

Izstādes dzimšana.

**Kuratoriālās stratēģijas
atmiņas institūcijās**

Krājuma sastādītājas un redaktores
Anda Boluža un Anete Krūmiņa

UDK 7:069

Iz770



Izdevējs: Latvijas Nacionālā bibliotēka
Mūkusalas iela 3, Rīga, LV-1423

Grāmata rekomendēta izdošanai ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas
Zinātniskās padomes 2025. gada 31. oktobra sēdes lēmumu,
protokola Nr. 6/2025

Zinātniskās recenzentes: *Dr. art. Baiba Vanaga, Dr. art. Inese Sirica*

Sastādītājas un krājuma redaktores
Anda Boluža un Anete Krūmiņa

Izdevuma projekta vadītāja Katrīna Teivāne
Literārā redaktore Ieva Lejasmeijere
Tulkotāja Sandra Ķempele

Dizains un makets: Anete Krūmiņa

Rakstu krājums ir sagatavots projektā "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss
valsts izturētspējai un ilgtspējai" / CERS (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001).
Projektu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu
programmā "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai" (2023–2026). Valsts
pētījumu programmu administrē Latvijas Zinātnes padome.



ISBN 978-9934-610-85-1

ISBN 978-9934-610-86-8 (elektroniskais izdevums)

DOI 10.52197/AGGZ5881

Izstādes dzimšana.

Kuratoriālās stratēģijas atmiņas institūcijās

Krājuma sastādītājas un redaktores
Anda Boluža un Anete Krūmiņa

- 4 **Katrīna Teivāne**
Kāpēc izstādes bibliotēkā?
- 6 **Anda Boluža**
Izstādes dzimšana
- 12 **Maija Treile, Pauls Daija**
– Nākotne ir daudz balsīga
– Cerams
Izstādes “Tiesības uz bibliotēku” kuratoriālā stratēģija
- 25 **Reinis Hofmanis**
Tiesības uz bibliotēku
- 185 **Gustavs Strenga**
Ienirt dzelmē. Piezīmes par izstāžu tapšanu
Latvijas atmiņu institūcijās
- 193 **Arhitektu birojs GAISS**
Izziņas telpa
- 204 **Anda Boluža**
Birth of an Exhibition
- 209 **Par autoriem**

Izstāde un izpēte

- 60 Inta Pujāte
 Lielais kopdarbs – 1896. gada
 Latviešu etnogrāfiskā izstāde Rīgā
- 72 Zane Zajančauska
 Šķietamā objektivitāte un uzskatāmā subjektivitāte:
 paradigmas maiņa muzeja ekspozīcijā
- 88 Auguste Petre
 Kurators vs. pētnieks?
 Daži materialitātes izpētes gadījumi

Izstāde un forma

- 102 Ieva Astahovska
 Modernizācijas manifesti. Izstāde “Svētki”
- 116 Anda Boluža
 Ko vēsta mazs rokoko laika mahagonija galdiņš
- 126 Anete Krūmiņa
 Pieredzes režija. Īss ieskats izziņas izstāžu
 dizaina praksē

Izstāde, institūcija un auditorija

- 142 Andra Silapētere
 Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga
 trešā gadskārtējā izstāde “Pieminekļis”
- 156 Inga Surgunte
 Neredzamā ilgtspēja
- 172 Ineta Vaivode
 Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādes
 kā starptautiskas komunikācijas rīks

Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) pieredzi lielā mērā nosaka Gunāra Birkerta projektētā ēka. Tā sāk veidoties jau no ārpusēs, raugoties uz siluetu pilsētas ainavā un domājot par arhitekta simbolisko vēstījumu; ieejot iekšā – plašais ātrijs un milzīgā telpa virs tā virza ienācēja skatienu augšup, pāri Tautas grāmatu plauktam, un iezīmē ceļu uz lasītavām. Celtnes iespaids ir gan monumentāls, gan pārsteidzoši viegls – zināšanas ir netveramas, tomēr tās pie cilvēkiem bieži nonāk caur fiziskiem materiāliem: grāmatām, laikrakstiem, rokrakstiem, kartēm, attēlu un nošu izdevumiem, skaņuplatēm, videokasetēm, efemēriem un citādiem lielākiem un mazākiem iespieddarbiem. Šeit tie tiek uzkrāti un glabāti, veidojot milzīgu, ap 4,5 miljonu vienību plašu, lasītāja skatienam ikdienā lielākoties nepieejamu atmiņu krājumu. Šī neredzamība ir būtiska bibliotēkas pieredzes daļa – ēkas monumentalitāte un telpas dramaturģija liek nojaust zināšanu varenību, taču krājuma īstais apjoms un daudzveidība paliek tikai daļēji aptverami.

Lasītāja izpratni par to, kas ir pieejams bibliotēkā, galvenokārt veido lasītavu brīvpieejas plauktos tematiski un alfabētiski sakārtotās grāmatas. Arī bibliotēkas elektroniskajos resursos pieejamie digitalizētie materiāli veido patstāvīgu, no fiziskā krājuma zināmā mērā attālinātu daļu. Šīs kolekcijas ļauj nojaust formātu un informācijas daudzveidību, tomēr nesniedz pilnīgu ieskatu, jo digitalizēta ir tikai aptuveni ceturtdaļa krājuma. Tādēļ redzamība bibliotēkā, kaut strukturēta, vienmēr ir selektīva.

Vai patiesi priekšstats par krājumu ir iespējams? Drīzāk nē – tieši apziņa par tā netveramību ir viens no būtiskākajiem tā spēka avotiem. Bibliotēkas krājumā glabājas daudz dažādu stāstu. Tās ir gan lielās vēstures tēmas, gan daudzas mikrovēstures epizodes un perifēri tematiski virzieni, kas parāda dažādo tēmu saskarsmes punktus un pretrunas. Krājums allaž rosinās jautājumus un mudinās domāt par citu stāstu iespējamību.

Izstāde šajā kontekstā ir efektīvs veids, kā runāt par krājumu. Tā nav vienkārši reprezentācija vai tematisku priekšmetu atlase, bet apzināta starpniecības forma. Izstāde aktualizē krājuma redzamību interpretatīvā ietvarā un veicina dialogu starp priekšmetu, pētniecību un skatītāja pieredzi. Vienlaikus tā ļauj parādīt materiālu un to kontekstualizēt, ar telpas iekārtojumu iezīmējot noteiktu piekļuves trajektoriju krājuma daudzajiem slāņiem. Materiāli var reflektēt par pašas bibliotēkas vēsturi un identitāti, lieliem kultūras un vēstures stāstiem, kā arī šķietami marginālām tēmām. Būtiski – izstāde ir telpa, kas rosina zināt vairāk, apzināties nezināmo un padziļināt saikni ar zināmo.

Izstādē krājums var būt gan artefakts, zināšanu avotu, gan apliecinājums plašākām kultūras pieredzēm. Tās radīšanas procesā iesaistās krājuma glabātāji, pētnieki, kuratori, mākslinieki un citi līdzautori, kuru redzējumu saskarsmē veidojas aktīvs komunikācijas lauks. Izstāde var būt koncentrēta krājuma izlase nelielā vitrinā vai lielformāta ekspozīcija, taču jebkurā mērogā tā iezīmē skatījumu uz neizsmeļamu materiālu kopumu. Tās laicīgums atgādina, ka nepastāv viens noslēgts stāsts. Katra izstāde piedāvā tikai vienu no iespējamiem naratīviem.

Bibliotēkas krājums nav statisks kopums. Tas pastāv nepārtrauktā attīstībā, kur līdzās glabāšanas praksēm darbojas interpretācijas un nozīmju veidošanas mehānismi. Lēmumi par materiālu atlasīšanu, sakārtošanu un aprakstīšanu ietekmē to, kā tie kļūst redzami un lasāmi dažādos kontekstos, vienlaikus atstājot vietu individuālām pieredzēm un institucionālās klasifikācijas rāmjos neietilpināmām nozīmēm. Šajā dinamikā izstāde kļūst par konkrētā laikā tapušu krājuma aktualizācijas formu – telpā un laikā ierobežotu, bet atvērtu skatījumu uz dzīvām zināšanām.

Jūs turat rokās grāmatu par izstādēm atmiņas institūcijās. Vai atceraties, kad pēdējo reizi apmeklējāt izstādi muzejā vai bibliotēkā un kādas sajūtas vai pārdomas tā raisīja? Iespējams, tā bija ekspozīcija Latvijas Nacionālā vēstures muzeja atjaunotajās telpās Rīgas pilī, varbūt mākslas izstāde ar Džemmas Skulmes, Ojāra Ābola vai cita diža mākslinieka darbiem Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā, kas labi raksturo savu laiku, varbūt kāda no Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādēm “Latviešu grāmatai 500” zīmē. Izstādes muzejos un bibliotēkās bieži šķiet tik pašsaprotamas, ka paliek neievērotas, dažreiz arī nenovērtētas. To apskates laiks nav garš, dažreiz mēnesis, dažreiz trīs mēneši, taču sagatavošana bieži vien ir ilgusi vairākus gadus. Izstādes atrodas starp mākslu un izziņu, starp mākslas darbu un tekstiem, starp kuratoru un pētnieku, starp apmeklētāju un institūciju – lai aptvertu šo plašo lauku un dotu izstādēm balsi, tapusi šī grāmata.

“Izstāde, tāpat kā radio, televīzija vai internets, nodrošina mākslas nokļūšanu pie auditorijas,”¹ raksta kritiķe un kuratore Alisona Grīna, grāmatas “Kad mākslinieks kļūst par kuratoru” autore. Tomēr šī grāmata, kuru turat rokās, ir veltīta izstādēm, kas līdz auditorijai aiznes vēstures stāstus un zinātnes faktus. Izziņas izstādes var uzlūkot kā komunikācijas līdzekli, un tās nav saistītas tikai ar mākslas jomu. Alisona Grīna atsaucas uz kuratori Mariju Lindu un min “pārpilno didaktismu”², proti, muzejiem ir zināšanas, kas nepieciešamas apmeklētājam, lai mākslu vai kultūru saprastu, tāpēc izstādēs – gan mākslas darbus skaidrojošajos tekstos un izglītības programmās, gan kuratoru tūrēs vai audio gidos – dominē pamācoša izteiksmes forma. Savukārt grāmatas “Jaunais kurators” autore Flēra Vatsone raksta: “Auditorija ir atslēga, un kuratora darbā svarīgākās ir tās metodes, kas ļauj mijiedarboties ar auditoriju, neatkarīgi no tā, cik specifisks ir vēstījums.”³ Arī Latvijas Nacionālās bibliotēkas Izstāžu centra vadītāja Brigita Zelča-Aispure uzsver mijiedarbību ar auditoriju kā prioritāti: “Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādes ir kļuvušas pamanāmas nacionālā un starptautiskā mērogā, jo tām piemīt drosmīga vizuālā valoda un spēja pētniecisko saturu tulkot plaši uztveramos audiovizuālos kodos, akadēmiski specifisku saturu padarot pieejamu apmeklētājiem.”⁴ Šī izdevuma mērķis ir uzsvērt, ka izstādes nav tikai hronoloģisku notikumu ilustrācija vai interesants atskats vēsturē, izglītojošs materiāls vai sabiedrisko attiecību rīks. Izstādes varētu salīdzināt ar grāmatām – dažas ir enciklopēdisks uzziņu materiāls, citas – literatūras un mākslinieciskas domāšanas paraugi. Līdzībās runājot, mūs interesē izstādes, kas ir ietilpīgākas par uzziņu avotu, tās ir dizaina, oriģinālu uzskatu, māksliniecisku interpretāciju, gaistošas fantāzijas un racionālas pētniecības kombinācija, kas var aizkustināt, iedvesmot, aizraut, informēt, noskaņot, likt aizdomāties. Mēs protam izvēlēties un lasīt grāmatas, bet izstāžu vēsture, specifika un potenciāls mums vēl bieži ir neskaidrs un nesaprotams, un šīs grāmatas uzdevums ir kļiedēt neskaidrību par izstāžu veidošanu.

Izstādes ir būtiska Latvijas Nacionālās bibliotēkas darba daļa. Lielās un mazās izstāžu zālēs katru gadu tiek eksponētas visdažādākās izstādes – no nelielām grāmatu izlasēm līdz liela mēroga ekspozīcijām, turklāt tās visas ir apskatāmas bez maksas. Izstāžu veidošanā iesaistīti daudzi bibliotēkas darbinieki – pētnieki, dizaineri, kuratori, krājuma glabāšanas speciālisti, tehniskie cilvēki –, taču konkrētie bibliotēkas izstāžu piemēri un veidotāju pieredzes stāsti grāmatā izmantoti kā atspēriens plašākam ieskatam izstāžu veidošanas un norises procesos. Ievadrakstā “Nākotne ir daudz balsīga. Cerams” Maija Treile un Pauls Daija, izstādes “Tiesības uz bibliotēku” autori, ļauj ieskatīties kuratoru pārdomās un dialogos, kas pavada izstādes tapšanu, iezīmējot sarežģīto spēles lauku.

