidz cilvēki, kas saka, ka esot kaut kam ticējuši, ka tikuši apmānīti. Es atceros sevi kā mazu bērnu - un ne sekundi, nevienā tēmā, nevienā jautājumā un nekādā veidā avīžu murgi mani nav apmānījuši. Varētu likties, kā nu tā, vai tiešām lielie onkuļi tā maldītos? Taču es to visu noraidīju visos punktos un visās formās."³

1957. gadā Imants Lancmanis sāka radīt piezīmes par Latvijas muižām. 1994. gadā iznāca viņa grāmata "Rundāles pils", taču pašas pils fizisko restaurāciju varēja uzsākt tikai 1972. gadā. Jau ilgāk nekā trīsdesmit gadus Imants Lancmanis ir Rundāles pils direktors, jau ilgāk nekā trīsdesmit gadus viņš dzīvo pilī.

1735.-1736. gadā arhitekts F. B. Rastrelli uzzīmēja šādu projektu:



Šis projekts tika realizēts kā skaistākā no Kurzemes pērlēm, kuru pēcāk apdzīvoja galvu reibinošas kaislības un notikumi. Pils sāka sabrukt jau pēc Pirmā pasaules kara. Tad, kad tajā 60. gados ieradās Imants Lancmanis, tās jau praktiski bija drupas. Pils atdzima ar viena cilvēka kaislību (es, protams, negribu te mazināt visu Rundāles darbinieku un tuvāko Imanta Lancmaņa domubiedru nopelnus). Imants Lancmanis ir mākslinieks, arī izcils gleznotājs. Taču viņa lielais mākslinieciskais projekts ir pils atdzimšana. Kur vēl Latvijas telpā atrast grandiozāku procesuālo mākslu paraugu kā šo, kas parāda spēles ar birokrātiju un ar dažādām varām, kurām šī pils kā zinātniski restaurēts piemineklis nebūt nav vajadzīga! Harmoniska dzīve pabeigtā pilī 21. gadsimtā ir vistīrākā utopija - to ļoti labi saprot tās tagadējais saimnieks. Un tomēr...

Pilī realizējās un sabruka hercoga Pētera Bīrona dzīve, kura 200. nāves gadskārtai veltīto izstādi 2000. gadā Rundālē var uzskatīt par īsto *Millennium* projektu Latvijā tā intelektuālā izaicinājuma dēļ. Gan hercogam Bīronam veltītā izstāde, gan dzīve pilī ir Imanta Lancmaņa izaicinājums jebkuram totalitārajam pasaules uzskatam - tā ir vērsšanās pret tagadnes lietu fetišizāciju, pret jebkuru absolutizētu virzienu, arī mākslā. Tas, ka Lancmaņa utopijas fiziskais pieturas punkts tika radīts pagātnē, nav izšķirošais. Kā teica jau minētais intervētājs Jānis Borgs: "Nē, Pils nekad nav bijusi tikai patvertne, kur viens eiropietis glābjas no tirānijas. [...] Pils ir bijusi vajadzīga tikai tāpēc, lai atkal un atkal, un atkal pierādītu Brīvību."⁴

some individual utopian project that, on closer inspection, is just that - an individual utopian project. With distance it may appear that these utopias have been realised and have thus ceased to be utopias. The reader is free to supplement the three steps examined below with his or her own personal experience. My argument is the following - a sufficiently large collection of such steps or projections contains contemporary utopias in the sense of how Marcel Duchamp understood the individual artistic act to be the only essential thing in the creation of art.

STEP I. BIRON—RUNDĀLE—LANCMANIS

In August 1991 (significantly just a few days before the August putsch in Moscow), the director of the Palace of Rundāle, Imants Lancmanis, was interviewed by art theoretician Jānis Borgs. Speaking about the Soviet times, he said something that, in relation to his own life, had been felt long ago: "It is not difficult to imagine that the life we experienced here and to which we were subject was, to me, organically unacceptable... All around was such revulsion, visual too, the like of which had never been experienced since the existence of the world. I am surprised by those who say they had believed in something and that they had been cheated. Even as a child I remember that I was not taken in by the nightmares in the press, not for a second, not by any subject and not by any issue. One may have thought, can those at the top really have it got so wrong? But I rejected it all, on all points and in all forms."⁴

In 1957 Lancmanis began to make notes on the manors of Latvia.

