

NOTIKUMS 1984. LAIKA UZMĒRĪJUMS AR ATKĀPĒM

Ramona Umblija

Meklējot publikācijas par raksta tēmu, man nācās ieskatīties laikraksta "Literatūra un Māksla" lappusēs. Nekas sevišķs neliecināja par kāda ārēja spēka spiedienu, klātbūtni. Vien apmēram ceturksnī reizi avīzes otrajā lappusē regulāri drukāti par pelēkiem pelēkāki "dzelzsbetoni" (piemēram – "Sociālistiskā reālisma radošā būtība mākslinieka individualitātes prizmējumā", "Partija grib, lai padomju māksla uzplauktu vēl vairāk, atbilstu attīstītas sociālistiskās sabiedrības prasībām" u. tml.), kurus, kā atceros, neviens nelasīja. Salīdzinot atmiņas ar "Literatūrā un Mākslā" atrodamo, manī modās šaubas, vai īstenības atsvaidzināšanai lietoju pareizo līdzekli.

45

THE EVENT 1984. MEASURING TIME WITH ASIDES

Ramona Umblija

Seeking out relevant publications in preparing this article, I chanced to look into the paper *Literatūra un Māksla* ("Literature and Art"). There was nothing in particular that might indicate the pressure or presence of any *external force*. Only the regular mind-numbing blocks of verbiage printed about once a quarter on the second page (such as: "The creative essence of Socialist Realism through the prism of the artist's individuality" or "... the Party wishes that Soviet art should flourish even more, to correspond even better to the requirements of a socialist society"), which, as I remember, nobody ever bothered to read. Matching my own recollections with what can be found in the pages of *Literatūra un Māksla*, I began to doubt whether this was an appropriate means of refreshing the reality of that day.

Es palūdzu bibliotekārei laikraksta "Cīņa" 1984. gada otrā ceturkšņa komplektu un sāku ar *zīmīgo* 13. aprīļa numuru. Un tur bija *viss* šī vārda vistiešākajā nozīmē: pusi laikraksta pirmās lapas aizņēma melnbalta fotogrāfija ar kārtējā biroja kārtējo sēdi, jo bija aizgājis mūžībā kārtējais ģenerālsekretārs un kārtējais nākošais teicis savu runu... Kad atvēru milzīgo (apmēram vienu kvadrātmetru lielo!) laikrakstu, man pretī raudzījās daudzi desmiti mazportretu, kuri atšķirībā no šodien pazīstamā multimedialista Bila Violas ekspresīvajiem tuvplānu portretējumiem stila tīrībā noteikti pārspēja seno ēģiptiešu kanonus, un pēc rūpīgākas aplūkošanas tie manā apziņā saplūda vienā "kopgalvā".

Šis tēls atmiņā atsaucā vēl kādu, kuru interesantās sakritības dēļ, domāju, ir vērts atgādināt: "Bija auksta aprīļa diena, pulksteni sita trīspadsmit. Zodu krūtīs iespiedis, glābdamies no dzelošā vēja, Vinstons Smits ātri iemetās pa Uzvaras nama stikla durvīm. Katrā kāpņu laukumā no sienas pretī lifta šahtai raudzījās plakāts – milzīga seja. Tā bija viena no ģimētnēm, kas tik prasmīgi zīmētas, ka acis jums sekos, kurp vien griežaties. Apakšā bija uzraksts: "Lielais Brālis tevi vēro!" Lielā Brāļa galva bija uz naudas, uz pastmarkām, uz grāmatu vākiem, karogiem, plakātiem un cigarešu paciņām – visur. Acis vienmēr novēroja, balss visur sekoja. Gulot vai nomodā, strādājot vai ēdot, istabā vai ārā, vannā vai gultā – izbēgt nebija iespējams. Pašam piederēja tikai daži kubikcentimetri telpas galvaskausā."

Tās ir ievadrindas Džordža Orvela romānam "1984".

I asked the librarian for the set of issues of the paper *Cīņa* ("Struggle") from the second quarter of 1984. And I began with the issue for that *significant* date of 13 April. And this really did present the full works. Half of the first page was occupied by a black-and-white photo showing yet another meeting of yet another bureau, since yet another secretary-general had just passed away, and yet another successor had made his speech... Opening the enormous (about one square metre) paper, I was confronted with many tens of tiny portrait photos that (in contrast to the expressive close-up portraits by contemporary multimedia artist Bill Viola) certainly surpassed the canons of the ancient Egyptians in terms of stylistic purity, and when viewed more carefully, merged in my consciousness into a single "united head".

This image conjures up another, which seems worth mentioning in connection with this interesting coincidence: "It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions ... On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures that are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran. ... On coins, on stamps, on the covers of books, on banners, on posters, and on the wrappings of a cigarette packet – everywhere. Always the eyes watching you and the voice enveloping you. Asleep or awake, working or eating, indoors or out of doors, in the bath or in bed – no escape. Nothing was your own except the few cubic centimetres inside your skull."

From George Orwell's "1984".

PIRMĀ ATKĀPE

Ir pagājuši divdesmit gadi. Šajā periodā būtiski mainījušies ne tikai jaunrades principi un tehniskās iespējas, ko tagad dēvē par medijiem. Pilnībā ir mainījusies politiskā iekārta un vide Latvijā, Eiropā, bijušajā Padomju Savienībā un pasaulē kopumā. Šādu globālu pārmaiņu mijsakarības pētījuši un analizējuši politologi un sabiedrisko zinātņu speciālisti. Tām pievērsusies arī kultūras socioloģija. Torsteins Veblēns (*Thorstein Veblen*), Klauss Eders (*Klaus Eder*) un citi šīs zinātnes spožākie prāti īpašu uzmanību veltījuši procesam (tā dalībnieki esam arī mēs), kura rezultātā notiek tā sauktās *monostilistiskās kultūras* pārtapšana *polistilistiskā kultūrā*. Ar pirmo domāta Senā Ēģipte, Austrumu despotijas, viduslaiku Eiropa, mūsdienu fundamentālistu un arī sociālistiskās sabiedrības kultūras sistēma. Šīs sistēmas galvenās pazīmes ir stila elementu hierarhija, visu dzīves jomu kanonizācija un regulēšana, stila rakstura totalizēšana, svešo elementu izslēgšana (kas nodrošina monostilistiskas kultūras kvalitāti), vienkāršošana (sarežģītu kultūras fenomenu banalizēšana), demonstratīvi oficiāla mākslas darbu uztveres un interpretācijas vienotība, pozitīvisms. Atkāpes no šīm normām tiek konstatētas vienīgi gadījumos, kad oficiālā ideoloģija ir novājināta. Kā bija 1984. gadā?

Baznīcas telpa bija pārpildīta. Ar mākslas darbiem, mūziku, pantomīmas aktieru izspēlētu etīdi. Ar skatītājiem, kuru vidū bija daudz dažādu radošo profesiju pārstāvju, protams – arī ar māksliniekiem, eksponēto darbu autoriem. To vidū – īpaši daudz jauno mākslinieku. Ikvienš garāmgājējs, kurš pirms liktenīgā 13. aprīļa šķērsoja nelielo laukumiņu baznīcas priekšā, varēja vērot jocīgu tēlu sliekšanos pie tās ieejas durvīm un dzirdēt divvainus klaudzienus arhitektūras pieminekļa iekšienē. Radošo cilvēku vidē un arī plašākā interesentu lokā bija izplatījusies ziņa, ka mākslinieki “kaut ko gatavo”. Mākslinieku savienība ekspozījas “Daba. Vide. Cilvēks” sagatavošanas laikā bija aicinājusi visus savus citu radošo savienību

THE FIRST ASIDE

Twenty years have passed. During this time, not only have the principles and technical possibilities of creative expression (now known as “media”) changed significantly. The political order and the setting in Latvia, Europe, the former Soviet Union and the world as a whole has been completely transformed. The regularities governing these global changes have been researched and analysed by political and social scientists. Cultural sociology has also turned to this issue. The brightest minds in this field (Thorstein Veblen, Klaus Eder and others) have given special attention to the process (in which we too have participated) that results in the transformation of a so-called *monostylistic culture* into a *polystylistic culture*. The former refers to the cultural system of ancient Egypt, the Oriental despotisms, medieval Europe, contemporary fundamentalists and also to socialist society. The main features of this system include: a hierarchy of stylistic elements, the canonisation and regulation of all fields of life, total imposition of the characteristics of the style, exclusion of foreign elements (ensuring the quality of the monostylistic culture), simplification (trivialisation of complex cultural phenomena), a demonstratively official unity of perception and interpretation of works of art, and positivism. Any retreat from these norms is seen only in cases where the official ideology is weakened. How was it in 1984?

The church was full. Full of art and music, even including a pantomime performance. Full of viewers, among whom there were large numbers of people from different branches of the arts, also including, of course, the artists who had created the works on show. And among them were very many young artists. Every passer-by crossing the small square in front of the church in advance of that fateful April thirteenth could witness the assembling of odd figures at the church door, and hear strange knocking within this architectural monument. The news had spread in the arts scene and among the interested public that the



Izstādes „Daba. Vide. Cilvēks” svinīgā atklāšana Rīgas Arhitektūras un celtniecības muzejā Pēterbaznīcā 1984. gada 13. aprīlī plkst. 13.00 / Ceremonial opening of the exhibition “Nature. Environment. Man” at the Riga Museum of Architecture and Construction in St Peter’s Church on 13 April 1984 at 13.00



kolēģus piedalīties pasākumos, kuru titultēma tolaik bija viena no karstākajām aktīvo ļaužu mutēs un brīvdomīgās avīzes "Literatūra un Māksla" slejās. (Diemžēl dažādu apstākļu dēļ izstādei iecerētais "festivālisma" princips īstenojās tikai daļēji.)