1 Green, Alison (2018). *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium*. London: Reaktion Books, p. 239.

2 Turpat, p. 240.

3 Watson, Fleur (2021). *The New Curator. Exhibiting Architecture and Design*. New York: Routledge.

4 Saruna ar Brigitu Zelču-Aispuri. 13.04.2026. Ieraksts autores personīgajā arhīvā

Līdztekus teorijas un prakses jautājumiem, kas skatīti caur Latvijas Nacionālās bibliotēkas bagātīgo izstāžu pieredzi, grāmatā apskatītas arī trīs vēsturiskas izstādes: par Latviešu etnogrāfisko izstādi (1896) rakstīja Inta Pujāte (1957–2025), izstādi “Svētki” (1972) pētīja Ieva Astahovska un Andra Silapētere atskatījās uz izstādi “Pieminekļi” (1995). Redaktorēm šķita būtiski iezīmēt šos trīs izstāžu vēstures pieturpunktus, kas izvijās cauri dažādiem Latvijas kultūras periodiem. Katra no šīm izstādēm ietver tā laika aktuālo politisko un sociālo procesu samezglojumu, kas iegūst skaidrākas aprises tieši tagad, pētot izstādes tapšanas apstākļus un ietekmi uz notikumiem daudzus gadu desmitus pēc to norises. Šie piemēri rāda izstādes kā mediju, kurā izstādītie darbi ir tikai viens no elementiem, tikpat svarīgs ir veidotāju komandas darbs, viņu pieņemtie lēmumi tā brīža politisko notikumu kontekstā, ekspozīcijas tehniskie risinājumi, sabiedrības rezonanse. Izstāžu vēsture kā konkrēts vēstures tvērums pakāpeniski gūst aktualitāti arī pasaulē. “Salīdzinot ar mākslas vēsturi, estētiku, etnogrāfiju, muzeju un kuratoru programmām, izstāžu vēsture ir jauns lauks, kas nav vēl akadēmiski iesakņojies,”⁵ raksta Lusija Stīdsa, programmas “*Exhibition Studies*” vadītāja Londonas Centrālajā Senthmārtina Mākslas un dizaina koledžā. Latvijā izstāžu vēsture līdz šim ir skatīta fragmentāri, atsevišķas publikācijas ar ekspozīcijas izvērtējumu plašākā kultūras un vēstures perspektīvā veltītas tikai pāris izstādēm, tai skaitā šeit apskatītajai Latviešu etnogrāfiskajai izstādei, kā arī leģendārajai 1984. gada izstādei “Daba. Vide. Cilvēks”⁶. Izstāžu vēsturei pievērsās starptautisks projekts “Paralēlās hronoloģijas. Austrumeiropas izstāžu nezināmā vēsture”, ko organizēja Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs. Šī izstāde par izstāžu vēsturi bija skatāma 2011. gadā Rīgas Mākslas telpā. Trīs vēsturisko izstāžu izpēte grāmatā nav saistīta ar kanona veidošanu, mūsu mērķis nav izcelt šīs trīs izstādes kā atskaites punktus, mūsu mērķis ir tās pētīt, lai saprastu vēstures gaitu caur izstāžu perspektīvu, iezīmēt izstādes medija specifiku un apjaust tā potenciālu.

“Izstādes nepakļaujas akadēmiskai izpētei un retrospektīvai apbrīnai. Tās ir īsmūžīgas, notiekošas konkrētās vietās, un, kad tās ceļo, tās nenovēršami izmainās. Ja izstādes pieredzēšana ir neatņemama daļa no tā, kas ir “izstāde”, atsaukšanās uz dažādām, mainīgām pieredzēm pēc to norises ir nepateicīgs, pat neiespējams uzdevums,”⁷ raksta Jaiza Ernandesas Velaskesa. Viņa iezīmē arī izstāžu dokumentācijas nepietiekamību – pēc to norises bieži vien netiek saglabāti ekspozīcijas tehniskie plāni, fotogrāfiskās liecības, izstādīto darbu saraksti, teksti uz sienām un darbu apraksti, tāpēc izpētes darbs ir apgrūtināts un izstāžu vēsturei biežāk pievēršas kritiķi, nevis vēsturnieki. Tomēr kritiķi retāk koncentrē uzmanību uz izstādi kā kompleksu notikumu, viņi vairāk pievēršas konkrētiem, atsevišķiem mākslas darbiem. Izstāde nav tikai eksponāti vai mākslinieka un kuratora darbs. Lusijas Stīdsas rakstītais sasaucas arī ar šī izdevuma mērķiem: “Drīzāk mērķis ir novirzīt un paplašināt fokusu, lai ņemtu vērā dažādās balsis, kas atbild par izstādi: ne tikai māksliniecisko un kuratoriālo pienesumu, bet arī tos, kas atbild par dizaina risinājumiem un tekstiem, pat plašāk – [par] institucionālo vai alternatīvo kontekstu.”⁸ Arī Brigita Zelča-Aispure uzsver, ka “bibliotēkas Izstāžu centra paveiktais vienmēr ir komandas darbs, tā spēks slēpjas katra – projektu vadītāja, dizainera, tehniskā iekārtotāja – individuālajā motivācijā katru nākamo izstādi vai projektu padarīt nedaudz labāku, vizuāli trāpīgāku un izvērstāku skatītājam.”⁹ Paplašināta skatījuma nepieciešamību uzsver arī grāmatas “Izstāžu dizaina vēsture muzejā” autori: “Izstāžu dizaina vēsture muzejos ir sevišķi neredzama. Neskatoties uz akadēmisku izpēti daudzu gadu

5 Steeds, Lucy (2014). *Exhibition. Introduction// Contemporary Exhibitions: Art at Large in the World*. Cambridge: M.I.T. Press, p. 18.

6 Baranovska, Inese (sast.) (2004). *Daba. Vide. Cilvēks*. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība.

7 Hernandez Velazquez, Yaiza (2021). *Who Needs 'Exhibition Studies'? In: Art and Its Worlds: exhibitions, institutions and art becoming public*. London: Afterall, p. 307.

8 Steeds, Lucy (2014), p. 13.

9 Saruna ar Brigitu Zelču-Aispuri. 13.04.2026. Ieraksts autores personīgajā arhīvā

garumā, mums joprojām ir ierobežota izpratne par cilvēkiem, praktisko pusi un izstāžu veidošanas radošo procesu muzejā tā 250 gadu pastāvēšanas laikā. Izstāžu veidošanās, tām piemītošā fiziskā un emocionālā puse un iesaistīto personu daudzveidība ir reti apzināta.”¹⁰ Tomēr vienlaikus jāapzinās, ka skaidras definīcijas un nemainīgi noteikumi te nav iespējami, tāpēc šīs grāmatas uzdevums ir skaidrot un meklēt pavedienus, kā mainās izpratne, piemēram, par termina “kurators” lietojumu vai muzeja lomu mūsdienu sociālās un politiskās situācijas interpretēšanā. “Ņemot vērā izstāžu vietu virzīšanos pretī arvien eksperimentālākām, atvērtākām, virtuālām un pagaidu formām un konstanto, pat pieaugošo lomu maiņu starp spēlētājiem, mēs zinām, ka mēģinājumi identificēt katra iesaistītā galveno rūpi un nošķirtās kompetences ir nolemti novecošanai uzreiz pēc to identificēšanas,”¹¹ secina Terijs Smits.

Plašāks skatījums uz izstādēm šajā grāmatā veidots no trīs skatpunktiem – “izstāde un izpēte”, “izstāde un forma” un “izstāde, institūcija un auditorija”. Izpētes aspektiem pievērsušās kuratores Auguste Petre un Zane Zajančauska. Rakstā “Kurators *vs.* pētnieks? Daži materialitātes izpētes gadījumi” Auguste Petre vēro pētniecības un kuratora darba savstarpējo mijiedarbi. Viņa pievēršas šo abu lomu pārklāšanās piemēriem laikmetīgās mākslas izstādēs, uzsverot, ka tās nav stingri nodalāmas, bet nemitīgi papildina viena otru. Autore, balstoties gan teorētiskās atziņās, gan personīgā kuratoriālā pētnieciskā praksē, parāda, ka kuratoriālā interpretācija var kļūt par aktīvu pētniecisku aktu, savukārt pētniecība – par telpisku un publiski pieredzamu procesu. Zane Zajančauska pievēršas Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja izstādei “Pēcnaves dzīve”, skatot muzeja pārdefinēšanas procesu kā institucionālas paškritikas piemēru un aplūkojot muzeju nevis kā neitrālu zināšanu krātuvi, bet kā ideoloģisku, vēsturiski un politiski daudznozīmīgu institūciju. Balstoties arhīvu materiālos un mākslinieciskās izpētes metodē, Zane Zajančauska seko muzeja anonīmās autoritātes tapšanai padomju periodā un parāda, kā mākslinieciska interpretācija filmas un izstādes formā var padarīt redzamas šīs varas struktūras un naratīvu veidošanas mehānismus.

Izstādi veido ne tikai no pētniecības izrietošs saturs, tā iegūst mākslinieciski daudznozīmīgu formu, ko rada mākslinieki un dizaineri. Grāmatas sadaļas “Izstāde un forma” rakstā “Ko vēsta mazs rokoko laika mahagonija galdiņš” pievēršos Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstāžu ciklam, kas tapa sadarbībā ar laikmetīgās mākslas pārstāvjiem, tieši izstādei “Bezdarbības māktie ziloņi” 2024. gadā, kuras autors ir Krišs Salmanis. Rakstā caur pasaules prakses piemēriem un aktuālajiem mākslas procesiem, kas bieži risinās kuratoru, apmeklētāju un institūcijas savstarpējo attiecību līkločos, tiek aplūkots laikmetīgās mākslas potenciāls izziņu izstādēs. Šīs grāmatas redaktore, dizainere un kuratore Anete Krūmiņa rakstā “Pieredzes režija. Īss ieskats izziņas izstāžu dizaina prakses vēsturē” iezīmē izstādes dizaina kā komunikācijas formas vēsturi un iezīmē trauslo robežu starp objektīvu faktu izkārtojumu un dizaina spēju emocionāli iedarboties uz apmeklētāja maņām. Izziņas izstādes valsts institūcijās ir iedarbīgs rīks to veidotāju rokās, kas nes līdzi arī ētiska rakstura jautājumus.

10 Guy, Kate; Williams, Hajra; Wintle, Claire (eds.) (2024). *Histories of Exhibition Design in the Museum. Makers, Process, and Practice*. New York: Routledge, p. 1.

11 Smith, Terry (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent Curators International, p. 47.

Dizains un mākslinieciskā forma ir izstāžu redzamā daļa, ko iepazīst apmeklētāji, taču neredzams paliek ilgstošais izstādes sagatavošanas darbs muzeju un bibliotēku darba kabinetos un krātuvēs. Tam pievērsušās autore Inga Surgunte un Ineta Vaivode grāmatas sadaļā “Izstāde, institūcija un auditorija”. Kuratore Inga Surgunte apskata Latvijas Nacionālās bibliotēkas simtgades izstādes “Neredzamā bibliotēka” veidošanu no līdz šim neierastas

perspektīvas – ilgtspējīgas attīstības mērķiem, kas minēti ANO Dienaskārtībā 2030. Autore secina, ka ilgtspējīga prakse atmiņas institūcijās var veidoties arī no apakšas uz augšu, taču tās noturībai nepieciešama sistemātiska politiskā griba, resursi un atbildība par ilgtermiņa attiecībām ar kopienām. Padziļināts ieskats izstāžu veidošanā ietverts arī Inetas Vaivodes rakstā “Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādes kā starptautisks rīks”. Pievērsoties vienas tēmas dažādiem risinājumiem divās atšķirīgās izstādēs – “Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” Plantēna-Moretusa muzejā Beļģijā un “Teksts mūs neinteresē” Latvijas Nacionālajā bibliotēkā –, autore parāda, kā izstādes koncepciju ietekmē auditorijas un vietas izvēle, sniedzot detalizētu ekspozīcijas veidošanas procesa izklāstu.

Grāmatā ietverta arī vēsturnieka un daudzu Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstāžu kuratora Gustava Strengas eseja par izziņas izstādēm Latvijā – kritisks skatījums uz to trūkumiem un iespējām, kā arī Anetes Krūmiņas saruna ar arhitektu biroju “Gaiss”, kas veidojuši daudzu nozīmīgu izstāžu dizainu, to vidū ir Zanes Zajančauskas rakstā aplūkotā izstāde “Pēcnāves dzīve” Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejā un Latvijas Nacionālās bibliotēkas pastāvīgā ekspozīcija “Grāmata Latvijā”. Šī izdevuma tekstuālo apjomu papildina Reiņa Hofmaņa fotogrāfiju sērija, kas tapusi, fiksējot izstādes “Tiesības uz bibliotēku” tapšanu vairāku mēnešu garumā. Dokumentālais, vizuālais ieskats vienas izstādes dzimšanā aicina lasītāju padomāt par Semjuela Alberti (*Samuel Alberti*), Skotijas Nacionālo muzeju kolekciju direktora, sacīto, ka tieši “neredzamie tehniskie darbinieki vienmēr ir noturējuši muzejus virs ūdens.”¹²

Maija Treile
Pauls Daija

– Nākotne ir daudzbarsīga

– Cerams

**Izstādes “Tiesības uz bibliotēku”
kuratoriālā stratēģija**

Satiekot ekskursantu grupu pie ieejas izstādē “Tiesības uz bibliotēku”, mēs vienmēr sākam ar kontekstu – kāpēc vispār šī izstāde radusies. Tad pasakām, ka gribējām uztaisīt izstādi par bibliotēkas un lasīšanas šodienu un nākotni. Aiz stikla sienas mums aiz muguras silti izgaismots sarkans, sēdēšanai un lasīšanai paredzēts milzu plaukts, kurā, iespējams, jau iekārtojies kāds pāritis lasītāju. Mēs mazliet iepazīstinām ar izstādes spēles noteikumiem: “Ja gribat paralēli sekot līdzi eksponātiem, paņemiet ceļvežus. Izstādē pie priekšmetiem ir tikai numuriņi.” Tad kopā ar apmeklētājiem ienirstam izstādē un zinām, ka šajā pastaigā mūsu stāstījums saviesies ar citām izstādes skaņām, apmeklētāja pamanītām detaļām vai vienlaikus ar kādu biedru uzsāktām sarunām. Mēs sarunāsimies ar saviem ceļabiedriem, iespējams, pastaigas beigās pie grāmatu plaukta ekskursijas stunda sarunās izstiepsies jau par pusotru. Varbūt mēs klusām atvadīsimies, atstājot kādu apmeklētāju grupiņu savstarpējā pieredzes apmaiņā, bet mēs noteikti paņemsim līdzi kaut ko jēgpilnu.

Mūsu uzdevums, rakstot šo tekstu, nav vienkāršs – piešķirt teorētisku rāmējumu procesam, kas vēl nav beidzies. Raksta tapšanas laikā mēs kā kuratori gan tandēmā, gan atsevišķi izstādē joprojām aktīvi vadām ekskursijas dažādām auditorijām. Katra šāda ekskursija ir izstādes nozīmes atkārtota nostiprināšana, pārradīšana un attīstīšana. Arī individuālie apmeklētāji izstādē, īpaši tās interaktīvajās zonās (piemēram, lasāmplauktā ievietotajā *Nozīmīgāko grāmatu grāmatā*), atstāj zīmes, kas piešķir izstādes vēstījumam jaunus aspektus. Patlaban LNB izstrādes stadijā ir vairāki stratēģiski nozīmīgi pasākumi, kas lielā mērā veidojušies mijiedarbē starp pētniecības plānu un izstādes “Tiesības uz bibliotēku” tematiku un pieteiktajiem jautājumiem – lasīšanas šodienai un nākotnei veltīts simpoziji un manifesti 2025. gada nogalē un valsts mēroga, starpdisciplināra lasīšanas stratēģija, pie kuras darbs iecerēts 2026. gadā. Gatavojot izstādi, tapis pirmā bibliotēku filozofijas darba Latvijas teritorijā – Johana Kristofa Bērensa “*Bonhomien*” (1792) – tulkojums no vācu valodas,¹ kura zinātniskā redakcija, komentāri un izdošana būs jauns, apjomīgs projekts. Kaut arī jebkura analīze būs kādā pieturas punktā, noteiktā institucionālā un kultūras sistēmā veidota konstrukcija, ir skaidrs, ka izstādes kuratoriālo procesu pilnā mērogā izvērtēt varēs tikai ar laika distanci. Tāpēc šajā esejā atturēsimies no tāda mērķa, tā vietā piedāvājot dažus iespaidus un pārdomas nākotnei.

