

PĒTERGAIĻA AGRĀ DZIESMA. BRĪVA MĀKSLA - PADOMJU PRODUKTS?

Jānis Borgs

Ātri gaist atmiņu asums un vēstures miglā zūd vēl vakardien tik skaidrās patiesības aprises. To apjomi noapaļojas, izplūst un apvijas ar mītiem, fantāzijām un aizmirstības putekļiem. Paliek tik apjausma – tur reiz kaut kas bija...

Šoreiz atceramies mūsu mākslā radikāli nozīmīgu notikumu – 1984. gadā Rīgas Pēterbaznīcā sarīkoto izstādi "Daba. Vide. Cilvēks". Tā savā ziņā iezīmēja būtisku paradigmas maiņu teju 40 gadus garajā ceļā no ortodoksālas padomju mākslas aplokiem uz atbrīvotu, modernistisku un Rietumu pasaules izpratnei tuvu izteiksmību. Tolaik kopīgā akcijā uz vienas koncepcijas pamatiem pulcējās ap simts Latvijas dažādu paaudžu, atšķirīgu pieeju un mākslas veidu mākslinieku. Ar globāli aktuālo tematisko vadlīniju "Daba. Vide. Cilvēks" izstāde faktiski pārvērtās par modernas, daudzējādi avangardiskas un laikmetīgas

19

THE COCK ON ST PETER'S STEEPLE SINGS ITS EARLY SONG. FREE ART - A SOVIET PRODUCT?

Jānis Borgs

Memories soon lose their clarity, and the shape of the truth, so distinct just yesterday, vanishes into the mist of history. The features become rounded, blurred and wrapped in myth, fantasy and the dust of oblivion. Only an awareness remains of what once really was...

On this occasion, we recall a radically important event in Latvian art – the exhibition "Nature. Environment. Man", held in 1984 in St Peter's Church in Riga. In one sense, it marked a significant paradigmatic change on the almost 40-year-long road from penned-up orthodox Soviet art to liberated modernistic expression approaching the Western perception. At that time, about a hundred Latvian artists from different generations, exhibiting different approaches and art forms, came together for a joint event based on a single concept. The exhibition on the globally topical theme "Nature. Environment. Man"

mākslas manifestāciju. Lai gan padomju Latvijā jau kopš 50. gadu beigām bija notikuši jau daudzi modernistiskas mākslas "ekscesi", tādā mērogā un ar tādu pārliecības spēku līdz tam nekas vēl nebija pieredzēts. Šis masīvais padomju ideoloģisko slūžu pārrāvums gan vēl neizraisīja plūdus, bet atklājās kā agrīns lielu vēsturisku pārmaiņu vēstnesis. Līdz Gorbija *perestroikai*, cenzūras atcelšanai un Atmodai bija atlikuši tikai daži gadi.

Kopš to dienu notikumiem nu aizritējuši jau divi gadu desmiti. Un atgūtās valstiskās neatkarības gados Latvijā nereti tiek kultivēts uzskats, ka padomju laikos mākslā un kultūrā nekas vērtīgs nav noticis, ka tā ir bijusi caurcaurēm pakārtota "okupācijas režīma" vajadzībām un ideoloģiskajām nostādnēm, totāli kontrolēta un angažēta. Ka visi mākslinieki bijuši spiesti verdziski kalpot sistēmai un tikai tie garā stiprākie un noturīgākie paretam darbojušies disidentiskā pagrīdē.

Šādi primitīvi un infantili uzskati lielākoties nākuši no Rietumiem. Rietumniekiem tos varētu vēl piedot, jo no tālajām distancēm vērstie paštaisnie skati nereti bijuši ar aukstā kara dvingu apmigloti. Diemžēl šajos jautājumos naivu pieņēmumu un neziņas purvā slīgst arī daļa no jaunās paaudzes, jo pētnieku starmeši pēdējā laikā galvenokārt bijuši vērsti uz nesenās vēstures tumšāko kaktu izgaismošanu un dažādu jaunumu atmaskošanu. Un publikācijas par kultūras sasniegumiem padomju laikā dēļ pretrunām ar jauno laiku ideoloģiju bijušas retas un kautrīgi klusas. Daudzi sākuši dzīvot ilūzijās, ka viss labums arī mākslās pie mums atnācis tikai 90. gados pēc neatkarības atgūšanas. Un Atmoda, neatkarība un brīvība līdz ar to teju transcendentāli it kā no zilām debesīm nokritusi bez jebkādām saiknēm "paverdzinātajos" latviešos.

Minētajā totalitārisma shēmā nekādi neiekļaujas ne Kurts Fridrihsons, Boriss Bērziņš, Jānis Pauļuks un Ilmārs Blumbergs, ne Raimonds Pauls un Imants Kalniņš, ne Imants Ziedonis, Jānis Peters un

developed into a manifestation of modern art that was avant-garde and contemporary in many regards. Although Soviet Latvia had since the late 50s witnessed many "excesses" of modernistic art, until that day there had been nothing to match the scale and force of conviction seen here. This massive bursting of the Soviet ideological sluice-gates did not yet bring about a flood, but did reveal itself as a harbinger of great historical change to come. Only a few years were left before Gorby's *perestroika*, the lifting of censorship and the National Awakening.

Now, 20 years have passed since the events of that day. And in the time since Latvia regained independence, the idea is often cultivated that the Soviet years produced nothing of value in art and culture, with absolute subservience to the needs and ideological postulates of the "regime of occupation", totally under its control and in its service. That all artists were forced to serve the system slavishly, and that only a resilient few with sufficient strength of spirit were active from time to time in the dissident underground.

Such primitive and infantile views come mainly from the West. And this might be forgiven to Westerners, since the self-righteous view from a great distance was often misted by the fumes of the Cold War. Unfortunately, a section of the younger generation is also bemired in such naive assumptions and ignorance, since the searchlights of research are now for the most part turned to illuminating the darkest corners of our recent past and unmasking various evils. And publications on cultural achievement in the Soviet era, for fear of contradicting the ideology of the present day, have been rare and bashfully quiet. Many have begun to live with the illusion that everything positive – in the arts too – reached us only in the 90s, after the restoration of independence. And that the National Awakening, independence and freedom somehow came out of the blue, without any roots in the "enslaved" Latvians.

Ojārs Vācietis, ne Juris Podnieks, Andris Slapiņš un Ansis Eppers, ne teju visa latviešu lietišķā māksla... Šo sarakstu varētu papildināt ar simtiem vārdu un kultūras notikumu, kurus neviens no visbargākajiem padomju mantojuma kritiķiem neuzdrīkstētos nodēvēt par verdzisku angažētību. Tad jau it kā labāk klusēt un izlikties, ka nekas nav bijis.

Bet fakti ir spītīgi un neiekļaujas vienkāršotās ideoloģiskās shēmās. Tie rosina palūkoties uz padomju reālijām pilnīgi citos aspektos un rakursos, atmetot propagandiski plakano melnbalto skatījumu. Ir tomēr godīgi jāatceras, ka, pirmkārt, padomju režīms laika plūdumā un vēsturiskajā attīstībā pēc sava rakstura un ideoloģiskajām vajībām bija uzkrītoši neviendabīgs. Gandrīz varam runāt par vairākiem atšķirīgiem padomju laikiem, kas mainījās teju ik pa desmitgadei un bija atkarīgi no Maskavā valdošā kompartijas *ģenseka* un politbiroja vadlīnijām. Bija Staļina, Hruščova, Brežņeva un Gorbačova laiki, kas cits no cita daudzās pozīcijās atšķīrās kā diena un nakts. Otrkārt, jebkurā no šiem atsevišķajiem posmiem pastāvēja lielāka vai mazāka brīvas domas, radoša gara un nacionālas kultūras telpa. Padomju totalitārisms Latvijā pat visskarbākajos periodos neieguva simtprocentīgi orveliskas dimensijas (kā varbūt Krievijas vidienē, Ķīnā vai Ziemeļkorejā), bet liberālisma uzplūdos pēdējo iecietības robežu iezīmēja tikai pret režīmu vērsta atklāta subversija.

Pieņemot Staļina periodu par vissūrāko, varam konstatēt, ka pat tur nacionālā kultūra tika it kā visnotaļ veicināta. Lai arī dekoratīvi propagandiskos nolūkos, tomēr notika latviešu Dziesmu svētki, radiofons ik dienu skandēja latviešu tautasdziesmas un latviešu komponistu skaņdarbus. Latviskais visādi tika izcelts un demonstrēts, gan visnotaļ uzsverot padomjtautu saimes klātbūtni. Teikto labi ilustrē daži saglabājušies socreālisma gleznojumi ar latvju tautumeitām un tautudēliem sarkankarogotā "brāļu tautu" ielokā, ko vēl tagad rodam pie sienas vecajā Spilves lidostā vai kafejnīcas "Nostalgija" griestos.

There is no way that we can fit into the scheme of totalitarianism figures in the arts of that time in Latvia such as Kurts Fridrihsons, Boriss Bērziņš, Jānis Pauļuks and Ilmārs Blumbergs, or Raimonds Pauls and Imants Kalniņš, or Imants Ziedonis, Jānis Peters and Ojārs Vācietis, or Juris Podnieks, Andris Slapiņš and Ansis Eppers, or Latvian applied art as such... The list might be extended with hundreds more names and cultural events that not even the harshest critics of the Soviet era would dare to call slavishly subservient. In that case, they prefer to remain silent and pretend that none of it ever happened.

But the facts are stubborn and do not conform to simplified ideological schemes. They suggest a view of Soviet realities from entirely different aspects and viewpoints, discarding the flat, black-and-white propaganda picture. It must be honestly remembered that, in the first place, over the course of time and historical change, the Soviet regime was markedly changeable in terms of its nature and the degree of ideological laxity. We might almost speak of a whole series of different Soviet eras, which succeeded one another virtually once a decade and were dependent on the guidelines laid down by the Secretary-General and Politburo of the Communist Party ruling in Moscow. There were the eras of Stalin, Khrushchev, Brezhnev and Gorbachov, each differing in many regards from the others like day and night. Secondly, within any of these separate eras there was a greater or lesser degree of space for free ideas, creative spirit and national culture. Soviet totalitarianism in Latvia, even in the bleakest times, never attained hundred-percent Orwellian dimensions (as it perhaps did in central Russia, China or North Korea), and during floods of liberalism, the boundaries of tolerance were marked only by open subversion against the regime.

Seeing the Stalin era as the harshest, we may discover that, even in this time, national culture was seemingly promoted. Although it was done for decorative propaganda purposes, Latvian Song Festivals did take place, and the radio played Latvian folksongs and works by Latvian composers every day. Latvianness

Deportācijas un represijas konsekventi tika interpretētas nevis kā latviešu tautas genocīds, bet gan kā transnacionālas šķiru cīņas norises. Lai kāda būtu dažādo akciju neredzamā un pat šovinistiskā odere, deklaratīvs nacionālisms padomju sistēmā bija vispārpieņemts tabu. Pat antisemitiskas kampaņas padomijā interpretēja kā cīņu ar "bezsakņu kosmopolitismu". Politikorektuma spēli gan pa laikam izspārdīja lielkrievu šovinisma zirga kāja, kas īpaši bieži izspraucās sadzīves līmeņos. Taču kopumā nekas nelīdzinājās tagad mūsu sabiedrībā un medijos nekontrolēti virmojošajām šovinisma orgijām.