Pašā Pēterbaznīcas centrā, vidusjomā, uz speciālām plakņu konstrukcijām, kas apjoza monumentālās gotiskās kolonnas, tika eksponēti stājdarbi – gleznas un grafikas. Vidusjoma dziļumā – īpaši iekomponētā telpas daļā – skulptūras. Kreisās un labās puses sāņjomos, kā arī Pēterbaznīcas apsīdas daļā izvietojās darbi, kurus šodien dēvējam par instalācijām. Socmākslas paradigmā praktizējošie mākslinieki un teorētiķi tos apzīmēja dažādi. Tālaika publikācijās visbiežāk sastopamies ar neitrālu terminu "dizaineriski darbi". Neformālākās situācijās, sarunvalodā itin bieži tika lietots vārdu savienojums "telpiski objekti". Šie nosaukumi it kā netieši, tomēr veiksmīgi akcentēja funkcionalitātes un atklātu formveides principu nozīmīgumu un piemērotību jauno autoru mākslas darbu apzīmēšanai. Salīdzinājumam – no izstādē eksponētajiem stājmākslas darbiem tālaika oficiālie spēles noteikumi prasīja satura prioritāti.

Skatītājam ienākot Pēterbaznīcas augstvelvju telpā, viņu sagaidīja savdabīgi "idejiskie Propileji". Tie bija Ojāra Ābola sociāli konceptuālie gleznojumi ("Klusā daba ar ledusskapi un līgavas plīvuru", "Antibīdermeijers") un Ritas Valneres gleznotais Ojāra Vācieša portrets. Šos "atslēgas darbus" ekspozīcijas iekārtotāji¹ bija novietojuši stratēģiski svarīgā vietā – kā atgādinājumu. Ojārs Ābols mūs bija atvedis līdz šādai izteiksmīguma un māksliniecisko paņēmienu ziņā svaigai aktuālākajai sabiedrības garastāvoklī un mākslas tendencēs sakņotu mākslas darbu izstādei. Piepildīta bija viņa ilgi nēsāta ideja, programmatisks uzstādījums. Ojāra Vācieša tēls tur atradās tāpēc, ka viņš bija asinājis mūsu ētisko ideālu nepieciešamības sajūtu, lai saskarsmē ar apkārtējo realitāti mēs – visi – turētu augstu savas pašcieņas (lasi – sirdsapziņas, morāles, latvietības) līmeni asinīs. Abi meistari bija miruši iepriekšējā

artists were "up to something". In the course of preparing the exhibition "Nature. Environment. Man", the Artists' Union addressed colleagues from all the other arts organisations, inviting participation in events on a theme that was hot on people's lips and in the columns of the free-thinking paper *Literatūra un Māksla*. (Unfortunately, for various reasons, the principle of "festivalism" envisaged at the exhibition was only partially realised.)

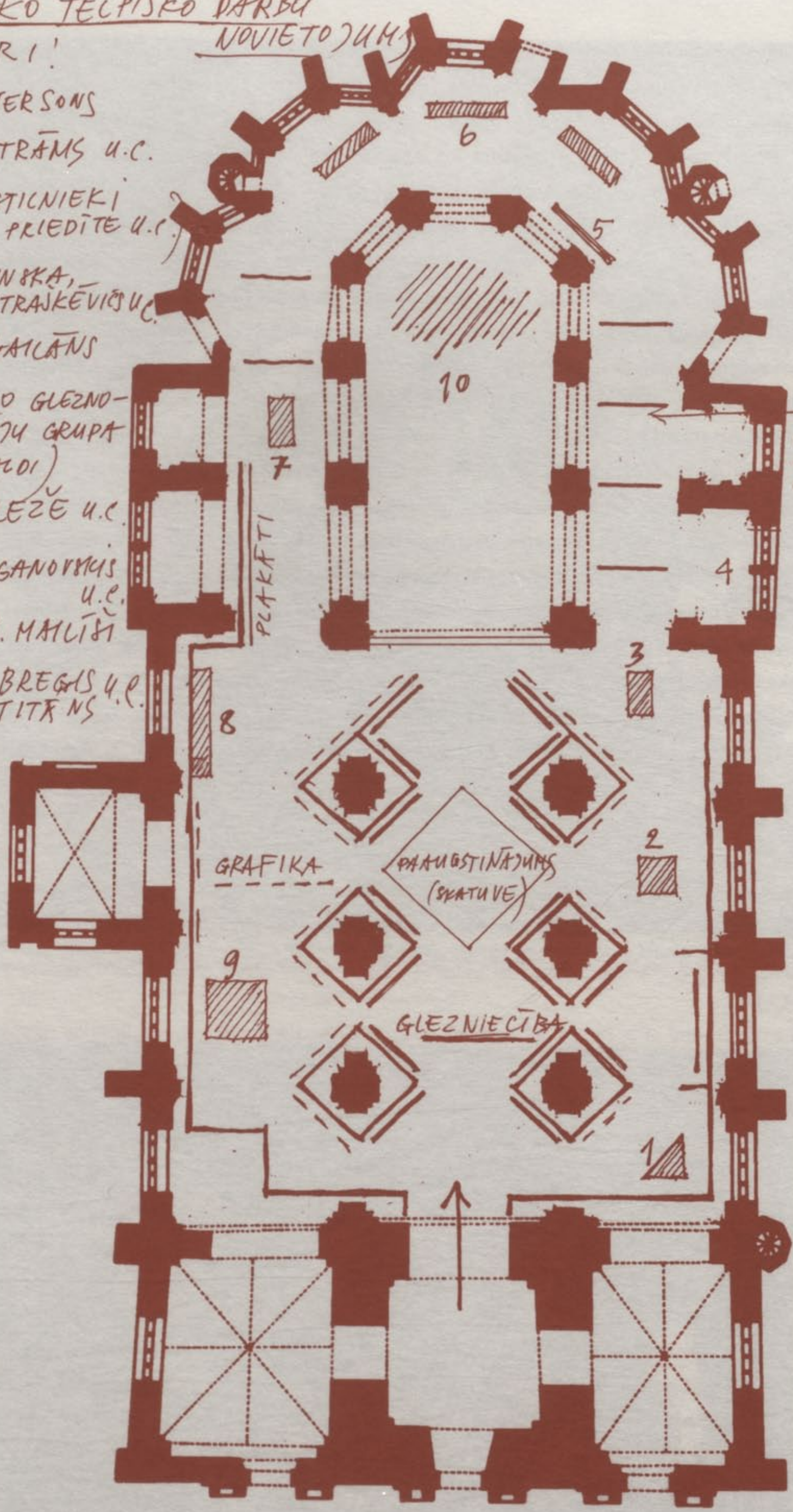
Right in the centre of St Peter's, in the nave, surrounded by the enormous, monumental Gothic columns, the easel art – paintings and prints – was exhibited on the flat surfaces of specially designed structures. Further down the nave, in a specially arranged space, were the sculptures. On display in the right and left aisle, as well as the apse, were works that today we would call installations, but which the artists and theoreticians working within the paradigm of socialist art referred to by a variety of names. In the writing of that time, we most often meet with the neutral term "design works". In less formal, less official speech, the phrase "spatial objects" was widely employed. These terms, seemingly indirect, did serve to emphasise the significance and overriding importance of functionality and overt formal principles in the works by young artists. This contrasted with the easel art featured at the exhibition, where the official rules of the game dictated that subject matter had priority.

Entering the high vaulted space of St Peter's Church, the viewer was confronted with unusual "idea-tional propilei". These were the socially conceptual paintings by Ojārs Ābols ("Still Life with Refrigerator and Bridal Veil", "Anti-Biedermeier") and a portrait of Ojārs Vācietis by painter Rita Valnere. These "keynote works" the curators of the exhibition¹ had placed strategically as reminders. Ojārs Ābols had brought us to creating such an exhibition, so fresh in terms of expression and artistic approaches, rooted in the current social mood and trends in art. It was his brainchild, a programme he had been advocating, which had now been realised.

LIEĻĀKO TEĻPISKO DARBU
NOVIETOJUMS

AUTORI!