Par savu darbu, veidojot izstādi, muzeoloģijas terminos esam domājuši līdzdalības (*participatory*)², afektīvās (*affective*)³ un transformatīvās (*transformative*) kuratoriālās prakses kategorijās.⁴ Taču mūsu skatpunkts nav izaudzis no sistemātiskas kuratoriālās un muzeoloģiskās teorijas – kā kuratori esam mācījušies no prakses, aptuveni desmit gadu garumā veidojot izstādes LNB, un mūsu teorētiskās saknes aug no literatūrzinātnes, literatūras un grāmatniecības vēstures, teātra un drāmas teorijas. Tevi, šī raksta lasītāju, iztēlojamies kā esošo vai topošo profesionāli – izstāžu kuratoru, muzeju vai kultūras

mantojuma nozares darbinieku vai studentu. Pat ja tev nav formālas saistības ar nozari, visticamāk, tev ir gana plašas zināšanas humanitārajās vai sociālajās zinātnēs un tevi varētu interesēt starpdisciplinārs skatījums uz izstāžu veidošanas kuratoriālajām stratēģijām. Tāpēc atsevišķus principus, kurus izmantojām izstādē, skatīsim teātra teorijas, pamatā Hansa Tīsa Lēmana (*Hans-Thies Lehmann*, 1944–2022) darba “Postdramatiskais teātris”⁵, paradigmā. Ja šī paradigma pārklājas ar dažādām muzeoloģisko teoriju atziņām, tad tas nav nejauši: laikmetīgais teātris un tā teorija mums bija primārais ietekmes avots, pat

1 Berens, Johann Christoph (1792). *Bonhomien*. Mitau: J. F. Steffenhagen, 1792. Tulkotāja Aiga Šemeta.

2 Skat. Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0..

3 Skat., piemēram, Varutti, M. (2022). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38(1), pp. 61–75.

4 Skat., piemēram,: Samedo, Alice (2025). *Cultivating Slow Curating in Times of Acceleration*. *Land* 2025, 14(1). Pieejams: <https://www.mdpi.com/2073-445X/14/1/101> (Skatīts 27.08.2025.) Cohen, Orna; Heinecke, Andreas (2018). *Dialogue Exhibitions: Putting Transformative Learning Theory into Practice*. *Curator: The Museum Journal*: Volume 61, Issue 2, April, pp. 261–394.

ja līdzīgas tendences bijām noskatījuši arī izstāžu un muzeju praksē Latvijā un ārvalstīs.⁶ Atskatoties redzam, ka šīs izstādes kuratoriālā stratēģija būtībā bija dialogiska, tāpēc šajā rakstā uzsversim kuratoriālā darba dialogiskos aspektus. Tiesa, teorijas par dialogu, kurām piekarsimies turpmākajās rindkopās, mēs apzinātā veidā neizmantojam izstādes tapšanas laikā, bet gan pielāgojam tagad, rakstot šo rakstu.

Vācu kuratora, dramaturga un teorētiķa Fēliksa Enslina (*Felix Robert Ensslin*, 1967) raksts "Kuratotoriālā darba subjekts – piezīmes par ceļu uz mūsdienu kultūras klīniku"⁷ mums iedeva šai esejai vērtīgu skatpunktu uz kuratora attiecībām ar varu, institūciju un normatīvajām zināšanām. Arī šis ir mūsu darba (gan izstādes veidošanas, gan šī raksta rakstīšanas) procesā būtisks jautājums. Mums bija svarīgi, ka Enslins kā kuratoriālā procesa neatņemamu sastāvdaļu līdztekus praktiskajām darbībām skata nepieciešamību par tām teoretizēt un rāda, kā kurators kā subjekts veidojas no abām šīm sfērām. Līdz ar to šis raksts ir arī nozīmīgs pieturas punkts nebeidzamajā procesā, kurā mēs paši topam par kuratoriem.

Par dialogu

Dialogiskas sarunas uztur cilvēkiem tik būtisko spēju mācīties citam no cita, veido savstarpējo uzticēšanos, palīdz radoši paraudzīties uz sarežģītām problēmām un tajās tiek stiprinātas tādas demokrātiskās pamatvērtības kā vienlīdzība un brīvība – tā apgalvo nesen latviski tulkotās un izdotās "Grāmatas par dialogu" autors Kajs Alhanens (*Kai Alhanen*, 1975), politikas filozofijas pētnieks un Somijas Dialogu akadēmijas vadītājs. Viņš dialogu definē vienlaikus atvērti un skaidri kā sarunu, "kuras nolūks ir risināt labāku *izpratni* par apspriežamo *tēmu*, *citiem cilvēkiem* un *sevi* pašu"⁸. Alhanens nošķir kopumā četrus sarunu veidus: 1) dialogs; 2) debates; 3) apspriedes; 4) vienprātības (konsensa) meklējumi. Debašu dalībnieki cenšas noskaidrot labāko argumentu, apspriedes dalībnieki – atrast risinājumu vai panākt vienošanos, savukārt sarunas, kuru mērķis ir panākt vienprātību, labāk funkcionē salīdzinoši nelielās cilvēku grupās ar līdzīgām vērtībām.⁹

Tādējādi var teikt, ka pārējie sarunu veidi vairāk orientēti uz noteikti rezultātu, kamēr dialoga mērķis ir pati izziņa, kas būtībā ir procesuāla.

Tieši uz to norāda arī fiziķis un neiropsihologs Deivids Boms (*David Bohm*, 1917–1992), esejā "Par dialogu" (tāda paša nosaukuma rakstu krājumā) dialogu aplūkodams kā praksi, kuras būtība ir veidot kopīgu nozīmju straumi, kas plūst cauri un starp dialoga dalībniekiem. No tās var rasties jauna izpratne – kaut kas radošs un savā būtībā universāls, ko Boms sauc par "līmi" vai "cementu", "kas satur kopā cilvēkus un sabiedrības".¹⁰ Dialoga īpašais raksturs vislabāk redzams pretstatījumā diskusijai. Boms diskusiju salīdzina ar pingponga spēli, kuras dalībnieki raida idejas turpu šurpu ar mērķi panākt uzvaru tieši savai idejai. Savukārt "dialogs ir vairāk nekā kopīga līdzdalība, kurā mēs nespēlējam viens pret otru, bet

5 Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. New York, Routledge.

6 Nozīmīgākie iedvesmas avoti: laikmetīgo mākslinieku dueta Elmgreen & Dragset izstāde "READ" (Kunsthalles Praha, Prāga), izstāde "Poetics of Encryption" (KW Laikmetīgās mākslas institūts, Berlīne), programma "REINVENTING GRASSI. SKD" Leipīgas GRASSI Etnoloģijas muzejā, izstāde "Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs" Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejā, grāmatniecībai veltītā pastāvīgā ekspozīcija Berlīnes Valsts bibliotēkā, Grāmatu muzejs Vācijas Nacionālajā bibliotēkā Leipīgā, izstāde

"Globālā Berlīne" Humboltu forumā Berlīnē.

7 Ensslin, Felix (2015). The Subject of Curating – Notes on the Path towards a Cultural Clinic of the Present. *OnCurating.org*, Issue 26/October 2015. Pieejams: <https://www.on-curating.org/issue-26-reader/the-subject-of-curating-notes-on-the-path-towards-a-cultural-clinic-of-the-present.html> (Skatīts 24.07.2025.)

8 Alhanens, Kajs (2025). Grāmata par dialogu. Rīga: Zvaigzne ABC, 27. lpp.

9 Turpat, 34.–38. lpp.

10 Bohm, David (2004). *On Dialogue*. Routledge Classics, pp. 6–7. Kindle Edition.

kopā. Dialogā uzvar visi”¹¹. Boms uzsver, ka mūsu domas, pie kurām esam tā pieķērušies, ļoti reti ir tik oriģinālas, kā uzskatām, parasti tās ir mantotas dzīves gaitā un dažādu apstākļu ietekmē, turklāt liela to daļa ir transformējusies pieņēmumos un viedokļos.

Lai arī Boms kā ideālo dialoga norises modeli iezīmē 20 līdz 40 cilvēku kopumu, viņš uzsver, ka tā principi var darboties arī daudz mazākās grupās, arī viens cilvēks var sevī izjust dialogu, ja viņam piemīt “dialoga gars”¹² vai “dialogiska attieksme”¹³. Dialoga mērķis ir sasniegt vienotu domu kustības līmeni, kas būtu “vienots ne tikai tajā līmenī, ko mēs atpazīstam, bet vārdos neizsakāmajā (*tacit*) līmenī – līmenī, par kuru mums ir tikai neskaidras nojausmas.”¹⁴

Kāds ir dialogiskas domāšanas un dialogiskas ievirzes sarunu potenciāls izstāžu un citu radošu projektu realizācijā lielās institūcijās un valstiskas nozīmes pasākumos? Kā īstenojas dialogisks sadarbības modelis divu vai vairāk kuratoru starpā, kā arī plašākas radošās grupas ietvaros, un vai dialoga princips ir izmantojams pētniecībā? Gan Anhanena, gan Boma darbi ļauj pietuvoties šiem jautājumiem.¹⁵ Šoreiz malā atstāsim dialogu kā sabiedrības grupu iesaistes tehniku, bet fokusēsimies uz dialogu kā eksperimentālu līdzdalības domāšanas telpu, kas palīdz uztvert lietu un parādību dziļākās kopsakarības, radīt jaunas idejas un nozīmes.¹⁶

Izstādes veidošanas konteksts

11 Turpat, p. 7. *Museums & Social Issues.*

12 Turpat, p. 7. *A Journal of Reflective Discourse*, Vol. 2, Issue 2, p. 166–167.

13 Turpat, p. 41. Marsden, Scott (2018). An insurgent curatorial strategy: using dialogue and collaboration to

14 Turpat, p. 16. create meaning in public art galleries and museums. *International Journal of Lifelong Education*, Vol. 37, Issue 1: Museum pedagogic strategies for change, p. 141.

15 Publikācijas, kurās attiecībā uz kuratoriālo darbu un izstāžu veidošanu lietots dialoga jēdziens, lielākoties veltīts dažādiem sabiedrības iesaistes un līdzdalības aspektiem. Dažādas gadījumu analīzes sabiedrības dialoga veicināšanas, muzeju izglītības programmu un kuratoriālo stratēģiju aspektā atrodamas, piemēram: *Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discourse*, Volume 2, Issue 2, 2007. Viss žurnāla numurs veltīts sabiedrības iesaistei ar dialoga palīdzību; Simon, Nina (2010). The Participatory Museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0., īpaši p. 100–105. Daudzos pētījumos dialoga un diskusijas jēdzieni var tikt lietoti sinonīmiski vai neskaidri nošķirti. Skat., piemēram: McCallie Ellen; Simonsson, Elin; Gammon, Ben; Nilsson, Katrina; Lehr, Jane; Davies, Sarah (2007). Learning to Generate Dialogue: Theory, Practice, and Evaluation.

16 Atsevišķa pētījuma vērti būtu izstādes stāstījumu veidojošo elementu dialogiskās attiecības, paskatoties uz tām kā teorētiski Čārlzs Pīrss (Charles Sanders Peirce, 1839–1914), Mihails Bahtins (Михаил Бахтин, 1895–1975) un Jurijs Lotmans (Juri Lotman, 1922–1993), kuru darbos “dialoga” jēdzienam bija centrāla nozīme. Doties šajā virzienā vedina igauņu pētnieka Olivera Lāsa (Oliver Laas) raksts “Dialogue in Peirce, Lotman, and Bakhtin: A Comparative Study”. *Sign Systems Studies* 44(4), 2016, pp. 469–493.

17 Cikla tēmas plašāk aprakstītas norīšu kopas “Latviešu grāmatai 500” mājaslapā: gramatai500.lv.

“Tiesības uz bibliotēku” bija Latvijas Nacionālās bibliotēkas iniciētā pasākumu cikla “Latviešu grāmatai 500” viena no būtiskākajām izstādēm, kas izceļ cikla norises gadu (2021–2025) centrālās tēmas un programmā kopumā nozīmīgākās tematiskās līnijas.¹⁷ Izstādes atklāšana 2025. gada 27. februārī iezīmēja cikla kulminācijas gada sākumu. Vienlaikus izstāde veltīta vēl vienai jubilei – Rīgas pilsētas bibliotēkai (RPB) jeb *Bibliotheca Rigenis*, kas 500 gadus kopš dibināšanas atzīmēja 2024. gadā. Piesaiste šāda mēroga jubilejām izstādes veidotājiem paver gan plašākas iespējas, gan vairo riskus. No vienas puses, tā ir iespēja piesaistīt lielāku sabiedrības uzmanību un arī finansējumu, no otras puses, ir lielāks risks veidot klišejiskus, pašslavinājošus, jubilejiska stila stāstījumus. Gan kuratorus, gan pētniekus nereti bažīgus dara jubileju princips kā galvenais stimulē izcelt no aizmirstības to vai citu personu, institūciju, notikumu: tas atgādina dekoratīvu, nevis autentisku atcerēšanās praksi. Šie apsvērumi noteica arī izstādes kuratoriālā darba iekšējo spriedzi.

Tāču tā ir spriedze, kas tā vai citādi piemīt ikvienai kuratoriālai praksei. Jau minētais Fēlikss Enslins kuratora darbu uzskata¹⁸ par navigēšanu starp četriem sociālajiem ietvariem, kas formulēti, balstoties franču psihoanalītiķa un filozofa Žaka Lakāna (*Jacques Lacan*, 1901–1981) atziņās – varas (reprezentē autoritāti, likumu, institūciju), universitātes (normatīvās zināšanas), histērijas (pretestība dominējošai varas pozīcijai) un analītiķa (uzklausišana, klātbūtne). Pēc Enslina domām, kuratora darbība un domāšana notiek starp šiem pozicionālajiem modeļiem, un viņa prakse ir mēģinājums izlauzties no institucionālā tvēriena, vai nu to apšaubot (histēriķa pozīcija), vai reflektējot par institūciju mehānismiem (analītiķa pozīcija).