Staļina laiks, šķiet, bija vienīgais no padomju periodiem, kur bija liegta atklāta kultūras un mākslas dzīve ārpus normatīviem rāmjiem. Taču arī tad ik pa laikam tika "atmaskoti" un uz labo šanos skubināti kādi "buržuāziskajā dekadencē" ieslīguši mākslinieki. Zem smagajām ideoloģijas velēnām daudzviet kaut kas gruzdēja, jo pirmās brīvvalsts kultūra gan tika ravēta, bet saknes labi saglabājās. Neviena nemanīts un netraucēts, savā Jūrmalas vientuļnieka mītnē dažu kvadrātmetru platībā, toties patiesi absolūtas brīvības gaisotnē virmoja Ādolfa Zārđiņa talants. Kurts Fridrihsons, kurš par franču kultūras cienīšanu nonāca Gulaga nometnēs, notikušajā vēlāk saskatīja arī savu sudraba maliņu. Mākslinieks atcerējās, ka izsūtījumā esot bijis daudz laika un, paldies Dievam, arī zināmas iespējas nākamo panākumu kaldināšanai. Pēc rehabilitācijas dzimtenē esot atgriezies ar uzmetumiem pilnu mugursomu, tā radošā nozīmē apsteidzot daudzus mājās palikušos un kafejnīcās nīkušos laikabiedrus.

Par latviešu jaunāko laiku modernisma aizsākumu varam runāt tikai pēc 1956. gada, kad PSKP kongresā kā zemestrīce izskanēja Hruščova pret staļinismu vērstie atmaskojumi. Visā padomijā iestājās renesansei līdzīgs eiforisks stāvoklis un jaunu sociālu cerību pilns laikmets. Rietumu mediji to dēvēja par "atkusni" un "Hruščova pavasari". Attiecībā uz Latvijas mākslu šeit gan vispirms jāatceras mūsu modernisma pamatkultūra. Staļina "ziemā" vēl pilnībā nebija izsalušas Latvijas brīvvalsts

was extolled and demonstrated in all sorts of ways, though with heavy emphasis on the common family of Soviet peoples. This is clearly illustrated by some preserved examples of Socialist Realism in painting, showing girls and boys in Latvian national costume surrounded by "fraternal peoples" bearing red flags, examples of which we can still see on the walls of the old Spilve Airport and on the ceiling of the "Nostalgia" café. The deportations and repression were consistently interpreted not as genocide against the Latvian people, but as part of a class struggle cutting across ethnic boundaries. It should be noted that, whatever the true, even chauvinistic character of various activities, overt nationalism was a general taboo in the Soviet system. Even anti-Semitic campaigns were termed in the Soviet Union as a struggle against "rootless cosmopolitanism". This politically correct game was, however, trampled underfoot by Great Russian chauvinism, frequently emerging at the level of social intercourse. But, on the whole, there was nothing to compare with the uncontrollably rampaging orgies of chauvinism now seen in our society and media.

It seems the Stalin era was the only one of the Soviet eras that prohibited any open cultural and art life outside the regulated frame. Nevertheless, even in that day, artists did from time to time manage to sink into "bourgeois decadence" and had to be "unmasked" and urged to mend their ways. There was still a smouldering in many places under the heavy turf of ideology, since the culture of the first period of independence, which had been thoroughly weeded, nevertheless had strong roots. Entirely unnoticed and unhindered, a recluse in his Jūrmala dwelling, in a true atmosphere of absolute freedom, though only within the few square metres of his small room, Ādolfs Zārđiņš was giving full expression to his talent. Kurts Fridrihsons, sent to the Gulag camps for favouring French culture, later perceived his own silver lining in this too. The artist remembered how, during his exile, he had a lot of time on his hands and, thank God, also certain possibilities of forging his future success. After reinstatement, he returned to his homeland with a backpack full of sketches, thus

sākotnē iedibinātās modernisma tradīcijas. Lielākā daļa no vecajiem latviešu 20.–30. gadu kubistiem un ekspresionistiem vēl bija dzīvi, daudzi darbojās mākslas izglītībā Latvijā, bet citi savukārt atradās bēgļu gaitās Rietumos. Lai arī šī tradīcija stalinisma dzirnās bija pamatīgi aizlauzta, vecā formas kultūras pieredze tā vai citādi tika nodota jaunai paaudzei.

50. gadu nogalē sāka revidēt un formu izteiksmes ziņā modernizēt pašu socreālismu. Naturālistisko un saulaino optimisma mīmiku nomainīja "skarbā reālisma" nopietnība. Socreālisma straujā transformācija virzīja mākslu uz patiesāku tuvību ikdienas realitātei. Bijušo plakātisko ideoloģismu pilnībā nomainīja šķietami neitrāla intimitāte vai poētisks patoss. Tas bija socreālisms "ar cilvēcīgu seju". Latviešu mākslinieki jau atļāvās limitētus formas meklējumus (Edgars Iltneris, Aleksandrs Stankevičs, Jānis Pauļuks u. c.), kas pakāpeniski divdesmit gadu laikā kļuva aizvien radikālāki un aizveda tos, atceroties Rožē Garodī (*Roger Garody*) terminu, "bezkrastu reālisma" jūrā ar krāšņām sirreālisma salām. Vietējie kultūras ideologi šo procesu vēl 70.–80. gados izmisīgi centās interpretēt kā socreālisma attīstību. Bet no tā vairs bija atlikusi labi ja vien sažuvusi āda, jo pats jēdziens "socreālisms" no padomju mediju telpas un mākslinieciskās sabiedrības apziņas izgaisa jau kaut kad 70. gadu vidū.

60. gadu sākumā uzradās te viens, te otrs mākslinieks, kurš vairs nejuta obligātas saistības ar padomju ideoloģijas fantomiem un izdzīvoto socreālisma metodi. Intelektuāļu vidē izveidojās neliela, bet stabila modernās kultūras apziņa. Tieši tolaik mūsu mākslā tapa pirmie abstraktās mākslas darbi (Ojārs Ābols, Zenta Logina). Daudzu mākslinieku izteiksmē parādījās aizvien atbrīvotāki laikmetīgas formas meklējumi kubisma, ekspresionisma, sirreālisma garā. Līdzīgas norises bija vērojamas visās citās mākslās. Avangardā īpaši izvirzījās dzeja. To laiku dzejnieki līdzinājās mūsdienu rokmūzikas *superstāriem*. Šis garīgā pacēluma vilnis vēlās pāri visiem lielajiem PSRS centriem.

overtaking in creative terms many of his contemporaries who had been left at home to languish in cafés.

We may speak of the beginning of recent Latvian Modernism only from 1956, when at the congress of the Soviet Communist Party, Khrushchev voiced his earth-shattering revelations about Stalinism. A state of euphoria suggestive of a renaissance began throughout the Soviet land, an age full of new social promise. The Western media dubbed it the "thaw" or the "Khrushchev Spring". But with regard to Latvian art, we should recall our original Modernist culture. Stalin's "winter" never completely froze out the Modernist traditions established at the beginning of Latvia's first period of independence. Most of the old Latvian Cubists and Expressionists of the 20s and 30s were still alive. Many were art teachers in Latvia, while others were exiles in the West. Though the tradition had been badly pounded in the mill of Stalinism, this previous experience of a culture of form was passed on to the younger generation in one way or another.

In the late 50s, Socialist Realism itself began to be revised and modernised in terms of formal expression. Mimicked naturalism and sunny optimism were superseded by the seriousness of "harsh realism". The rapid transformation of Socialist Realism genuinely shifted art closer to everyday reality. The former poster-style ideological content was entirely replaced by a seemingly neutral intimacy or poetic pathos. It was Socialist Realism "with a human face". Latvian artists permitted themselves limited exploration of form (Edgars Iltneris, Aleksandrs Stankevičs, Jānis Pauļuks and others), which gradually, over the course of 20 years, became increasingly radical and took them, in the terms used by Roger Garody, out into the sea of "limitless realism" with colourful islands of Surrealism. The local cultural ideologues still tried desperately in the 70s and 80s to interpret this process as the development of Socialist Realism. But little more than a shrivelled skin was left of it, since the term itself vanished from the Soviet media and the consciousness of the art community already somewhere in the mid-70s.

Tas daudzējādi saistījās arī ar relatīvi plašākiem kultūras sakariem ar Rietumiem. Sāka veidoties ārzemju tūrisms, ienāca modernistu un *kapvalstu* nacionālās izstādes, parādījās Rietumu rakstnieku grāmatu tulkojumi, arī filmas, teātra izrādes, neskaitāmi koncerti, daži Rietumu un "brālīgā *soclēģera*" valstu periodiskie izdevumi... Protams, to visu vēl rūpīgi kontrolēja *orgāni* un vēroja neskaitāmu cenzoru modrās acis. Bet caurmērā viss, kas kaut kādā veidā neapdraudēja padomju politiku vai neattiecās uz reliģiju, pornogrāfiju, vardarbību un etniskā naida kurināšanu, varēja pilnībā vai apgraizītā veidā nonākt uz padomju kultūras patērētāja "diētiskā galda".

Nekontrolējama attīstība mākslas un literatūras jomā viesā milzīgu izbīli Maskavas ortodoksālo ideologu apjukušajos prātos. Un 1962. gada nogalē PSRS Mākslinieku savienības Maskavas apvienības izstādes laikā Manēžā notika skandalozais konflikts starp Hruščovu un vietējiem modernistiem ar tēlnieku Ernstu Neizvestniju priekšgalā. Padomju premjers vētrainā diskusijā šos māksliniekus apsaukāja par *pidarasiem* un ēzeļa astes smērmaņiem. Lielais kašķis ievadīja apmēram divus gadus ilgu un histērisku vissavienības kampaņu pret māksliniekiem modernistiem, kurus oficiāli dēvēja par "formālistiem". Tās gaitā tika iznīcināts ne viens vien publiskajā telpā izvietots "formālistu" darbs – Rīgā, piemēram, Kurta Fridrihsona sienas gleznojumi Mežaparka tenisa kortu namiņā vai Semjona Šegelmaņa metāla cilnis no Aviācijas institūta fasādes. Visās padomju republikās notika plaši darbaļaužu mītiņi, kuros lamāja māksliniekus – "formālistus". Komiskā kārtā lielākoties tika spriedelēts par darbiem, autoriem un mākslas virzieniem, kurus "vienkāršajā tautā" neviens pat acīs nebija redzējis un par kuriem nevienam nebija nekādas saprašanas. Tā bija īstena totalitārisma izpausme, kur masas organizēti reaģēja uz partijas ideologu signāliem. Arī mākslinieki tika pulcināti patētiskās paškritikas sapulcēs. Mediji pildījās ar viņu paššautīšanos, pelnu kaisīšanu uz galvas, solījumiem laboties un turpmāk

In the early 60s, here and there artists emerged who no longer felt any compulsory link with the phantoms of Soviet ideology and the tried-and-tested method of Socialist Realism. Among intellectuals, there developed a limited, but stable consciousness of modern culture. This is precisely the time when the first abstract works were created in Latvian art (Ojārs Ābols, Zenta Logina). The works of many artists displayed ever-freer strivings for contemporary form in the spirit of Cubism, Expressionism and Surrealism. Similar developments were occurring in all the other arts too. Poetry in particular became avant-garde. The poets of that time resembled the superstars of contemporary rock music. This spiritual wave surged across all the major centres of the USSR.

In many ways, this was also connected with a relative growth of cultural contacts with the West. Foreign tourism began to develop, along with national exhibitions and showings of Modernist art from the capitalist countries, translations of books by Western writers, as well as films, plays, countless concerts and particular journals from the West and the countries of the "fraternal Socialist camp"... Of course, it was all still controlled by the *organs*, under the vigilant eye of countless censors. But, in general, everything that did not in some way touch on Soviet policy, that did not involve religion, pornography, violence or incitement to ethnic strife, could, either in its intact form or in some clipped and reduced state, be served up to the Soviet consumer of culture.

