



# GRANDIOZĀ SABRUKUMA ACULIECINIEKS

Ar Leonardu LAGANOVSKI  
par padomju tematiku viņa mākslā  
un darbību Berlīnē 90. gados  
sarunājas Anda KĻAVIŅA

## EYEWITNESS TO A GRANDIOSE COLLAPSE

Anda KĻAVIŅA talks with Leonards LAGANOVSKIS  
about Soviet themes in his art and work in Berlin  
in the 90ies

Leonards Laganovskis bija viens no retajiem latviešu māksliniekiem, kurš 90. gados dzīvoja un strādāja Berlīnē. 80. gadu beigās viņš saņēma stipendiju darbam Rietumberlīnē, bet vēlāk uzsāka sadarbību ar vairākām galerijām, piedalījās daudzos Vācijas mākslas institūciju (Galerie Barbara Weiss, IFA Galerie, Neuer Berliner Kunstverein u. c.) projektos.

Viņa 80. gadu beigu un 90. gadu darbiem raksturīga varas mehānismu kritika, kad ironiski pārfrāzējot politiskās varas simbolus un valodas klišejas, tika atklāts to absurds. Ideoloģijas simbolu un lozungu tekstu parafrāzes ļāvušas dažiem kritiķiem norādīt uz šā perioda darbu tuvību padomju socārta virzienam, savukārt teksta un attēla nozīmju saspēle rosinājusi darbos saskatīt konceptuālisma iezīmes.

Leonards Laganovskis was one of the rare Latvian artists who lived and worked in Berlin in the 90ies. At the end of 1980 he received a stipend for work in West Berlin, but later started collaborating with a number of galleries and took part in many German art institution (Galerie Barbara Weiss, IFA Galerie, Neuer Berliner Kunstverein and others) projects.

Criticism of the mechanisms of power was a characteristic of his works at the end of the 80ies and in the 90ies , where by ironically rephrasing political power symbols and language clichés, their absurdity was revealed. The paraphrasing of ideological symbols and slogan texts have allowed some critics to point to the closeness of the work of this period to the SotsArt movement, whereas the interplay of the meaning of text and image has promoted the identification of features of conceptualism in his works.

ANDA KĻAVIŅA: - *Daudzu tavu darbu intereses objekts kopš 80. gadu beigām ir sistēma. Sākotnēji tu runāji par padomju iekārtu: par to, kā tās ideoloģija runā ar saviem subjektiem, kāda ir tās zīmju un simbolu valoda u. tml. Vēlāk pievērsies reliģijai, globālajam kapitālismam. Kas bija šīs intereses pamatā?*

LEONARDS LAGANOVSKIS: - Sistēmu vajag saprast. Es kā padomju cilvēks mēģināju saprast, kādēļ runas ir tik labas, bet darbi ir tik slikti. Manai 80. gadu beigu un 90. gadu sākuma

darbi ir tā domāšanas darba rezultāts, kuru mēs 80. gados veicām kopā ar Hardiju Lediņu, kad mums tam bija ļoti daudz laika. Vēlāk izrādījās, ka savā domāšanā un interesēs mēs esam bijuši paralēli tam, kas nodarbināja cilvēku prātus Rietumos. Ne velti pēc aizbraukšanas uz Rietumiem mēs abi uzreiz dabūjām radošās stipendijas.

A. K.: - *Par Padomju Savienību tu runā kā par pieredzi ar labo un sliktu pusi, kas mūs vieno gan ar krieviem, gan citām PSRS valstīm un tautām, kamēr citi tavas paaudzes latviešu*



Leonards Laganovskis. *Ēdnica*. 1988 / 1989.  
Leonards Laganovskis. *Canteen*. 1988 / 1989.

ANDA KĻAVIŅA: - *The object of interest in many of your works since the end of the 80ies is the system. Initially, you talked about the Soviet system: about the fact that its ideology speaks with its subjects, about what its sign and symbol language is like and so on. Later you turned to religion and global capitalism. What was the basis of this interest?*

LEONARDS LAGANOVSKIS: - One must understand the system. I as a Soviet person, attempted to understand why the speeches are so good, but the work so poor. My works at the end of the

80ies and the beginning of the 90ies are a result of the thinking, which we did together with Hardijs Lediņš in the 80ies, when we had a lot of time for it. Later it turned out that in our thinking and interests we were parallel with that which occupied the minds of people in the West. There was a reason why we both immediately received creative stipends after travelling to the West.