In 1994 he published his book "The Palace of Rundāle". The physical restoration of Rundāle, however, could only begin in 1972. Lancmanis has been the director of Rundāle Palace for over 30 years and he has already been living in a palace for over 30 years.

From 1735-1736 the architect F. B. Rastrelli designed the project below:



This project was realised as the most beautiful of the pearls of Courland and it was later to witness head-spinning passions and events. The palace had already begun to crumble after the First World War. When Imants Lancmanis arrived there in the sixties, it was practically in ruins. The palace was born again thanks to the passion of one man (of course, I have no wish here to belittle the achievements of all the Rundāle staff and Lancmanis' closest colleagues). Lancmanis is an artist and an exceptional painter too. However, his greatest artistic project is the rebirth of the palace. Where else in Latvia could one find a more splendid example of processual art than here - with all the games with the bureaucracy and the various (now) powers for whom a scientifically restored monument is surplus to requirements! A harmonious life in a completed palace in the 21st century is the purest utopia - the current landlord understands this very well. And yet... The life of Duke Peter Biron was realised in this palace, it also fell apart here. The exhibition in 2000 at Rundāle commemorating the bicentenary of Duke Biron's death may be regarded as the real Millennium project in Latvia because of its intellectual challenge. Both the exhibition dedicated to Duke Biron and life in a palace are Lancmanis' challenge to any totalitarian view of the world; it is turning against the fetishising of the objects of today, against any absolutised direction, in art too. That the physical reference point of Lancmanis' utopia was created in the past is not the deciding factor. As the above-mentioned Jānis Borgs said about Lancmanis: "No, the Palace was never just a refuge where one European escaped from tyranny... The Palace was necessary only to prove Liberty, again and again and again."⁵



SOLIS II. NSRD—BOLDERĀJA—VOLODJA

Bolderāja nav nekas īpašs – tā varētu likties, ja tur nav būts kopā ar labiem māksliniekiem. Uz Bolderāju ved sliedes, Bolderājā ir daudz padomju laika bezpersonisko celtnu un daudz 19. gs. beigu romantisko koka namiņu. Līdz pat 90. gadu vidum tur atradās lielas padomju armijas daļas, ieskaitot flotī ar zemūdenēm. Tā ir Rīgas priekšpilsēta, kādreizējā zviedru nocietinājuma jeb 17. gs. Daugavgrīvas cietokšņa atrašanās vieta. Cietoksnis, tagad drupas, plānots bija tā:



Uz turieni iet kuģītis – apmēram stundu, un stāsta, ka abās Bullupes malās dzīvo bandas, kuras paretam uzrīkojot viena ar otru kariņu. Tie pat neesot ne latvieši, ne krievi, bet kādu Kaukāza tautību kaušļi.

Bolderājas varēja arī nebūt latviešu mākslas sakarā, ja vien palaikam nenāktos atminēties tur nekad līdz galam nerealizējušos mākslas projektus.

1980. gada novembrī "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca" (NSRD, toreiz Juris Boiko, Hardijs Lediņš un Imants Žodžiks) pirmo reizi devās uz Bolderāju. Šī grupa ir legendāra to jauno latviešu mākslinieku vidē, kuri toreizējos padomju laika neformāļos vēl arvien saskata savus skolotājus. Es atminos, ka par savu skolotāju Juri Boiko uzskata "Mūsdienu utopijas" dalībniece Anita Zabijevska, bet Hardiju Lediņu augsti godā jaunais talants Pēteris Ķimelis.

"Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīcai" tur bija plānots doties ik gadu – ikreiz citā mēnesī, un pat sagaidīt tur gadu tūkstošu miju. Tomēr gājieni, ko tā dalībnieki devēja par savveida rituāliem, kuros īpaša vieta bija ceļā satiktajai diennakts pārejai no gaismas uz tumsu, pārtrūka. Vai pareizāk – NSRD tos pārtrauca...

Vēlāk – 1992. gadā – vienam no grupas dibinātājiem Hardijam Lediņam bija ļoti īpatnēja saruna ar kritiķi Pēteri Bankovski par Bolderājas gājieniem:

"Hardijs Lediņš: Cilvēka ceļš šajā eksistences formā, kurā mums ir kaut kāda dvēsele un miesa, – katram ir kādi līdzekļi, kā viņš šo ceļu veic.

Pēteris Bankovskis: Par tevi. Šis ceļš sastāv no būtībā pašpietiekamām struktūrām, piemēram, gājieniem uz Bolderāju, kam nemaz nebūtu jānonāk atklātībā.