The uncontrolled development of art and literature caused immense trepidation in the bewildered minds of Moscow's orthodox ideologues. And in late 1962 an exhibition by the Moscow Association of Artists in the Manezh resulted in the famous scandal between Khrushchev and the local Modernists, led by sculptor Ernst Neizvestny. In the heat of a stormy debate, the Soviet premier abused the artists as "dirty buggers" and "donkey-tail dabblers". The great row marked the beginning of a long and hysterical Union-wide campaign,

vairs nepieļaut idejiskas kļūdas. Visur bija uzdots atrast "grēkāžus", kurus publiski apmētāja ar kritikas akmeņiem. Tostarp līdz ar citiem grēkāža un "formālista" slavu pilnā mērā izpelnījās arī nākamais Latvijas avangardisma guru Ojārs Ābols. Tomēr skarbākās konsekvences nesniedzās tālāk par publicēšanās vai izstādīšanās aizliegumu uz gadu vai diviem... Staļiniskais Gulags šie vairs nedraudēja.

Partija (PSKP) postulēja, ka ideoloģijas jomā "mierīga līdzāspastāvēšana" ar Rietumiem (propagandiska padomju pozīcija, kas pauda divu pretēju sistēmu koeksistences koncepciju) nav iespējama. Tika saukts – kas nav ar mums, tas ir pret mums. Un visa tēlotāja māksla, literatūra, kino un teātris tika pasludināti par ideoloģiju, kompartijas ideoloģisko instrumentu. Tieši šeit padomju ideologi izdarīja vislielāko loģikas kļūdu un veica neticamu aplamības *forteli*. Acīmredzot ar vēlmi saglabāt ietekmi modernistu rindās viņi piedāvāja dīvainu kompromisu – visas arhitektūras, dizaina un lietišķās mākslas nošķiršanu no ideoloģijas. Šīs nozares tika it kā atvēlētas "formālistiem", lai viņi varētu noderīgi kalpot tautai un neuzdot savus dekoratīvos un bezidejiskos darbus par nopietnu lielo mākslu. Tālākā konsekvencē izrādījās, ka abstrakta kompozīcija kādā gobelēnā ir visnotaļ apsveicama, bet pasarg', Dievs, to pašu uzgleznot ar eļļu uz audekla – tā jau skaitījās ideoloģiska diversija. Viss noreducējās uz mākslas darba tehniku.

Oficiālajai mākslai atkal mēģināja uzlikt socreālisma sakas. Un, patiesi, 60. gados ne viens vien "formālists" sekmīgi pārkvalificējās uz dažādām lietišķās mākslas nozarēm, kur varēja netraucēti bez savu principu nodošanas nodarboties ar mākslu ārpus socreālisma rāmjiem. Valstiski tika atzīta atpalcība no Rietumiem dizaina un arhitektūras jomās. Tās pārvarēšanai veica organizatoriskus pārkārtojumus mākslas izglītības sistēmā. Tā arī mūsu Mākslas akadēmijā 60. gadu pirmajā pusē nodibināja vairākas dizaina un lietišķās mākslas nodaļas, kur tad pamatīgi ieperinājās tēlotājās mākslās liegtais "formālisma" gars un aktīva saskarsme ar modernisma idejām.

lasting about two years, against Modernist artists, who were officially branded "Formalists". In the course of this campaign, many "Formalist" works displayed in public places were destroyed. Riga, for example, lost the murals by Kurts Fridrihsons in the wooden house of the Mežaparks tennis courts and a metal relief by Semjon Shegelman on the façade of the Aviation Institute, etc. Great meetings of workers were held in all the Soviet republics, at which the Formalist artists were berated. Funnily enough, for the most part it concerned works, artists and movements that the "ordinary people" had never even laid eyes on and of which they had no conception. It was a true expression of totalitarianism, with the masses reacting in an organised way to signals from party ideologues. Artists too were gathered together to engage in pathetic self-criticism. The media were full of self-flagellation by artists, penitence and promises to make amends and not to permit themselves ideological mistakes in the future. Everywhere, scapegoats had to be found for public stoning with criticism. Blamed in full measure as a "Formalist", along with the rest, was Ojārs Ābols, the future guru of the Latvian avant-garde. However, the direst consequences did not extend beyond a prohibition against publication or exhibition of works for a year or two... The Gulag of the Stalin era no longer threatened.

The Soviet Communist Party asserted that in the ideological sphere, "peaceful coexistence" with the West (a Soviet propaganda position expressing the idea of coexistence of two opposed systems) was impossible. "With us or against us" was the cry. And all the visual arts, literature, cinema and the theatre were all declared to be ideological, the instruments of the Communist Party. It is precisely here that the Soviet ideologues made their most serious logical mistake, an unbelievable blunder. Evidently wishing to maintain their influence among the Modernists, an unusual compromise was offered: all architecture, design and applied art was cut off from ideology. These fields were seemingly given up to the "Formalists". It was there that they, the Soviet "Formalists", might usefully serve the people, without presenting their

60. gados radikāli jauna ievirze iedibinājās arī Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā, ko līdz 80. gadu vidum vadīja direktors Imants Žūriņš. Tur vecās pseidotautiskās un dekoratīvās estētikas vietā arhitekti Marta Staņa un Georgs Barkāns, direktors Imants Žūriņš un citi pedagogi izvirzīja tam laikam revolucionāras funkcionālisma idejas. Tās tieši vai netieši saistījās arī ar *Bauhaus* tradīcijām, turienes modernistiem un laikmetīga dizaina izveides koncepcijām. Skola iekopa savus uz funkcionālismu, latviešu etnogrāfiju un skandināvu dizaina estētiku balstītus darbības principus. Mācību procesā tika pētīti un kopēti arī modernisma klasiķi, piemēram, Braks, Pikaso, Mondrians, Maļevičs. Apkārt dominējošā sovjetisma tundrā tā bija īsta nacionālas un modernās kultūras oāze, kur izauga daudzi nākamie latviešu avangardisti. Šīs skolas padomju laika pieredze ir īsts izdzīvošanas meistardarbs, jo nemitīgās aizdomu pilnās kontrolakcijas tika atvairītas ar pašu varas iestāžu terminoloģijas kamuflāžu un sovjetiskas demagoģijas bruņām.

"Formālistu" legalizācija mākslas mācību iestādēs, īpaši Mākslas akadēmijā, socreālismam izrādījās liktenīga. Lai kā to dažkārt ortodoksāji vēlējās, dizaina un lietišķās mākslas nodaļas tomēr nebija iespējams hermētiski un sterili izolēt no "ideoloģisko mākslu" studentiem. Konverģences procesā modernisma infekcija ātri izplatījās. Laiku pa laikam kāds no "apslimušajiem" studentiem par biedinājumu citiem tika izslēgts no akadēmijas. Taču jau 60. gadu otrajā pusē Mākslas akadēmijā regulāri notika studentu mājas jeb patstāvīgo mākslas darbu izstādes, kur dominēja dažādas modernistiskas un avangardiskas ievirzes. Šīs izstādes netika īpaši cenzētas, taču plašākai publikai pieeja tām bija liegta. Tās, tā sakot, bija domātas "iekšējai lietošanai". Īpaša cīņa izvērtās pret tiem studentiem, kuri bez akadēmijas atļaujas uzdrošinājās ar savu modernismu blamēt "padomju mācību iestādes godu" publiskās izstādēs. Oficiāli, uz āru visam vajadzēja izskatīties nevainojami.

decorative and vacuous works as serious art. Thence it further transpired that an abstract design on a tapestry is entirely laudable, but God forbid that the same should be painted in oils on canvas – that would be an ideological diversion. It all came down to the technique used in a work of art.

Once again, an attempt was made to impose the yoke of Socialist Realism on official art. And in fact in the 60s more than one "Formalist" made a successful transition to various branches of the applied arts, where one could engage in art outside the frame of Socialist Realism without hindrance and without compromising one's principles. On a national scale, backwardness (from the West) was admitted in the fields of design and architecture, and to overcome this, organisational changes were also instituted in the system of art education. Thus, at the Latvian Academy of Art in the first half of the 60s, several departments of design and applied art were established, which became well and truly infected with the spirit of "Formalism" that was forbidden in the visual arts and involved active contact with Modernist ideas.

In the 60s, a radically new direction also developed at the Riga Secondary School of Applied Art, where the headmaster right up to the mid-80s was Imants Žūriņš. There, instead of the old pseudo-national style and decorative aesthetics, teachers such as architect Marta Staņa and Georgs Barkāns, the headmaster Imants Žūriņš and others promoted Functionalist ideas, revolutionary for the time. Directly or indirectly, these were linked with Bauhaus, with the Modernists over on the other side, and with ideas on the development of contemporary design. The school developed its own principles, based in Functionalism, Latvian ethnography and Scandinavian design aesthetics. As part of the teaching process, studies and copies were made of Modernist classics too – Braque, Picasso, Mondrian, Malevich, etc. In actual fact, in the Soviet "tundra" that dominated all around, this was a real oasis of national and modern culture, which produced many of Latvia's future avant-garde artists. The experience of this school during the Soviet era is a

Likumsakarīgi, ka modernās mākslas vēsturi un teoriju tolaik Mākslas akadēmijā plašāk nemācīja. Daudzi profesori šajos jautājumos slīga subjektīvos pieņēmumos un negatīvismā. Latviešu 20.–30. gadu kubistu un ekspresionistu darbi bija mākslas muzeja pagrabu specfondos glabājams noslēpums. Mākslas studenti tiem piekļuva tikai puslegāli, slepenības un čukstu gaisotnē. Tāpēc lielu ažiotažu Mākslas akadēmijā 60. gadu nogalē izraisīja Ojāra Ābola lekciju cikls par moderno mākslu, kas gan administrācijā viesā bažas un tika priekšlaicīgi aprauts. Tādas pusprivātas lekcijas bija cienā arī citās augstskolās, kur jaunatne ilgojās uzzināt kaut ko vairāk par oficiāli nievāto "formālismu".

Te jāpiezīmē, ka Brežņeva perioda smacīgā gaisotne un nemitīgā ideoloģisko šamaņu bubināšana oficiālajos līmeņos nespēja kavēt arvien plašāku izstādīšanās iespēju rašanos modernistiem. Tās gan nebija lielajās izstāžu zālēs, kur cauri žūrijas cenzūrai izspruka tikai retais no "formālistiem", bet gan lielākoties kādu zinātnisko institūtu zālēs, kultūras namos, klubos u.tml. vietās. Kad Rīgas pareizticīgo katedrālē tika ierīkots Zinību nams ar planetāriju un centra publikas iecienītāko kafejnīcu "Dieva auss", tur savu darbību uzsāka arī neliela izstāžu zālīte, kurā bez dažādiem *kičmeņiem*, sauso ziedu aranžētājiem un daiļamatniekiem eksponējās arī modernisti. Šī vieta pakāpeniski kļuva par viņu galveno poligonu Rīgā, un tas bija pieejams visplašākajai publikai. Izstādīšanās tur notika ar ļoti atvieglotiem ideoloģiskiem nosacījumiem. Cenzori skatījās tikai, lai nenotiktu kāda pretvalstiska vai antipartejiska subversija. Formas ziņā bija vērojamas lielas vaļības, un izstāde sekoja izstādei.