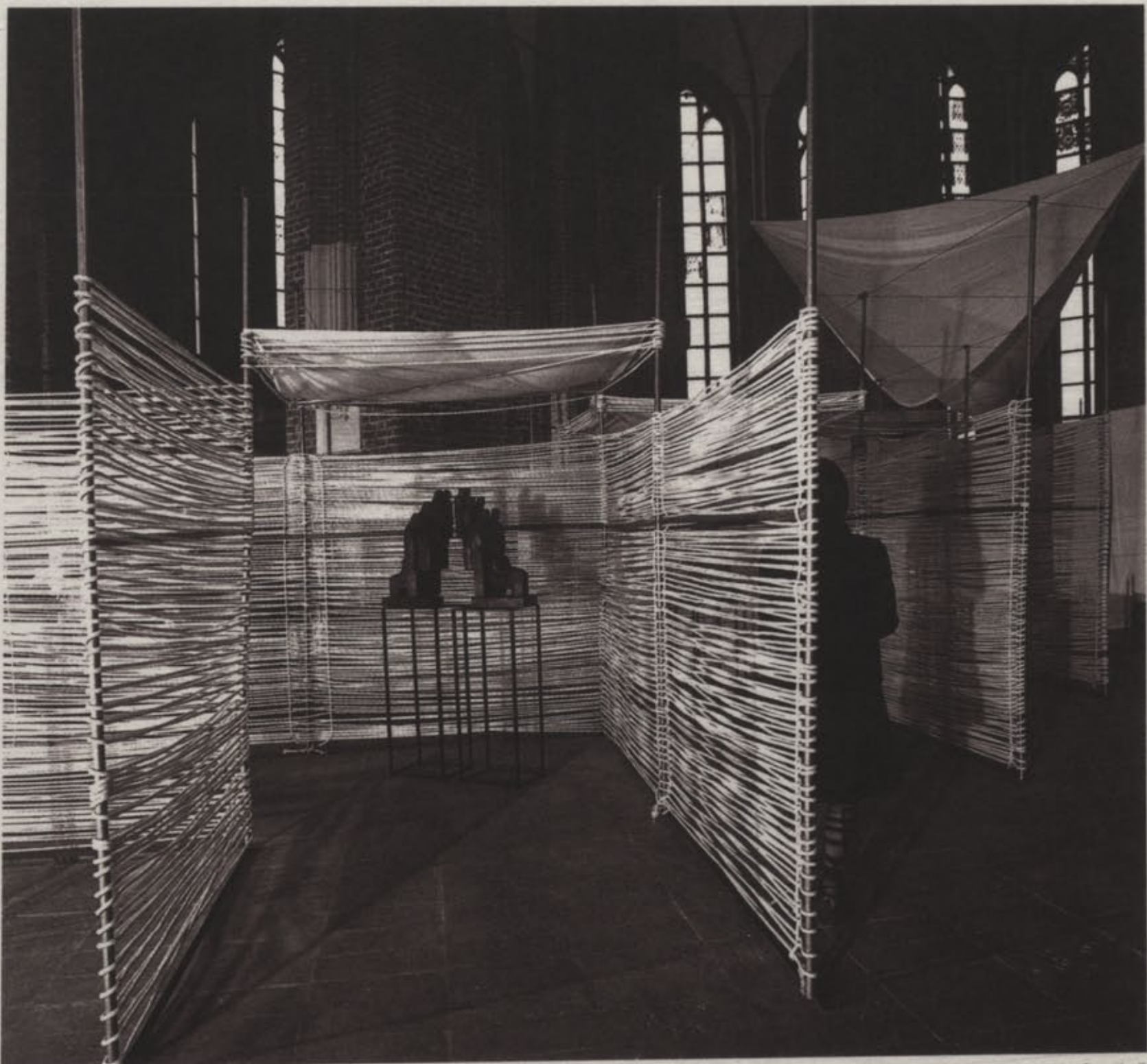
1. O. PĒTERSONS
2. J. PUTRĀNS u.c.
3. TEKSTIŅIEKI
(A. PRIEDĪTE u.c.)
4. B. DUNŠKA,
J. PETRAŅKEVIČS u.c.
5. I. GAICĀNS
6. JAUNO GLEZNOTĀJU GRUPA
(3 GALDI)
7. A. BREŽE u.c.
8. L. LAGANOVICIS
u.c.
9. I. UNĻ. MAIĻIŠI
10. O. BREGIŠ u.c.
V. TITĀNS



Izstāde "Daba. Vide. Cilvēks" Rīgas Arhitektūras un celtniecības muzejā Pēterbaznīcā. 1984. Darbu izvietojuma plāna rekonstrukcija. Autors – Laimonis Šēnbergs. 2004 / Exhibition "Nature. Environment. Man" at the Riga Museum of Architecture and Construction in St Peter's Church. 1984. Reconstruction of the exposition plan by Laimonis Šēnbergs. 2004



Arta Dumpe, Aivars Gulbis, Oļegs Skarainis
Dzīvības aplis. Ģipša lējums / *Life Circle, Plaster cast.* 1984



Ojārs Bregis Vilnis Titāns, Juris Plēsums, Andis Kalniņš, Māris Kundziņš, Jānis Segliņš
Skulptūra. Telpa. Gaisma / *Sculpture. Space. Light.* 1984

gadā, un izstāde bija savdabīga, vārdos neformulēta piemiņas zīme viņu radošajai darbībai. Šo personību "klātbūtnes citāti" kalpoja par atskaites punktu eksponēto darbu konceptuālajam un profesionālo izpausmju atvēzienam. Par to liecināja gan toreiz, gan tagad visvairāk aprakstītā un pašā Pēterbaznīcas nozīmīgākajā vietā – apsīdā – demonstrētā jauno mākslinieku grupas instalācija – performance "Trešais galds mums pašiem" pēc Leonardo da Vinči "Svētā Vakarēdiena" motīviem (Sandra Krastiņa, Ieva Iltnere, Aija Zariņa, Edgars Vērpe, Jānis Mitrēvics, Alija Muižniece, Ģirts Muižnieks, Pēteris Bankovskis u. c.).

Tas, ka šī skate piedāvā "mainīgus lielumus" jeb dažnedažādos uzbūves un uztveres principos sakņotus darbus, skatītājam tika pavēstīts jau pirmajos zāles metros. Vidusjomā izstādītās gleznas un grafikas bija instalāciju ieskautas. Šie telpiskie darbi bija izvietoti tā, lai skatītājs regulāri būtu pakļauts uztveres nosacījumu maiņai. Stājmāksla it kā vilina sevi, aicinot pārkāpt gleznas rāmi vai grafikas balto ieloku un atminēt tur mītošo noslēpumu, turpretī vides objekti nāk pie tevis paši, aizskar un izaicina apmeklētāju, radot īssavienojuma efektu. Skatītājam, kurš zināmu laiku bija veltījis Ritas Valneres smalktoņu niansēs izgleznotajiem daudzfigūru audekliem, jau pēc pāris soļiem nācās sastapties ar Ojāra Pēterona darbu – no finiera grieztu strādnieka (?) siluetu kombinācijā ar griezīgi luminiscējošu gaismas šautru (parafrāze par tēmu "Dziļumā raksi, augstspriegumu dabūsi!"). Mākslas tēlu viela abos gadījumos bija tik atšķirīga, ka tā radīja negaidītu emocionālu spriedzi. Un ne jau tikai skatītāja uztverē, bet arī autoru un ekspozīcijas iekārtotāju savstarpējās attiecībās. Cienījamā gleznotāja bija nemierā ar šādu "kaimiņu" un grasījās savas gleznas noņemt. Trīspusējās sarunās tika rasts kompromiss, strādnieka darbošanās pēc neona gaismekļa novākšanas pieņēma neitrālu izteiksmi, gleznas nezaudēja ne nieka, bet padomju Latvijas skatītājs guva jaunu vizuālu un estētisku pārsteigumu.

Gribu uzsvērt – objektu un stājmākslas demonstrēšana kopīgā ekspozīcijā bija viens no galve-

Ojārs Vācietis is here because he has sharpened our sense of a need for ethical ideals, so that coming into contact with the reality surrounding us, we – each of us individually and all together – might maintain in our blood a high level of self-esteem (i.e., our conscience, our morals, our Latvianness). Both authorities had died the previous year, so the exhibition was an unusual, tacit monument to their creative work. The "quotes" affirming the presence of these figures served as the point of reference for the conceptual and professional scope of the works shown here. This is attested by the installation/performance, so widely discussed both then and now, entitled "The Third Table for Ourselves", after Leonardo's "The Last Supper", shown by a group of young artists (Sandra Krastiņa, Ieva Iltnere, Aija Zariņa, Edgars Vērpe, Jānis Mitrēvics, Alija Muižniece, Ģirts Muižnieks, Pēteris Bankovskis and others) at the most significant spot within the church – the apse.

The wide scope of the exhibition, with works created according to a great variety of structural and perceptual principles, was made known to the viewer already in the first metres of the hall. The paintings and prints displayed in the nave were closely surrounded by installations. These spatial works were arranged in such a way that the viewer was regularly subjected to changing rules for perceiving the works. The easel art seemingly entices the viewer, inviting him or her to cross the threshold that is the frame of the painting or the white border of the print and solve the riddle contained there, while the environmental objects do exactly the opposite: they come towards you, "touching" and "challenging" the viewer. They create the effect of a short-circuit. A viewer who has given some time to contemplating the many-figure canvases painted in the fine tonal nuances of Rita Valnere, is confronted only a few steps further with a human silhouette – a tree planter – cut from plywood by Ojārs Pēterons, combined with a piercing shaft of luminescent light (on the theme: *he who digs deep will strike high voltage!*). The essence of the artistic representations in these two cases is so different that it gives rise to unexpected emotional tension. And not only in the viewer's percep-

najiem šīs izstādes pienesumiem vizuālās mākslas praksei Latvijā. Kopš Pēterbaznīcas izstādes tas ļoti veiksmīgi izmantots gan lielām kopizstādēm, gan personālskatēm (viens no jaunākajiem piemēriem – Ilmāra Blumberga projekts “Zīmējumi ir kastītē”).