A. K.: - *You speak about the Soviet Union as if it was an experience with a positive and a negative side, which unites us*

*mākslinieki skatījuši šo pieredzi kā uzspiestu un traumatisku, atsakoties to pieņemt kā „mūsu”.*

L. L.: - Jā, mani darbi vienlīdz attiecas kā uz latvieti, tā gruzīnu, tatāru un ebreju. Tautību, kas cieta no padomju režīma, bija daudz. Tas, ko tagad rāda filmā „Padomju stāsts”, man bija zināms jau no bērnības. Man bija pieejama literatūra, tēvs klausījās *čūsku balsis*<sup>1</sup>. Protams, mani darbi nebija veidoti latviskajās tradīcijās, tādēļ publika uz tiem skatījās skeptiski. Tie atgādināja padomju konjunktūrismu. Bet es un mani kolēģi bijām un joprojām esam padomju cilvēki. Viņi tāpat sajūsminājās par veiksmīgām padomju filmām, izrādēm vai mākslas darbiem. Ievērojama daļa mākslinieku bija nopelniem

1. Padomju varas iestāžu apzīmējums nevēlamajām Rietumu raidstacijām.

bagātie padomju mākslinieki, kuru sniegums bija veicinājis *komunisma celtniecību*. Varbūt tieši tāpēc, ka man tāda titula nebija, es varēju atļauties uz šīm lietām skatīties brīvāk.

A. K.: - *Vai nebija aiztures pret padomju režīma zīmēm un simboliem, kuros vēl nesen mēs bijām spiesti klausīties?*

L. L.: - Es skatos uz lietām globāli. Lai cik arī stulba un jauna bija PSRS, līdzsvaram tā piedāvāja iespēju, piemēram, dzert darbā, stāstīt anekdotes par varu. Es uzskatīju, ka vajag visam pieiet viegli un ar humoru. Nopietni vajag celt metro un TV torņus, bet citas lietas jādara viegli.

A. K.: - *Sistēmu tu pētīji vienlīdz no vizuālā un tekstuālā skatpunkta.*



Leonards Laganovskis. No cikla *Tribines*. 1990.

Leonards Laganovskis. From the series *Lecterns*. 1990.

*both with the Russian, as well as the other USSR nations and peoples, while other Latvian artists of your generation have viewed this experience as one forced on them and as traumatic, refusing to accept it as “ours”.*

L. L.: - Yes, my works apply equally to a Latvian, a Georgian, a Tatar or a Jew. There were many nationalities that suffered from the Soviet regime. What is now shown in the film *Soviet Story* was already known to me as a child. I had access to literature and my father listened to the *voices of the snakes*<sup>1</sup>. Obviously my works weren't created within Latvian traditions and therefore the public viewed them sceptically. They reminded them of Soviet conjuncturism. But my colleagues and I were and still are Soviet people. In the same way they get carried away by successful

1. The Soviet regime's institutions' name for undesirable Western radio stations.

Soviet films, exhibitions or art works. A significant number of artists were richly decorated Soviet artists, whose achievements had promoted the *building of communism*. Maybe it's specifically because I didn't have such a title that I was able to look at these things with more freedom.

A. K.: - *Didn't you have inhibitions against the Soviet regime's signs and symbols which we were forced to observe even up to relatively recently?*

L. L.: - I look at things globally. Despite how stupid and evil the USSR was, as a counterbalance it provided the possibility, for example, to drink at work and to tell jokes about the regime. My view was that everything should be approached lightly and with humour. Seriously the metro and TV towers should be built, but other things should be taken lightly.



L. L.: - Vārds ir ļoti svarīgs, jo tam ir fiziskas sekas. Uz lapas var uzrakstīt kādu teikumu, un tam var būt dramatiskas sekas. Lielo padomju ekspertu es saredzēju kā šādu mākslu uz papīra.

Par formas un satura vienotību runā mans piezīmju cikls mūža garumā „Tribīnes”, kuru doma ir, ka, cilvēkam vai ideoloģijai paužot kādu noteiktu saturu, tribīne ieņemtu šī satura formu. Kāpēc gari jārunā, ja atliek uzzīmēt tribīni, un pārējiem ir aptuveni skaidrs, ko tu runā?

A. K.: - *Šajā ciklā iezīmējas vēl viena tev aktuāla tēma – dzimtes attiecības.*

L. L.: - Mana pārlicība ir, ka pasauli radījis vīrišķais spēks, bet daba attīstās kā sievišķā. Studējot franču valodu, pamanīju, ka tur sievietes krūts ir vīriešu dzimtē. Tas man likās ļoti interesanti, un radās vēlme pastudēt, kā dažādās valodās lietas ir sadalītas pēc dzimumiem. Tas neko neizšķir, bet dara skaidrāku gan. To var traktēt kā pētījumu par vēl vienu sistēmu.



