



Zenta Dzīvdzinska. „Pantomīma” / *Pantomime*. 1964/1965.



Rīgas Pantomīma. „Ceļš” / *Rīga Pantomime. The Road*. 1969.



Kauņas Pantomīma / *Kaunas Pantomime* „Ecce Homo”. 1967.



Vitas Luckus. „Mimi” / *Mimes*. 1967 – 1971.

„... un citi” – ar šiem vārdiem parasti beidzas personu uzskaitījums recenzijās par izstādēm, izrādēm vai filmām, kad nosaukti daži ievērojamākie mākslinieki, kas tajās piedalījušies. Nosaukto vārdi no sadzeltējušām preses lappusēm vēlāk pārceļo uz mākslas vēstures pētījumiem, kamēr „un citi” tā arī paliek vārdkopa, kuras saturs vēsta tikai to, ka ievērojamie mākslinieki nav bijuši vienīgi. Aiz tās grūti saskatīt atsevišķas personības, viņu centienu originalitāti, stila īpatnības. Var pat rasties iespaids, ka tādu nemaz nav bijis. Visbiežāk – maldīgi.

Skatoties padomju perioda Latvijas mākslu, ir gandrīz neiespējami ignorēt apstākļus, kādā tā tapusi. Padomju laikā būt vai nebūt ievērojamam, izstādītam, pieminētam izstādes recenzijā, tikt uzņemtam Mākslinieku savienībā vai izslēgtam no tās, pat iestāties Mākslas akadēmijā nozīmēja ne tikai vērtējumu, bet arī rafinētu stimulu un represiju sistēmu.

Pagodinājumi un noklusējums, mākslas dzīves totāla subordinācija, daudzpakāpju hierarhija bija galvenie instrumenti, kas ļāva padomju varai „uzraudzīt un sodīt” māksliniekus, liedzot tiem izpausmes brīvību. Mākslas vidē pat vairāk par tiešiem aizliegumiem un sodiem (Latvijā tādu gadījumu ir maz) mākslinieku disciplinēšanai kalpoja valsts iepirkumu politika. Atbalstāmās un iepērkamās mākslas politiku gan nenoteica sastindzis pazīmju kopums. Sociālistiskā reālisma kanona pakāpenisko paplašināšanos līdz pat šķietamai izšķīšanai diktēja gan ārpolitikas intereses iztēlot Padomju Savienību kā darbaļaužu brīvības zemi, gan iekšpolitiska vēlme radīt tautas varas ilūziju. Tomēr pat transformējamies kanons saglabāja savu represīvo dabu, šķirojot mākslinieku nepārtraukti piedāvātos jaunievedumus tādos, kas ir iekļaujami kopējā plūsmā un akceptējami, un citos, kas noraidāmi. Cīņā pret tiem bieži tika izmantoti nevis ideoloģiski, bet gan estētiski argumenti. Tieši salīdzinot valsts pasūtīto un iepirkto mākslu ar darbnīcās, bēniņos un pagultēs saglabāto, visprecīzāk iezīmējas

atšķirība starp režīmam izdevīgajiem mākslas darbiem un citiem.

Pēc Staļina nāves (1953) un PSKP XX kongresā izteiktā personības kulta nosodījuma (1956) mākslas vidē varēja rasties cerības, ka dogmatiskā sociālistiskā reālisma laiki ir garām un turpmāk sabiedrības un mākslas dzīves liberalizācija ja ne gluži ies kopsolī, tad vismaz blakus un ka par mākslinieka izteiksmes brīvību ir iespējams cīnīties un šajā cīņā uzvarēt. To arī mēģināja paaudze, kas ienāca mākslā, literatūrā, teātrī un kino 50. gadu beigū atkušņa gaisotnē. Tā samērā ātri aizpildīja kara un emigrācijas patukšotās nozares līderu vietas. Neilgu laiku viņiem izdevās savienot ideoloģisku optimismu ar modernizētu stilistiku, kā redzams, piemēram, Edgara Iltnera hrestomātiskajā gleznā „Zemes saimnieki” (1960). Atkušņa laikā formējusies stilizētā, nosacītā un mēreni atraisītā formu valoda tomēr vēl izpaudās tradicionālo žanru robežās un stilistiski atsaucās uz latviešu klasiskā avangarda mantojumu, galvenokārt kubismu, ar laiku kļūstot par klišejom. Ironiski, ka nākamo paaudžu māksliniekiem, kuri iedvesmojās no pasaulē aktuālajiem virzieniem, nācās uzklaut dubultas pretenzijas – gan no padomju ideologiem, gan nacionālās mākslas tradīcijas kopējiem, kas bija jau veiksmīgi integrējušies dažādās komisijās un žūrijās.