OTRĀ ATKĀPE

Padomju laika mākslās būtiska loma bija līdzību valodai. Zemteksti, tiešas un netiešas vizuālas, literāras un skaniskas norādes, tēlainas metaforas, poētismi un hiperbolas bija īpašā cieņā. Tāpat kā viduslaiku “puķainajam”, tēlainajam sazināšanās veidam, kad bruņinieks, ieguvis izraudzītās sirsdāmas atzišanu, kā savas uzticības zvērestu un ķīlu pie caurdurtās un turnīros kapātās bruņucepures stiprināja viņas tērpa piedurkni vai pirmā skūpstā guvumu apliecināja, apvelkot dzeltenkrāsas tērpu. Tikai padomju laiku “ideoloģiskie turnīri” uztiepa savu – politiski iekrāsotu – Ezopa valodas dialektu.

Grafisku zīmju vai noteikta krāsoņu salikuma “iepinumi” teātru uzvedumos un iespieddarbos, latvju rakstu fragmenti gobelēnos, tautasdziesmu tekstu un melodiju citāti mūzikā un dzejā bija dažas no atklātākajām norādēm. Līdzās tām – neskaitāmas tēlu audos filigrāni iestrādātas un ar neapbruņotu aci nesaskatāmas Neatkarības, Savējā laika un Savējo piederības zīmes. Un tieši tāpat – pēc spoguļattēla principa – bija izstrādājies māksliniecisko izteiksmes līdzekļu kopums, kas padomiskās regālijas, svešās kultūras un tradīciju zīmes kontekstā iekomponēja tā, lai tās paustu negatīvu nozīmi.

Piemēram, vienā no izstādē eksponētajām Maijas Tabakas lielformāta gleznām, kuras varētu raksturot kā “publicistiku poētiska/mītiska reālisma manierē”, attēlota jauna sieviete (“Atmoda”). Tās fiziskais un garīgais ķermenis tik tikko, negribīgi un ar piepūli sāk apjaust realitātes klātbūtni. Par to liecina kaut vai sīkdaļu un nianšu mazie iekšējie dialogi – miesas biklais nesenās dusas sārtums un padomju laika

tion, but also in the relationships among the artists and the exhibition curators. The respectable painter is most unsatisfied with such a “neighbour” and wishes to take her paintings down. A compromise is found in tripartite negotiations: the painter’s action takes on a neutral expression (by removing the neon light), nothing is lost from the paintings and the Soviet Latvian viewer is in for a visual and aesthetic surprise.

I wish to emphasise that the display of objects and easel art in a joint exhibition is one of the main contributions of this exhibition to the practice of the visual arts in Latvia. Since the exhibition in St Peter’s, this approach has been employed with great success in both major group exhibitions and solo exhibitions (one of the most recent examples being Ilmārs Blumbergs’ exhibition “The Drawings are in the Box”).

THE SECOND ASIDE

In the arts of the Soviet era, the *allegory* plays a most significant role. Hidden meanings, direct or indirect visual, literary and acoustic hints, metaphoric imagery, poetic language and hyperbole are particularly favoured. Just as in the “flowery” means of communication of the medieval romance. As when the knight, having gained a lady’s favour, fastens a sleeve of her gown to his helmet, pierced and battered in jousts, as a pledge of fidelity. Or dressing in yellow to attest that he has won the first kiss. The “ideological jousts” of the Soviet era imposed their own politically coloured dialect of the language of Aesop.

The particular graphic signs and colour combinations “woven into” theatrical productions and publications, the elements of Latvian design appearing in tapestries, the quotations from folk song texts and melodies in music, are among the more open kinds of references. Alongside these, there are countless signs, finely worked into the fibre of the representations and invisible to “the naked eye”, signifying independence, the spirit of the age and group affiliation. And in quite the same way, mirroring this principle,



Maija Tabaka uz savas gleznas "Atmoda" fona. izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" atklāšanā. 1984 / Maija Tabaka with her painting "Awakening" in the background at the opening of the exhibition "Nature. Environment. Man". 1984

veļas atlasa prastums. Rīta maigā, kļiedētā gaisma, kas attēlotās telpas daļai un visai kompozīcijai kopumā piešķir sievišķīga buduāra noskaņu, un vēl viena pilnīgi "samaitājoša" atsauce uz sociālo laiku – kvēpu melns, robusts elektrotehnikas piederums, ko tautā dēvēja par "zaglīti". Šīs detaļas kā vienīgā tumšā krāslaukuma kompozicionālais uzsvērums akcentē arī tās saturisko jēgu. Tās reālā funkcija taču ir strāvas vadu savienošana jeb, citiem vārdiem sakot, kontakts. Konkrētajā gleznā šis termins ietver zemteksta nozīmi, kas darbam dod saturisku padziļinājumu.

To var uzskatīt par noteiktu kodu sistēmu, savstarpēju vienošanos, kas pastāvēja tālaika sabiedrībā un jāva mums visiem neatkarīgi no mākslas specifiskās valodas zināšanu līmeņa uztvert mākslas darbā autora "noglabāto" informāciju. Tāpēc māksliniekiem bija svarīgi izkopt savas profesionālās iemaņas, jo kolorīta smalkumam vai zīmējuma perfekcijai bija ne tikai estētiska vērtība – šie izteiksmes līdzekļi būtiski ietekmēja un reizēm pat noteica mākslinieciskā tēla precizitāti un satura daudzslāņainību.

TREŠĀ ATKĀPE

Skatītājs gadsimtiem ilgi bijis trenēts dažādu autoru mākslas tēlos – gan personāžu psiholoģiskajā un emocionālajā tēlojumā, gan lietu un citu zīmju vai simbolu atveidos – atpazīt sevi, savas šaubas, slēptās un atklātās vēlmes. Un, protams, izlīdzināt savus iekšējos "tukšumus", saņemot realitātē neiegūtu un/vai negūstamu baudu – estētisku, morālu, filozofisku, juteklisku, sociālu. Tieši tēlojošo mākslu nosacītība – skatītāja vienlaicīga tuvība mākslas tēlam un atsvešinātība no tā, distance starp mākslas īstenību un īsto realitāti – radīja to, ko klasiski dēvējam par māksliniecisko pārdzīvojumu. 20. gs. otrās puses mākslas reālijas ienesa kardinālas izmaiņas skatītāja un mākslas darba savstarpējās attiecībās. Tās ienāca arī 70. un 80. gadu Latvijas mākslas praksē.

means of artistic expression had developed that incorporated Soviet motifs and alien marks of cultural affiliation and tradition into the context in such a manner that they were turned into negations.

For example, one of the large paintings by Maija Tabaka shown at the exhibition (which might be described as "campaigning in a style of poetic/mythical realism") shows a young woman ("Awakening"). Her physical and spiritual body is making a reluctant effort at coming to grips with reality. This is indicated, for example, by the minor dialogues revealed in the details and nuances: the bashful redness of the flesh after the sleep and the commonness of Soviet satin underwear. The gentle, diffuse light of morning that gives the depicted part of a room and the work as a whole a feminine boudoir atmosphere, along with another totally "corrupting" sign of the times – a sooty black, rugged piece of electrical engineering popularly known as a "little thief". These details, emphasised in the composition against a dark colour field, contribute to the meaning of the content. The actual function of the item, after all, is the connection of electrical cables, i.e. *contact*. In the particular painting, this term has a hidden meaning, adding depth to the content of the work.

It may be regarded as a *system of codes*, a mutual understanding that existed in society of that day, permitting all of us, regardless of our specific level of knowledge of the language of art, to perceive the information "secreted away" by the author of the work. Accordingly, it was important for the artist to develop his or her professional abilities, since delicate colour or the perfection of line had not only aesthetic value: such means of expression significantly influenced and sometimes even dictated the precision of the artistic representation and the multi-layered character of the subject.



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



Jāzeps Pīgoznis un Gunārs Krollis izstādē "Daba. Vide. Cilvēks"
Jāzeps Pīgoznis and Gunārs Krollis at the exhibition "Nature. Environment. Man". 1984

Te gan patiesības labad jāpiebilst, ka padomju Latvijas skatītāja mākslinieciskās uztveres pieredzi izkopa ļoti augsta līmeņa lietišķā māksla (padomju laika terminoloģijā). Par tiltu uz jaunākajiem mākslas strāvojumiem var uzskatīt trīsdimensiju tekstilijas, keramikas un porcelāna darbu kompozīcijas interjeriem un brīvdabai, kas guvušas daudz starptautiskas atzinības. To "nelietišķais", asociatīvais raksturs un, galvenais, to mērogi un daļu saskaņojums iekomponēja sevī telpu, skatītāju, kustību un darbību, savlaicīgi izglītojot un sagatavojot mūs vides objektu, instalāciju, darbības mākslas u. tml. parādību uztverei. Jo šo darbu uztveres procesā līdzdalībai un klātbūtnes efektam (fiziskai kustībai), spējai identificēties ar abstrakcijām un pieņēmumiem (prāta kustībām, jutekļiem un instinktiem) bija noteicoša loma.