Leonards Laganovskis. *Filmas beigas*. 1990.  
Leonards Laganovskis. *End of the Film*. 1990.

A. K.: - *You explored the system equally from a visual and textual viewpoint.*

L. L.: - The word is very important as it has physical consequences. One can write a sentence on a page and it can have dramatic consequences. I saw the great Soviet expert as this type of art on paper.

My lifelong comment cycle, *Lecterns* talks about the unity of form and content, the idea behind which is that a person or an ideology propagating some defined content would take on this content form on the lectern. Why should one speak at length, if a lectern can be drawn and everyone else already gets an idea of what you are talking about?

A. K.: - *In this cycle another theme important to you stands out – gender relationships.*

L. L.: - I am convinced that the world has been created by a masculine power, but nature develops in a feminine way.

A. K.: - *Šāds dzimumu dalījums ir pretrunā ar 90. gadiem kā dzimumu saplūšanas, transpersonu laiku.*

L. L.: - Šie darbi bija atsauce uz neseno vīrišķo laiku – lielajām sistēmām kā komunisms un kapitālisms. 90. gados šīs sistēmas sabruka un sākās feminizācijas process.

A. K.: - *Latvijā ir labāk zināmi tavi grafiskie darbi, bet 90. gadu sākumā tu vairākos projektos Vācijā un Somijā piedalījies ar pilsētvides objektiem – pieminekļiem.*

L. L.: - Visās revolūcijās tauta vispirms rauj nost pieminekļus. Tas ir ļoti spontāns un emocionāls process, bet, manā skatījumā, pareizāk būtu bijis kaut ko no tā visa saglabāt vēsturiskajai atmiņai. Manus tālaika pieminekļus raksturoja tas, ka tie bija veidoti tuvu klasiskajām pieminekļa formām, kas organiski iekļaujas pilsētā. Piemēram, turku genocīdam pret armēņiem veidotais piemineklis<sup>2</sup> nav šai videi organisks, līdz ar to lieki uzbudina. Klasiski veidots piemineklis jebkurai tantei, jebkuram puikam rada sajūtu, ka viņš te stāvējis jau simts gadu. Tikai teksts parāda, kas tas īsti ir par pieminekli. Līdz ar to var veidot dažādas kamuflāžas, kur klasiskā forma maskē ķecerīgu vēstījumu.

Kad 1996. gadā Rostokā veidoju pieminekli strādniekiem, mani brīdināja, ka to izdemolēs un iznīcinās.<sup>3</sup> Es mierināju,

2. Pret armēņiem 1915. gadā vērstā genocīda piemiņas akmens Krustakmens – Hachkar atrodas Rīgā, Z. A. Meierovica bulvārī 8, kur tas tika uzstādīts 1990. gadā.
3. Baltijas jūras biennāle *Bekannt(-)Machung*, Kunsthalle Rostock 1996. gadā.

Studying the French language, I noticed that a female's breast is in the masculine gender. That seemed very interesting to me and created the desire to study how things were divided into genders in various languages. That doesn't determine anything, but does make it clearer. It could be interpreted as an investigation into one more system.

A. K.: - *Such a division of genders is inconsistent with the 90ies as a convergence of the genders, the trans-person era.*

L. L.: - These works were a reference to the recent *masculine* era – large systems like communism and capitalism. In the 90ies these systems collapsed and the feminisation process began.

A. K.: - *Your graphic works are better known in Latvia, but at the beginning of the 90ies you took part in a number of projects in Germany and Finland with objects in the city environment – monuments.*

L. L.: - In all revolutions, the people first of all tear down the monuments. That is a very spontaneous and emotional process, but, in my view, it would have been better to keep something from all this for historical memory. My monuments of that time were characterized by the fact that they were created like the classic monument forms, which fit organically into the city. For example, the monument created in remembrance of the Turkish genocide against the Armenians<sup>2</sup> is not organic to this environment and

2. The memorial stone (Krustakmens – Hachkar) to the 1915 genocide against the Armenians is located in Riga, Z. A. Meierovics bulvard 8, where it was erected in 1990.

ka izveidošu tādu pieminekli, kas veidos vibrācijas ar Rostokas kuģu būvētavas proletariāta smadzeņu formu, un viņi sapratis, ka tas ir kaut kas *savējais*, un to neaiztiks. Tā arī bija. Somu, zviedru un citu mākslinieku darbus pilsētvidē iznīcināja. Manējais darbs bija stulbs pēc formas, bet precīzi trāpīts pilsētnieku mentalitātē.

Visu manu pieminekļu mērķis bija *palikt nepamanītiem*. Esmu pārliecināts, ja Rīgā vienas nakts laikā uzstādītu vēl kādus 20 pieminekļus, tikai pēc nedēļas, divām cilvēki sāktu runāt.