H. L.: Atklātībā tas nonāca nejaušības dēļ. Man pat traucēja kādu brīdi šī Bolderājas mitologizēšanās.

P. B.: Mitologizēšanās notika tāpēc, ka tu pats procesu izlaidi no rokām.

H. L.: Es to neizlaidu no rokām, vācieši to man izsita no rokām. Barbara Štrāka to uztvēra kā latviešu mākslas fenomenu. Bet tas nebija domāts ne kā māksla, ne kā fenomens."⁵

80. gadu otrā pusē sākās pirmie kontakti ar Rietumiem, arī izstāžu apmaiņas ziņā. 1988. gadā Rietumberlīnes Jaunā tēlotājas mākslas apvienība (*Neue Gesellschaft für bildende Kunst*) Berlīnē, Ķīlē un Brēmenē sarīkoja pirmo jaunās latviešu mākslas izstādi Rietumos ar nosaukumu *Riga - lettische Avantgarde*. Tolaik viena no kuratorēm bija tikko kā citētajā sarunā Hardija Lediņa minētā Barbara Štrāka, kura izstādē iekļāva NSRD un Bolderājas dokumentāciju. Sadarbība attīstījās, un 1991. gadā Rīgā notika grandioza Rietumberlīnes 60.-90. gadu mākslas parāde ar nosaukumu "Interferences". Toreiz lielākās izstādes daļas kurators izstāžu zālē *Latvija*, kurā bija redzams neoekspresionisms un citas postmodernās tendences, bija "Mūsdienu utopijas" māksliniecisks vadītājs Franks Vāgners.

Vai uz mūsu draugiem vāciešiem tiešām nepārprotami attiektos Hardija Lediņa sacītais, ka "vācieši to man izsita no rokām"? Vai nav drīzāk tā, ka to, ko negrib atdot, nevar arī "izsist"? 2001. gadā "Mūsdienu utopijā" Franks Vāgners vēlējās, lai tiktu atjaunots viena no NSRD dibinātājiem Jura Boiko 1990. gada darbs "Sāls pūtējs" – mākoņu videoprojekcija uz sāls kaudzes. Tomēr mākslinieks to nespēja, t.i. – nevarēja radīt vēlreiz to pašu instalāciju.

Mākslas definējumos iekļautās utopijas, protams, nav vienādojamas ar individuālo mākslinieku utopijām, kur nu vēl ar sociālajiem sapņiem. Individuālā radošā pašizpaušme, lai cik tā būtu

STEP II. NSRD—BOLDERĀJA—VOLODJA

Bolderāja may not seem to be anything special unless, that is, you have been there in the company of good artists. Rail tracks lead to Bolderāja where you will find many impersonal buildings from the Soviet era as well as many romantic wooden houses from the end of the 19th century. Right until the mid 1990s there was a large Soviet, later Russian, military presence there, including the navy with its submarines. It is a suburb of Riga, once a Swedish fortress or the location of the 17th century fortress of Daugavgrīva. The fortress, now in ruins, had the following design:



You can get there by river boat, it takes about an hour, and the story goes that there are gangs living on either bank of the Bulupe river that, from time to time, organise battles with each other. It is said that they are not even Latvians or Russians, but keen pugilists from some nation of the Caucasus.

Bolderāja might just as well not exist as far as Latvian art is concerned, unless we weren't reminded from time to time of the art projects that have never been fully realised there.

In November 1980, the "Workshop for Restoration of Nonexistent Sensations" or its Latvian abbreviation NSRD (then Juris Boiko, Hardijs Lediņš and Imants Žodžiks), went to Bolderāja for the first time. This group is legendary in the circle of those young Latvian artists who still regard the informal artists of the then Soviet times as their teachers. I remember that one of the participants of "Contemporary Utopia", Anita Zabiļevska, regards Juris Boiko as her teacher and the young talent Pēteris Ķimelis holds Hardijs Lediņš in high esteem.

NSRD had planned to go there every year, each time in a different month, and even to see in the year 2000 there. However, these trips that the participants deemed rituals of a kind and during which there was a special place for daylight turning into darkness, ceased. Or, to be more precise, NSRD stopped making them...

Later, in 1992, one of the group's founders, Hardijs Lediņš, had a quite curious conversation with the critic Pēteris Bankovskis about the Bolderāja trips.

"Hardijs Lediņš: A person's path in this form of existence, where we have some sort of soul and body - everyone has their means of travelling this path.