Latvijas nacionālkomunistu sagrāve (1959) un Hruščova aizsāktā cīņa pret abstrakcionismu mākslā (1963) parādīja, kas zemē ir istais saimnieks. Tā sauktais stagnācijas periods no Leonīda Brežņeva kļūšanas par PSKP pirmo sekretāru (1964) līdz pat Mihaila Gorbačova aizsāktajai perestroikai (1985) ir raksturīgs ar visaptverošu gan sabiedrības, gan pilsoņu personiskās dzīves kontroli, kurā katrai izpausmei, tai skaitā radošai, bija paredzēta noteikta vieta. Par tās ievērošanu gādāja gan drošības iestādes, gan partijas nomenklatūra, gan diemžēl arī slavas un privilēģiju kari mākslinieki, kas nemitejās pamācīt un kritizēt amata brāļus.

1. NODARBĪBA SPĒLES MĀKSLAS

LESSON 1 PERFORMING ARTS

Padomju apstākļos jaunu virzienu rašanās un radoši meklējumi bija iespējami tikai, māksliniekiem ejot no pasaules mākslas prakses atšķirīgus ceļus. Viens no izplatītākajiem bija apslēptas vēsts raidīšana auditorijai, aizsedzoties ar oficiālās mākslas parolēm kaut vai darba nosaukumā, tāpēc daudziem mākslas darbiem, lai arī formāli novatoriskiem, trūka saturiskas integritātes. Vairāki mākslinieki dzīvoja it kā dubultu radošo dzīvi. Tikai daži izvēlējās konsekventi ignorēt oficiālā mākslas kanona normas.

Stagnācijas gadu stingri uzraudzītajā mākslas sistēmā pat veseli mākslas veidi tika diskriminēti, liedzot tiem profesionālas mākslas statusu. Paradoksāli, ka tas izrādījās viens no ceļiem, pa kuru mākslās ielūda jaunas idejas. 1961. gadā Roberta Ligera vadītajā Celtnieku kultūras nama drāmas ansambli tika radīta pirmā pantomīmas izrāde „Ideja”. Grupa, kurā darbojās daudzi mākslas skolu audzēkņi un studenti, vēlāk pārtapa par „Rīgas pantomīmu”, kas attīstīja šo žanru visus turpmākos gadus, sasniedzot iespaidīgus rezultātus, tomēr saglabājot pašdarbības, t. i., citās jomās strādājošu cilvēku brīvā laika pavadīšanas formu. Toties „Rīgas pantomīmas” dalībnieks Modris Tenisons nodibināja un vadīja profesionālu pantomīmas trupu

Kauņā (1966–1971) un transformēja žanru eksperimentālā teātra virzienā. Ansis Rūtentāls izveidoja kustību teātri kā Universitātes studentu teātra vienību (1979) un radīja oriģinālus starpžanru priekšnesumus, kas vizuāli interpretēja pasaulē aktuālās mūzikas tendences.

Pilnīgi bez institucionāla aizsega mēģināja darboties eksperimentālā „Biroja” grupa (1971–1972), kuras kodolu veidoja kinoaktieru studijas pirmie absolventi un no dažādām mākslas jomām nākuši entuziasti. Kaut gan „Biroja” nelegālās aktivitātes tika ātri apslāpētas, viņi paguva uzņemt Latvijas apstākļiem unikālu piecu ismetrāžas eksperimentālo filmu ciklu „Pašportreti” (1972), no kura gan ir saglabājušās tikai atsevišķas daļas. Viņu daiļradē ievērojama nozīme bija Tartu semiotikas skolas idejām.

Meklējumus teātra un kino jomā, tāpat kā fotogrāfijas, performances un kinētikas virzienos (sk. turpmāk!), vienoja savdabīga maskēšanās, aizsegšanās ar mānīgām „izkārtņēm” (pašdarbība, brīvā laika pavadīšana, Mākslas dienu karnevāls), kas ļāva Latvijā ielūst oficiāli neakceptētai tēlainībai. Iedvesmai visbiežāk tika izmantoti attēli no ārzemju, pārsvarā sociālistisko valstu preses izdevumiem, retas viesizrādes Rīgā vai Maskavā, pieejamie Eiropas filmu seansi. Iejušanās pasaulē, kas pazīstama tikai no attēliem, to iedzīvināšana kustībā un darbībā padomju apstākļos radīja oriģinālas, no Rietumu analogiem atšķirīgas mākslas parādības.