Mani darbi tik organiski iekļāvās attiecīgajā vidē, ka tos nereti nemaz negribēja vākt nost. Bet tas bija sarežģīti, jo šie darbi bija veidoti īslaicīgiem mākslas projektiem ar lētiem materiāliem, piemēram, piesūcinātu koku. Bet ar visu to viens no pieminekļiem, kurš bija veidots divus mēnešus garam

projektam, nostāvēja piecus gadus, līdz dabīgā veidā pilnībā sabruka. Helsinkos pēc izstādes beigām kuratoriem radās ideja pieminekli pārvest uz centru netālu no „Kiasmas”, taču, kad viņi sāka celt šo koka konstrukciju, kas izskatījās pēc kārtīga granīta blūka, tā sabruka.

A. K.: - *Tava pieeja bija netipiska laikam, kad bija raksturīgas visai agresīvas komunikācijas stratēģijas.*

L. L.: - Agresīvā pieeja man šķita par vienkāršu. Lai gan, kad Olafs Mecels Berlīnes centrā bija izveidojis milzu krājumu ar policijas nožogojumiem, tas cilvēkos izsauca ļoti lielu agresiju kā reakciju uz šo šķietamo valdības agresiju. Kādā Berlīnes turku dzīvoklī viņš bija izveidojis milzīgu svastiku, nevis uzkrāsojis uz sienas, bet ieskrāpējis, padarījis to telpisku. Agresīvs žests, bet ar ļoti spēcīgām konotācijām.



Leonards Laganovskis. Transparents *Evakuācijas plāns*. 1991.  
Leonards Laganovskis. Transparent *Evacuation Plan*. 1991.

consequently stimulates one needlessly. A classically created monument gives the feeling to any passer-by that it has already stood there for a hundred years. Only the text indicates what sort of monument it really is. Thus one can create certain camouflage, where the classical form can mask a heretical message.

When I created a monument to workers in Rostock in 1996, I was warned that it would be demolished and destroyed.<sup>3</sup> I pacified them that I would create a monument, which would create vibrations within Rostock's ship building proletariat's brain form, and that they would understand that it is something of their *own* and wouldn't touch it. And that's how it turned out. Finnish, Swedish and other artists' works in the

3. Baltic Sea Biennale *Bekannt(-)Machung*, Kunsthalle Rostock in 1996.

city were destroyed. My work was stupid in form, but accurately typified the mentality of the city people.

The goal of all of my monuments was to *remain unnoticed*. I am convinced that if one would put up another 20 monuments in Riga over one night, people would only start talking after a week or two.

My works fitted into the relevant environment so organically, that often they didn't even want to remove them. But this was difficult as these works were created for short-term art projects with cheap materials, for example, saturated wood. But even with all this, one of the monuments which was created for a project lasting two months, stood for five years until it deteriorated completely in a natural way. In Helsinki, after the exhibition finished the curators had the idea of transporting the

Tomēr agresīvi darbi ātri zaudē ietekmi. Man liekas, manus darbus vēlējās paturēt ilgāk, jo tie iekļāvās vidē, nevis to izaicināja.

**A. K.: - *Pastāsti par pirmo saskarsmi ar Rietumiem.***

L. L.: - Tas notika vēl 80. gadu beigās un bija ļoti liels šoks. Jo izrādījās, ka tas viss, par ko mēs te bijām runājuši, par ko bijām sapņojuši, ir reāls. Visi tie domātāji, mūziķi, mākslinieki, visi viņi tur bija – reāli, uz ielas sastopami. Un mākslas dzīve! 24 stundas diennaktī. Var redzēt jebkādu mākslu! Reklāmas, preču tik daudz, ka met pakaļ. Hardiju Lediņu tas iedragāja tik ļoti, ka viņš no šiem iespaidiem tā arī līdz galam neatkopās.

**A. K.: - *Kā aizsākās sadarbība ar Berlīnes galerijām?***

L. L.: - Kad sākās lielā tautu staigāšana, Berlīnē no visām pusēm ieradās daudzi dažādi mākslinieki ar citādu domāšanu un mākslu, nekā tas bija Rietumos. Tā kā mana māksla pārstāvēja šo jauno, savdabīgo paradigmu un atbilda galerijas prasītajai kvalitātei, ar personisku un institucionālo kontaktu starpniecību nonācu līdz pastāvīgai sadarbībai ar vairākām galerijām Vācijā.