Pēteris Bankovskis: About you. This path consists of essentially self-sufficient structures, for example, the trips to Bolderāja, that don't even have to be made public.

H.L.: They became public knowledge by accident. For some time this mythologising of Bolderāja annoyed me.

P.B.: The mythologising happened because you yourself let the process out of your hands.

H.L.: I didn't let the process out of my hands, the Germans knocked it out of my hands. Barbara Straka saw it as a phenomenon of Latvian art."⁶

The first contacts with the West, also in the sense of exhibition exchanges, began in the second half of the 1980s. In 1988 the West Berlin based New Association for the Visual Arts (*Neue Gesellschaft für bildende Kunst*) organised the first exhibition of new Latvian art in the West titled "Riga - lettische Avantgarde" in Berlin, Kiel and Bremen. One of the curators then was the aforementioned Barbara Straka who included documentation about NSRD and Bolderāja in the exhibition. Co-operation developed and in 1991 Riga saw a grand parade of the art of West Berlin from the 1960s to the 1990s with the title of *Interferenzen*. Then, the curator of the largest part of the exhibition that featured neo-expressionism and other post-modern tendencies and was on show in the Exhibition Hall *Latvija*, was Frank Wagner.

Can Hardijs Lediņš claim that "the Germans knocked it out of my hands" really be true of our German friends? Isn't it rather the case that, what you do not wish to surrender can't be "knocked out"? For "Contemporary Utopia" in 2001, Frank Wagner wanted to restore "The Salt Blower", a 1990 work by one of the NSRD founders, Juris Boiko. This was a video projection of clouds onto a pile of salt. However the artist couldn't do it - that is, he could not recreate the same installation.

"nesavlaicīga", raugoties no 80. gadu sākuma Padomju Latvijas ikdienas gaitām, kā tas bija NSRD gadījumā, tomēr nav nekāds īpašs izņēmums. Drīzāk var mēģināt pamatot, ka izņēmumi ir tieši pretēji. Izņēmumi ir visi tie simtiem tūkstoši gadījumu, kad trūkst vārdos nepasakāmās jaunradošās intences un domas sasprindzinājuma. Tā vietā stāties pašapmāns un pret sevi un citiem negodīgas spēles ar daudzkārt tiražētām formām. Tie ir izņēmumi tāpēc, ka neatbilst pat visbanālākām mākslas definīcijām. Tie ir apkārt kļīstošie bālie surogāti, kuru spēks ir to masā. Mana personīgā utopija ir vēl neaizsniedzamāka nekā "Saules pilsēta" – tā ir apdzīvota vieta, kurā nedominētu tā saucamie salonmākslinieki.