Bet atgriezīsimies ekspozīcijā "Daba. Vide. Cilvēks". Un tā skatītājs, no Maijas Tabakas "mītiskā reālisma" iznācis (pārnēstā nozīmē, protams), reāli varēja ieiet "Objektā ar piecām iezīmētām izejām" (Zaiga Putrāma, Juris Putrāms, Mārtiņš Bikše). Tajā, kuru līdz pat šim laikam visi zinātāji dēvē par "siena kaudzi". Īsta siena smarža apreibina, kā zināms, arī ierastos apstākļos, kur nu vēl šādos – aprīlī! pilsētā! baznīcā! izstādē! Te nu gan jutekļi tiek izaicināti, gan arī prātam darbs. Vai tā ir atsauce uz tēzi, ka esam "zemnieku tauta"? Kurš ir spēcīgāks – mākslas vai dabas tēls? Ko tuvināsim – pilsētu laukiem vai otrādi? Kur ir izeja? Skatītājs, galīgo atbildi sevī nesaklausījis, varēja kļūt par liecinieku jaunai vīzijai "Saules enerģijas izmantošana tekstilmākslā" (Tekstilmākslas sekcija). Stellēs aizausta auduma velki stiepās galvu reibinošā augstumā, lai baznīcas gotisko logailu pašā virsotnē sakoncentrētos vienuviet un... Šķiet, viens no poētiskākajiem eksponātiem skatē raisīja asociācijas ar protorenesanses gleznotāju darbiem, kuros eņģelus vai Dievmātes tēlu it bieži apstaro simbolisks augstās gaismas staru kūlis.

THE THIRD ASIDE

For centuries, the viewer has been trained to recognise himself in artistic representations by various artists, as well as in the psychological and emotional treatment of the subjects, and in things and other signs or symbols. His own doubts, his secret or openly expressed desires. And of course, to make up for his own inner "emptinesses", obtaining pleasure (aesthetic, moral, philosophical, sensory or social) not obtained or unobtainable in reality. It is precisely the qualified nature of the visual arts – the simultaneous proximity and alienation from the artistic representation, the distance between the artistic reality and the true reality – which creates what we classically refer to as the experience of art. The art of the second half of the twentieth century introduces cardinal changes into the relationship between the viewer and the work of art. Changes also affecting the practice of Latvian art in the seventies and eighties.

Here one must truthfully add that the Soviet Latvian viewer's experience of perceiving art had been cultivated to a very high professional level through applied art (in Soviet era terminology). We may view as a bridge to the latest currents in art the three-dimensional indoor and open-air compositions of textiles, ceramics and porcelain (works that have won much international acclaim). With their "non-applied" character, the associations of the imagery and, most importantly, their scale and arrangement of the parts, these works incorporated space, the viewer, movement and action. Thus, we, the viewers, were educated and prepared in advance for the perception of environmental objects, installations, action art, etc. Since in the process of perceiving these works, the deciding role is played by participation and the presence effect (physical movement), by the ability to identify with abstractions and assumptions (mental operations, the senses and instincts).



Tekstilmākslas sekcija. Saules enerģijas izmantošana tekstilmākslā. Instalācija
Textile Art Section. The Application of the Solar Energy in Textile Art. Installation. 1984

Konkrētajā izstādes daļā arī turpmāk eksponātus vajadzēja vērot, atliecot galvu un lūkojoties baznīcas velvēs – uz kolonnu savilces stieņiem cits aiz cita bija kārtoti austi lielformāta gobelēni. Tie radīja pacilājošu, viduslaiku tradīcijām atbilstošu sakrālas celtnes interjera noskaņu. Taču nedrīkstēja aizmirst to, kas notiek pie kājām, lai nepakluptu uz akcijas "Sēta" dēļiem. Tos ar āmuru kopā nagloja Indulis Gailāns, objektam piestiprinādams dažādus ar izstādes tēmu saistītus tekstus, kas aicināja apmeklētājus lasīt.

Ekspozīcija bija iekārtota tā, lai skatītājs, virzīdamies pa jebkuru maršrutu, regulāri saņemtu svaigus pārsteigumus. Varēja doties no Ojāra Ābola gleznojumiem, kas uztverami kā komentāri pilsoniskai sabiedrībai, pie Miervalža Poļa "fotogrāfijām" – parādībām ar cilvēku pirkstiem līdzīgiem kolosiem – un tad pie autoru grupas (Leonards Laganovskis, Imants Žodžiks, Hārdijs Lediņš) dizainētā "Metafiziskā interjera", kur neona gaismās ielogota krēslu rinda patiešām vedināja uz pārdomām par ārpusjutekliskas pieredzes pastāvēšanu un mūsu redzokļi saņēma spilgtu kairinājumu. Un no tā prom – uz "Braucienus zaļumos" (Andra Neiburga, Valdis Ošiņš, Andris Breže), kurā mūs aicināja piedalīties reāli iegipsēts mazlitrāžas auto ar kalcija sulfāta hidrātā ietērptu braucēju pāri un svaigi zaļu sadīguša zālāja kastīti uz motora!

Emocionāli atraktīvo pārbaudījumu virkni izturējušais nonāca pie plakātu stenda. Tur bija redzami vairāk nekā divdesmit sociālu plakātu (Georgs Smelters, Juris Putrāms, Visvaldis Asaris, Juris Dimīters, Laimonis Šēnbergs, Gunārs Lūsis u. c.). Sirds formas pelnutrauks ar kūpošu cigareti, kvadrātā griezta koka lapa, ronītis, kas izdeg sveces formātā, skandalozais gulbja kakls – desas luņķis un daudzi citi. Paradoksi, ironija, sarkasms, humors, satīra un smiekli piepildīja šo *plakāttelpu*. Tajā mājjojošais noskaņojums precīzi atspoguļoja arī pašu tālaika sabiedrisko domu. Intonācija, kādā plakāti sazinājās ar publiku, bija personiska un uzrunāja ikvienu. Plakātisti visiem pazīstamus, vienkāršus simbolus bija ietērpuši smalkās tēlu drānās, radīdami reālās sociālistiskās telpas māksliniecisku vispārinājumu.

But let us return to the exhibition "Nature. Environment. Man". And so, having emerged from the "mythical realism" of Maija Tabaka (figuratively speaking, of course), the viewer can actually go inside "An Object with Five Marked Exits" (Zaiga Putrāma, Juris Putrāms and Mārtiņš Bikše) – the work that everyone still remembers as the haystack. A true smell of hay is known to be intoxicating in the accustomed circumstances, let alone here! (In April! In the city! In a church! In an exhibition!) The senses are provoked and the mind too is put to work. Is it a reference to the idea that we are "a nation of farmers"? Which is the more powerful – the image of art or of nature? Which shall we bring closer to the other: the city to the country or the other way round? Where is the exit? And so, without discovering within himself any definitive answer, the viewer becomes involved in a new vision: he is offered "The Application of Solar Energy in Textile Art" (the Textile Art Section). The warp threads of a fabric begun on the loom stretch away to a dizzying height, coming together right at the top of the church's Gothic windows, and...? Seemingly one of the most poetic exhibits, the work has associations with Proto-Renaissance painting, where images of angels or the Mother of God are frequently shown graced by a symbolic beam of light from on high.

In this part of the exhibition, other works too must be viewed with the head bent back, gazing into the vaulting of the church. Arranged one after the other on the tie-beams of the columns are large tapestries that give an elated mood in the interior of this religious building, corresponding to medieval traditions. But one should not forget what is happening near one's feet, otherwise it's possible to trip over the planks of the "Fence action". These are being nailed together with a hammer by Indulis Gailāns. The artist has attached to the object a variety of texts connected with the theme of the exhibition, inviting visitors to read them.

The exhibition has been arranged so that whatever route is taken, the viewer is regularly subject to further surprises. One can proceed from the painting of Ojārs Ābols, with his social comment, to the



Indulis Gailāns. Sēta. Akcija / Fence. Action. 1984



Georgs Smelters, Vadims Ivanovs, Juris Putrāms, Gunārs Kirke, Visvaldis Asaris, Dmitrijs Lūkins, Marta Skulme
Plakāti izstādē "Daba. Vide. Cilvēks" / Posters at the exhibition "Nature. Environment. Man". 1984

Priekšplānā / In the foreground – Jānis Anmanis. Piramīda. Kalējs. Mājas. Improvizācija. Kartons, eļļa /
Pyramid. Blacksmith. House. Improvisation. Oil on cardboard. 1984



Andris Breže, Andra Neiburga, Valdis Ošiņš. Brauciens zaļumos. Instalācija / Trip into the Greenery. Installation. 1984

Taču Pēterbaznīcā bija vēl daudz citu darbu – Ilmāra Blumberga ekspresīvi filozofiskās krāsaino litogrāfiju lapas, skulpturālas formas tandēmā ar lāzerstaru, Līgas Purmales smalknējās ainavu noveles, Valda Celma fotomontāža un vēl, un vēl...

Tēmā "Daba. Vide. Cilvēks" centrētais vairāk nekā astoņdesmit autoru pusotra simta darbu kopums trāpīja *sistēmā*. Kā vēlākie notikumi liecina, trāpījums bija sāpīgs un bīstams. Kāpēc?

CETURTĀ ATKĀPE

Šī jautājuma sakarā minami divi aspekti, kuri, manuprāt, ir interesanti un būtiski, no šodienas viedokļa raugoties. Pirmais aspekts – Mākslas dienu fenomēns.

Mākslas dienas aizsākās 60. gados kā "atvērtās durvis" mākslinieku darbnīcās, bet savu sabiedrisko apogeju sasniedza tieši 80. gados. Tad pāris nedēļu laikā katru pavasari visā Latvijā notika vairāki simti izstāžu – uz ciemu un kolhozu centriem, rūpnīcām, skolām, slimnīcām, ļoti attāliem lauku nostūriem devās mākslinieki, rakstnieki, dzejnieki, zinātnieki, arhitekti. Tika demonstrētas dokumentālās filmas par izcilākajām kultūras personībām, diskutēts par mākslas un dzīves aktualitātēm.