**A. K.: - *Kā izpaudās pati sadarbība?***

L. L.: - Tās bija nebeidzamas diskusijas par mākslu. Vienalga, vai tā ir konference vai vienkārši mākslinieki iedzer aliņu, runas bija par mākslu. Jo tā ir tava profesija, un tas ir svarīgi. „Tu biji tai izstādē?“, „Jā, bet viņam tas darbs tāds un šitāds.“

monument to the centre not far from Kiasma, but when they started to lift this wooden construction, which looked like a sturdy granite block, it fell to pieces.

**A. K.: - *Your approach was not typical, as rather aggressive communication strategies were characteristic of the time.***

L. L.: - An aggressive approach seemed too simple for me, although when Olaf Metzel created a huge collection of police barriers in the centre of Berlin, it provoked a great deal of aggression from people as a reaction to this apparent aggression by the government. He had created a huge swastika in some Turkish apartment in Berlin, not painting it on the wall but scratching it in, making it dimensional. An aggressive gesture, but with very powerful connotations.

However, aggressive works quickly lose their influence. I think they wanted to keep my works for longer as they fitted into the environment and didn't challenge it.

**A. K.: - *Tell me about your first contact with the West.***

L. L.: - That happened at the end of the 80ies and was a great shock as it turned out that everything we had been talking about here, about what we had dreamt, was real. All of the thinkers, musicians, artists, all of them were there – real, could be seen on the streets. And artistic life one could view any kind of art 24 hours a day! There was advertising, and so many goods were available. Hardijs Lediņš was so affected by this, that to the very end he never really recovered from these impressions.

**A. K.: - *How did your collaboration with the Berlin galleries begin?***

„Bet tas darbs savukārt šitāds un tāds.“ Līdz smalkākajām detaļām. Tās bija diskusijas ar personību attīstošo efektu. Tas bija liels kontrasts ar Latvijas pieredzi. Tur cilvēki atļāvās kritizēt, lieki neapvainojās. Tur varēja tavu darbu izanalizēt pa detaļām un pateikt, ka esi radījis pilnīgu sviestu. Tas ļoti mudināja domāt par savu mākslu. Latvijā komunikācija ar galeristiem bija „Baigi forši!“ vai vienkārši klusēšana. Vienīgā komunikācija man bija ar Lediņu. Viņš prata un nekavējās uzdot visdažādākos jautājumus par maniem darbiem. Daudz no tā guvu.

Latvijā tādā ziņā biju kā baltā vārna. Es dzeru maz, tādēļ sēdēšana mākslinieku kafejnīcā man nebija īpaši saistoša. Mani draugi bija un joprojām ir vairāk no arhitektu, ārstu aprindām.

**A. K.: - *Vai dekonstruējot, rotaļājoties ar Padomju Savienības simboliem, tu nejuties kā apmierinot Rietumu vēlmi pēc Citādā?***

L. L.: - Noteikti nē. Es strādāju ar simboliem, kas tajā laikā bija aktuāli arī man. Es to darīju ar drošu sirdi. Lai šos simbolus lietotu, tajos vajadzēja iedziļināties un tos saprast. Kad 1989. gadā Ķīlē notika izstāde „Rīga – latviešu avangards“, es tai izveidoju centrālo plakātu ar sirpi un āmuru melnā krāsā. Mēs tobrīd bijām Padomju Savienībā un varējām izmantot sirpi un āmuru kā savu simboliku. Bet šos simbolus nedrīkstēja izmantot melnā krāsā, kur nu vēl kombinācijā ar sarkano, kas veido nacistu simboliku. Pirmā reakcija mūsējiem nereti bija:

L. L.: - When the great movement of people began, many different artists arrived in Berlin from all directions, with different thinking and art than could be found in the West. As my art was representative of this new, original paradigm and was of the quality demanded by the galleries, I ended up collaborating on an ongoing basis with many galleries in Germany through personal and institutional contacts.

**A. K.: - *How was this collaboration expressed?***

L. L.: - There were unending discussions about art. No matter whether it was a conference or simply artists drinking beer, all talk was about art as that was one's profession and it was important. “Did you attend that exhibition?” “Yes, but his work is like this or that.” “But whereas that work is like that and this.” Right down to the finer details. They were discussions with a character building effect. It was a great contrast with the experience in Latvia. People were able to criticize and didn't needlessly take offence. Your work could be analyzed in detail and you could be told that you'd created complete rubbish. That really encouraged one to think about one's art. In Latvia communication with galleries was of the “Really great!” kind or there were simply no comments. The only communication I had was with Lediņš. He understood and hastily asked me all sorts of questions about my works. I gained a lot from that.

In that sense, in Latvia I was like a white crow. I drank very little and therefore sitting in the artists' café was not very riveting for me. My friends were, and still are, mainly from the ranks of architects, and doctors.