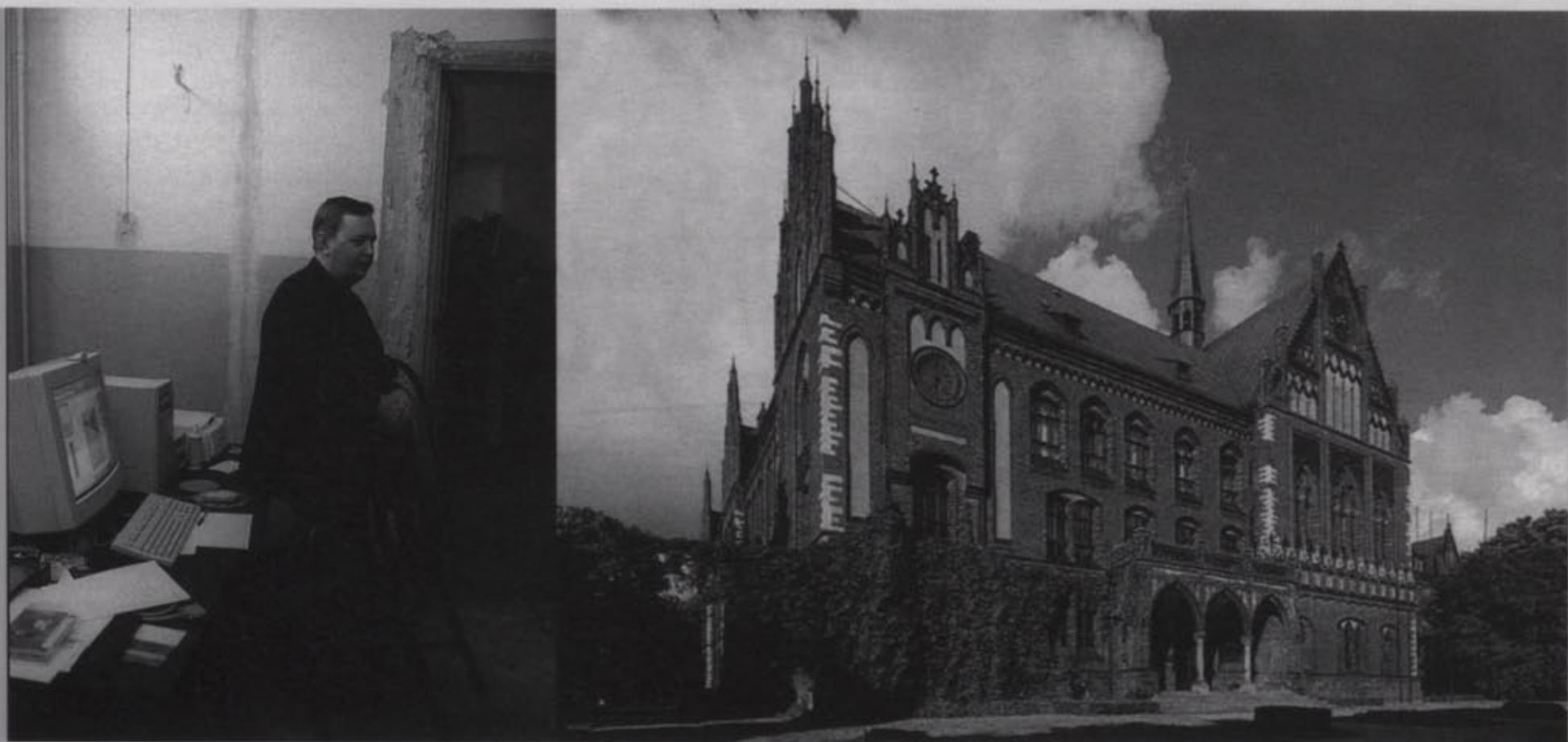
Tādējādi vietas moments nav nemaz tik mazsvarīgs. Tālplānā aplūkojamās realizējušās utopijas kā maksimāli pilnīgs radošs individuāls akts nav nejaušas vietas izvēlē.

Ne jau katra vieta ir vieta, kuras nav, bet kura top par esošu caur koncentrētas gribas aktu. Nedz Rundāle, nedz Bolderāja nav tikai nejaušas vietas, kuras "gadījušās" māksliniekiem ceļā. Mērķējums bijis precīzs tieši tāpat kā veiksmīgi iztēlotos gadījumos – atminēsimies vācu rakstnieces Kristas Volfas romānu "Nav tādas vietas. Nekur", kurā izdomātā tikšanās starp romantisma dzejnieci Karolīni fon Ginderodi un Heinrihu fon Kleistu notika Vinkelā pie Reinas. Katrai iedomai sava atbilstoša kulise...

Bolderāja kā mākslinieciska rituāla vieta ir cikliski atgrieziesies pārsteidzoši biežos lokos. 1994. gadā intervijā šo rindu autorei mūsu metaforisko instalāciju meistars *par excellence* Oļegs Tillbergs pauž: "Ir tikai viens cilvēks, ar ko kopā varu klaiņot. Tas ir Volodja, saukts par Bolderājas Jēzu Kristu."⁶

Vairākus gadus Oļegs Tillbergs savu sapni par nākotnes Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja tapšanu saistīja tieši ar Bolderāju. Muzejs pat nav ieguvis tādas aprises kā Bolderājas cietokšņa pirmo plānu zīmējumi – tā bija tāda "kampaņveidīga" Oļega kaislība, kas tā arī palika nerealizējusies. Taču kā "projekcija, kas ieraugāma garīgām acīm" tā palikusi atlūzu veidā Oļega instalāciju materiālos, liela daļa no kuriem atrasti Bolderājā un tās apkārtnē.