Mūsu priekšā bija divi potenciālie izstādes ieceres attīstīšanas ceļi: veidot tradicionālu, detalizētā RPB vēstures izpētē balstītu izstādi, kuras galvenais mērķis būtu sabiedrības izglītošana par attiecīgo tematiku, vai otrs – veidot alegorisku izstādi, kas reflektētu par bibliotēku kā konceptu, pasauli un mums pašiem, t. i., doties riska pilnā pašrefleksijas virzienā, kas piedāvā pirmo paskatīšanos spogulī, atstājot atvērtu jautājumu par institucionālās kritikas robežām. Mēs izvēlējāmies otro ceļu. Ar kuratoriālo darbu un izstāžu tematiku tieši veidā pievērsoties institucionālajai pašrefleksijai, transformatīvais potenciāls ir milzīgs. Spilgti piemēri šajā aspektā ir Leipcigas Grassi etnoloģijas muzeja programma “Jaunatklājot Grassi” (*Reinventing Grassi. SKD*)¹⁹ un Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja pārdefinēšanai veltītā programma, īpaši izstāde “Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs”²⁰.

Ja skatām mūsu kā kuratoru virzību šajās koordinātās, tā lielā mērā bija arī mūsu pašu kā vienlaikus administratīvu darbinieku²¹ pašspiediena pārvarēšana, kurā likumsakarīgi izgājām gan pretestības, gan analīzes etapus, beigās atrodot to izstādes saturu un formu, kas vienlaikus atbilst gan LNB kā institūcijas stratēģiskajam virzienam, gan kopīgajiem un atšķirīgajiem punktiem mūsu individuālajās pārliecībās. Nozīmīgu lomu šajā ceļā pildīja dialogi – gan divpusēji, gan ar plašāku dalībnieku sastāvu. Mūsu virziena specifiku noteica apstākļi, ka gandrīz desmit gadu garumā paši esam strādājuši LNB ne tikai pētnieciskā un kuratoriālā, bet arī administratīvā darbā. Līdz ar to, no vienas puses, pašrefleksija ietvēra arī mūsu pašu pieredzi, kas būtu izvērties atšķirīgi, ja mēs izstādi veidotu kā nule komandai pievienojušies darbinieki; no otras puses, tas nozīmēja, ka skats no malas lika pielikt pūles pie distances radīšanas. Tieši tāpēc bija nepieciešams attīstīt dialogisku pieeju, kas daļēji noderēja par instrumentu distances radīšanai.

Vienlaikus, lai vairītos no hierarhijas radītiem riskiem, mums bija būtiski nenovilkt skaidras robežas starp dialogu kā sarunu un kā metodi.

“Tiesības uz bibliotēku” tapšanas periods iezīmīgs arī ar LNB vadības maiņu²² – tas ir apstākļi, kas varētu būt sekundārs attiecībā pret citas tematikas izstādēm, bet ir vēra ņemams, pievērsoties darbam, kas lielā mērā veidots arī kā institucionāla pašrefleksija, uzdodot jautājumu par bibliotēkas lomu mūsdienu pasaulē. Šajā ziņā būtiska bija LNB vadības piedalīšanās atsevišķos izstādes posmos un mūsu pašu paralēlais darbs stratēģisko dokumentu izstrādē. Ņemot vērā to, ka RPB līdz mūsdienām saglabājusies krājuma daļa ir sadalīta starp Latvijas Nacionālo bibliotēku

18 Enslin, Felix (2015). The Subject of Curating – Notes on the Path towards a Cultural Clinic of the Present. *OnCurating.org*, Issue 26/ October 2015. Pieejams: <https://www.on-curating.org/issue-26-reader/the-subject-of-curating-notes-on-the-path-towards-a-cultural-clinic-of-the-present.html> (Skatīts 24.07.2025.)

19 <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/en/> (Skatīts 8.08.2025.)

20 <https://www.mvm.lv/lv/programma/izstades/pecnaves-dzive-pieminas-prakses-un-muzejs/16> (Skatīts 8.08.2025.)

21 Maija Treile ir LNB Pētniecības un interpretācijas centra vadītāja; Pauls Daija ir LNB pētniecības vadītājs.

22 2024. gada septembrī LNB direktores amatā stājās Dagnija Baltaņa, agrākā LNB Speciālo krājumu departamenta direktore, nomainot ilggadējo direktoru Andri Vilku. RPB 500 gadu jubilejai veltītas izstādes veidošana bija tieši Vilka ideja. 2025. gada 26. februārī, dienu pirms izstādes “Tiesības uz bibliotēku” atklāšanas, Andris Vilks devās mūžībā.

un Latvijas Universitātes bibliotēkas Reto izdevumu un rokrakstu bibliotēku *Bibliotheca Rigensis*²³, būtisku kontekstu veido arī Latvijas Universitātes bibliotēkas reorganizācija 2024. un 2025. gadā.

Vērā jāņem arī plašāks konteksts. Izstādes veidošana un dzīve notiek laikā, kad Ukrainā norisinās Krievijas uzsāktais karš. Tas vedina vilkt tiešas paralēles starp RPB sabombardēšanu un gandrīz pilnīgo krājuma zaudēšanu 1941. gadā, Otrā pasaules kara laikā, un šobrīd Ukrainā Krievijas agresijas rezultātā nopostītajām bibliotēku ēkām un iznīcinātajiem krājumiem.²⁴ Vienlaikus šī globālā politiskā, ekonomiskā un arī vērtību krīze izceļ nepieciešamību runāt par brīvības, demokrātijas un drošības nozīmi, bibliotēkām kā šo vērtību sargiem un lasīšanas kā kritiskās domāšanas un informācijpratības pamata nozīmi kognitīvā kara un dezinformācijas apstākļos. Dažādās kuratoriālās izvēles būtiski ietekmēja arī jautājums par lasīšanas transformācijām digitālā laikmetā un kultūrpolitiski mēģinājumi situāciju izprast un mainīt.²⁵

Ar savu kuratoriālā darba ievirzi mēs, no vienas puses, šo institucionālo, jubilejas un aktualitāšu kontekstu vienlaikus ņēmām vērā, bet arī “pārvarējām”, saglabājot to konteksta, bet ne izstādes temata līmenī.

Dialogs kā sarunas veids dažādos kuratoriālā darba etapos

Izstādes idejas attīstīšana 2023. gadā aizsākās kā neregulāras sarunas, kuras vadīja sākotnējais izstādes kurators, tobrīd LNB vadošais pētnieks un pieredzējušais dažādu LNB izstāžu veidotājs vēsturnieks Gustavs Strenga. Būtiski, ka jau pirmās viņa vadītās sarunas par izstādi nebija vis par *Bibliotheca Rigensis* vēstures detaļām, bet ar daudz lielāku vispārīnājumu par bibliotēkām un, kas vēl būtiskāk, ar ļoti personisku ievirzi. Sarunās ievijās arī RPB vēstures fakti, bet kopumā tas bija dažādu paaudžu, atšķirīgu kompetenču un reizēm arī dažādu pārliecību cilvēku²⁶ dialogs par dzīvē svarīgo, skatot to caur bibliotēkas tematikas prizmu. Dialogiskas, ne tikai pētnieciskajā tematā, bet arī personīgajā pieredzē balstītas, sarunas ir bijušas būtiska radošā darba sastāvdaļa arī citos LNB projektos, bet, iespējams, ka izstādē “Tiesības uz bibliotēku” tās pirmoreiz ieguva tik lielu nozīmi un redzamību, paliekot ne tikai darba procesa līmenī, bet iegūstot redzamību arī pašā izstādes saturā un formā.

23 Izstādes veidošanas sākumā – LU Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa.

24 Ukrainas Nacionālā bibliotēka veic pētījumu “Ukrainas publiskās bibliotēkas Krievijas bruņotās agresijas kontekstā” (Публічні бібліотеки України в умовах російської збройної агресії). Statistika pieejama <https://oth.nlu.org.ua/?cat=8> (24.07.2025.)

25 Kā galvenais minams “Lubļanas manifests” (*The Ljubljana Reading Manifesto: Why higher-level reading is important*),

kas tika prezentēts Frankfurtes grāmatu tirgū 2023. gadā. Pieejams: <https://readingmanifesto.org/> (Skatīts 26.07.25.)

26 Sākotnēji Gustava Strengas vadītajās sarunās, kuras var klasificēt kā dialogiskas, piedalījās pašreizējie izstādes kuratori Maija Treile un Pauls Daija, ilggadējais Stokholmas karaliskās bibliotēkas bibliotekārs Jānis Krēsliņš, LNB projektu vadītāja Ineta Vaivode, atsevišķos dialogos piedalījās arī Dagnija Baltiņa, tobrīd LNB Speciālo krājumu departamenta direktore, kopš 2024. gada septembra – LNB direktore.

Jau iezīmējām, ka viena no būtiskām dialoga pazīmēm un priekšnoteikums atvērtai domāšanai un mīļiedarbei ir procesa dominānce pār konkrētu rezultātu. Veidojot izstādi, rezultāts ir nepieciešams, līdz ar to būtiska ir spēja pāriet arī uz cita veida sarunām, pieņemot lēmumus, sistemātiski pētīt konkrētus jautājumus. Atbilstoši projekta attīstības etapiem, notika vairākas cita tipa izstādei veltītas sarunas un tikšanās – izzinošas, iedvesmojošas sarunas ar ekspertiem par dažādiem tematiem (RPB vēsture, disleksija, grāmatu sistematizācija u. c.), izstādes koncepcijas prezentācijas ar diskusijas elementiem, organizatoriskas sarunas, kurās tika pieņemti lēmumi. Vienlaikus visos darba etapos, ieskaitot arī šo, kad izstāde ir atvērta un

strādājam pie šī raksta, mēs turpinām dialogus, kuros nepieņemam lēmumus, bet attīstām pašu kopīgās domāšanas procesu. Dialoga gars līdz ar to ienāca arī paralēlajās, uz konkrētu mērķi fokusētajās sarunās un sapulcēs, kas vienmēr bija kaut kas vairāk par formālu informācijas ievākšanu vai oficiālu lēmumu pieņemšanu. Visticamāk, dialogus turpināsim arī noslēdzošajā kuratoriālā darba etapā pēc izstādes aizvēršanas, vienlaikus ar uzdevumu veikt projekta gala izvērtēšanu.

Klasificēt kā dialogus šīs sarunas varam pēc vairākiem parametriem: sarunas nebija hierarhiskas (t. i., nebija būtiska dalībnieku amatu subordinācija vai loma projektā); sarunās valdīja ieklausīšanās un kopīgas spēles gars, nevis cīņa par to, kuras idejas uzvarēs; šo sarunu ietvaros mēs nepieņemām nekādus lēmumus, bet attīstījām pašu domāšanas procesu. Tās atbilda Kaja Alhanena dialoga definīcijai – “saruna, kuras nolūks ir risināt labāku *izpratni* par apspriežamo *tēmu, citiem cilvēkiem un sevi* pašu”²⁷.

Pirmajā neoficiālās darba grupas (skat. 23. atsauci) dialogā bija sekojoši jautājumi: “1) Kas ir bibliotēka mūsdienās? 2) Kas ir tās uzdevumi? 3) Kāpēc jums ir nepieciešama bibliotēka? 4) Kas varētu būt izstādes par bibliotēku lielais jautājums? 5) Kas varētu būt izstādes par bibliotēku skatītājs (viens skatītājs un auditorija kā grupa)? Kas viņam būtu noteikti jāuzzina par bibliotēku pagātni, tagadni un nākotni?”²⁸

Balstoties sarunās, Gustavs piedāvāja pirmo izstādes koncepcijas uzmetumu. No pirmā posma tālākajos izstādes attīstīšanas etapos saglabājās vairāki būtiski principi: 1) pieteikums runāt par bibliotēku kā dažādos laikos mainīgu konceptu, skatot to no mūsdienu cilvēka – gan izstādes veidotāja, gan apmeklētāja – pozīcijas; 2) autentisku eksponātu atlasē vadīties pēc principa mazāk ir vairāk; izstādē eksponēto RPB grāmatu atlasī veidot tikai no LNB krājuma; 4) visos izstādes etapos (gan veidošanas procesā līdz tās atklāšanai, gan arī izstādes dzīves laikā) saglabāt dialogu kā būtisku ideju ģenerēšanas un domtelpas radīšanas metodi; 3) pieredze (apmeklētāju, kopienu, kuratoru) kā pamata, nevis sekundārs elements.

2024. gada sākumā mūsu lomas projektā mainījās – no dialogu dalībniekiem bez konkrēti definētas atbildības kļuvām par izstādes kuratoriem, nomainot Gustavu, kurš noslēdza darba attiecības ar LNB. Pārejot uz divu kuratoru darba modeli, dialogam kā metodei joprojām bija izšķiroša un, iespējams, pat vēl lielāka loma, jo mēs to aktīvi izmantojām gan divatā, gan piesaistot citus dalībniekus.²⁹

No savas pieredzes varam apliecināt, cik būtiski ir dialogus konceptuāli un intonatīvi nošķirt no citām kopīgām sapulcēm un sarunām par administratīviem, organizatoriskiem, personāla vadības jautājumiem un pat ar izstādi saistītām cita veida sarunām un sanāksmēm. Īpaši šai izstādei mēs veidojām atsevišķu sarunu telpu, kas nebija piesaistīta konkrētai fiziskai vietai, bet varēja ceļot starp Rīgas kafejnīcām un dažādiem LNB stūrīšiem – svarīgi bija, lai tie nebūtu mūsu darba kabineti vai sanāksmju telpas. Šīs dialogiskās telpas sastāvdaļa bija arī sarakstes e-pastā un dažādu atradumu (attēlu, video, saišu, grāmatās, filmās vai citās izstādēs notvertu iedvesmas pavedienu) sūtīšana ziņapmaiņas lietotnē, tādējādi uzturot kopīgu domtelpu arī ārpus fiziskajām tikšanās reizēm. Iespējams, šī sarunu un domāšanas telpa ir solis tās “kultūras klīnikas” virzienā, par kuru raksta Enslins un kas ietver aiziešanu

²⁷ Alhanens (2025), 27. lpp.

²⁸ Kuratoru darba materiāli (2023). Maijas Treiles un Paula Daijas privātie arhīvi, 26.04.2023.