Vilnis Vējš
Translation on pages 24-25.

1. UZDEVUMS EXERCISE 1

*Pasvītrojiet mākslas veidus, kas neiederējās profesionālajā mākslā!
Underline the art forms that were not acknowledged to be professional art:*

Glezniecība, opera, operete, pantomīma, drāma, kustību teātris, fotomāksla, grafika, asamblāža, performance, tēlniecība, lietišķā māksla, hepeningi, dokumentālais kino, mākslas filmas, eksperimentālās filmas

Atbildes 25 lappusē! Answers on page 25.



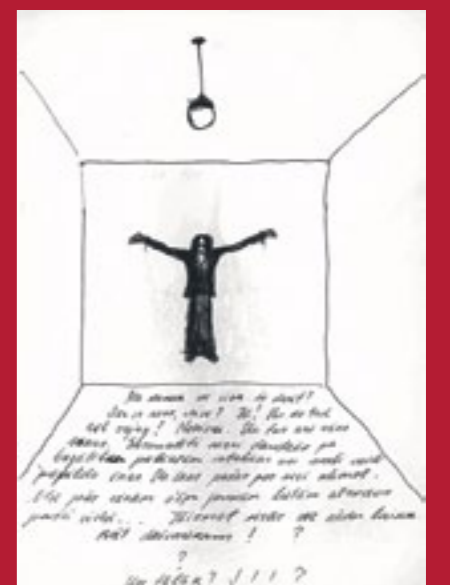
Juris Cīvjans. Bez nosaukuma / *Untitled*. 1972.



Mudīte Gaiševska. „Mudīte” / *Mudīte*. 1972.



Ansis Rūtentāls. „Zonde” / *Probe*. 1980.



Ansis Rūtentāls. Zīmējums / *Drawing*. 70. gadi.



Rīgas Pantomīma. „Histrionu mistērija” / Riga Pantomime Mystery of Histrions. 1971.



Romualds Rakausks. Bez nosaukuma / Untitled. 60. gadi / 1960s.



Modris Tenisons. Zīmējums / Drawing. 60. beigas / 70. gadu sākums / End of 1960s / Beginning of 1970s.

Translation from pages 4-5.

„...and others”. These words usually conclude reviews of exhibitions, performances and films after a few prominent participating artists are mentioned. The stated names usually travel from faded newspaper pages to art history, while the only message projected by „and others” is that the important artists weren’t the only ones there. Behind this wall, it is difficult to catch sight of individual personalities, the originality of their efforts or the quirks of their style. You may even get the impression that they didn’t exist. This is usually not the case.

When examining Latvian art from the Soviet period, it is very hard to ignore the conditions under which it was created. In those decades, the matter of being or not being recognised, exhibited or mentioned in exhibition reviews, accepted into the Artists’ Union or even enrolling in the Academy of Art was not just about evaluating the artist. It also involved a refined system of stimuli and repressive measures which directly affected artists’ lives and the possibility they had to create art at all.

Honours versus obscurity and the total subordination of artistic life to a multi-tiered hierarchy were the main tools used by the Soviet authorities to „discipline and punish” artists and to deny them creative freedom. Artists were disciplined more through state purchasing policies for the small number of official collections than prohibitions and punishments (of which there were few cases in Latvia). The planned economy replaced the free market in both economics and the circulation of ideas. The criteria by which art works were deemed worthy of purchase and support were not static. The gradual expansion of the Socialist Realist canon to the point of apparent dissolution was driven both by foreign policy interests in presenting the USSR as a land of free workers and the domestic imperative to create the illusion

that power belonged to the people. However, even as it transformed itself, the canon retained its repressive nature, dividing new offerings from artists into those that were part of the mainstream and acceptable and those to be rejected. The struggle against the latter group often involved aesthetic rather than ideological arguments. A comparison of art commissioned and purchased by the state and works kept in studios, attics and under beds starkly reveals the difference between art works favoured by the regime and others.