Ir jāizceļ ļoti aktīvā sadarbība starp Rīgas un Tallinas avangardistiem. Rīgā ar izstādēm un lekcijām ieradās Teniss Vints (*Tõnis Vint*), Leonhards Lapins (*Leonhard Lapin*), Rauls Mēls (*Raul Meel*), Jiri Okass (*Jüri Okas*) un citi igauņu mākslinieki. Savukārt uz Igauniju regulāri devās mūsējie, jo Igaunija skaitījās visrietumnieciskākā padomju republika. Tur dzelzs aizkarā bija izveidojies milzīgs caurums

real accomplishment of brinkmanship, since the unremitting suspicious inspections by the authorities were deflected using the camouflage of their own ideological terminology and the armour of Soviet demagoguery.

The legalisation of the "Formalists" at teaching institutions, particularly at the Academy of Art, proved fateful for Socialist Realism. No matter what the orthodox figures might wish, the design and applied art departments could not be kept in hermetic and sterile isolation from the students of the "ideological arts". Through this process of convergence, the Modernist infection quickly spread. From time to time, certain students who had succumbed to the "disease" were expelled from the academy, as a preventive measure – *pour encourager les autres*, so to speak. However, already in the second half of the 60s, the Academy of Art was holding regular "in house" or independent exhibitions by students, where various Modernist or avant-garde approaches predominated. These exhibitions were not subject to any strict censorship, but they were out of bounds to the general public, being intended, so to say, for "internal use only". Vigorously combated were those students bold enough to compromise "the honour of a Soviet teaching institution" by presenting their Modernist art at public exhibitions. Officially, to the world outside, it all had to seem quite innocuous.

Logically enough, the history and theory of modern art was not extensively taught at the Academy of Art. Many professors were prone to subjectivism and negative attitudes on these issues. And the Latvian Cubist and Expressionist works of the 20s and 30s were kept hidden away in the "special collections" in the cellars of art museums. Art students could gain access to these only semi-legally, in an atmosphere of conspiracy and whispers. Accordingly, a rumpus broke out at the Academy of Art in the late 60s, when Ojārs Ābols gave a series of lectures on modern art. Very concerned, the academy administration terminated the course ahead of time. Such semi-private lectures were also popular at other higher education institutions, where young people longed to hear more about the officially condemned "Formalism".

Helsinki televīzijas veidā. Uz Igaunija brauca garīgi atpūsties, un modernistiem tā bija savveida Meka.

Ne mazāk ciešas saiknes bija arī ar Maskavas un Ļeņingradas avangardistiem – nonkonformistiem Ilju Kabakovu, Viktoru Pivovarovu, Fransisko Infanti, Afriku (Sergeju Bugajevu), Viktoru Coju u. c. To rosināšanā nenovērtējamu ieguldījumu deva krievu nonkonformistu mākslas kolekcionāre un izstāžu kuratore Taņa Kolodzeja. Viņai bija milzīgi internacionāli sakari un vulkāniska enerģija. Krievijā polarizācija starp oficiālo un “pagrīdes” mākslu bija daudz krasāka nekā Baltijā. Tur *andergraunds* bija īsts un bezkompromisa, tā māksliniecišķās izpausmes nesalīdzināmi zobainākas, asākas, radikālākas un, galvenais, politizētākas – tādas, par kurām varēja arī “pakļūt zem panta” un nonākt asā konfliktā ar visām varas institūcijām. Tas arī ne reizi vien notika, kā liecina, piemēram, slavenā “buldozeristu izstāde”. Tā bija modernistu brīvdabas ekspozīcija, kuru saniknotā Maskavas milicija Valsts Drošības komitejas (VDK) aģentu uzraudzībā izgaiņāja ar buldozeriem.

Pretstatā Krievijas avangardistiem gandrīz visi Baltijas modernisti bija oficiāli integrēti kopējā māksliniecišķajā vidē, lielākā daļa guvuši izglītību Mākslas akadēmijā, visiem bija lielāka vai mazāka legālu izstāžu prakse, gandrīz visi bija Mākslinieku savienības biedri, gandrīz visi varēja baudīt Mākslas fonda labumus... Baltijā avngardam piemita vairāk dekoratīvs raksturs ar izkoptu rietumniecisku formas valodu. Tas fascinēja pat Maskavas kultūrpriekšniekus. Savukārt Latvijas vietējā vara tiecās visiem spēkiem mazināt jebkādu polarizāciju, acīmredzot, lai varētu Maskavai ziņot – pie mums viss ir labākajā kārtībā. Un mūsu modernisti faktiski nekad nenonāca līdz partizānu līmenim *andergraundā*.

Te jāpiebilst, ka paralēli legalizētajiem latviešu modernistiem, kas pakāpeniski koncentrējās ap Mākslinieku savienību, pilnīgi autonomi un aktīvi Rīgā darbojās krievu jeb krieviski runājošo avangardistu kopa. Daudzām tās izpausmēm bija raksturīgs uzsvērts kičīgums, toties radikālākie mākslinieki niknumā

Here we should add that, regardless of the stifling atmosphere of the Brezhnev era and the continual grumbling by ideological shamans at an official level, in real life the Modernists were enjoying ever-greater possibilities of exhibiting their work. This was not in the major exhibition halls, where few “Formalists” could squeeze past the jury’s censorship, but generally at research institutes, cultural centres, social clubs, etc. When the Planetarium, the House of Knowledge and the renowned café “God’s Ear” – an establishment popular among city-centre residents – were created in the Russian Orthodox cathedral, a small exhibition hall also opened there, featuring displays by various kitsch artists, dried flower arrangers, applied artists, and Modernists too. The place gradually developed into their main field of operations in Riga, accessible to a very wide audience. Exhibitions were held with greatly relaxed ideological requirements. The censors only made sure that there was no anti-state or anti-party subversion. With regard to form, great laxity was permitted and exhibitions followed one after the other.

Important was the very active international collaboration between the avant-garde artists of Riga and Tallinn. Arriving in Riga to hold exhibitions and lectures were Estonian artists Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas and others. And Latvian artists were regular visitors in Estonia. This was because Estonia was seen as the most Westernised country in the Soviet realm. Over there, an immense hole had developed in the Iron Curtain, in the form of TV from Helsinki. People travelled to Estonia for spiritual relaxation, and for the Modernists it was a kind of Mecca.

No less close and active were the links with the avant-garde in Moscow and Leningrad – the non-conformists Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov, Francisco Infante, Afrika, Viktor Coj and others. A most significant role was played in the promotion of such links by the Russian collector of non-conformist art and exhibition curator Tanya Kolodzey, who had very wide-ranging international contacts and volcanic energy. In Russia,

sabalsojās ar Maskavas avangardistiem. Tikai daži no viņiem jaudāja vienlīdz iekļauties arī latviešu mākslinieciskajā vidē. Diemžēl šāda etniska norobežošanās vērojama arī šodien. Šo mākslinieku kopa mūsu mākslas vēsturē noteikti pelnījusi atsevišķu izpēti.

70. gados mākslas dzīvē toni aizvien intensīvāk sāka uzdot Mākslas akadēmijas "siltumnīcā" uzaudzētie "formālisti" un modernisti – gan tie, kuri darbojās lietišķajās nozarēs un dizainā, gan "inficētie" stājmākslinieki. Arī šis fakts bija daudzējādi paradoksāls, jo tieši Mākslas akadēmija skaitījās tradicionālisma bastions, kas konfrontējās ar "brīvo mākslu", ko savukārt nosacīti reprezentēja Mākslinieku savienība. Kompartijas ideologi Mākslas akadēmijai nereti pamatoti māja ar brīdinošu pirkstu – kā tas nākas, ka visi "nepareizie" jaunie mākslinieki, kas nepakļaujas oficiālās mākslas līnijai, tomēr ir šīs (tolaik konservatīvās) mācību iestādes audzēkņi? Jaunā mākslinieka statuss sabiedrības acīs ieguva noteiktu autoritāti. No tiem jau *a priori* gaidīja kaut ko neierastu, netradicionālu, pārsteidzošu. Visi klusībā tīkoja pēc kāda neliela skandāla vai kultūršoka.

Tam vislielākās iespējas deva Brežņeva laikā iekoptās Vislatvijas Mākslas dienas. Katru gadu aprīlī notika nedēļu ilga mākslinieku tautā iešana, izstādes un darbnīcas ielās un laukumos. Faktiski uz laiku daļēji tika atcelta cenzūra un dažādi ideoloģiski ierobežojumi, kas bija saistoši lielās oficiālās izstādēs. Mākslu eksperimentatori varēja uzgavilēt. Nosacīti tā bija lielā tvaika nolaišana mākslinieku vidē. Mākslas dienu optimisms un vispārējā atbrīvotība lika uzgavilēt arī varas vīriem. Šo gaisotni pierakstīja padomju dzīves augšupejai un izskaidroja ar atbilstību Jeņinskajai tēzei "māksla pieder tautai".

Pirmā lielākā un oficiālākā modernisma manifestēšanās notika republikas jauno mākslinieku izstādē "Svētki" Rīgas Fondu biržas nama (tolaik – Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta) izstāžu zālē Doma laukumā 1972. gadā. Tieši šo notikumu varam uzskatīt par 1984. gada

the polarisation between official and "underground" art was much more extreme than in the Baltic. Over in Russia, the underground was a real and uncompromising phenomenon, with artistic expression that was incomparably more strident, biting and radical, and, most importantly, politicised. Of the kind that could even put you on the wrong side of the law and bring you into sharp conflict with the authorities. And precisely this did happen on more than one occasion, such as the famous "bulldozer exhibition" – an open air Modernist show that was disrupted using bulldozers by the outraged Moscow police, under the eyes of KGB agents.

In contrast to the Russian avant-garde, Modernists in the Baltic were virtually all officially integrated into the general arts scene, most having obtained their education at the Academy of Art, so that they had all participated more or less extensively in exhibitions, virtually all were members of the Artists' Union and virtually all could enjoy the tangible benefits of the Art Foundation... In the Baltic, the avant-garde was more decorative in character, with a developed Western language of form. This was fascinating even for the cultural bosses in Moscow, while the local administration in Latvia strove with all its might to reduce any kind of polarisation, evidently so that they might report back to Moscow that all was in order. And so our Modernists never actually ended up in a position of underground guerrilla action.

Here I should add that in parallel with the legalised Latvian Modernists, who gradually concentrated around the Artists' Union, a group of Russian or Russian-speaking avant-garde artists led an entirely autonomous life in Riga. Many expressions within this art scene were characterised by emphatic kitschiness, while the more radical artists echoed the fury of the Moscow avant-garde. Only some were also capable of integrating into the Latvian art scene. Unfortunately, such ethnic separation is still to be seen today. This group of artists certainly merits special study within the frame of Latvia's art history.

izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" prototipu un priekšvēstnesi. Tajā piedalījās ap pussimts mākslinieku, un visos darbos konsekventi tika realizētas dažādas modernisma ievirzes. Dominējošie izteiksmes veidi bija popārts, opārts, kinētiskā māksla, instalācijas... Tomēr šādu oficiālu izstādi tolaik vēl nevarēja dēvēt par nopietnas mākslas ekspozīciju, jo kompartijas ideoloģiskos reglamentus vēl neviens nebija atcēlis. Tālab tika nolemts to interpretēt kā dizaina izstādi (!), un, lai neviens māksliniekus nevarētu apsūdzēt kā "buržuāziskās ideoloģijas" ievazātājus, tā ar nosaukumu "Svētki" tika veltīta kādam kompartijas vai komjaunatnes kongresam. Izstādes ievadā parādījās sirpja un āmura atribūtika, bet aiz tās drūzmējās stendi ar neslēpti modernistiskiem darbiem. Spriežot pēc ierakstiem atsauksmju grāmatā, sabiedrība šo taktiski liekulīgo manevru labi saprata un uztvēra izstādi tīrā veidā bez ideoloģiskām piedevām – tā, kā mākslinieki to bija domājuši. Šķiet, tieši šī izstāde būtu uzskatāma par Latvijas jaunāko laiku modernās mākslas vēstures atskaites punktu.