²⁹ Bez iepriekš minētajiem dialogu dalībniekiem šajā etapā dialogos piedalījās arī prakticante Līva Pūka un pētniece, Bērensa darba *Bonhomien* tulkotāja Aiga Šemeta.

no “universitātes”: “Tas nozīmē, ka kuratora subjektam vajadzīga sava runas telpa. Ne tikai universitāte, ne tikai mākslas institūcijas, ne tikai publikāciju vietas vai tīkls. Bet – gluži kā psihoanalītiķiem – vieta, kur var klausīties pats sevī citu kuratoru ausīs. Nevis lai kaut ko iegūtu, bet vienkārši lai reģistrētu sevī un otrā, vai tur parādās kaut kas no tās patiesības, kas ir neiespējama.”³⁰

Dialogos mēs vienmēr runājam plašāk nekā par RPB vēsturi un vienlaikus – personiskāk, domu balstot savā pieredzē. Vienlaikus šīs sarunas vedināja uz konkrētiem jautājumiem gan par RPB vēstures, gan šodienas lasīšanas paradumu tematiem, kurus tālāk varējām jau mērķtiecīgi pētīt. Mūsu dialogi ietvēra šādas tēmas: kārtības un haosa attiecības gan bibliotēkā, gan plašākā nozīmē, lasīšanas un brīvības, kā arī bibliotēkas un brīvības attiecības, bailes no bibliotēkas un pretstatā – bibliotēka kā drošā telpa, grāmatas simboliskā nozīme un vērtība, u. c.³¹ No jautājumiem un dialogiem izkristalizējās gan kopējais izstādes princips – runāt par bibliotēku kā pasaules modeli³² –, gan izstādes tematiskās sadaļas – Kārtība, Brīvība, Vērtība un Drošība –, kas vēlāk ietekmēja jaunu jautājumu un dialogu saturu.

Divu kuratoru darba modelis

Līdz ar kuratoru nomainītu, izstādes tematiskais fokuss mainījās, ne tikai iegūstot lielo virstēmu – bibliotēka kā pasaules alegorija –, bet arī apakštematos sekojot mūsu interesēm. Tās ietver apgaismības laikmeta vēsturi, kas arī kļuva par izstādes smaguma centru, un mūsdienu lasīšanas paradumu pārmaiņas. Līdz ar to izstādē veidojās divas galvenās tematiskās līnijas – bibliotēkas un lasīšana –, vienā projektā apvienojot divas LNB darba plānos fiksētas ieceres – izstādi par godu RPB 500 gadu jubilejai un eksperimentālas formas izstādi par lasīšanas tagadnes un vēstures tematiku, kas bija plānota kā starpposms ceļā uz jaunu LNB pastāvīgo ekspozīciju.

Ņemot vērā to, ka Maija bibliotēku un izstāžu veidošanas jomai pievērsās pēc studijām un vairāku gadu darbības teātra un drāmas kritikas un pētniecības jomā, kurā īpašu uzmanību pievērsa laikmetīgajam un postdramatiskajam teātrim un dramaturģijai, izstādes struktūras veidošanā tika pārņemti elementi un tehnikas no laikmetīgā teātra teorijas un prakses.

Izstādes veidošanā mūsu lomas bija sadalītas līdzīgi kā ikdienas darbā Pētniecības un interpretācijas centrā, kur vienkāršojot mūsu kompetences sadalās starp pētniecību un tās komunikāciju. Taču mūsu kuratoriālajā sadarbībā bija izteikta produktīvā nestabilitāte, kas izpaudās gan elastīgā pētnieka un interpretētāja lomu maiņā, gan līdz ar regulārajiem dialogiem panāktā kopīgā domāšanā, kuru Boms apraksta sekojoši: “... kāds izsaka ideju, kāds cits to pārņem, vēl kāds tai ko pievieno. Doma plūst, nevis katrs mēģina pārliecināt citus par savu.”³³

30 Ensslin (2015).

31 Kuratoru darba materiāli (2024). Maijas Treilles un Paula Daijas privātie arhīvi, 12.04.2025.

32 Tieša ietekme šajā koncepcijā bija arī Horhes Luisa Brohesa stāstam “Bābeles bibliotēka”. Skat.: Borhess, Horhe Luiss (2002). Stāsti. Bābeles bibliotēka, Rīga: Jumava.

33 Bohm (2004), p. 30, Kindle Edition.

Izstādes pētniecības stratēģija

Kopējā kuratoriālajā stratēģijā integrēta, tomēr savā nozīmē īpaši izceļama ir izstādes pētnieciskā darba stratēģija. LNB kā pētnieciskā institūcijā izstāžu veidošanas darbs tradicionāli ietver vēsturisku izpēti, kam nereti ir pirmreizējs raksturs. RPB vēsture, īpaši atsevišķi tās aspekti, 20. gadsimta un 21. gadsimta

sākumā ir rūpīgi pētīta. Līdzās Nikolaja Buša un Marijas Lācis fundamentālajām publikācijām³⁴ īpaši minami arī vēsturiski atradumi un analīze Aijas Taimiņas, Kristīnes Zaļumas, Janas Dreimanes u. c. pētnieku darbos. Sevišķi jāizceļ rakstu un materiālu krājums “*Bibliotheca Rigensis* – 480: Latvijas Akadēmiskā bibliotēka gadsimtu liecībās”.³⁵ Svarīga nozīme bija 2024. gadā LU Akadēmiskajā bibliotēkā rīkotajai izstādei³⁶ ar Aijas Taimiņas pētījumu par bibliotēkas pirmsākumiem.³⁷

Sekojojot kuratoriālajai ievirzei – RPB vēsturi izmantot kā alegorisku stāstu, kas atklāj plašākas sabiedrības funkcionēšanas likumsakarības jeb konkrētos piemēros iemieso konceptu par bibliotēku kā pasaules modeli –, pieņemām lēmumu pētniecisko darbu virzīt rekontekstualizācijas virzienā. Tas paredzēja uzsvāru nevis uz avotu izpēti, bet gan uz jauna analītiskā ietvara izveidi empīriskā materiāla interpretācijai. Praksē šis process neīstenojās kā skaidrs pretstatījums, bet drīzāk kā radoša mijiedarbe starp avotu izpēti un teorētisku refleksiju. Šī refleksija nosacīti aprakstāma kā fokusa pārbīde no bibliotēkas kā pētījuma objekta uz bibliotēku kā procesu, kas ir daļa no lielākām zināšanu sabiedrības struktūrām. Šeit vietā vilkt paralēles ar fokusa pārbīdi dialogā no domas uz pašu domāšanas procesu.

Pētnieciskajā darbā galvenais orientieris bija bibliotēkas jēdziens tā abstraktajā nozīmē, t. i., kā universāla kultūras forma un vienlaikus arī simbols kultūras atmiņai, izglābšanai, glabāšanai un sargāšanai. RPB vēsture tika aplūkota ne tikai kā atsevišķs detaļpētījums, kas demonstrē šo kultūras mehānismu darbību praksē, bet arī kā vēsturisks materiāls, kas ļauj no jauna pārskatīt priekšstatus par minētajiem mehānismiem. Pētnieciskā darba atskaides punkts bija pieejas, kas radniecīgas intelektuālajai vēsturei un konceptuālu analīzi sakņo vēsturiskā materiālā (pretstatā bibliotēkas “idejas” aplūkojumam atrauti no vēstures).

Līdz ar to vēsturiskā materiāla izpēte bija tikai viens posms, kas ļāva formulēt konkrētus jautājumus; tālāk jau notika sarunas ar ekspertiem un pētniekiem, kuriem uzdotie jautājumi balstījās iepriekš formulētajā konceptuālajā rāmējumā.

Viens no LNB kā zinātniskas institūcijas pamatprincipiem ir nepieciešamība pētīt ne tikai grāmatniecības, lasīšanas un bibliotēku vēsturi, bet arī mūsdienu procesus, skatīt pagātnei un tagadni kopsakarībās.³⁸ Līdz ar to likumsakarīgi, ka otrs izstādes veidošanas pētnieciskais virziens bija saistīts ar mūsdienu lasīšanas paradumu izpēti. Tika veiktas divas aptaujas, reprezentatīvas Latvijas pastāvīgajiem iedzīvotājiem 18–75 gadu vecumā, “Latvijas iedzīvotāju lasīšanas paradumi” un “Latvijas iedzīvotāju brīvā laika lasīšanas paradumi”, kurās lasīšana tika skatīta iespējami plaši, ņemot

34 Bušs, Nikolajs (1937). *Rīgas pilsētas bibliotēkas un tās grāmatu vēsture*. Rīga: Rīgas pilsētas valde; Lācis, Marija (1960). *Rīgas pilsētas bibliotēkas, tagadējās Zinātņu akadēmijas fundamentālās bibliotēkas vēsture*. No: *LPSR ZA Fundamentālās bibliotēkas raksti*, Nr. 1, 7.–36. lpp.; Taimiņa, Aija (2024).

35 Rīga: Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, 2004. Starp citiem pētījumiem izceļami: Taimiņa, Aija (2006). *Vai tirgotāju pilsētā ir vajadzīga bibliotēka?* Johans Kristofs Bērenss un ideālās bibliotēkas vizija 18. gs. beigās Rīgā. *Iespiedgrafika*, Nr. 3, 14.–19. lpp.; Taimiņa, Aija (2007). *Ideālās bibliotēkas vizija 18. gs. izskaņā: Kristofa Häberlanda un Johana Kristofa Bērensa veltījums savai pilsētai un līdzpilsotiem. Mākslas Vēsture un Teorija*, Nr. 8, 62.–71. lpp.; Dreimane, Jana (2004). *Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālā bibliotēka staļinisma laikā (1944–1953)*. *Latvijas*

Vēstures Institūta Žurnāls, Nr. 3, 114.–133. lpp.; Zaļuma, Kristīne (2022). *Vidzemes muižas un to bibliotēkas*, Rīga: LNB; Zaļuma, Kristīne (2019). *Neredzamā bibliotēka: Latvijas Nacionālās bibliotēkas 14 vēsturiskās kolekcijas*. Rīga: LNB.

36 Par izstādes koncepciju un saturu: <https://www.acadlib.lv/par-mums/zinas/zina/t/83339/> (Skatīts 27.07.2025.)

37 Taimiņa, Aija (2024). Nikolausa Rammes apliecinājums par piecu slēgtā franciskāņu klostera grāmatu saņemšanu un LU Akadēmiskās bibliotēkas sākotni: https://www.acadlib.lv/lu/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/acadlib/Kvits_1524_teksts_-2024_maijs2.pdf (Skatīts 27.07.2025.)

38 Latvijas Nacionālās bibliotēkas zinātniskās darbības stratēģija 2025.–2028. gadam, pieejama <https://lnb.gov.lv/about-us/zinatniska-darbiba/> (Skatīts 9.08.2025.)

vērā gan dažādus formātus un medijus, gan bibliotēku apmeklēšanas paradumus, bērnības ietekmi u. c.³⁹ Savukārt ekonomikas un mārketinga pētniece Ilze Jankovska, balstoties mūsu formulētajos virzienos, veica pētījumu par Latvijas jauniešu lasīšanas paradumiem un pieredzi, intervējot 15 jauniešus vecumā no 13 līdz 22 gadiem.⁴⁰

Tik daudzveidīgus pētījumus ir grūti, ja ne neiespējami, integrēt vienotā, lineārā stāstījumā. Mūsu alternatīva bija fokusēties uz atsevišķām detaļām un ikdienišķām epizodēm. Kultūras antropoloģijas un mikrovēstures uzsvars uz detaļām šajā gadījumā bija impulss, lai izvairītos no lielajiem naratīviem. Taču tas nenozīmē mūsu vērsanos pret tiem, drīzāk to apvēršanu: caur mazajām un šķietami nesvarīgajām detaļām izstādes apmeklētājiem tiek sniegta iespēja stāstījumu salikt pašiem no jauna, izlaižot to caur personīgās pieredzes filtru. Personisko saikņu veidošanai palīdzēja arī līdzīgi detaļu veidā atlasītas atbildes un statistikas dati no mūsdienu lasīšanas paradumu pētījumiem.

Dialoga principi izstādes formveidē

Dialogs bija nozīmīga mūsu kuratoriālā darba metode un izstādes ietvaros veikto pētniecību var skatīt dialoga kategorijās, tāpēc likumsakarīgi, ka būtībā dialogiski veidotas arī izstādes satura un formas attiecības, kompozīcija un struktūra – gan dažādos medijos izkārtoto vārdisko tekstu savstarpējās attiecības, gan verbālo un neverbālo zīmju attiecības.

Dialoga formāts sasaucas arī ar izstādes centrālā Bērensa darba “*Bonhomien*” struktūru, kurā autors sarunājas ar peripatētiķi jeb Aristoteļa sekotāju. Starp dažādām izstādes mērķauditorijām⁴¹ īpaši izcēlām un darba procesā nereti kā apmeklētājus iztēlojāmajos divus pieaugušos – romantisku pāri, draugus, paziņas, kolēģus vai studiju biedrus –, kuri kopā atnākuši un lēnām pastaigājas pa izstādi, sarunājoties par tajā gūtās pieredzes rosinātiem jautājumiem.

Uzskatāmākais piemērs, kurā viņi uzreiz pamanītu dialogu, ir divi video darbi⁴² jauno aktieru Dārtas Cīrules un Bruno Bitenieka izpildījumā. Dialogs izstādi ievadošajā “Laika tuneļā” daļā veltīts RPB vēsturei un tās pieejamības jautājumam, savukārt “Brīvības” sadaļā uz milzīgām griestos iekārtām lodēm projicētās jauno cilvēku sejas iemieso divus no mūsdienu lasīšanas paradumu pētniecības, lasīšanas veicināšanas un kultūrpolitikas tendencēm atvasinātus skatījumus uz lasīšanas izmaiņām un problemātiku digitālajā laikmetā. Abi dialogi, kuru dalībnieki pauž pretējus viedokļus, paliek atvērti – bez viena runātāja uzvaras vai kompromisa, bez mūsu kā kuratoru vai LNB institūcijas nostājas rezumējuma. To mērķis ir ar dialogiskas struktūras palīdzību veicināt apmeklētāja domāšanu un iekšējo dialogu, kurā, iespējams, varētu rasties jauna izpratne.

Mūsu iztēlotais izstādes apmeklētāju pāris, visticamāk, pamanītu, ka izstādes teksti strukturēti dažādos medijos. Telpā uz izstādes sienām lasāmi ievada un nobeiguma

39 Pašāne, Agnese; Treile, Maija (2025). Pētījumu ziņojums: Latvijas Nacionālās bibliotēkas veiktie pētījumi par Latvijas iedzīvotāju lasīšanas paradumiem 2024. gadā (Aptauja par Latvijas iedzīvotāju brīvā laika lasīšanas paradumiem). Pieejams: <https://dom.lndb.lv/data/obj/1605108.html>.