Savukārt Bolderājas Volodja (Vladimirs Jakušonoks) turpina lēnām to, ko viņa mūža laikā nespasniegt, bet pat neiespējami sasniegtais atšķirtos no iecerētā. 1999. gada mākslas projekta "Balasts" sakarā nācās lasīt maziem burtiņiem maziņā katalogā nodrukātu nepretenciozu paziņojumu, kurā atrodami ne tikai Volodjas, bet arī ievērojamu latviešu mākslinieču vārdi: "Ekomuzejs" ir Bolderājas-Daugavgrīvas Vides aizsardzības kluba darba grupas – Sandras Jakušonokas, Vladimira Jakušonoka, Aijas Zariņas, Anitas Kreituses – ilgtermiņa projekts, kas pēdējā gada laikā cerīgi tiek saistīts ar Daugavgrīvas cietoksni. Tas paredz pakāpenisku cietokšņa iesaistīšanu kultūras dzīves aprītē, nodrošinot tā saglabāšanu un atjaunošanu."⁷



SOLIS III. OJĀRS PĒTERSONS—LATVIJAS MĀKSLAS AKADĒMIJA

Ojārs Pētersons strādā Latvijas Mākslas akadēmijā. Viņš ir mākslinieks, 48. Venēcijas bienāles dalībnieks. Viņa bijušās un tagadējās studentes Ieva Rubeze, Monika Pormale, Dace Džeņiņa un Anta Pence veido izstādes "Mūsdienu utopija" Latvijas dalībnieku kodolu.

Vietu, kurā viņas izveidojušās profesionāli, sauc par Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļu. Kopš 90. gadu sākuma šajā Latvijas Mākslas akadēmijas nostūrī, pateicoties viena cilvēka – pasniedzēja Ojāra Pētersona vīzijai un darbībai, pamazām ieviešas tas, no kā "visi" tagad baidās – talants, skaistums, kreativitāte, darbaspējas.

Un atvērtība. Vienkāršoti tas būtu apmēram tā – var braukt, kur grib, var skatīties to, ko grib, un var lietot tos materiālus, kurus grib. Jaunās mākslinieces specefektu radīšanai izman-

The utopias contained in definitions of art cannot, of course, be equated with the utopias of individual artists, let alone social dreams. Individual creative expression, however out of time it may be when seen from the aspect of everyday Soviet Latvia in the 1980s, as was the case with NSRD, is no particular exception. One could rather attempt to justify that exceptions are just the opposite. The exceptions are all those hundreds of thousands of times when, the lack of creative intention and tension of thought that cannot be expressed in words is substituted by self-delusion and games with oft-repeated forms that are dishonest to oneself and others. They are exceptions by even the most banal definitions of art; they are pale wandering surrogates whose strength is in their mass. My personal utopia is even more unreachable than *El Dorado* - it is an inhabited space undominated by the so-called salon artists.

Thus the factor of place is not as insignificant as one might think. Looked at from a distance, realised utopias, as a maximally complete creative individual act, are not accidental in the choice of location.

Not every place is a place that does not exist but which comes about through an act of concentrated will. Neither Rundāle nor Bolderāja are accidental places that artists have just "happened" to come across. The aim was precise, just as in successfully imagined cases. Let us recall the German writer Christa Wolf's novel "There is No Such Place. Nowhere" (*Kein Ort. Nirgends*), where she imagines a meeting between the romantic poetess Karolina von Günderrode and Heinrich von Kleist in Winkel am Rhein. Every notion has its appropriate background...

Bolderāja, as an artistic ritual location, has cyclically returned surprisingly often. In a 1994 interview with our master of the metaphoric installation *par excellence*, Oļegs Tillbergs, he said: "... There is only one person I can go wandering with. He is Volodja, known as the Jesus of Bolderāja. ..."⁷

For many years Tillbergs associated his dream of a future Latvian Museum of Contemporary Art precisely with Bolderāja. The museum has not even got as far as the drawings for the first plans of the Bolderāja fortress; it was more a "campaign like" passion of Tillbergs' and stayed unrealised. Nevertheless, as "a projection to be viewed with spiritual eyes" it has remained in the form of fragments in his installation materials, many of which have been found in Bolderāja and its surroundings.

In his turn, Volodja from Bolderāja (Vladimirs Jakušonoks) slowly carries on with what cannot be completed in his lifetime, but even the impossibly achieved would differ from what had been envisaged. In the small catalogue for the 1999 art project "Balasts", written in tiny letters, was an unpretentious announcement containing the words of not only Volodja but also some well known Latvian artists:

"The "Ecomuseum" is a long-term project by the Bolderāja-Daugavgrīva working group of the Environmental Protection Club - Sandra Jakušonoka, Vladimirs Jakušonoks, Aija Zariņa and Anita Kreituse - that over the last year has shown hopeful signs in its association with the Daugavgrīva fortress. It envisages the gradual involvement of the fortress in cultural life thus ensuring its preservation and restoration."⁸