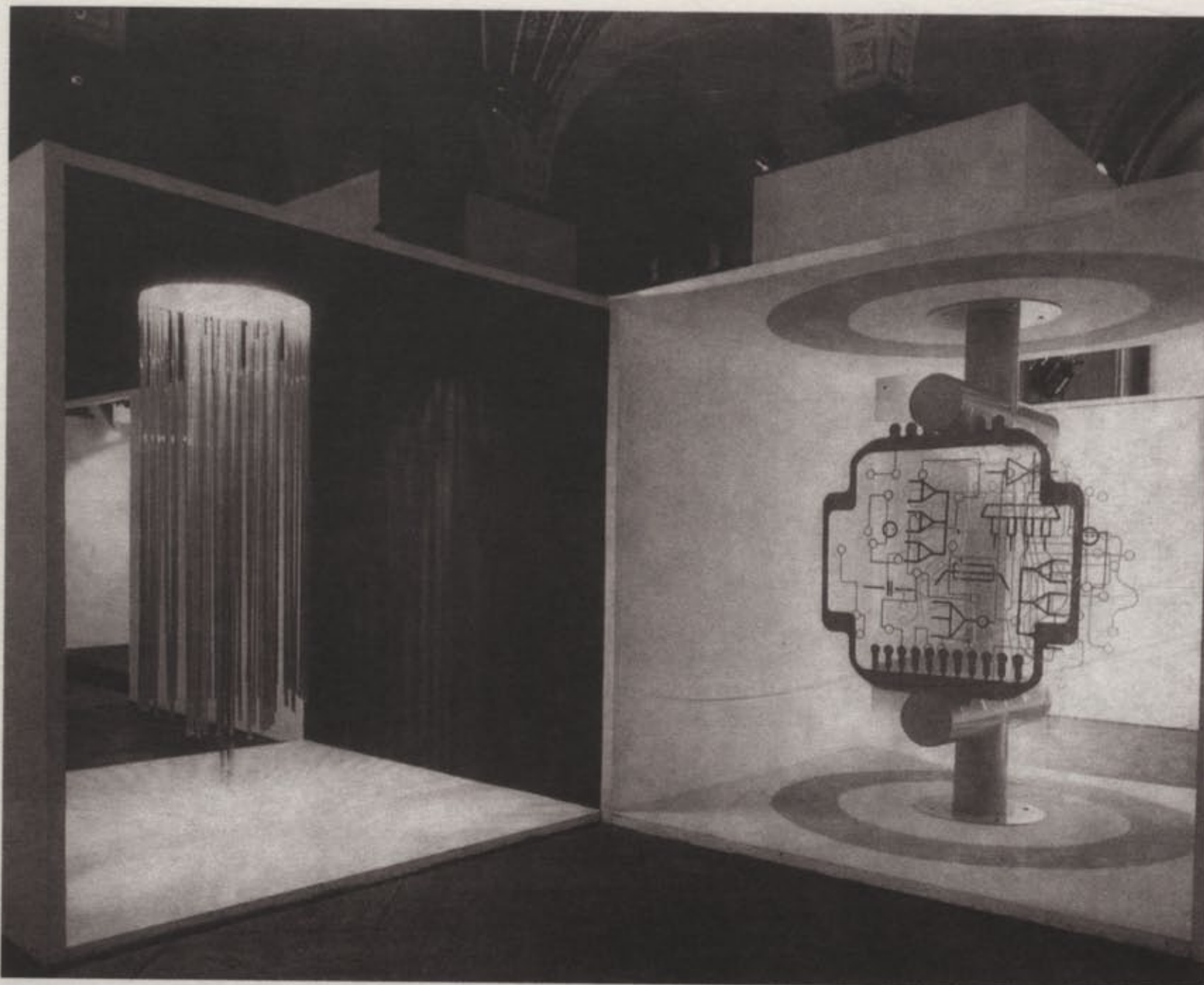
70. gados brežņeviskās ēras blata, deficīta un stagnācijas pārņemtajā sabiedrībā, kas dzīvoja nemitīgu valsts svinību, propagandas kampaņu, saunu un iedzeršanu atmosfērā, ideoloģiskās bremses pamazām sāka atkal dilt. Mākslā pakāpeniski notika pilnīga ierastā socrealisma izzušana, un šis termins gandrīz pilnīgi pazuda no mediju un mākslas kritikas leksikas. Tikai paretam oficiālajos līmeņos to vēl kāds atļāvās pieminēt. Modernistu darbi aizvien vairāk parādījās arī oficiālajās izstādēs. Tas bija lēnīgs kondensācijas process, kas gluži loģiski noveda pie izstādes "Daba. Vide. Cilvēks".

Izstādes ideja pilnīgi pieder Ojāram Ābolam, un to viņš dažādi pārsprieda jau ap 1981. gadu. Pirmkārt, "Daba. Vide. Cilvēks" bija viena no viņa mūža nogales gleznu pamattēmām. Tolaik sabiedrībā un medijos plaši un intensīvi diskutēja par vides piesārņojuma un ekoloģijas problēmām. O. Ābols šos aspektus veiksmīgi saistīja arī filozofiskā līmenī, atklājot jautājumus par garīgās vides piesārņojumu

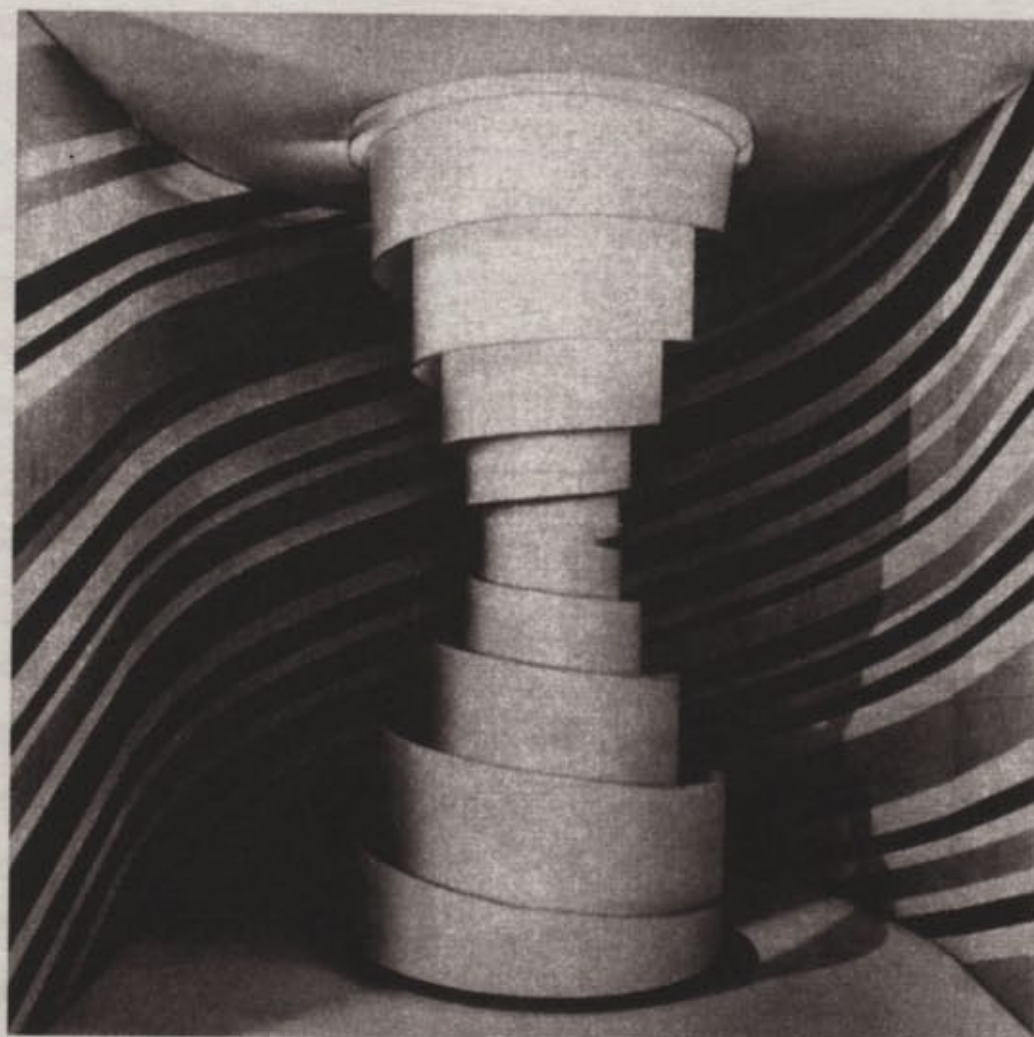
In the 70s, the "Formalists" and Modernists brought up in the hotbed of the Academy of Art increasingly set the tone of art life. They included applied and design artists, as well as "infected" fine artists. And this fact too was paradoxical in many ways, since the Academy of Art itself was seen as the bastion of traditionalism, confronting "free art", which was in some way represented by the Artists' Union. The Communist Party ideologues often shook a finger of warning at the academy: how is it that all the "incorrect" young artists insubordinate to the official line in art are nevertheless pupils of this teaching institution (so conservative at that time)? The status of the young artist obtained a degree of authority in the eyes of society. They were expected to produce something unusual, non-traditional and surprising. Everyone was tacitly awaiting some kind of small scandal or culture shock.

The best opportunity for this was an event that encompassed all of Latvia: the Days of Art, cultivated during the Brezhnev era. Each year in April there was a week during which artists met the people at exhibitions, in studios and in the streets and squares. In effect, censorship and the various ideological barriers that were binding at major official exhibitions were partially lifted for a time. The experimenters in the arts could rejoice. In a way, it was a big chance to let off steam in the arts scene. The optimism and general freedom of the Days of Art was also a chance for the figures in power to rejoice. It was all presented as part of the advancement of Soviet life, seen as manifesting Lenin's idea that art belongs to the people.

The first major official manifestation of Modernism took place in 1972 at the exhibition hall in the former Riga Stock Exchange on Dom Square. This event in particular may be regarded as the prototype and harbinger of the 1984 exhibition "Nature. Environment. Man". Around fifty artists participated, their works all consistently manifesting various Modernist approaches. The dominant expressions were Pop Art, Op Art, kinetic art and installations... But in those days, even such an official exhibition could not be described as



Izstāde "Svētki" Republikas jauno mākslinieku 9. darbu izstādes ietvaros. Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta (tag. Rīgas Fondu biržas nama) izstāžu zāle. 1972 / Exhibition "Celebration" within the 9th Show of Works by Young Artists. Exhibition hall of the Institute of Scientific Technical Information and Propaganda (now Riga Stock Exchange). 1972





Valdis Celms. Asni pilsētā. 1980. Fotokopija izstādē "Daba. Vide. Cilvēks" / Sprouts in the City. 1980. Photocopy at the exhibition "Nature. Environment. Man". 1984

an exhibition of serious art, since nobody had yet revoked the Communist Party's ideological regulations. So it was decided to interpret it as a design exhibition (!). And so that nobody should accuse the artists of proliferating "bourgeois ideology", it was entitled "Celebration" in honour of some Communist Party or Young Communist congress. The exhibition started with the mark of the hammer-and-sickle, but following behind were displays of overtly Modernist works. Judging from what people wrote in the visitors' book, the public was quite aware of this disingenuous tactical manoeuvre and perceived the exhibition in its pure form without the ideological trappings, just as the artists had intended. This exhibition in particular, can seemingly be regarded as a turning point in the history of modern art in Latvia.