Protams, no šodienas viedokļa to visu var uzskatīt par kārtējiem sistēmas propagandas āķiem, taču es gribu apgalvot, ka šiem pasākumiem bija pozitīva sabiedriska un kultūrpolitiska nozīme. Pirmkārt – tiem bija demokrātiska, mākslinieciski izglītojoša ietekme. Otrkārt – šādas regulāras tikšanās, publiski mākslas pasākumi kalpoja cilvēkiem kā pretmets tolaik strikti kanonizētajai dzīves kārtībai, tādējādi stiprinot mākslas ļaužu sabiedrisko prestižu un veicinot personiska, neoficiāla viedokļa veidošanos. Treškārt – tie bija savdabīgi ideju forumi jeb – precīzāk – ideju placdami. Līdzīgi Dzejas dienām, Imanta Ziedoņa un Ojāra Vācieša dzeju krājumu lieltirāžas izdevumiem, Pētera

"photographs" of Miervaldis Polis – works showing colossuses that resemble human fingers – and then on to the "Metaphysical Interior" designed by a group of artists (Leonards Laganovskis, Imants Žodžiks and Hardijs Lediņš). Here, a row of chairs framed by neon lights really does provoke contemplation of the possibility of extrasensory perception, providing a bright stimulus for our eyes. And so, we move on to "A Trip into the Greenery" (Andra Neiburga, Valdis Ošiņš and Andris Breže), in which we are invited to participate along with a small car actually covered in plaster and occupied by a couple dressed in hydrated calcium sulphate, with a box of freshly sprouted green grass on the engine!

After being subjected to this string of emotionally attractive challenges, the visitor reaches the poster exhibition. Here we see more than twenty posters on social themes (Georgs Smelters, Juris Putrāms, Visvaldis Asaris, Juris Dimiters, Laimonis Šēnbergs, Gunārs Lūsis, etc.). A heart-shaped ashtray with a smouldering cigarette, a cubed leaf, a little seal burning up in the shape of a candle, the scandalous swan's neck sausage and a host of others. Paradox, irony, sarcasm, humour, satire and laughter fill this poster space. The mood also precisely reflected public opinion of the time. The posters made a personal address, speaking out to each member of the public. The poster artists had dressed up recognisable, simple symbols in the fine dress of representations, thus creating an artistic generalisation of the real, socialist space.

And there were many other works on show in St Peter's Church: the philosophically expressive coloured lithographs by Ilmārs Blumbergs, sculptural forms in tandem with a laser beam, the exquisite landscape stories of Līga Purmale, the photomontage of Valdis Celms and many, many more...

A hundred and fifty works by more than eighty artists, centred on the theme "Nature. Environment. Man", hit home at the system. As subsequent events showed, it was a painful and dangerous hit. But why?



Valdis Celms. Ceļš. 1979. Fotomontāža. Fotokopija izstādē "Daba. Vide. Cilvēks" /
Road. 1979. Photomontage. Photocopy at the exhibition "Nature. Environment. Man". 1984



Mākslas dienas Vecrīgā / Days of Art in the Old Riga. 1984

THE FOURTH ASIDE

In this connection, we need to look at two aspects that to my mind are interesting and significant from the present-day perspective. The first is the phenomenon of the Days of Art.

The Days of Art began in the sixties as open days in artists' studios, and attained their greatest social scope and zenith precisely in the eighties. In the space of a couple of weeks, several hundred exhibitions were held throughout Latvia – at village and collective farm centres, in factories, schools and hospitals, while artists, writers, poets, scientists and architects went out to meet the people in very distant corners of the country. Documentary films were shown about outstanding cultural figures, discussions were held on topical issues in art and life.

Of course, from the present-day perspective one might regard all this as just another of the system's propaganda tricks, but I would suggest that these events played a positive role in society and cultural policy. In the first place, they represented a democratic influence promoting art education. Secondly, such regular meetings and open, public art events served for people as a comparison with what was then a strictly regulated order of life, thus reinforcing the social prestige of people connected with art and promoting the development of personal viewpoints, differing from the official ones. Thirdly, these were unusual forums for ideas, or more precisely, they were bridgeheads for ideas. As with the Days of Poetry, the publication in mass editions of poetry by Imants Ziedonis and Ojārs Vācietis, the theatrical performances of verse by Pēteris Pētersons and other cultural events that concentrated and developed public opinion, leading up to the 1988 Joint Session of the Creative Unions.

A general theme was chosen for the 1984 Days of Art, which included over 200 events throughout the republic (according to the programme). Discussion of the relationships within this trinity, debate on the

Pēterona dzejas teātra izrādēm un citām kultūras dzīves norisēm, kurās koncentrējās un brieda sabiedriskā doma, kas sasniedza kulmināciju 1988. gada Radošo savienību plēnumā.

1984. gada Mākslas dienām ar (kā to programma liecina) vairāk nekā 200 pasākumiem visā republikā tika izraudzīts vienots kopsaucējs. Trīsvienības "Daba. Vide. Cilvēks" savstarpējo attiecību apspriešana, diskusijas par vides humanizācijas (ne)iespējamību un mākslas sociālo lomu pārauga aicinājumos piedāvāt risinājumus, meklēt pareizo taktiku neatrisinātiem jautājumiem ekonomikā, apzināties starpdisciplināras domas izkopšanas nepieciešamību.²

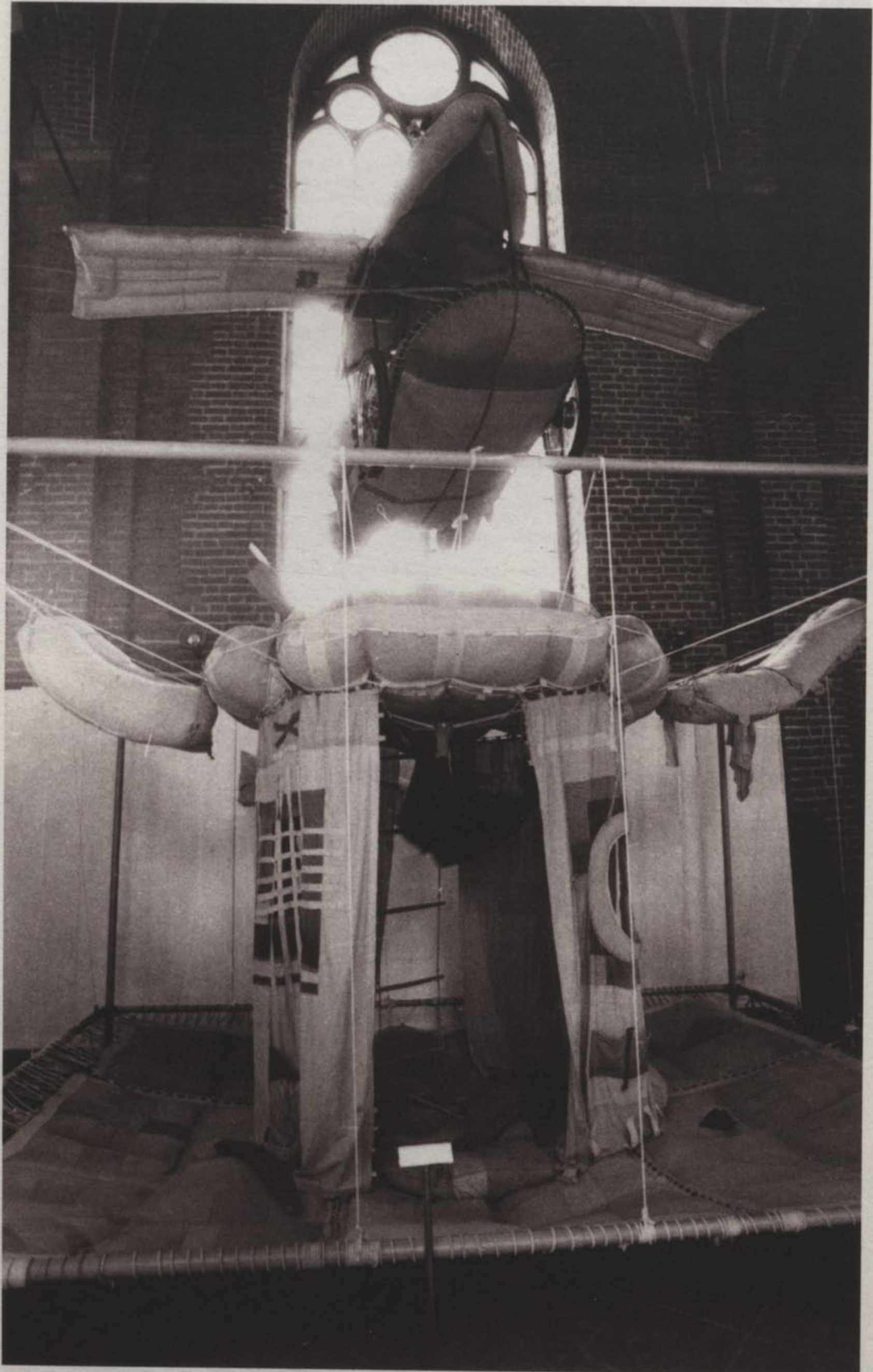
Šajā sakarā Viktors Avotiņš sacīja: "Maldīšanās starp pilsētas un lauku lomu mūsu dzīvē būtībā rada estētiskus pārpratumus. Arī ekoloģiskus. Tā ir īstenības funkcijas nejušana." Uldis Pīlēns atbildēja sekojoši: "Pareiza taktika šī uzdevuma realizācijā ir pašlaik ārkārtīgi svarīga. Tā ir astoņdesmito gadu īpatnējā stīga – laika deficīts konstruktīvu lēmumu pieņemšanai. MUMS LAIKS VAIRS NEATĻAUJ MEKLĒT PARALĒLI. Nepieciešama kvalitatīvi jauna sadarbības forma. Konkrētus uzdevumus mums dzīve un sabiedrības attīstības tempi formulē neiedomājami īsā laikā. Ja nebūsim pietiekami operatīvi vai arī savlaicīgi sagatavoti šo uzdevumu risināšanai, var rasties situācija, ka paliekam malā no pašu nozīmīgāko uzdevumu izpildes, līdz ar to arī malā no ietekmes uz šo uzdevumu izpildes līdzekļu izvēles."³