40 Jankovska, Ilze (2025). Vai tad “viņi” vispār lasa grāmatas? *Punctummagazine*. lv/2025/03/06/vai-tad-vini-vispar-lasa-gramatas/ (Skatīts 26.07.2025.). Pieejams: <https://www.punctummagazine.lv/2025/03/06/vai-tad-vini-vispar-lasa-gramatas/> (Skatīts 26.07.2025.).

41 Kuratoru darba materiālos izstādes auditorijas definētas sekojoši: “jaunieši

(dažādu nozaru studenti, vidusskolu un ģimnāziju audzēkņi); individuāli apmeklētāji pieaugušie (apmeklējums divatā); profesionāļi (gan Latvijas, gan ārvalstu): bibliotekāri un citi bibliotēku darbinieki, grāmatizdevēji, lasīšanas veicinātāji; cilvēki ar disleksiju; jaunalulātie; skolēnu grupas; seniori; ārvalstu tūristi; pirmskolas vecuma bērni (sekundārā grupa)”. Konceptijas prezentācija. Maijas Treiles un Paula Daijas privātie arhīvi, 9.04.2025.

42 Režisors Jānis Ābele; scenārija autori Jānis Ābele un Maija Treile, operators Valters Krūzkops, aktieri Dārta Cīrule, Bruno Bitenieks, grims un stils – Ilona Zariņa, krāsu pēcprāde – Toms Šķēle.

teksti, tematisko daļu ievadi, vienkāršotas diagrammas no lasīšanas paradumu aptaujas, citēti jaunieši, kas piedalījās lasīšanas paradumu pētījumā. Atšķirīgs, ar citām telpā tekstuāli lakoniskajām izstādes daļām kontrastējoši daudzvārdīgs ir “Laika tunelis”, kas izved cauri RPB 500 pastāvēšanas gadiem, taču ir veidots nevis kā lineāra, oficiāli nostiprināta un stabila hronoloģija, bet gan kā pārsātināts fakts jūklis, kurā savijas RPB, pasaules un vietējie notikumi, ļaujot apmeklētājam skatīt tos fragmentāri un veidot pašam savus kontekstus. Otrs teksta medijs ir izstādes ceļveži, kuros daļa tekstu dublē uz sienām lasāmos (izstādes un tematisko daļu ievadi un nobeiguma teksts), bet tos papildina tikai ceļvežos pieejamas eksponātu etiķetes un anotācijas, tematisko apakšsadaļu ievada teksti, dialogu transkripcijas, kā arī informācija par izstādes veidotājiem un atbalstītājiem. Trešo izstādes tekstuālo kanālu var klausīties audiāli, sekojot izstādē izvietotajiem kvadrātkodiem,⁴³ un tajā pieejami gan atsevišķu eksponātu stāsti, gan plašāki stāsti, piemēram, par kartīšu kataloga izcelsmi, RPB krājuma glābšanu Otrā pasaules kara laikā u. c.

Strādājot pie izstādes, mēs domājām arī par apmeklētāja tipu, kas tekstus nelasīs vispār, bet izstādi pieredzēs tikai caur pastaigu telpā, vizuālām un audiālām zīmēm, kam nozīmi un kontekstu piešķirs atkarībā no savas pieredzes un priekšstatiem. Tāpēc izstādes eksponātus atlasījām tā, lai no to formas, laika un cilvēka atstātām zīmēm jau veidotos tēli un nozīmes.

Izstādes struktūras konstruēšanas procesā lielā mērā balstījāmies postdramatiskā teātra principos. Īsumā, postdramatiskajam teātrim, kas tiek pretstatīts dramatiskajam teātrim, raksturīga atbrīvošanās no teksta dominantes pār citiem izrādes līmeņiem un stāstījuma struktūras maiņa, kurā visi izrādes līmeņi – redzes un dzirdes zīmes un gleznas, kustība un ritms, ķermeņa fiziskuma izpausmes, laiks un telpa – ir vienlīdz nozīmīgas struktūras sastāvdaļas. Postdramatiskais teātris nav teātris bez teksta, turklāt tas ne tik daudz nozīmē izmaiņas lugās vai citos teātrim rakstītajos tekstos, cik pašā teātra izpausmju, tā uztveres, iedarbības veida transformāciju,⁴⁴ kurā būtiski mainījusies skatītāja pozīcija – tā kļuvusi daudz aktīvāka. Notiek atteikšanās no sintēzes, tā vietā piedāvājot intensīvus mirklus, stāstījuma struktūru veido elements pret elementu.⁴⁵ Veidojot izstādi, mēs attīstījām ideju par bibliotēku kā pasaules modeli un domājām par to kā pasaules mikromodeli, taču tādu, kas nebūtu viengabalains un pabeigts. Apmeklētājs no mūsu izveidotās sistēmas, pieredzot izstādi kā telpu, kurā virkne jautājumu tiek diskutēti, bet ne atrisināti, nokļūst punktā, kur viņam pašam jāveido savs individuālais modelis un jēga – jāstājas dialogiskās attiecībās ar izstādi.

Šīs neviennozīmīgās pasaules radīšanā liela nozīme bija sadarbībai ar mākslinieku Krišu Salmani, kurš izstrādāja savu vizuālo zīmju sistēmu, kas respektē, sarunājas ar kuratoru koncepciju un vienlaikus piedāvā pavisam jaunas zīmes (piemēram, ledusskapis, kurā glabājas bibliotēku noteikumi, vai uz sienas gleznota ēna, kas telpiski iemieso Krievijas imperiālisma ēnu).

43 Izstādes “Tiesības uz bibliotēku” atskaņošanas saraksts. <https://soundcloud.com/nacionala-biblioteka/sets/izst-de-ties-bas-uz-bibliot-ku> (Skatīts 5.08.2025.); tekstu autori Pauls Daija un Maija Treile, ierunājuši aktieri Dārta Cīrule, Bruno Bitenieks; skaņu režisors Renarts Braufmanis.

44 Lehmann (2006), p. 46.

45 Turpat, p. 83.

LNB tiek praktizēti dažādi kuratoru un dizaineru sadarbības modeļi, no ciešas kopradīšanas visos izstādes veidošanas etapos, vizuālajam māksliniekam kļūstot par līdzkuratoru, līdz distancētākām sadarbības formām, kurās skaidri nošķiramas katra komandas biedra kompetences un iesaistes posms projektā. Izstādes “Tiesības uz bibliotēku” gadījumā mūsu sadarbība nebija simbiotiska, bet to noteikti var raksturot kā dialogisku. Tāda tā bija, pirmkārt, pašā izstādes veidošanas procesa formātā kā kopīgā domas plūdumā (atgriežoties pie jau minētā principa: “... kāds izsaka ideju, kāds cits to pārņem, vēl kāds

tai ko pievieno”), kas gan mazāk tika realizēts caur dialoga formāta sarunām, bet gan ideju attīstīšanas procesā caur konkrētām darbībām un risinājumiem. Otrkārt, būtībā dialogiskas ir izstādes elementu attiecības telpā, kur apmeklētājs savas nozīmes mozaīkas veido, brīvi miksējot nozīmes svarā līdzvērtīgās tekstuālās, vizuālās, audiālās un caur viņa paša interaktīvu darbību radītās zīmes.

Tumsa pret gaismu, liels pret mazu, tukšs pret pārpildītu, centrēts pret perifēru – ir tie izstādes telpā nereti kontrastējošie lielumi, ar kuriem jau kādā citā rakstā varētu sākt pētījumu par izstādes afektīvo iedarbību uz apmeklētāju, ar to saprotot sensori piedzīvojamas pieredzes, kas iedarbojas ne tikai uz apziņu, bet arī ķermeni un jūtām, dominanti pār racionālu zināšanu pārnesi. Būtiski vien minēt, ka dialogiska pieeja ir arī atslēga, lai afektīvo stratēģiju izmantošana neķlūtu manipulatīva.⁴⁶

Pastaigas beigas

Kopā ar tevi esam izmetuši loku caur izstādes “Tiesības uz bibliotēku” kuratoriālo procesu. Varam iztēloties, ka, līdzīgi kā ekskursijas beigās, stāvam pie lielā, sarkanā grāmatu plaukta. Ir daudz lasāma, daudz nepateikta, daudz jauna darāma. Mēs ticam, ka dialogs kā princips izstādes “Tiesības uz bibliotēku” veidošanā ir bijis izšķirošs. Mēs redzējām, kā dialogiskums no izstādes veidotāju sarunu formas izplešas, ietekmējot gan pētniecības stratēģiju, gan izstādes elementu saiknes, gan attiecības ar apmeklētājiem. Mēs zinām, ka dialogus var attīstīt – jau kāda nākamā projekta veidošanas sarunās iesaistot plašāku un daudzveidīgāku cilvēku loku. Mēs piedzīvojam, ka dialogs var būt terapeitisks savstarpējās kolēģu attiecībās. Un tas var palīdzēt saprast, kas mēs esam attiecībā pret citiem cilvēkiem un pasauli. Iespēja regulāri tikties no amatu subordinācijas brīvās sarunās var būt veselīga un vienlīdzīga iekšējā klimata veicinātāja tādā lielā institūcijā kā mūsējā. Atgriezīsimies pie viena no pirmajiem izstādes tapšanas sarunu jautājumiem – kas ir bibliotēka mūsdienās? Gribētos ticēt, ka tieši bibliotēka mūsdienās ir ideālā vieta dialogam.

46 Kuratora autoritārisma un manipulāciju ar apmeklētājiem riski iezīmēti rakstā: Varutti Marzia (2023). The affective turn in museums and the rise of affective curatorship. *Museum Management and Curatorship*, Vol. 38, Issue 1, pp. 61–75. Pieejams: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2022.2132993#abstract> (Skatīts 8.08.2025.)

Fotogrāfa Reiņa Hofmaņa dokumentālā fotogrāfiju sērija fiksē Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādes “Tiesības uz bibliotēku” uzbūves un iekārtošanas procesu. Parasti izstāžu uzbūve apmeklētāju acīm nav redzama un tiek uzskatīta par tehnisku nepieciešamību ceļā uz rezultātu – publiski pieejamu izstādi. Šī sērija atsedz gan plašo iesaistīto loku, gan noklusēto autorību, kas tiek aizstāta ar kolektīvu anonimitāti. Izstāžu uzbūves šķietami neitrālā daba balstās uz darba, tehnoloģiju un organizatorisku struktūru neredzamību. Tomēr izstādes telpa ir nevis pasīvs ietvars, bet gan aktīvs nozīmju veidošanas mehānisms, kur uzbūve ir robežzona starp māksliniecisko autonomiju un institucionālo ietvaru. Pagaidu sienas, metāla karkasi un apgaismojums funkcionē kā telpiski protokoli, kas nosaka kustību, skatienu un interpretāciju trajektorijas. Šādā skatījumā telpiskā infrastruktūra kļūst par izziņas objektu, kas piedalās nozīmju ražošanā līdzvērtīgi eksponētajiem darbiem.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Izstāžu centra darbam raksturīga rūpība pret tehniskām detaļām, un kvalitatīva izstāžu uzbūve ir būtiska bibliotēkas izstāžu prakses daļa. Tomēr būvniecība, gaismošana, rāmēšana un citi tehniskie procesi reti tiek apskatīti tekstuāli analītiskā formā, neskatoties uz to nozīmi apmeklētāja uztveres virzīšanā. Arī šis rakstu krājums nav izņēmums. Izstādes telpas veidošanas darbs paredz tehniski precīzu, bet vienlaikus jutīgu un intuitīvu tēmas interpretāciju gan no dizaineru, gan tehniskās komandas puses. Šādas interpretācijas rezultāts ir nevis akadēmisks, bet gan telpisks, emocionāls un klātbūtnes pieredzē balstīts.

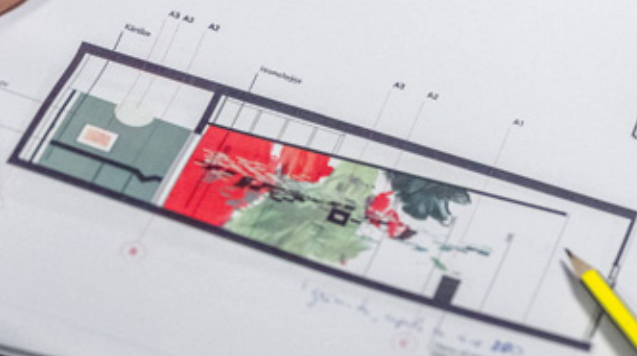
Šajā fotosērijā Reinis Hofmanis secīgi kartējis izstādes tapšanas aizkulises, sākot ar kadru no eksponātu atlasē Latvijas Nacionālās bibliotēkas “Retumu pasaules” telpā, kam seko ieskats tehniskajos procesos Dekorāciju darbnīcas un Dizainstudijas A telpās, kā arī Latvijas Nacionālās bibliotēkas Krājuma saglabāšanas centrā un izstāžu zālēs.