In the 70s, in a society pervaded with under-the-counter dealings, goods shortages and stagnation, living in an atmosphere of unremitting official celebrations, propaganda campaigns, saunas and drinking, the ideological brakes were once again gradually starting to wear out. In art, the familiar Socialist Realism gradually went out of existence. And the term itself disappeared almost entirely from the vocabulary of the media and art critics. Only from time to time at the official level was it still mentioned here and there. Modernist works were ever more frequently seen at official exhibitions too. It was a time of slow condensation that led, quite logically, up to the exhibition "Nature. Environment. Man".

The idea of such an exhibition was entirely the brainchild of Ojārs Ābols. He was airing it in various ways already around 1981. In the first place, "Nature. Environment. Man" was one of the main themes of his painting in the last years of his life. At the time, there was intensive discussion in society and the media on the issues of environmental pollution and ecology. Ābols succeeded in engaging these themes at a philosophical level too, bringing up issues of pollution in the spiritual environment, along with the existential questions of contemporary civilisation. Secondly, the idea matured that the Modernists in Latvian art are full of great

un mūsdienu civilizācijas eksistenciālo "būt vai nebūt". Otrkārt, nobrieda atziņa, ka Latvijas mākslai ir spēkpilns modernistu potenciāls, ka mums nu ir pietiekami liels intelektuālas un mākslinieciskas pieredzes uzkrājums, kam vajadzētu izpausties vienā vērienīgā ekspozīcijā ar kopīgu konceptuālu tēmu. Treškārt, sociāli nozīmīga lielas izstādes pieteikuma tēma varēja nodrošināt pienācīgu finansiālo un organizatorisko atbalstu no padomju institūcijām. Nosaukuma un idejas neapstrīdamība lieliski apslēpa oficiālajās aprindās vēl nenojausto modernistu uznācienu. Savā ziņā "lielās mākslas" arēnai tika gatavots ar modernistiem pildīts "Trojas zirgs". Un šī iecere pilnībā izdevās.

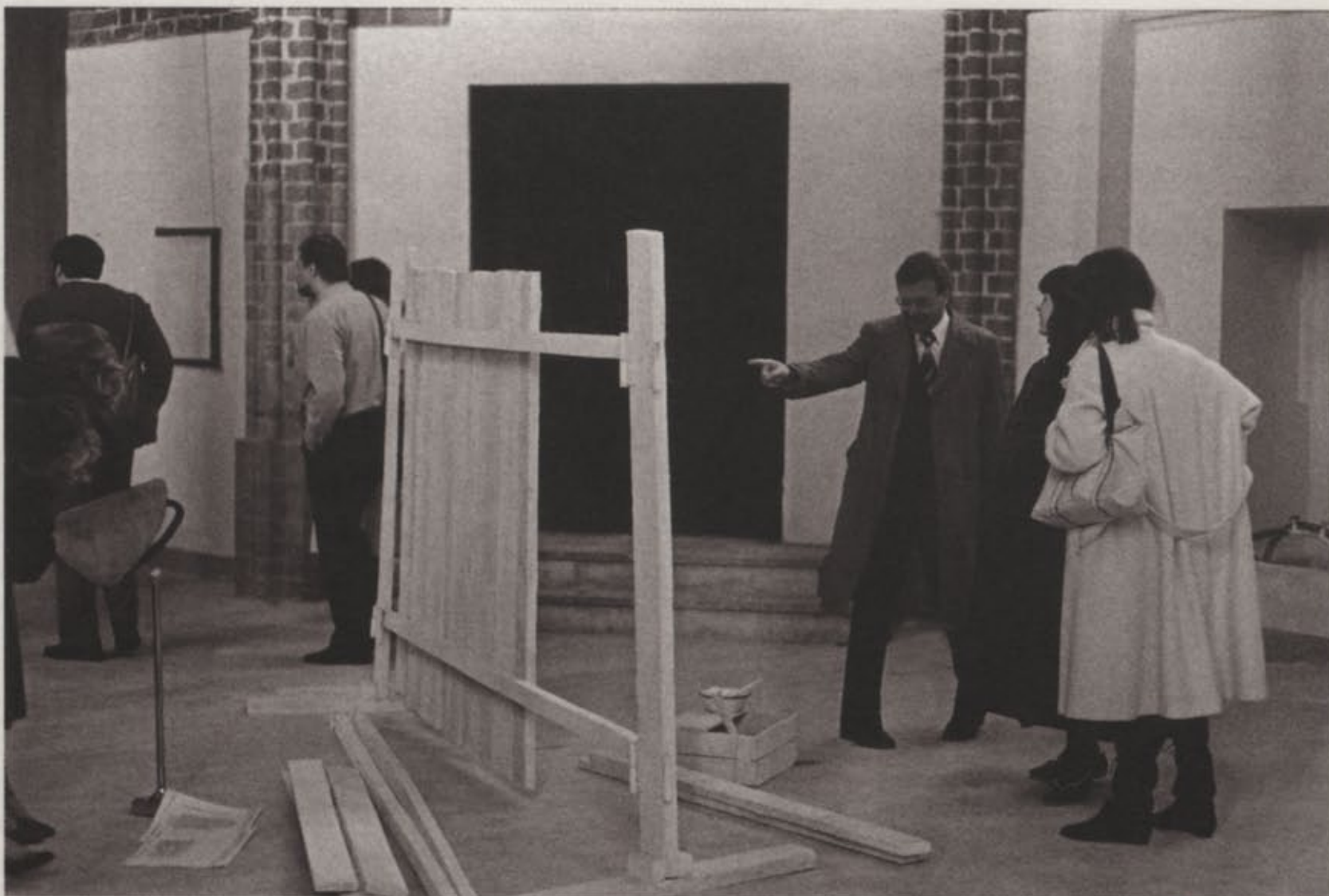
Ojārs Ābols enerģiski ķērās pie nodomu realizācijas. Viņš izvērta plašu izstādes idejas propagandu Mākslinieku savienības sekcijās, un savienība kļuva par tās galveno atbalstītāju. Mēs ar Ojāru bijām tuvi domubiedri, jo viņš bija mans pirmais skolotājs mākslās jau kopš 50. gadiem. Viņš daudzkārt aicināja mani uz savu darbnīcu pārrunāt izstādes ieceres, un arī es iesaistījos organizatoriskajos pasākumos. Nācās sacerēt dažādus teorētiskus izstādes pamatojumus, kā arī pirmo uzsaukumu māksliniekiem ar aicinājumu piedalīties. Tas tika izplatīts Mākslinieku savienības sekcijās. Kā jau katrs liels pasākums, arī šis prasīja ilgu "iešūpošanos". Bija daudz neskaidrību, nesaprašanās un pārpratumu. Tomēr palēnām izstādes veidošanas darbs sakustējās. Tika izveidota īpaša izstādes organizācijas grupa, kurā ietilpa arī es. Par norises vietu tika izvēlēta Pēterbaznīca, kur tolaik atradās arhitektūras muzeja telpas. Izstādei Mākslas fonds piešķīra ievērojamus līdzekļus, un pasākums ieguva konkrētas aprises.

Diemžēl Ojārs Ābols izstādi nepieredzēja, jo 1983. gadā izbeidzās mākslinieka, teorētiķa un apgaismotāja šīs zemes gaitas. Tomēr izstādes veidošana jau bija attīstījusies tik tālu, ka neapstājās arī pēc garīgā līdera nāves. Ojāram Ābolam patika atsaukties uz Šartras katedrāles celtniecību viduslaikos, kur arī notika milzīgs kolektīvs un anonīms darbs lielas idejas vārdā. Šāda noskaņa valdīja arī Pēterbaznīcā

potential, that we now have a sufficient stock of intellectual and artistic experience and that all this need only be expressed in one major exhibition on a common conceptual theme. And finally, a socially important theme appropriate to a major exhibition might garner the necessary financial and organisational support from officialdom. The unimpeachable title and theme was an excellent cover for a Modernist manifestation still not recognised in official circles for what it really was. In a sense, a real "Trojan horse" full of Modernists was being prepared for the arena of fine art. A venture that succeeded brilliantly.

Ojārs Ābols energetically took to implementing the idea. He started promoting the concept of this exhibition widely within the different sections of the Artists' Union. And the main support did come from the Artists' Union. I too was a close associate of Ojārs, since he had been my first teacher in the arts already from the 50s. He invited me many times to his studio to discuss plans for the exhibition, and I became involved in the organisational work. A variety of theoretical background texts for the exhibition had to be formulated, likewise the first invitation to artists to join the event, which was distributed in the sections of the Artists' Union. Like any major event, this one too needed considerable time and effort to start up before it really got going. There was much confusion and a variety of misunderstandings. But gradually the work of creating the exhibition got underway. A special organising group was set up, where I was also included. St Peter's Church was chosen as the venue, at that time the home of the Museum of Architecture. Major funding was allocated from the Art Foundation. And the exhibition began to take shape.

Unfortunately, Ojārs Ābols himself never saw the exhibition, since the artist, theoretician and enlightener passed away in 1983. However, work on the exhibition had progressed so far that it did not cease even after the death of the spiritual leader. Ojārs Ābols was fond of citing the example of the building of Chartres Cathedral in the Middle Ages, also an immense collective and anonymous work in the name of a