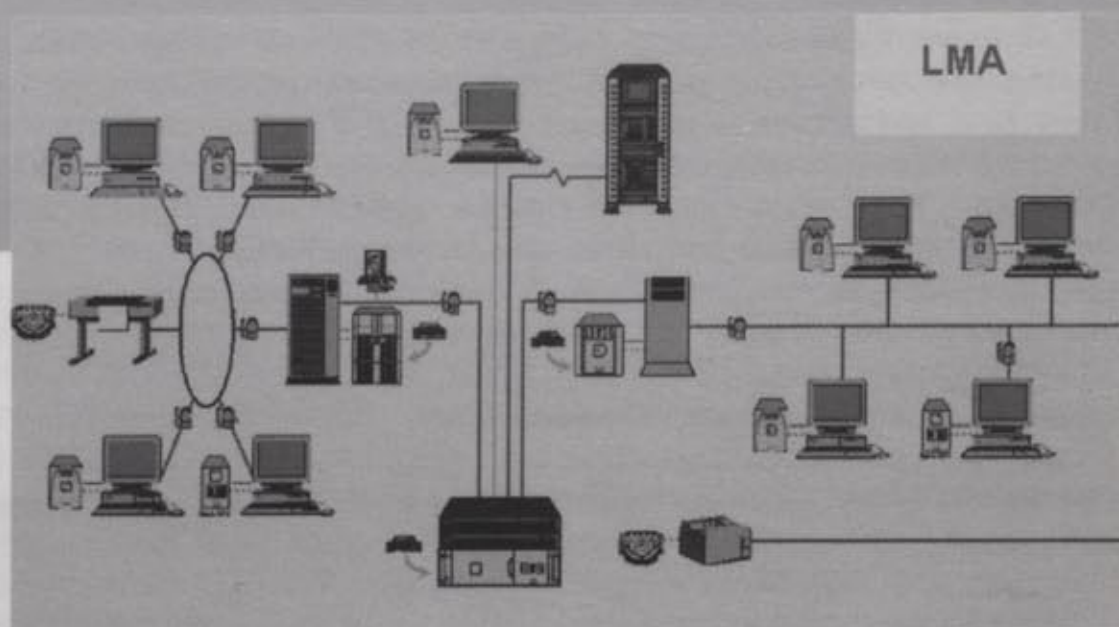
STEP III. OJĀRS PĒTERSONS—LATVIAN ACADEMY OF ART

Ojārs Pētersons, a budding legend of Latvian art, works in the Latvian Academy of Art. He is an artist. Participant in the 48th Venice Biennale. His current and former students Ieva Rubeze, Monika Pormale, Dace Džeriņa and Anta Pence form the Latvian nucleus in the "Contemporary Utopia" exhibition.

The place they gained their profession is called the Visual Communications Department of the Latvian Academy of Art. Thanks to the vision and efforts of one person, lecturer Ojārs Pētersons, this corner of the Academy has, since the early 1990s, gradually become home for what "everyone" is afraid of now - talent, beauty, creativity, capacity for work.

And openness. A simplification would be something like - you can go where you want, look

to tādas "vietas" un "lietas", kuru plānojums, kā jūs redzat, nedaudz atšķiras no Rundāles pils un Bolderājas Daugavgrīvas cietokšņa plānojuma. Tā ir datoru saslēguma shēma:



Mūsdienu utopijas naivākā izpausme ir mītu kopums par tā saucamo mākslu internetā. Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļai, lai arī tur jaunieši pārsvarā strādā ar digitālajām tehnoloģijām, gan nekāda sakara ar mūsdienu utopijām nav. Bet "digitāls" - tas tomēr faktiski ir sinonīms visam tam, ko saprotam ar utopisku, ar kaut ko tādu, kas varbūt notiks vai nenotiks ar mums pēc brīža. Tā arī Latvijas jaunie mākslinieki, kuri strādā ar digitālajām tehnoloģijām, gaida - varbūt kaut kas notiks vai nenotiks ar viņu "lappusēm". Šajā Vizuālās komunikācijas nodaļā iepretim jebkurām utopijām ir skarba un trūcīga realitāte, kurā topošie mākslinieki kvalitatīvas tehnikas deficīta apstākļos cenšas radīt kvalitatīvus darbus.