„Atkal tas Laganovskis to sirpi un āmuru...” Bet vācu draugi, kas atpazīna šī gājiena riskanto nozīmi, uztraucās, vai par mani jau neinteresējas VDK. Mūsu sabiedrība tai laikā nemaz nezināja padomju simbolikas vēsturi un daudzās nozīmes, tādēļ mani darbi nereti likās kaut kas lēts un jau zināms.

A. K.: - *Vai varēji dzīvot no mākslas?*

L. L.: - Tīrgus šūpojās – sākumā nebija nekā, pēc tam bija, pēc tam atkal neregulāri.

A. K.: - *Cik ilga bija tava saistība ar galerijām?*

L. L.: - Aktīvā sadarbība bija no 90. gadu sākuma līdz 1996. gadam, līdz sastrīdējās ar galerijas „Barbara Weiss” vadītāju. Pēc tam es paņēmu brīvo periodu, lai uzkrātu spēkus un zināšanas. Kad strādā visu laiku, var sevi ļoti iztukšot.

A. K.: - *Kādēļ pēc tam, kad biji atgājis, nemēģināji atkal integrēties Rietumu mākslas apritē?*

L. L.: - Teorētiski ar to nebija problēmu, bet praktiski bija tā, ka galeriste teica: „Leonard, tev ir pienācis laiks uztaisīt lielo izstādi, tad mēs varam turpināt.” Negribējās veidot izstādi no vecajiem darbiem, bet jaunu ideju nebija. Tā nu sanāk, ka šai lielajai izstādei es gatavojos tikai tagad – 2008. gadā.

A. K.: - *Kādēļ to neizdarīji 90. gadu beigās?*

L. L.: - Es nebiju tam gatavs tīri fiziski. Es nebiju līdz galam apmierināts ar sevi.

A. K.: - *Desmit gadi – liels pārrāvums.*

L. L.: - Jā, tas ir nežēlīgi, bet jābūt harmonijā ar sevi un apkārtējo vidi.



Leonards Laganovskis. *Jedem das seine* izstādē *Memento – Māksla – Vēsture – Atrīņas* Berlīnē un Ķīlē, Vācijā. 1995 / 96.  
Leonards Laganovskis. *Jedem das seine* in the exhibition *Memento – Art – History – Memories* in Berlin and Kiel, Germany. 1995 / 96.

A. K.: - *Didn't you feel like you are satisfying the West's wish for 'something different' by deconstructing or playing with the Soviet Union symbols?*

L. L.: - Definitely not. At the time I worked with symbols which were real for me as well. I did that with certainty. To use these symbols I had to get to know them deeply and to understand them. When the *Riga – Lettische Avantgarde* exhibition took place in Kiel in 1989, I created the central poster for it with a hammer and sickle in black. At that time we were in the Soviet Union and we could use the hammer and sickle as our symbols. But it was forbidden to use these symbols in the colour black, let alone in combination with red, which forms the Nazi symbols. The first reaction from our people was usually: “That Laganovskis with his hammer and sickle again...” But my German friends who recognized the risky meaning of this message were worried about whether the KGB weren't already taking an interest in me. Our society at that time didn't even know the history and many meanings of the Soviet symbols, and therefore my works often seemed to be something cheap and familiar.

A. K.: - *Could you survive from your art?*

L. L.: - The market fluctuated – at the beginning there was nothing, then it got better, after that it was irregular.

A. K.: - *How long was your collaboration with the galleries?*

L. L.: - Active collaboration was from the beginning of 1990 until 1996, when I had an argument with the director of the Barbara Weiss gallery. After that I took a break, to renew my energy and my knowledge. When you are working all of the time you can really run yourself down.

A. K.: - *Why didn't you try to reintegrate into Western art circles again after your break?*

L. L.: - Theoretically there wasn't any problem with that, but the practical side was that I was told by the gallery: “Leonard, the time has come for you to make a large exhibition, and then we can continue.” I didn't want to create an exhibition out of old works, but I didn't have a new idea. It turns out now that that I am only now preparing for this large exhibition – in 2008.



A. K.: - *Vai tas nav pretrunā ar Rietumu mākslas pasaules profesionalisma ideju?*

L. L.: - No vienas puses, jā. Bet katrs cilvēks ir savādāks. Acīmredzot man vajadzēja laiku, lai iedziļinātos vēl kaut kādas gudrībās, skaidrāk formulētu savu pasauluzskatu. Ja tev ir desmit personalizstādes gadā, tu strādā diezgan mehāniski un ir maz iespēju izvērtēt, kas ir tas, ko tu tagad vēlies.