Otrais aspekts – tēmas un izstādes pozicionēšana. Šajā devīzē tika formulētas aktuālās problēmas, kas nebija tikai vienas šauri specifiskas ļaužu grupas iedoma vai untums. Tā bija sabiedrībā ilgstoši dzirksteļojusi, dažādās diskusijās, publikācijās, radošo savienību plēnumos piesauktā un atgādinātā vides degradācijas problēma. Turklāt šajā strupajā trīs vārdu kopā bija ietverts jēgpilns situācijas vērtējums no aklamā aicinājuma "tuvināsim laukus pilsētai" tikpat absurdās realizācijas plīkos daudzstāvu dzīvojamo namos tīruma viducī, no pilsētu mikrorajonu ķīmiski piesārņotās apkārtnes

possibility or otherwise of humanising the environment and on the social role of art, developed into an invitation for people to suggest new approaches, to seek out appropriate tactics for tackling economic issues, to recognise the need to develop interdisciplinary thinking.²

In this connection, Viktors Avotiņš said: "...in our life, drifting between the role of the city and the country essentially leads to aesthetic blunders. Ecological ones as well. It comes from not having a sense of the function of reality. Uldis Pīlēns makes the following reply: "It is very important right now to have the right tactic for accomplishing this task. This is the characteristic feature of the eighties – a lack of time for constructive decisions. WE HAVE NO MORE TIME FOR PARALLEL SEARCHES. We require an altogether new form of collaboration. Life and the rate of development of society present us with specific tasks at an unbelievably fast rate. If we're not quick enough or prepared in advance to tackle such tasks, we can end up standing aside from the implementation of the most important tasks, thus also being left aside from influence on the choice of means of fulfilling these tasks..."³

The second aspect: positioning of the theme and the exhibition. The motto formulated current issues that were not simply the imaginings or whims of a narrow, restricted group. For some time, this had been a hot topic: it had occupied people's minds and had been brought up in various discussions, publications and plenary sessions of the arts organisations. This was the problem of environmental degradation. And this short group of three words encapsulated a meaningful assessment of the situation. From the misguided idea of "bringing the country closer to the city", implemented just as absurdly through the construction of bare multi-storey blocks of flats in the middle of a field, from the anti-humanness of urban housing districts and the polluted environment, right up to the very potent threat of people turning into social zombies. In other words, a range of issues encompassing material and spiritual life from the mundane to the philosophical.



Inese Mailīte, Ivars Mailītis. Transformējama vide bērniem. Objekts / Transformable Environment for Children. Object. 1984

necilvēciskuma līdz mankurtisma reālajiem draudiem pašā sabiedrībā. Vārdu sakot – materiālo un garīgo dzīvi no ikdienišķā līdz filozofiskajam līmenim aptveroša problemātika.

Aprakstītā dzīves ainava tolaik vairumam latviešu saistījās ar svešādo, no malas un ar varu ieviesto, cittautiešu atvesto, mūsu estētikai, pasaules uztverei un tradīcijām nepieņemamo. Termins "cittautieši", kas šodien, pēc divdesmit gadiem, ir it bieži mūsu sabiedrībā lietots, politikorekts apzīmējums, tolaik vēl neeksistēja. Nacionalitātes norādīšanu *cenzūra* ierakstīja lielajā grēku sarakstā ar visām no tā izrietošajām sekām – aizliegumu publicēties, izstādīt darbus utt.

PIEKTĀ ATKĀPE

Izstādes daudzajās apspriešanās un dažās tālaika cenzūras pieļautajās publikācijās viens no visvairāk diskutētajiem bija jautājums par stājmākslas un vides objektu līdzvērtīgu demonstrēšanu izstādē. Tieši šo paņēmienu daļa runātāju un rakstītāju vērtēja kritiski, nosaucot izstādi par balagānu, visu esošo mākslas formu graušanu, pat tragēdiju, jo lielākā skatītāju daļa aizgājusi, nekā nesaprazdama un vilusies.⁴ Citi turpretī to izcēla kā vienu no izstādes nozīmīgākajām paliekošajām vērtībām un "mobilizējošu momentu", uzsverot, ka "daudzu objektu rotaļnieciskais pamats savu uzdevumu veic – darbojas provocējoši, grib piedabūt skatītāju citādi aplūkot realitāti".⁵

Izvirzītās problēmas sakarā redzams, cik svarīga ir mākslas darba un vides kopsakarību loma. Par konkrēto izstādi runājot – domāju, pati būtiskākā. Ja jauno mākslinieku veidotie objekti (arī spēles un priekšnesumi – performances) būtu skatāmi nevis Pēterbaznīcā, bet Doma laukumā, kur ik gadus notika vērienīgie Mākslas dienu pasākumi, tie būtu pakārtoti videi un notikumam, atklājot vien savu funkcionālo, atraktīvo dabu, būtu tikai paši. Taču izstāžu zāles īpašais svarīgums, tēmas konteksts un

In those days, the setting of life as described above seemed to most Latvians as derived from what was foreign, introduced from outside and by force. Brought by foreigners. Unacceptable in terms of aesthetics, world-view and traditions. The term *cittautieši* ("people of different ethnic background"), used very widely as a politically correct term today, twenty years later, did not exist in those days. Even the mention or indication of a national minority was inscribed in the *Censors'* big book of sins, along with all the consequences – a prohibition against publication, against exhibiting one's works, etc.

THE FIFTH ASIDE

In the numerous discussions on the exhibition and in some of the publications permitted by censorship at the time, one of the most hotly debated issues concerned the display in an exhibition of easel art and environmental objects as equally important phenomena. Precisely this aspect was viewed critically by a section of the speakers and writers, calling the exhibition a cheap show, destructive of all existing forms of art, even a tragedy, maintaining that most viewers had gone away disappointed, finding it all incomprehensible.⁴

Meanwhile, others regarded this as one of the exhibition's most important contributions. As a "mobilising moment", emphasising that the "playful basis of many works achieves its aim of provoking, of bringing the viewer round to a different view of reality".⁵

In connection with this issue, we can see the important role played by the relationship between a work of art and its setting. With regard to this particular exhibition, it was, to my mind, the factor of paramount importance. Had the objects created by the young artists (including the performances) been shown not in St Peter's, but rather in Dom Square, the venue of the great annual Days of Art street event (being only components of the setting, the event), they would have revealed only their functional, attractive

mijattiecības ar stājmākslu īpaši akcentēja šo darbu tēlainības aspektu. Piešķīra tiem daudznozīmības un simbola nozīmi. Bet *sistēmai* šie simboli bija sveši.

Taču – atgriezīsimies IZSTĀDĒ. Citādi paskatīties uz īstenību tiešām gribēja daudzi. Pēterbaznīcas izstādi "Daba. Vide. Cilvēks" nepilna mēneša laikā apmeklēja 50 000 (!) skatītāju.⁶ Tomēr ekspozīciju slēdza krietni pirms laika – pēc Latvijas PSR Komunistiskās partijas Centrālās komitejas pieprasījuma, it kā atsaucoties uz Austrumvācijas komunistu delegācijas un Latvijas darbaļaužu sūdzībām, jo "ir pamats runāt, ka šajā izstādē parādījās sociālistiskā reālisma mākslas estētikas principiem sveši elementi".⁷

Cita starpā biedrs Aivars Goris atzīmēja: "Visiem klātesošajiem labi zināma Ļeņina tēze, ka ideoloģijas jomā ir vienīgā alternatīva – vai nu sociālistiskā vai buržuāziskā ideoloģija, vidusceļa šeit nav. Jebkura atkāpšanās no sociālistiskā reālisma mākslas principiem (vienalga – apzināti vai neapzināti) mākslas praksē un teorijā neizbēgami paver ceļu mūsu sabiedrībai, sociālisma mākslas estētikai svešām idejām un uzskatiem. No šī principiālā metodoloģiskā pamata mums jāvērtē visas mākslas parādības, lai mūsu māksla godam pildītu savu sociālo un ideoloģisko funkciju sabiedrībā. Propagandējot mākslinieciskos meklējumus ar juceklīgu filozofiski estētisku saturu, atbalstot meklējumus, kuru galarezultāts iziet ārpus sociālistiskā reālisma estētikas gultnes, daži MS biedri varbūt var iegūt zināmu popularitāti mazprasīgu skatītāju vidū, bet neizbēgami zaudē autoritāti nopietnas mākslas skatītāju un vērtētāju acīs. Dažus šādus neauglīgus eksperimentus piedēvē izstādes veidotāji Pēterbaznīcā. Atrakciju elementus, funkcionālus sadzīves priekšmetus vai to drāzas daži autori mēģina pasniegt skatītājam kā mākslas darbus ar dziļu filozofisku saturu un jēgu. Un dažs diplomēts mākslas zinātnieks jau steidz no buržuāziskās mākslas mehāniski pārņemtās struktūras pasludināt par mākslas darbu."

characteristics – they would have remained only themselves. But the special significance of the exhibition hall, as well as the context of the theme and the interaction with easel art gave particular emphasis to the imagery of these works. The expressive possibilities and approaches offered by the newly-arrived art – the installation – took its place alongside the classical, traditional media. This I regard as the most significant aspect of the exhibition "Nature. Environment. Man" in terms of its significance in driving the development of art. But the exhibition was significant in another way too – meaning its external or social significance. The event manifested the *de facto* broadened view of art. It included a reflection of reality. The system did not recognise itself in this fresh setting, a setting that was alien and therefore even seemed dangerous.