Anete Krūmiņa





Tekni A / Hizmetlikler Katı M 1:50



Çizim: 2024-01-15
Çizim: 2024-01-15

1. Katın Kuzeyi, 1:50





















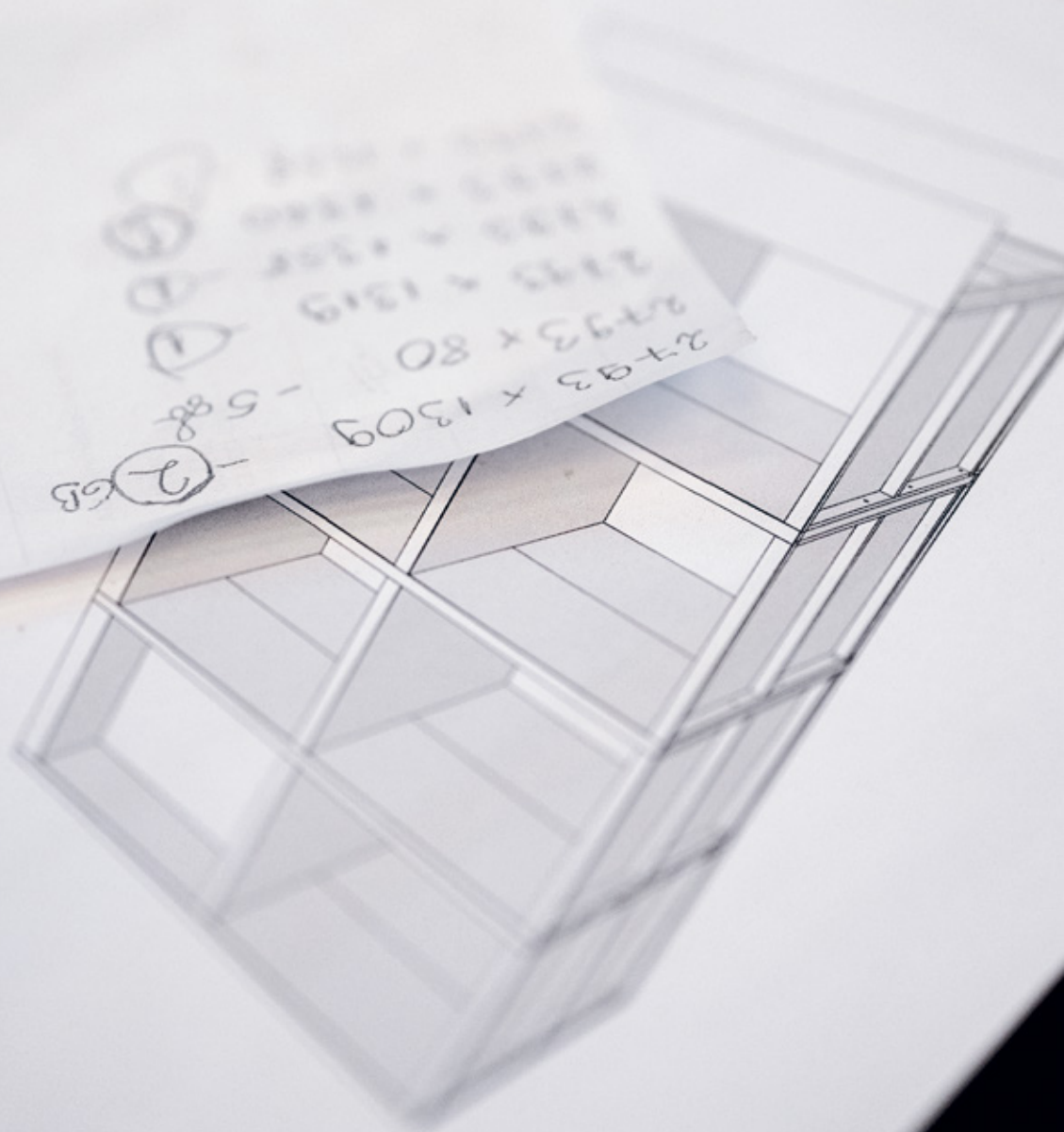


$2+93 \times 80$

$2+93 \times 1309$

-58

$(7) -$





McDonald's

A. Strickland iela
un A. Strickland

L. Leicena iela
un L. Leicena

Nometņu iela





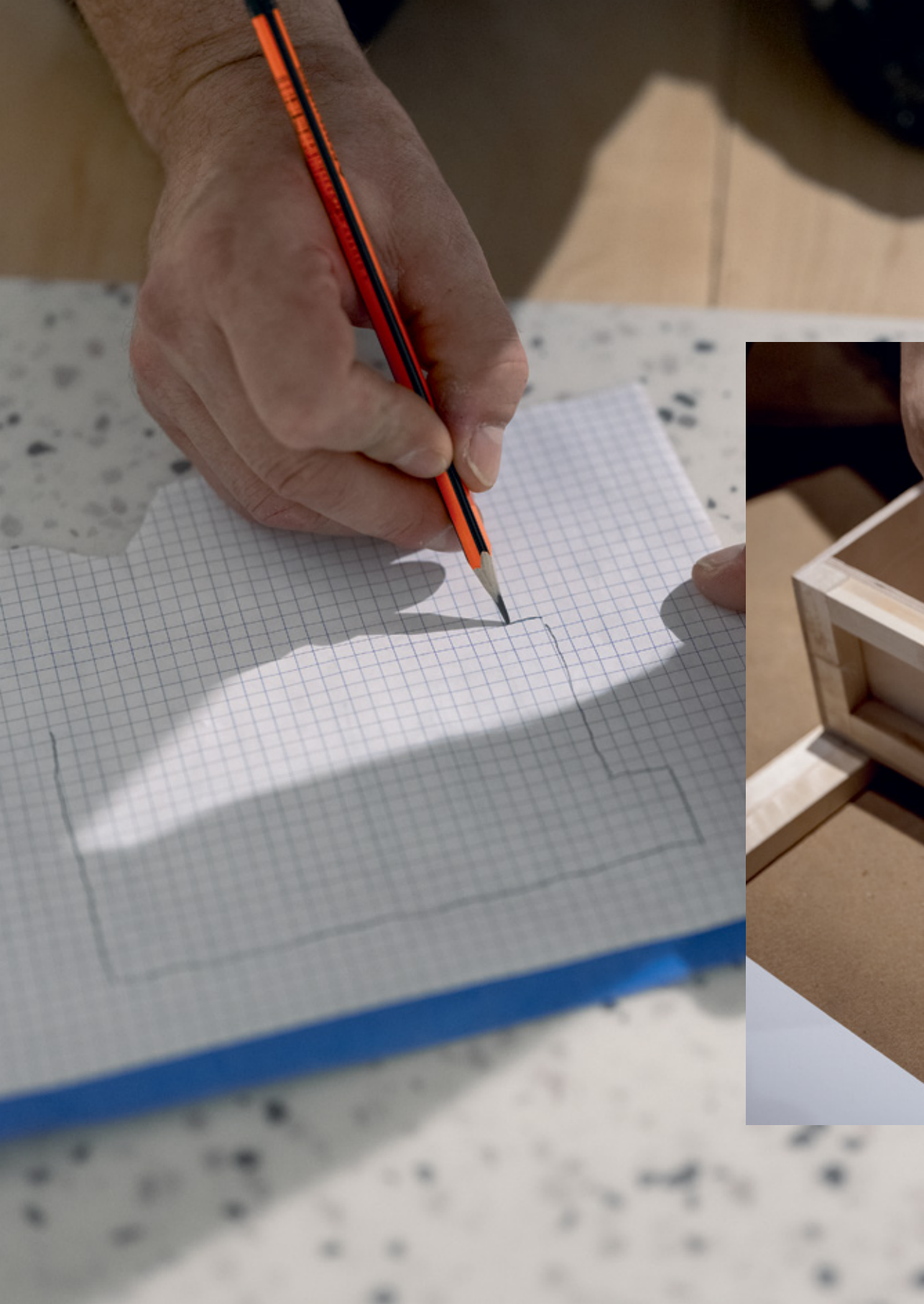
Indice
proton colloid
in glass columns
exhibits
nature to respond



Proton
the proton
during your
and return to
effortless

LAIKA
TUNELIS







NTIBA

nata jau savā veidolā ir zināšanu, formas
aigības un stabilitātes simbols.
otografēties ar grāmatu rokā vai tiešaistes
ilcē izvēlies fonam grāmatplauktu, un tu
ugstināsi iespaidu par sevi. Grāmatas formu
rinoši priekšmeti tiek izmantoti par
asītēm, vadu maskētājiem un pat ieroču
āšanas konteineriem. Jaunlaulātie Rīgā kāzu
ā labprāt fotografējas uz Latvijas Nacionālās
otēkas Tautas grāmatu plaukta fona, bet
donā kāzu mielastam nomā luksusa
dobibliotēku ar vairākiem desmitiem
tošu grāmatu butaforiju. Grāmata simbolizē
bu pat tiem, kuri nelasa. Bet lasītājiem tā
t par vienu no svarīgākajām lietām, kuru ielikt
āšanas somā.
otēkas celtniecība ir pilsētas vai
olniecējums. Arī bibliotēkas
ar sabiedrības vērtībām.
otēkas un grāmatas
nīcināšana ir
vērtību

VALUE

The actual format of a book symbolises knowledge, completeness of form, and stability. Take a photo of yourself holding a book or choose a bookshelf for the background at an online meeting, and you'll improve people's impression of you. Objects that replicate the shape of a book are used as savings boxes, for masking cables and even as storage containers for weapons. Newlyweds in Riga choose to have their wedding photographs made against the backdrop of the National Library of Latvia's People's Bookshelf, while in London, a luxury pseudo-library with tens of thousands of book props can be hired for one's wedding banquet. A book has symbolic value even for those who do not read. But for readers, it becomes one of the most important things to have in their survival kit. Building a new library is an expression of dignity for a city or country. The appearance of a library also says a lot about the shared values of a particular society. However, during wartime libraries and bookshelves are targets of attack – for destruction of the enemy's identity, collective memory and values.

Ja pārkāpsit
atļaušanu
tūlīt tiks
nosūtīts
policijai

Neatļaujams
pārkāpums
tūlīt tiks
nosūtīts
policijai





Vai pēdējā gada laikā
esi dāvinājis grāmatas citiem?
Have you gifted books
in the past year?



Vai savas grāmatas
esi atkārtoti
dāvinājis citiem?
Have you gifted
books you have
already gifted
before to others?



Avots: "Public opinion survey"
Survey conducted by the National
Library of the Republic of Latvia

VALUE

The actual format of a book symbolizes its value. The completeness of form and the stability of yourself holding a book or object for the background as an object to improve people's impression. It replicates the shape of a book or object for masking cables and containers for weapons. New objects to have their wedding photographs. People's Bookshelf, while in London pseudo-library with tens of thousands can be hired for one's wedding day. Symbolic value even for those who But for readers, it becomes one of important things to have in their life. Building a new library is an expensive city or country. The appearance of a lot about the shared values of a city. However, during wartime libraries are targets of attack – for destruction and an aggressive attempt to strip a nation's identity, collective memory and values.

RTIBA

Jaunā veidolā ir zināšanu, formas, stabilitātes simbols. Grāmatas ar pilnveidīgu formu un stabilu turēšanu ir grāmatas, kas uzlabo cilvēku iespaidus. Grāmatas formas ir izmantotas, lai paslēptu kabeļus, ierastu maskējumus, ierastu konteinere. Jaunulātie Rīdā kāzā fotogrāfijas un Latvijas Nacionālās bibliotēkas grāmatu plauktos, bet kāzā mīļastam nomā lūkus. Bibliotēku ar vairotiem desmitiem grāmatu butaforiju. Grāmatas simbolizē patiem, kuri nē. Bet lasītājiem tā ir viena no svarīgākajām lietām, kuru īpašums ir somā. Bibliotēkas celtniecība ir pilnveidīgas vai paslēptas apliecinājums. Ar bibliotēkas būvniecību paslēptas vērtības. Ar kāzā paslēptos bibliotēkas un grāmatas ar uzbrukumu mēķi – to iznīcināšana ir vērtības, kolektīvās atmiņas, vērtību zāns mēģinājums.









No
Vie













LAINA
TUNNELIS





Liels kopdarbs – 1896. gada Latviešu etnogrāfiskā izstāde Rīgā

1896. gada 15. septembra pēcpusdienā pēc pusotra mēneša darbības tika slēgta Latviešu etnogrāfiskā izstāde. Bija jauka diena, “tādēļ no agra rīta līdz pašam slēgšanas brīdim ļaudis kā viļņi viļņoja surp un turp pa plašo, vienos saules staros mirdzošo izstādes laukumu...”¹. Vēlāk vakarā vēl notika pēdējais latvisko ierašu uzvedums. Statistika izveidojās iepriecinoša, izstādi bija apmeklējuši pāri par 45 000 skatītāju un skaidrais ienākums no tās – 1892 rubļi².

Kādi apstākļi noteica izstādes rīkošanu un lielos panākumus? Plašākā kontekstā jāskata izmaiņas, kas notika 19. gadsimtā – aizsākās industrializācija, paātrinājās tehnikas progress, uzplauka tirdzniecība. Notika zinātnes specializācija un sazarošanās, bet kultūras jomā līdzās lielajām nācijām sevi pieteica mazākās Eiropas tautības. Šis daudzpusīgais process atspoguļojās arī izstādēs, tāpēc 19. gadsimtu mēdz dēvēt par “izstāžu kulta” laikmetu.

Latviešu lasītājs 19. gadsimta beigās jau bija lietas kursā par šiem procesiem, piemēram, 1896. gada pavasarī Berlīnē notikušās Rūpniecības izstādes apskatā teikts: “Deviņpadsmito gadu simteni mēdz saukt par “tvaika un dzelzs” gadu simteni, bet ar tikpat lielu tiesību to varētu arī nosaukt par “izstāžu” gadu simteni, jo šādu mierīgu tautu un cilvēku satikšanos, domu izmaiņu un darbības sacīksti agrākie gadu simteņi nepazīna. [...] Dzelzceļi, tvaika kuģi, telegrāfi un telefoni saīsinājuši cilvēkus un tautas šķirošas, kultūras izplatīšanas kavējošas telpas, ka gandrīz vairs nav vietīgas zemes virsū, kur nebūtu bijis iespējams nokļūt samērā īsā laikā [...]. Šīs plašās, zemes lodi pārvaldošas kultūras jaunākais un spožākais panākums, varētu teikt, tās laiku no laika atjaunojušies gaviļu svētki ir pasaules izstādes.”³

Par kulta pavērsieni grandiozākā mērogā kļuva pasaules izstādes. Pirmā šāda vērīena skate tika sarīkota 1851. gadā Londonā, tajā piedalījās 28 valstis⁴. Sekoja izstādes citās lielākajās pilsētās, katra valsts sāka būt savu paviljonu, un šīs izstādes kļuva par tādām kā enciklopēdijām, jo to apmeklētāji samērā īsā laikā guva priekšstatu par visdažādākajiem procesiem, nozarēm un lietām. Notika zināšanu vizualizācija, piemēram, par pasaules izstādē Čikāgā 1893. gadā iekārtotās Antropoloģijas ekspozīcijas moto kļuva “redzēt nozīmē zināt”⁵. Šajās antropoloģijas skatēs līdzās citiem objektiem ievietoja no vaska, ģipša un *papier-mâché* darinātus manekenus.

Priekšstata radīšanā, sākot ar 1851. gada izstādi, nozīmīga loma bija fotogrāfijai – to izmantoja gan dažāda rakstura ekspozīcijās, gan paša notikuma fiksēšanā. Turklāt tā nodrošināja empīriskā materiāla uzkrāšanu, kas kļuva par priekšnoteikumu dažādu zinātnes nozaru, tai skaitā etnogrāfijas, uzplaukumam 19. gadsimtā. Radās etnogrāfiskās biedrības, tika vākti senatnes lietišķie priekšmeti, apzinoties, ka industrializācijas procesā tie izzudīs. Etnogrāfiskie objekti bija svarīgi katras nācijas savdabības atklāsmē, un to uzkrāšanai tika veidoti specializēti muzeji, 19. gadsimta beigās – arī brīvdabas muzeji.