A. K.: - *Vai tomēr nenožēlo, ka toreiz neriskēji?*

L. L.: - Īsi pēc tam domāju – vells, vajadzēja... Bet tagad domāju pavisam savādāk. Turklāt svešumā dzīvot nav viegli. It sevišķi kā 90. gadu sākumā, kad tu stundām zvani uz Latviju, bet tevi kā nesavieno, tā nesavieno. No padomju režīma mantotā telekomunikāciju sistēma.

A. K.: - *Vai tādēļ arī citiem latviešu māksliniekiem tomēr neizveidojās ilgtermiņa attiecības ar Rietumu galerijām?*

L. L.: - Sadarbībā ar galeriju parādījās Rietumu un postpadomju sabiedrības mentālās atšķirības. Lai sadarbotos ar Rietumu galerijām, tev bija jābūt ļoti izglītotam un vienmēr – formā. Mūsu mākslas izglītība nebija mūs sagatavojusi tik augstam profesionalismam.

Tas skaidri izpaudās, kad 90. gados ar lekcijām viesojos vairākās Vācijas mākslas akadēmijās un Latvijas Mākslas akadēmijā. Vācijā studentu attieksme bija, ka viņi no manis var izspiest visu. Man bija jāpamato viss: sākot ar izvēlētajiem rāmjiem

A. K.: - *Why didn't you do it at the end of the 90ies?*

L. L.: - I wasn't ready for it purely from the physical aspect. I wasn't completely satisfied with myself.

A. K.: - *Ten years – a large break.*

L. L.: - Yes, that is brutal, but one must be in harmony with oneself and the surrounding environment.

A. K.: - *Isn't that in conflict with the Western art world's concept of professionalism?*

L. L.: - On the one hand, yes. But every person is different. Obviously I needed time to get deeply into some other knowledge, to more clearly formulate my world view. If you have ten solo exhibitions per year, you work fairly mechanically and there is little opportunity to evaluate what it is that you currently want.

A. K.: - *Don't you regret that you didn't take the risk at that time?*

L. L.: - In brief, afterwards I thought – hell, I should have... But now I think completely differently. It isn't easy living in a foreign country as well, especially like at the beginning of the 90ies, when you rang Latvia for hours but they just didn't connect you. A telecommunication system inherited from the Soviet regime.

A. K.: - *Is that why other Latvian artists weren't able to develop long-term relationships with Western galleries?*

L. L.: - Collaboration with the gallery revealed the mental differences between Western and post-Soviet society. To collaborate with Western galleries, you had to be very educated

līdz padomju simbolikai manos darbos. Pēc lekcijām es biju slāpš kā pēc pratināšanas. Sākumā mani šī pieeja ļoti pārsteidza, bet pēc tam es biju gatavs uz visu. Kad sniedzu lekcijas Latvijā, saskāros ar gluži pretējo – pilnīgu neieinteresētību. Iznāca tā, ka es mēģinu viņiem uzspiest savas zināšanas un pieredzi.

Par zemu nevar novērtēt arī robežas, kas visus 90. gadus tomēr vēl pastāvēja. Lediņš saņēma stipendiju darbam Berlīnē. Bet viņam vajadzēja palīgus no Latvijas, kas to darbu uztaisītu. Sarunāja, ka grupiņa atbrauks un par samaksu to realizēs, bet vīzu režīms neļāva tam notikt. Mākslas



Leonards Laganovskis. *Pieminekļi Ventspils iedzīvotājiem*. 1999.

Leonards Laganovskis. *Monuments to the Inhabitants of Ventspils*. 1999.

and always – in form. Our art education hadn't prepared us for such high standards of professionalism.

That became apparent when I did visiting lectures in the 90ies at a number of Germany's art academies and at the Art Academy of Latvia. The German students' attitude was that that they could squeeze anything out of me. I had to substantiate everything: starting with the selected frames up to the Soviet symbols in my works. After the lectures I was soaking as if I'd been interrogated. At first this approach surprised me but afterwards I was ready for anything. When I presented lectures in Latvia I faced the exact opposite – complete disinterest. It seemed as if I was trying to force my knowledge and experience on them.

organizācija Berlīnē negribēja uzņemties atbildību par viņiem nezināmiem cilvēkiem. Kad Lediņš beidzot tās vīzas sadabūja, viņa palīgus kaut kādu apstākļu dēļ pāri robežai nelaida, un viņš nevarēja realizēt savu mākslas darbu. Tas viņu ļoti satrieca.