Utopija sākas tad, ja kaut hipotētiski pieļaujama doma, ka to, kas tur īsti notiek, to, kāda tam visam tagad un nākotnē būs jēga, to, kāda vispār jēga ir tam, ko sauc par dzīvo, mūsdienīgo mākslas procesu, saprastu visi apkārtējie. Mūsdienu utopija ir vispārējā sapratne par mūsdienām. Precīzāk - piemēram, utopiska būtu šo rindu autores vēlme pēc tādas vietas, kurā "sveši" cilvēki neattiektos noraidoši pret laikmetīgās mākslas izpausmēm. Utopija - lūk, tagad nesaprot, bet nākotnē sapratīs... Bet vai tādas "utopiskas sapratnes" režīmā vispār būtu nepieciešamība pēc mākslas kā sociāli estētiskas prakses? Liktos - kas gan tur sevišķs? Kas gan tik nesaprotams mūsdienu mākslā? Bet vai tas nesaprotamais nav tā pati Bolderājas un Rundāles *citādība*?

¹ Lancmanis I. Kāda dzīve, kāda izstāde // Studija.- 2000.- Nr. 4.-49. lpp.

² Welsch W. Unsere postmoderne Moderne.- Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.- S. 41.

³ Borgs J. Par Providenci, par mākslu un politiku, un par to, kā dzīvot piln... // Laikraksta "Diena" pielikums "Sestdiena".- 1991.- 3. aug.

⁴ Turpat.

⁵ Ne acīm redzams, ne acīmredzams (P. Bankovska intervija ar H. Lediņu) // Kentaurs XXI.- 1992.- Nr.2.- 107.-108. lpp.

⁶ Ojlegs Tillbergs. Konjunktūra [Katalogs].- Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätio, Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof.- 1994.- 32. lpp.

⁷ Balasts [Katalogs].- Rīga: Terras media, 1999.- 6. lpp.

at what you want and use whatever materials you want. To create their special effects, the young artists make use of such "places" and "objects" whose plan, as you can see, differs somewhat from that of the Palace of Rundāle and the Daugavgrīva Fortress. This is the computer network (see p. 30):

The most naive expression of contemporary utopia is the collection of myths surrounding so-called art in the Internet. The Visual Communications Department of the Latvian Academy of Art, even though its students mainly work with digital technologies, has, however, no connection with contemporary utopias. But nevertheless, "digital" is actually synonymous with all that we understand as utopian, with something that may or may not happen to us after a while. Similarly, Latvia's young artists working in digital technologies wait - perhaps something will or will not happen with their "pages". In contrast with any utopias, in this Visual Communications Department you will find harsh and impoverished reality. And it is here, where the budding artists endeavour to produce work of quality despite the lack of quality technology.

Utopia begins when we allow the however hypothetical thought that, what really happens there, all has and will in the future have some meaning, that what we know as the living contemporary art process has any meaning at all, could be understood by the people around. Contemporary utopia is a general understanding of our times. To be more precise - it would, for example, be utopian for this writer to wish for such a place where "strangers" did not have a disparaging attitude towards the expressions of contemporary art. Utopia, as we can see, is not understood now, but it will be in the future... But under such a regime of "utopian understanding", would there be any need for art as socially aesthetic practice? What is so special about it, one may think? What is so incomprehensible in contemporary art? But isn't this incomprehensibility the same as the *otherness* of Bolderāja and Rundāle? TRANSLATED FROM LATVIAN BY ANDRIS MELLAKAULS

¹ Rundāle is the most splendid Baroque palace in Latvia. It was designed by F. B. Rastrelli (1700-1771), architect of the Russian court, for Count Ernst Johann Biron (1690-1772).

Biron was a Baltic German who also became Duke of Courland in 1737.

² Lancmanis I. Kāda dzīve, kāda izstāde // Studija.- 2000.- Nr. 4.-49. lpp.

³ Welsch W. Unsere postmoderne Moderne.- Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.- S. 41

⁴ Borgs J. Par Providenci, par mākslu un politiku, un par to, kā dzīvot piln... //

Supplement "Sestdiens" of the newspaper "Diena".- 1991.- 3. aug.

⁵ Ibid.

⁶ Ne acīm redzams, ne acīmredzams (Interview of P. Bankovskis with H. Lediņš) //

Kentaurs XXI.- 1992.- Nr.2.- 107.- 108. lpp.

⁷ Ojega Tillbergs. Conjunction [Catalogue].- Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön

Kuvataidesäätio, Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof. - 1994.- P. 32.

⁸ Balaste [Catalogue].- Rīga: Terras media, 1999.- P. 6.