After Stalin’s death (1953) and the denunciation of the cult of personality at the XX Congress of the CPSU (1956), hopes arose in the artistic community that the era of dogmatic Socialist Realism was over, there would be further liberalisation of society and artistic life and it would be possible to fight for and gain freedom of expression. This was the ambition of the generation that entered art, literature, theatre and cinema during the late 1950s thaw and which relatively quickly became leaders in fields whose ranks had been thinned by war and emigration. For a short while they were able to combine ideological optimism with modernised stylistics, as seen for example in Edgars Iltner’s painting *Masters of the Land* (1960). The stylised, condensed and moderately open language of form that developed in the thaw period was nevertheless still expressed within the bounds of traditional genres with stylistic reference to classical Latvian avant-garde, mainly Cubism, which became cliché over the course of time. Ironically, the next generation of artists who were inspired by global trends had to endure double criticism: on the one hand from Soviet ideologues, and on the other from the guardians of national artistic traditions who had successfully infiltrated various committees and juries.

The purging of Latvian „national communists” (1959) and Khrushchev’s campaign against abstract art (1963) showed who was really in charge of the

state. The so-called period of stagnation, which lasted from Leonid Brezhnev’s instalment as first secretary of the CPSU (1964) to the start of Mikhail Gorbachev’s *perestroika* (1985), was characterised by massive control of society and personal life in which every form of expression, including creativity, had a set place. Observance of this order was monitored by the security organs, party bureaucrats and, unfortunately, artists craving recognition and privileges who constantly lectured and criticised their colleagues.

LESSON 1 PERFORMING ARTS

Under Soviet conditions, artists could only pursue new directions and creative explorations by following a path that diverged from world artistic practice. One of the most common methods was to send a hidden message to the audience behind a façade of official artistic codes, for instance in the title of the work. The result was that many formally innovative art works lacked integrity of content. A number of artists lived a double creative life, earning a living and safeguarding their status as artists with ideologically and aesthetically conformist products while simultaneously exercising their

imaginations and interpreting Western artistic styles in works not intended for public exhibition. Only a few chose to comprehensively reject the norms of the official artistic canon and enter complete isolation.

In the stagnation years, the tightly controlled system discriminated not only against specific individuals but against entire artistic forms by denying them the status of a professional art form or giving them a low place in the hierarchy. Paradoxically, this turned out to be one of the paths through which new ideas flowed into art. In 1961, the drama ensemble at the Construction Workers’ House of Culture headed by Roberts Ligers produced *Idea*, Latvia’s first mime performance. This group, which included many art school pupils and later became the Riga Pantomime, achieved great artistic results in subsequent decades while preserving its amateur character, i.e. as a free time activity for people working in other fields. In contrast, Riga Pantomime participant Modris Tenisons established and led a professional mime troupe in Kaunas (1966–1971) and transformed the genre into experimental theatre. Ansis Rūtentāls established movement theatre as part of the University Students’ Theatre (1979), producing original interdisciplinary performances that visually interpreted global music trends.

The experimental *Office* group (1971–1972), whose core consisted of the first graduates of film acting school and enthusiasts from various artistic fields, tried to operate without any institutional coverage whatsoever. Although the illegal activities of the *Office* were quickly suppressed, they managed to make a unique cycle of five short films titled *Self Portraits* (1972), of which only a few fragments have survived. Their work was significantly influenced by the ideas of the Tartu school of semiotics.

The common feature of explorations in theatre and cinema, photography, performance and kinetics (see below) was a peculiar form of camouflage, using a variety of masks (amateurism, free time activities, the Days of Art carnival) that brought officially prohibited imagery to Latvia. Inspiration most commonly came from articles in the foreign press (primarily from Eastern Bloc countries), rare tour performances in Riga or Moscow and whatever European films could be seen. Getting a feel for another world purely from images and then bringing it into movement and action under Soviet conditions resulted in original artistic phenomena that differed from analogous forms in the West.

Vilnis Vējš

EXERCISE 1 ANSWERS 1. UZDEVUMA PAREIZĀ ATBILDE

The underlined art forms were not acknowledged to be professional art:

Painting, opera, operetta, mime, drama, movement theatre, photography, graphics, assemblage, performances, sculpture, applied art, happenings, documentary films, feature films, experimental films

Profesionālajā mākslā neiederējās:

Glezniecība, opera, operete, pantomīma, drāma, kustību teātris, fotomāksla, grafika, asamblāža, performance, tēlniecība, lietišķā māksla, hopeningi, dokumentālais kino, mākslas filmas, eksperimentālās filmas.