A. K.: - *Kādēļ viņš neņēma palīgus no Vācijas?*

L. L.: - Viņš nebija menedžeris. Arī es nebiju, joprojām neesmu menedžeris.

A. K.: - *Vai tā bija būtiska atšķirība starp Rietumu un Austrumeiropas māksliniekiem?*

L. L.: - Jā, viņi mācēja labāk savu darbu organizēt. Protams, liela priekšrocība bija viņu izpratne par lokālajām iespējām: kur var ielīst, kur ko var ietaupīt, kaut ko nozagt. Biju pārsteigts, ka arī turienes mākslinieku datorprogrammas bija zagtas. Pie kārtīgajiem vāciešiem!

A. K.: - *Kā tavu radošo darbību ietekmēja tas, ka 90. gadu vidū pamazām sāka apsīkt publikas un pašas mākslas interese par postpadomju apstākļiem, arī varu, politiskajām sistēmām?*

L. L.: - Man padomju tematika nekad īsti nebeidzās, jo visumā mēs visi esam padomju cilvēki. To, kas uzauga Ulmaņlaikos, starp mums vairs tikpat kā nav, bet tie, kas auguši mūsdienās, ir savu padomju vecāku iespaidoti – līdz ar to tādi puspadomju produkti vien ir. Neskatoties uz Rietumu atribūtiku, sabiedrībai piemita un joprojām piemīt padomju

One can't put too low a value on the borders as well which continued to exist all through the 90ies. Lediņš received a stipend for work in Berlin. But he needed assistants from Latvia who would construct the work. It was agreed that a small group would arrive and would do this for payment but the visa regime wouldn't allow it to happen. The art organization in Berlin didn't want to take on the responsibility for people they didn't know. When Lediņš finally got the visas, for some reason his assistants were not allowed over the border and he was unable to complete his art work. That upset him greatly.

A. K.: - *Why didn't he get assistants from Germany?*

L. L.: - He wasn't a manager. I wasn't either and still am not, a manager.

A. K.: - *Was that a fundamental difference between Western and Eastern European artists?*

L. L.: - Yes, they knew how to organize their work better. Obviously a great advantage was their understanding of local possibilities: what you could get into, where you could economise, or steal something. I was surprised that the artists' computer programmes there had been stolen as well. By orderly Germans!

A. K.: - *How was your creative work affected by the fact that in the mid 90ies the public's and art's interest in post-Soviet conditions, including power and political systems, gradually began to decline?*

L. L.: - For me Soviet themes never really finished, as overall we are all Soviet people. Those who grew up in the Ulmanis

mentalitāte. Piemēram, spriešana par lietām tā, it kā mūs un Rietumus vēl atdala baigais mūris, it kā konkurence un sadarbība ar šo pasaules daļu nav iespējama. Darbojas tā pati loģika, kas tam puisim, kurš, paļaujoties uz nepārvaramo PSRS mūri, paņēma Pinokio un, izmainot pāris detaļas, pārveidoja par Buratino.

A. K.: - *Ko darīji 90. gadu beigās?*

L. L.: - Pastrādāju reklāmā, apguvu datoru. Tas viss noder jaunākajiem mākslas projektiem.

A. K.: - *Kā vari rezumēt savu attieksmi pret 90. gadiem?*

L. L.: - Tas bija baigi labais laiks. Tur katru dienu notika kaut kas radikāls: pēkšņi tas, pēkšņi tā, pēkšņi var to un var tā. Ekonomiski tas bija grūts laiks, bet radoši – super! Tā apjaušana par milzīgās sistēmas grandiozo sabrukumu bija fantastiska. Tā taču bija tik unikāla iespēja būt tam par aculiecinieku. Tu padomā par tiem miljoniem, kas tika izgāzti kaut vai lai saražotu padomju pasēs. Bet pēkšņi te vienā dienā tas vairs neskaitās. Viss – beidzies!

period in the main are no longer with us, but those who have grown up nowadays are influenced by their Soviet parents – consequently they are just part-Soviet products anyway. Despite the Western paraphernalia, society has and continues to have a Soviet mentality. For example, in talking about things as if we and the West were still divided by a great wall, as if competition and collaboration with this part of the world isn't possible. The same logic operates, as for the guy, who relying on the insurmountable USSR wall, took Pinocchio and changing a few details, turned him into Buratino.

A. K.: - *What did you do at the end of the 90ies?*

L. L.: - Worked in advertising, mastered the computer. It's all useful for the newest art projects.

A. K.: - *How would you sum up your attitude to the 90ies?*

L. L.: - It was a really great period. Each day some radical new thing would take place: suddenly this, suddenly that, suddenly one can do this and then that. Economically it was a difficult time, but creatively – super! The realization of a massive system's grandiose collapse was fantastic. That was such a unique opportunity, to be an eyewitness to it. Just think about the millions which were wasted in producing Soviet passports. But suddenly one day they were of no more use. All – finished!