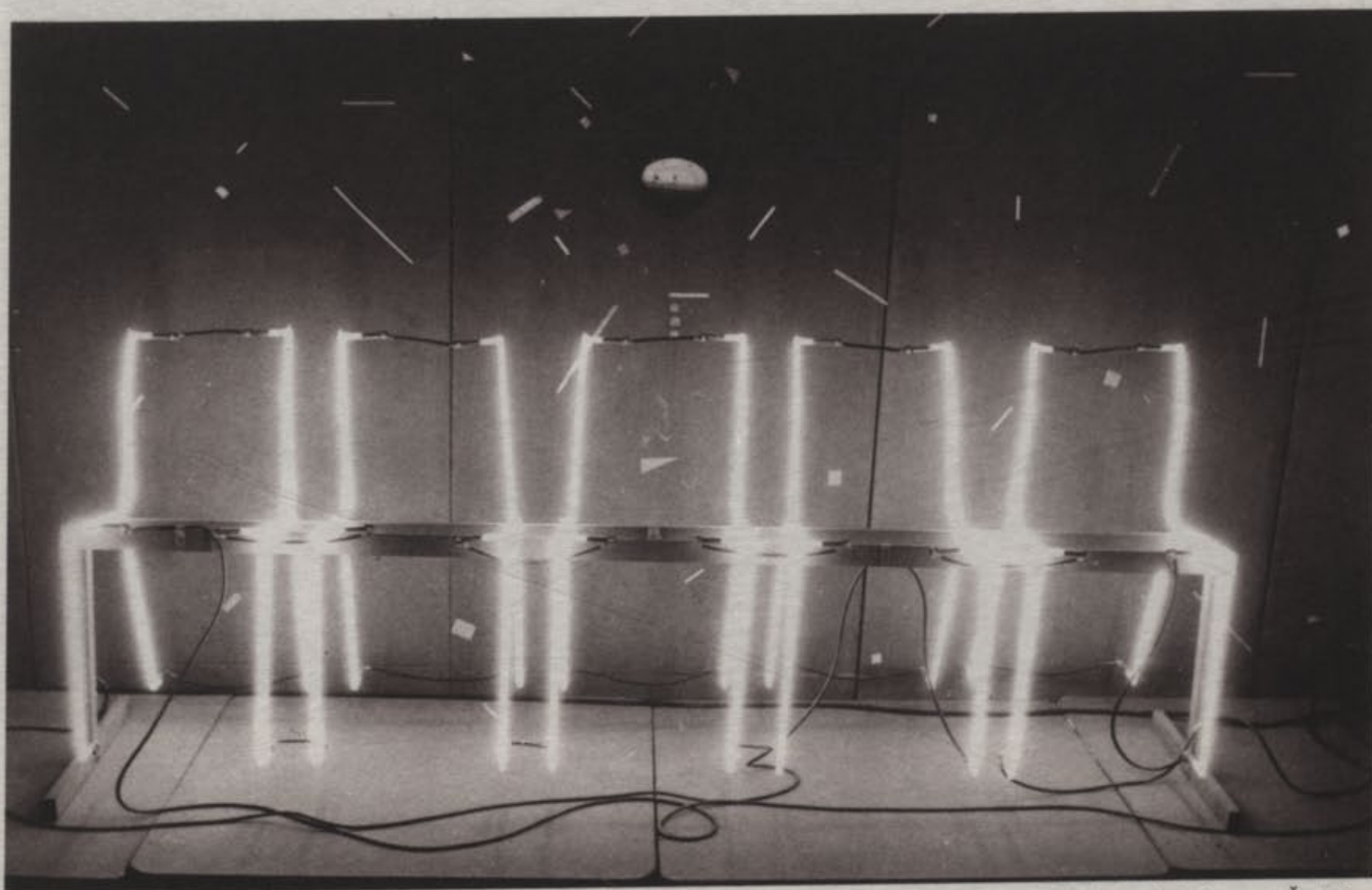


Izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" tapšanas gaita Rīgas Arhitektūras un celtniecības muzejā Pēterbaznīcā / Building of the exhibition "Nature. Environment. Man" at the Riga Museum of Architecture and Construction in St Peter's Church. 1984





Ojārs Pētersons. Vides objekts / Environmental object. 1984



Leonards Laganovskis, Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks
Metafiziskais interjers. Instalācija / Metaphysical Interior. Installation. 1984

izstādes veidošanas gaitā. Rosījās desmitiem mākslinieku, galdnieki, elektriķi, krāsotāji... Tika montēti stendi un podesti, kārtotas dažādas instalācijas. Pieteikumu bija vairāk nekā izstādīšanas iespēju. Orgkomitejai nācās daļu darbu noraidīt, jo tie vai nu formas, vai satura ziņā neatbilda izstādes koncepcijai. Ļoti rūpīgi tika veidots ekspozīcijas iekārtojums. Man vēl izdevās saglabāt baznīcas plāna zīmējumu ar izstādes telpas sadalījumu pa autoriem.

Izstādes atklāšana bija pieskaņota kārtējām Mākslas dienām 1984. gada aprīlī. Tā, protams, izgāja cauri visām lielu izstāžu oficiālajām akceptēšanas un cenzēšanas procedūrām, kas šoreiz noritēja bez jebkādām problēmām. Mākslas dienās tas bija centrālais notikums. Ievaddaļā izkāra Ojāra Ābola gleznas un viņa fotoportetu. Pašai izstādei bija multimedīāls raksturs, kas tolaik likās neierasti. Līdzās stājmākslas darbiem, gleznām un grafikām virknējās dažādas avangardiskas instalācijas. Notika pantomīmas izrādes. Centrālais objekts visā ekspozīcijā bija altārdalā izvietota mulāža – plastisks veidojums "Svētais Vakarēdiens", kura darināšanā piedalījās kāds ducis jauno mākslinieku. Tā bija balti krāsota telpiska parafrāze par Leonardo bībelisko tēlojumu. Garais galds ar svētajiem vīriem bija izveidots dabīgā lielumā, bet pašu svēto tēli atainoti ar grotesku ekspresiju. Tas, protams, piesaistīja nedalītu publikas uzmanību. Daži par visu redzēto satraucās – nu kā tā var baznīcā?! Visamizantākais bija tas, ka baznīcas svētumu kā pret izstādi vērstu argumentu pēkšņi atcerējās arī vairāki kritiski noskaņoti komunisti, kuru pienākums bija būt pārliecinātiem ateistiem. Arī viņi gānījās, ka šitādu nemākslu jau varētu rādīt visur citur, bet ne jau nu baznīcā. Lai gan citkārt paši visnotaļ aprāja Pēterbaznīcas pieminēšanu, sakot, ka tur ir tikai laicīgs muzejs.

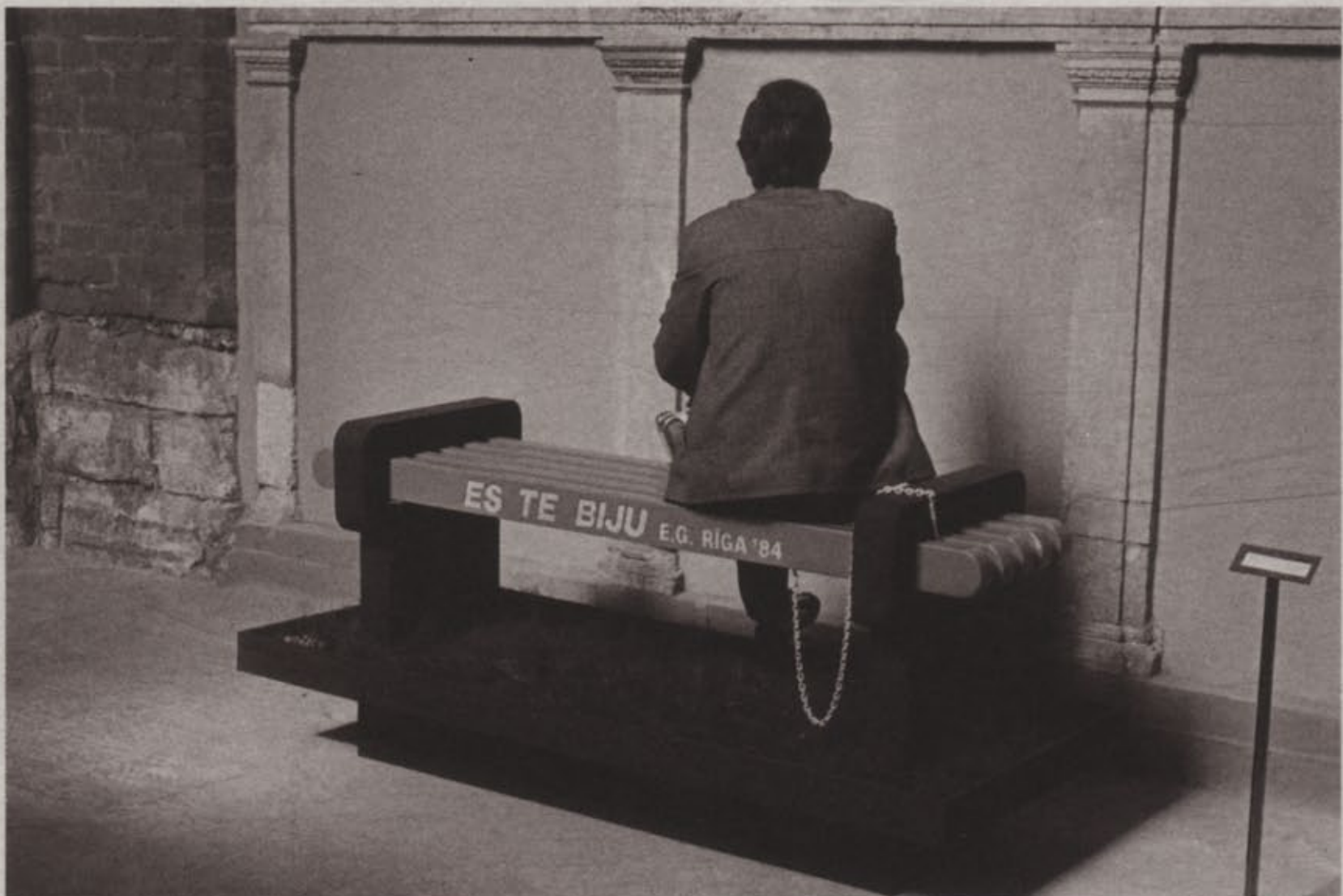
Izstāde baudīja milzīgu publikas interesi. Latvijas TV ieplānoja speciālu raidījumu. Dzīvās diskusijas, strīdi un atbalstītāju entuziasms neliedza visam ritēt normālā gaitā. Izstādes norise bija

great idea. Such a mood also pervaded the work on the exhibition in St Peter's. Dozens of artists, carpenters, electricians and painters were at work... Displays and stands were constructed, various installations were set up. More works of art were submitted than could be exhibited, so the organising committee had to turn down whole series of works that did not correspond to the exhibition concept in terms of form or content. The exhibition was laid out very carefully. I have managed to preserve a drawn plan of the church with the places allocated to various artists.

The opening of the exhibition was timed to coincide with the annual Days of Art in April 1984. Of course, it passed all the procedures of official acceptance and censoring of major exhibitions, which on this occasion proceeded without a hitch. It was the central event in the Days of Art. The exhibition began with the paintings and portrait photograph of Ojārs Ābols. The exhibition as such was a multimedia event, which seemed unusual for the time. Alongside studio art, paintings and prints, there were a variety of avant-garde installations. Pantomime shows were held. The central feature of the whole exhibition was a plastic work entitled "The Last Supper", created by a dozen young artists. It was a white-painted paraphrase on the Bible scene by Leonardo. The long table with the disciples was presented life size, while the saints themselves were grotesquely depicted. Of course, this won the undivided attention of the public. Some were quite concerned – in a church, of all places! The most amusing aspect was that the holiness of the church was suddenly remembered by a host of critically minded Communists as an argument against the exhibition, though they should have been avowed atheists. They too clamoured that such non-art might be displayed anywhere but in a church. At the same time, they consistently denounced any mention of "St Peter's Church", pointing out that it was a secular museum building.