And let us return to the EXHIBITION. Many wanted to look at reality in a different way. The exhibition "Nature. Environment. Man" in St Peter's Church was viewed in the space of less than a month by 50 000 (!) people.⁶ However, the exhibition was closed much earlier than planned on the demand of the Central Committee of the Communist Party of Latvia, citing as a pretext complaints allegedly received from an East Germany communist delegation and from working people in Latvia, since "... there is reason to consider that this exhibition included elements alien to the aesthetic principles of Socialist Realism in art".⁷

Comrade Goris noted, among other things, that, "All those present will be very familiar with Lenin's well-known postulate that in the sphere of ideology, there is only one alternative – either socialist or bourgeois ideology, with no middle road. Any retreat from the principles of Socialist Realism (conscious or unconscious) in the practice and theory of art, unavoidably opens the way for ideas and views alien to our society and to the aesthetics of socialist art. It is on this fundamental methodological basis that we must assess all phenomena in art, so that our art may honourably fulfil its social and ideological function in society. By promoting artistic approaches characterised by a muddled philosophically aesthetic content, supporting approaches that result

Svešā klātbūtni (pieļaušanu!) mākslas ainā nācās pārrunāt it visās Mākslinieku savienības struktūrās kopā ar jau minētās tolaik Latvijā augstākās ideoloģiskās institūcijas pārstāvjiem vairāku mēnešu ilgumā un piedalīties pratināšanām līdzīgos daudzstundu seansos, kuri vainagojās ar 1984. gada 12. jūnijā LKP CK birojā īpaši apspriestu jautājumu "Par Mākslas dienu organizācijas pieredzi republikā".⁸

Izrādījās, ka Pēterbaznīcas izstādes jēdzieniskais sauklis *citādi* jāva un pamudināja no šajā vārdā ietvertās koncepcijas skatpunkta redzēt lietas un spriest par tām *atšķirīgi no pieņemtā*.

NOTIKUMS. Bija 1984. gada piektdiena, trīspadsmitais aprīlis. Pulksteņi rādīja trīspadsmito stundu. Tieši tobrīd Sv. Pētera baznīcā tika atklāta izstāde. Tās nosaukums dublēja gada Mākslas dienu devīzi un vienlaicīgi pretendēja apzīmēt visu daudzo pasākumu kopuma galveno skati – "Daba. Vide. Cilvēks".

in work straying outside the current of Socialist Realism, certain members of the Artists' Union may attain a degree of popularity among less demanding viewers, but they inevitably lose authority in the eyes of those who view and evaluate serious art. Certain fruitless experiments of this kind are offered by those who created the exhibition in St Peter's Church. Certain artists try to present attractions, functional everyday items or junk as works of art with profound philosophical content and meaning. And certain scholarly art researchers hasten to represent as works of art structures that have simply been borrowed from bourgeois art".

Over the course of several months, this *alien presence* (the fact that it had been allowed!) in the art scene had to be discussed in all the institutions of the Artists' Union jointly with representatives of the already-mentioned supreme ideological institution in Latvia at the time, involving subjection to sessions many hours long that resembled interrogations, crowned by a special discussion at the Bureau of the Latvian Communist Party on 12 June 1984 of the issue "On the organisation of the Days of Art in the republic".⁸

It turned out that the concept "different" behind the exhibition in St Peter's permitted and promoted the viewing and discussion of matters from the perspective that differed from what was accepted.

THE EVENT. It was Friday, thirteenth April 1984. Precisely at thirteen hours, the exhibition in St Peter's Church was opened. Its title was the same as the motto of the Days of Art, and it was intended as the main show among all the numerous events under the title of "Nature. Environment. Man."

1 1983. gada 10. oktobrī Mākslinieku savienības valdes sekretariāts pieņēma lēmumu par gatavošanos republikas izstādei "Daba. Vide. Cilvēks" un izveidoja darba grupu Laimoņa Šēnberga vadībā. Ekspozīcijas iekārtošanu veica L. Šēnbergs. (Latvijas Valsts arhīvs, 232. f., 1. apr., 700. lieta, protokols Nr. 21.) Visi protokoli, ieskaitot minēto, rakstīti krievu valodā, jo tos sūtīja uz PSRS Mākslinieku savienību Maskavā.

2 *Pilēns U., Avotiņš V. Un tālāk?* // Literatūra un Māksla. – 1984. – 4. maijs; *Mauriņš A., Milts A., Ziedonis I. Iederēties un daudzveidoties* // Literatūra un Māksla. – 1984. – 20. apr.

3 *Pilēns U., Avotiņš V. Un tālāk?* // Literatūra un Māksla. – 1984. – 4. maijs

4 15. maijā Pēterbaznīcā notikušās izstādes apspriešanas stenogramma (Latvijas Valsts arhīvs, 232. f., 1. apr., 719. lieta, 1.–51. lp.). Apspriešanās piedalījās 175 dalībnieki, uzstājās – 19. Dokumenti ir īpašas publikācijas vērts, jo *nepareizības*, vārdu izlaidumi

un noklusējumi precīzi un asprātīgi raksturo situāciju un liecina par kāda rūpēm, lai stenogrammas *iespējamās sekas* (arī šo dokumentu vajadzēja tulkot un sūtīt uz Maskavu) nebūtu ietekmējošas. Ne mazāk interesants ir Mākslinieku savienības biedru un īpaši citu radošo profesiju pārstāvju viedoklis par mākslas attīstības tendencēm, uzdevumiem un izstādi. – *Nefedova I. Vai bijām gatavi izstādei?* // *Ciņa*. – 1984. – 28. apr.

5 *Pilēns U., Avotiņš V. Un tālāk?* // Literatūra un Māksla. – 1984. – 4. maijs.

6 Latvijas Valsts arhīvs, 232. f., 1. apr., 700. lieta, protokols Nr. 21.

7 No LKP CK Kultūras nodaļas vadītāja Aivara Gora runas LPSR MS partijas organizācijas un valdes prezidija apvienotajā sanāsmē 1984. gada 27. jūnijā. Latvijas Valsts arhīvs, 232. f., 1. apr., 691. lieta, protokols Nr. 9/3.

8 Turpat.

1 On 10 October 1983, the Secretariat of the Board of the Artists' Union passed a motion endorsing the preparation of a republic-wide exhibition "Nature. Environment. Man", and set up a working group led by Laimonis Šēnbergs. The exhibition was created by Šēnbergs (State Archives of Latvia. Coll. No. 232, Reg. No.1, File No. 700, Minutes No. 21). Note: all the minutes, including this one, were written in Russian, since they were sent to Moscow, to the Artists' Union of the USSR.

2 See: *Pilēns, U., Avotiņš, V. Un tālāk?* (And now?) // *Literatūra un Māksla*, 4 May 1984. Also: *Mauriņš, A., Milts, A., Ziedonis, I. Iederēties un daudzveidoties* (To fit in and diversify) // *Literatūra un Māksla*, 20 April 1984.

3 *Pilēns, U., Avotiņš, V. Un tālāk?* (And now?) // *Literatūra un Māksla*, 4 May 1984.

4 Transcript of the discussion of the exhibition held in St Peter's Church on 15 May [attended by 175 participants, with 19 speakers] (State Archives of Latvia. Coll. No. 232, Reg. No.1, File No. 719, pp. 1–51). This document deserves treatment in a separate publication, since the inaccuracies, the words left out and the omissions

precisely and wittily characterise the situation and the fact that someone had seen to it that the possible adverse effects of the transcript (this document too had to be translated and sent to Moscow) would not have any undue effect. No less interesting are the views expressed by members of the Artists' Union and in particular those of people from other branches of the arts on trends in the development of art, its tasks and the exhibition itself. See also: *Nefedova, I. Vai bijām gatavi izstādei?* (Were we ready for the exhibition?) // *Ciņa*, 28 April 1984.

5 *Pilēns, U., Avotiņš, V. Un tālāk?* (And now?) // *Literatūra un Māksla*, 4 May 1984.

6 State Archives of Latvia. Coll. No. 232, Reg. No.1, File No. 700, Minutes No. 21.

7 *Goris, A.*, Head of the Department of Culture of the Central Committee of the Latvian Communist Party. From a speech on 27 June 1984 at a joint meeting of the Party Organisation and the Presidium of the Board of the Artists' Union of the Latvian SSR (State Archives of Latvia, Coll. No. 232, Reg. No.1, File No. 691, Minutes No. 9/3).

8 Ibid.