Aleksandrs Dembo izstādē "Daba. Vide. Cilvēks" / Aleksandrs Dembo at the exhibition "Nature, Environment, Man". 1984



Edgars Grīnfelds. Es te biju. Instalācija / I was Here. Installation. 1984



Jauno mākslinieku grupa / Group of young artists. Svētais Vakarēdiens. Trešais galds mums pašiem. Instalācija / The Last Supper. The Third Table for Ourselves. Installation. 1984. No kreisās / From the left: Valdis Rubulis, Aija Zariņa, Alija Muižniece, Pēteris Bankovskis, Aivars Riekstiņš, Ainārs Zelčs, Ģirts Muižnieks, Māra Muižniece, Jānis Mitrēvics, Ieva Iltnere, Edgars Vērpe



Jauno mākslinieku grupa / **Group of young artists**. Pēteris Bankovskis, Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Jānis Mitrēvics, Alija Muižniece, Ģirts Muižnieks, Māra Muižniece, Aivars Riekstiņš, Valdis Rubulis, Edgars Vērpe, Aija Zariņa, Ainārs Zelčs. Svētais Vakarēdiens. Trešais galds mums pašiem. Instalācija / **The Last Supper. The Third Table for Ourselves. Installation. 1984**



paredzēta triju nedēļu garumā. Taču nelaimīgā kārtā to apskatīja kāda austrumvācu komunistu grupa. Tās dalībnieki izrādījās "ticīgāki par Romas pāvestu" un sacēla skandālu par "buržuāziskās ideoloģijas masīvu invāziju" brālīgajā padomju republikā. Viņi draudēja, ka par notiekošo būšot spiesti ziņot Maskavai. Nu vietējiem kompartijas funkcionāriem nācās apsteigt notikumu gaitu un "asi reagēt". Nedēļu pirms termiņa beigām izstāde tika slēgta. Atlika vēl jautājums par tās atspoguļojumu medijos. TV telpās Zaķusalā notika ārkārtas sanāksme LKP CK ideoloģiskās nodaļas sekretāra Aivara Gora un TV vadītāja Leonarda Bartkeviča vadībā. Uz šo sanākumi kā izstādes orgkomitejas pārstāvis biju uzaicināts arī es. Tika izvirzīts ultimāts, ka raidījums drīkstēs notikt tikai tajā gadījumā, ja būs nodrošināta izstādes kritizēšana. Mākslinieku pārstāvji, mani ieskaitot, no šāda varianta kategoriski atteicās, un TV raidījums nenotika. Paralēli CK deva norādījumu izstādi atspoguļot tikai kritiskā gaismā. Tas noveda pie gandrīz pilnīga klusuma medijos. Parādījās tikai viens oficiālo viedokli atspoguļojošs kritisks raksts. Noslēgumā slēgtajā ekspozīcijā notika CK inspirēta izstādes apspriešana ar Mākslas akadēmijas mācībspēku līdzdalību. Tur bija iecerēta pamatīga kritizēšana un *galvas mazgāšana*. Es uzņēmos izstādes advokāta lomu, sagatavodams argumentētu skaidrojumu un aizstāvības runu. Varbūt tā atstāja kādu iespaidu, un plānotā nogānīšana izčākstēja. Pretargumenti izrādījās visai vārgi un koncentrējās uz nebūtiskiem sīkumiem – piemēram, baznīcas izraudzīšanu par izstādes vietu. Diskusija aizritēja gan saspringtā gaisotnē, tomēr beidzās ar neitrālu labvēlību. Izstāde "Daba. Vide. Cilvēks" bija paveikusi savu vēsturisko misiju. Tā bija pirmreizīga un atklāta laikmetīgas mākslas manifestācija, kas pāršķīra vecās padomiskās Latvijas mākslas vēstures lappuses un ievadīja jaunas mākslas ēru.

Taču notikuma vēsturisko vērtību un strukturālo būtību tolaik tā īsti vēl neviens neapjauta. Reakcijas uzplūdi māksliniekos, protams, viesā tikai depresīvus noskaņojumus. Daudzi atcerējās 1963.

The exhibition enjoyed immense public attention. Latvian TV planned a special broadcast. And, regardless of the lively discussion, disputes and enthusiastic support, all was proceeding normally. The exhibition was to last three weeks. But unfortunately, a Communist group from East Germany came to see it. The members of this group turned out to be "more pious than the Pope" and raised a scandal about "a massive invasion of bourgeois ideology" in a fraternal Soviet republic. They threatened to report it in Moscow. And now the local Communist Party functionaries had to overtake the course of events and "react sharply". So the exhibition was closed a week before it was due to end. There remained the issue of how it should be reflected in the media. A special meeting took place at the TV centre on Zaķusala Island, chaired by Aivars Goris, Secretary of the Ideological Section of the Central Committee of the Latvian Communist Party, and the TV director Leonards Bartkevičs. I too, as a member of the exhibition organising committee, was asked to attend. An ultimatum was given that the broadcast could be shown only on the undertaking that the exhibition would be criticised. Representatives of the artists, including myself, categorically refused such an idea. And so the broadcast never took place. Meanwhile, the Central Committee issued instructions for the exhibition to be reflected exclusively in a negative light. And this led to virtual silence in the media. Only one critical article appeared reflecting the official view. In the end, the Central Committee set up a discussion in the closed exhibition with the participation of the staff of the Academy of Art. It was intended as an outright condemnation and reprimand. I took on the role of an advocate of the exhibition and prepared an argued interpretation, speaking in defence of it. Maybe it did have some effect, and the planned criticism petered out. The counter-arguments turned out to be quite weak, concentrating on insignificant details, such as: did such an exhibition really have to be held in a church? The discussion took place in quite a tense atmosphere, but ended with a benevolently neutral stance. The exhibition "Nature. Environment. Man" had accomplished

gada gaisotni. Tika gaidīta kārtējā ideoloģisko *skrūvju* piegriešana. Tomēr paradoksālā vēstures ironija pēkšņi uzplaiksnīja no pilnīgi negaidītas puses. Pēc dažiem mēnešiem kādā ideoloģiskā runā toreizējais LKP CK vadītājs, bijušais Latvijas VDK priekšsēdis, nākamais Gorbija līdzgaitnieks, PSRS lekšlietu ministrs un vēlākā *gākečepistu* apvērsuma dalībnieks Boriss Pugo pauda visiem mākslas ortodoksājiem šokējošu atziņu, ka īstie kompartijas uzticības cilvēki mākslās esot tieši jaunie avangardisti, jo viņus neapgrūtina karjeras un konjunktūras jautājumi. Viņi darot to, kam tic, nevis to, ko no viņiem sagaida funkcionāri. Savā ziņā tas bija kā starta šāviens pilnīgi atbrīvotai mākslas dzīvei.

Šādas domas atklāsmi var izskaidrot tikai ar pieņēmumu, ka Pugo bija agrāk un labāk informēts par drīzumā gaidāmo Gorbija *perestroiku* un varēja atļauties šādu tālredzīgu "izlēcieni", kas viņa konservatīvo līdzgaitnieku sejām no pārsteiguma lika izstiepties divreiz garākām. Jāpiezīmē, ka Pugo bija aktīvs "piesēdētājs" arī slavenajās intelīģences sanāksmēs, kas ievadīja Atmodas norises 80. gadu vidū. Daudzi novērotāji ne bez pamata Atmodas veidošanā saskata arī VDK darbinieku konstruktīvo roku. Process tomēr beigu beigās it kā izgāja ārpus viņu kontroles un noveda pie Latvijas neatkarības atjaunošanas. Bet Pugo dzīve noslēdzās ar pašnāvību pēc 1991. gada augusta apvērsuma izgāšanās. Krievijā to daži novērtēja kā cildenu virsnieka goda aizstāvēšanas aktu, un vēlāk par Pugo tikusi sacerēta pat opera.

80. gadu vidū nāca Gorbačova *perestroika* un *glasnostj*, kas noveda pie cenzūras atcelšanas. Pēdējā padomju piecgadē mākslas dzīve Latvijā daudzējādi pietuvinājās Rietumu veidolam. Socreālisms jau sen bija pagaisis mītu pasaulē. Šis periods bija piesātināts ar visdažādākajām avangardistu aktivitātēm, instalācijām un performancēm. Iedibinājās tieši kopdarba kontakti ar Rietumu māksliniekiem. Jāteic, ka tos vēl Brežņeva laikā kā pirmais uzsāka Rietumberlīnē dzīvojošais *NGbK* (*Neue Gesellschaft für bildende Kunst*) izpilddirektors, kurators un mākslas zinātnieks Valdis Āboliņš. Viņa sadarbībai ar

its historic mission. It was a pioneering open manifestation of contemporary art that opened a new page, moving on from the development of the old, Soviet Latvian art and heralding a new era in art.

But the historical value of the event and its structural essence was not truly appreciated at the time. And, of course, the tide of reaction put artists in a gloomy mood. Many remembered the atmosphere of the reaction of 1963. Some kind of ideological tightening of the screws was expected. But a paradoxical development, a historical irony, suddenly came from a totally unexpected quarter. A few months later, in an ideological speech, the former Latvian KGB leader Boriss Pugo, at that time leader of the Central Committee of the Latvian Communist Party, and later to become an associate of Gorby, USSR Minister of the Interior and eventually a participant in the coup attempt, expressed an idea that shocked all the orthodox figures in art. He asserted that the Communist Party could place its trust precisely in the young avant-garde figures, since they were not encumbered by issues of career-making and conformism. They were doing what they believed in, not what the functionaries expected of them. And, in a sense, he fired the starting gun for a fully liberated art life.

The expression of such a view can only be explained by the idea that Pugo was earlier and better informed about Gorby's imminent *perestroika* and could permit himself a farsighted "antic" of this kind, one that left his conservative associates aghast. It should be noted that Pugo was also an active "silent participant" at the well-known meetings of intellectuals that heralded the events of the National Awakening in the mid-80s. There is some truth in the view held by many observers that the KGB also had a hand in developing the National Awakening. However, in the end the process seemed to go out of their control and led to the restoration of Latvia's independence. And Pugo took his own life after the failed coup attempt of August 1991. In Russia, some viewed it as an honourable act worthy of an officer, and later an opera was even written about him.

Latvijas intelektuāļiem bija ļoti vitalizējoša nozīme. Viņš jau 70. gados izcirta pirmos logus uz Rietumu modernās mākslas skatuvi un pavēra iespējas tur nonākt arī Latvijas māksliniekiem. Savukārt 80. gados kultūrmisionāra darbā viņam sekoja arī Rietumvācijā dzīvojošais multimediju mākslinieks Indulis Bilzēns, kurš Latvijā rosināja daudzas avangardiskas un internacionālas akcijas. Rietumvācija pakāpeniski izveidojās par pirmo latviešu avangardisma starptautiskās manifestēšanās un atzīšanas vietu. Latvijas avangarda mākslas kulminācijas punkts padomju periodā bija vērienīgā 1989. gada izstāde Rietumberlīnes Kunsthallē. Tieši tad latviešu avangards iegāja Eiropā. Tas, protams, atbilstoši Gorbačova laika stilam bija oficiālo padomju institūciju visnotaļ atbalstīts un veicināts pasākums. Jautājums, kāpēc padomes beigu beigās lika kārti arī uz jaunajiem māksliniekiem un avangardistiem, vēl prasa padziļinātu izpēti. Tomēr neapstrīdams ir fakts, ka avangardismam Latvijā ir dziļas padomju augsnē attīstījušās saknes. Un atjaunotās neatkarīgās Latvijas mākslā atlika tikai pilnveidot no tām izaugušos augļus.

The mid-80s saw the advent of Gorbachev's *perestroika* and *glasnost*, which led to the lifting of censorship. And during the last five years of Soviet power, art life in Latvia came closer in many respects to the Western model. Socialist Realism had long-since vanished into the world of myth. This period was rich in a great variety of avant-garde activities, installations and performances. Direct collaborative contacts were established with Western artists. It must be said that such contacts were first begun back in the Brezhnev era by Valdis Āboliņš, a curator and art researcher living in West Berlin, executive director of the *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst*. His collaboration with intellectuals in Latvia was invigorating in many ways. Already in the 70s, he opened the first windows to the Western modern art scene and created opportunities for Latvian artists to reach the West. And in the 80s, he was followed in this cultural missionary work by multimedia artist Indulis Bilzens living in West Germany, who encouraged many avant-garde and international events in Latvia. West Germany gradually developed into the first place where Latvian avant-garde art was manifested and recognised at the international level. The culmination of Latvian avant-garde art during the Soviet era was the major 1989 exhibition at the West Berlin Kunsthalle. It was then that the Latvian avant-garde arrived in Europe. This, of course, in accordance with the style of the Gorbachev era, was an event fully supported and promoted by Soviet officialdom. The question as to why the Soviets at the end also backed the young artists and the avant-garde still needs further study. But it is an undeniable fact that the avant-garde in Latvia had put out deep roots in Soviet soil. And in the restored independent Latvia, it need only continued development in art to bring to fruition that which had already emerged.