Latvijā izstādes organizēja no 19. gadsimta 30. gadiem⁶. Vispirms tās bija saistītas ar rūpniecību, amatniecību un lauksaimniecību⁷, 1842. gadā notika pirmā mākslas izstāde⁸, 80. gados tām pievienojās kultūrvēsturiskās skates: 1883. gadā notika Rīgas un 1886. gadā – Kurzemes

1 [Anon.] (1896). Latviešu etnogrāfisko izstādi. *Balss*, 18.09., 4. lpp.

2 K. (1896). Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisija. *Balss*, 06.11., 4. lpp. Vēl precīzs uzskaitījums dots: [Anon.] (1897). Rīgas Latviešu Biedrība 1896. gadā. *Balss*, 26.02., 1. lpp.

3 M. (1896). Berlīnes rūpniecības izstāde. *Baltijas Vēstnesis*, 21.06., 1. lpp.

4 Friebe, Wolfgang (1983). *Vom Kristallpalast zum Sonnenturm*. Leipzig: Edition Leipzig, S. 14.

5 To see is to know – Corbey, Raymond (1993). *Ethnographic Showcases. 1870–1930. Cultural Anthropology*. 8 (3), p. 338.

6 Rennenkampff, G. von (1830). *Bekanntmachung. Rigasche Zeitung*, 21.06., S. 4.

7 Plašāk sk. Grīnberga, Laima (2011). Par centību. Latvijas Nacionālā vēstures muzeja raksti Nr. 17. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs.

8 [Anon.] (1842). *Ueber Kunstausstellungen in den Ostseeprovinzen. Inland*, 06.10., S. 3.

Латышская Этнографическая Выставка

открыта съ 1 до 31 августа 1896 г.



Экспонаты латышской этнографической выставки
распределены по следующим зданиям:
1) Главн. здание. 2) Курл. крестьянск. изба прежн. времянь. 3) Лифл.
крестьянск. изба прежнихъ времянь. 4) Современный крестьянск. жилой домъ. 5) Навѣсы. 6) Бани.

Кроме того будутъ воспроизведены древніе народныя обряды. Ежедневно концертъ п-на Оржеховскаго. Кроме того спеціальныя концерты.

Satweefschu etnografiskā izstāde

buhs atvehrta no

1896.

1-31. augustam.

РИГА

Atbilstošs projekts un izstrāde pa šķēdēm raksturo :

- 1) Galvenā (centrālā) ēkai. 2) Kurzemeņu senlaiku dzīvojamā ēkai.
- 3) Vidzemeņu senlaiku dzīvojamā ēkai. 4) Jaunlaiku dzīvojamā ēkai. 5) Mājuma. 6) Dārzs.

Ēkai būs ierīkoti

īstas un senas lietas.

Krims būs Orzechowsky Riga orķestrs.

Spēsi koncerti

RIGA

Die Ausstellungsobjekte sind in untergeordneten Gebäuden untergebracht:

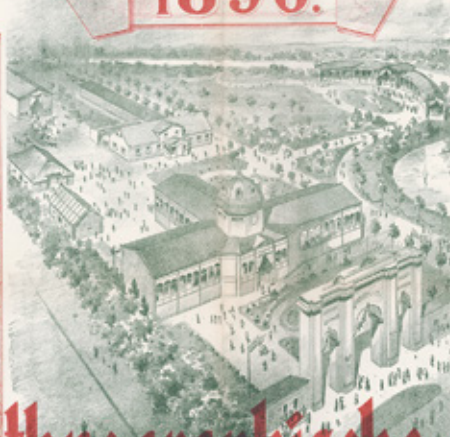
- 1) Das Hauptgebäude. 2) Altgermanisches kurländisches Wohngebäude.
- 3) Altgermanisches litauisches Wohngebäude. 4) Wohngebäude aus der Gegenwart. 5) Ueberdachungen. 6) Badstube.

Naherbei werden

Szenen aus dem früheren Volksleben zur Darstellung gelangen.

Täglich Concert der Orzechowsky'schen Capelle.

Spezial-Concerte.



Latvian ethnographic exhibition

geöffnet vom 1-31. August 1896.

kultūrvēsturiskā izstādē. Kopumā izstāžu skaits strauji pieauga 19. gadsimta 90. gados, kad tās notika gandrīz katrā pilsētā. Īpaši nozīmīga bija 1895. gada Lauksaimniecības, amatniecības un rūpniecības izstāde⁹ Jelgavā, ko pirmoreiz sarīkoja paši latvieši.¹⁰

Tādējādi Latviešu etnogrāfiskā izstāde Rīgā 1896. gadā kļuva par likumsakarīgu šī procesa sastāvdaļu, savā ziņā arī par augstāko sasniegumu vietējo izstāžu kontekstā 19. gadsimta beigās. Tā atspoguļoja sociālekonomisko reformu izraisītās izmaiņas sabiedrībā.¹¹

Izstādes koncepcija un sagatavošanas darbi

1893. gadā Viļņā 9. Viskrievijas arheoloģiskā kongresa laikā tika pieņemts lēmums nākamo pasākumu pēc trīs gadiem rīkot Rīgā. Pēc Latviešu literāriskās biedrības priekšsēdētāja Augusta Bīlenšteina priekšlikuma¹² X Viskrievijas arheoloģiskā kongresa sagatavošanas komitejas sēdē Maskavā 1894. gada sākumā Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas

priekšsēdētājs (turpmāk RLB ZK) Aleksandrs Vēbers paziņoja, ka RLB ZK uzņemas sagatavot Latviešu etnogrāfisko izstādi kongresa laikā.

Apsprīžot šo jautājumu 1894. gada 14. janvāra RLB Zinību komisijas sēdē, “ar lielu prieku un piekrišanu sapulce atzina priekšnieka priekšlikumu par ļoti noderīgu [...]. Te nu būs Latviešiem izdevība, pacelties citu tautu acīs un pierādīt, ko nedaudzos gados esam pastrādājuši un krājuši.”¹³ Tomēr vienlaikus tika atzīts, ka divarpus gados vēl daudz darāmā, lai krātu materiālus. Jau šajā sēdē ārsts Ādams Butuls aicināja rīkot “ekskursijas”¹⁴ (resp., ekspedīcijas – I. P.) materiālu vākšanai, kā arī tika nolemts izstrādāt noteikumus, kā jārikojas šādu izbraukumu laikā¹⁵.

Vēbers izstrādāja izstādes un Latviešu etnogrāfiskā muzeja koncepciju, kuru plašāk izklāstīja Vasaras sapulču laikā: “Katras tautas pašas līdzekļi ir trīs: 1) pats tautas loceklis, viņa augums, viņa seja, viņa mati, viņa acu krāsa, vispāri viņa miesas stāvs un ārīgais izskats; 2) tautas gara darbi un rezultāti, kā valoda, dzeja, rakstniecība, ticība, ierašas v.t.j.pr.; 3) tautas roku darbi, kuros, lai gan parādās tautas gara darbība, tautas mājokļi, apģērbi, vēl vairāk acīs krīt miesīgas darbības veiklība.”¹⁶

Lai realizētu iecerēto, tika apzināta iepriekšējo etnogrāfisko izstāžu pieredze un intensīvāk vākti priekšmeti. Pēc Friča Brīvzemnieka lūguma Maskavas Universitātes Ķeizariskās Dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrības Etnogrāfijas nodaļas un Daškova muzeja vadītājs Vsevolods Millers atsūtīja “grāmatu par 1867. g. Maskavā noturēto etnogrāfisko”¹⁷

9 Audere, Ilona (2017). 19. gs. 80.–90. gadu kultūrvēsturiskās izstādes Rīgā, Jelgavā un kaimiņzemēs – stimulē 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes veidošanai. No: Stinkule, Sanita. *Individs. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 28.–33. lpp.

10 Vairāk sk. Stinkule, Sanita (2016). *Steigsimies turpu, kur satek mazi un lieli ceļi, uz Rīgu – uz latviešu izstādi*. No: Sanita Stinkule. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 134.–137. lpp.

11 Plašāk sk. Ķikuts, Toms (2016). 1896. gada Latviešu etnogrāfiskā izstāde – laikmeta lieciniece. No: Sanita Stinkule. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 16.–87. lpp.

12 Bīlenšteins, Augusts (1995). *Kāda laimīga dzīve: Dobeles mācītāja Dr. A. Bīlenšteina autobiogrāfija*. Rīga: Rīgas Multimediju centra apgāds, 310., 311. lpp.

13 G. S. (1894). *Vakarēja Rīgas Latviešu*

Biedrības Zinību Komisijas sapulce. *Baltijas Vēstnesis*, 15.01., 2. lpp.

14 Ekspedīciju par saviem privātajiem līdzekļiem Butuls jau bija organizējis 1890. gadā, sk. (1890) Latviešu etnogrāfijas ekspedīcija. Butuls, Ādams (1890). *Latviešu etnogrāfijas ekspedīcija. Mājas Viesis*, 14.07., 1. lpp.

15 Plašāk sk. Stinkule, Sanita (2017). *Latviešu etnogrāfiskās izstādes iekārtošanai organizētās ekspedīcijas*. No: Sanita Stinkule. *Individs. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 60.–70. lpp.; Stinkule, Sanita (2016?). *Steigsimies turpu, kur satek mazi un lieli ceļi, uz Rīgu – uz latviešu izstādi*. No: Sanita Stinkule. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 134.–137. lpp., 116.–168. lpp.; Vanaga, Lilita (1996). *Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894–1896)*. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa* (50 (6)), 38.–47. lpp.

16 Vēbers, Aleksandrs (1894). *Par RLB Zinību Komisijas darbiem un uzdevumiem tuvākā nākotnē*. *Balss*, 22.06., 4. lpp.

izstādi”¹⁸. Šajā 473 lappušu biežajā izdevumā “*Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 года*”¹⁹ detalizēti aprakstīta izstādes veidošanas gaita, ārzemju kongresa delegātu ierašanās, viņu Pēterburgas un Maskavas apmeklējums, Krievijas imperatora izstādes aplūkojums, svinīgās pusdienas, atsauksmes presē par notikumu,

17 Par latviešu atveidiem šajā izstādē sk. Калашникова, Наталья (2017). К 150-летию первой этнографической выставки 1867 года. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*, Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 10.–17. lpp.

18 S. G. (1894). Rīgas Latviešu Biedrības Zinību Komisijas sapulcē. *Balsis*, 04.05., 4. lpp.

19 (1867). Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 года. Москва: Унив. тип. (Катков и К°).

20 Plašāk sk. Stinkule, Sanita (2017). Latviešu etnogrāfiskās izstādes iekārtošanai organizētās ekspedīcijas. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 60.–70. lpp.; Stinkule, Sanita (2016?). *Steigsimies turpu, kur satek mazi un lieli ceļi, uz Rīgu – uz latviešu izstādi*. No: Sanita Stinkule. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde*. 1896, Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 134.–137. lpp., 116.–168. lpp.; Vanaga, Lilīta (1996). Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894–1896). *Baltijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa* (50 (6), 38.–47. lpp.

21 Vanaga, Lilīta (1996). Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894–1896). *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa* (50 (6), 42. lpp.

22 S. G. (1895). Rīgas Latv. Biedrības

Zinību Komisija. *Baltijas Vēstnesis*, 23.10., 3. lpp.

23 Līdzīgas domas jau bija izteiktas iepriekš, sk. M. (1895). Latviešu etnogrāfiskās izstādes lietā. *Baltijas Vēstnesis*, 06.10., 1. lpp.

24 Par vadītāju ievēlēja advokātu Fridrihu Grosvaldu, par vietnieku – mācītāju Vili Olavu (līdz 1895. g. – Vilis Plute), par rakstvedi – Miku Skruzīti, par kasieri – tirgotāju Kārlī Osi. Vēl šajā komitejā darbojās namīpašnieks Kristaps Bergs, advokāts Jānis Kļaviņš, RLB muzeja pārzinis Sīmanis Novickis, arhitekts Konstantīns Pēkšēns un rakstnieks Nikolajs Roberts Puriņš (Puriņu Kļāvs). Papildus ievēlēja sešas personas: skolotāju un mūziķi Ādamu Ārgali, agronomu un sabiedrisko darbinieku Jāni Bisenieku, advokātu Jāni Čaksti, gleznotāju Jani Rozentālu, advokātu Aleksandru Vēberu un Augustu Bilenšteinu, par goda priekšsēdētāju iecēla Rīgas pilsētas galvu Ludvigu Kerkoviusu – S. G. (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Baltijas Vēstnesis*, 02.08., 1. lpp.

25 Jelgavas Latviešu biedrības rakstniecības nodaļu pārstāvēja publicists Kārlis Graudiņš, Rīgas Latviešu dziedāšanas biedrību – intendants A. Grīnvalds, RLB Kārtības komisiju – uzņēmējs Augusts Dombrovskis, RLB Mūzikas komisiju – sākumā Nikolajs Alunāns, vēlāk komponists Andrejs Jurjāns, RLB Teātra komisiju – aktieris un Rīgas Latviešu teātra direktors Pēteris Ozoliņš. LU Bibliotēka, RRGN, 25. f., Nr. 1230. Avoti Rīgas vēsturē. Latviešu Etnogrāfiskā izstādes protokolu grāmata. Protokols Nr. 1.

biogrāfiskās ziņas par kongresa delegātiem. Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošanas periodā īpaši noderēja instrukcijas ekspedīciju dalībniekiem un fotogrāfiem, reglaments par sadarbību ar māksliniekiem, kuri darināja figūras ekspozīcijai. Lai vēl detalizētāk iepazītos ar etnogrāfisko materiālu krāšanu un eksponēšanu, uz Maskavu un Pēterburgu 1894. gadā pa Ziemassvētku laiku tika nosūtīts RLB muzeja pārzinis Sīmanis Novickis. Lietišķo priekšmetu, vizuālā materiāla ieguvei tika noorganizētas 11 ekspedīcijas²⁰, kas vienlaikus aktivizēja iedzīvotāju līdzdarbību.

1895. gadā, kad par ZK priekšsēdētāju ievēlēja Vili Pluti, viņš “paplašināja izstādes tematisko apjomu no vienkāršas senu lietu izstādes līdz plašai kultūrvēsturiskai latviešu tautas dzīves panorāmāi”²¹. Tās sagatavošanā bija svarīga 1895. gada 21. oktobrī notikusī ārkārtas sēde²². Tajā tika spraigti diskutēti par to, vai izstādi rīkot slēgtā telpā vai speciāli būvētās ēkās kādā no laukumiem²³. Diskusijas pamatdoma – slēgtā telpā eksponātus nevarētu labi apskatīt to saspīestības dēļ, tādēļ par latviešu kultūru rastos slikt priekšstats, it īpaši ārzemniekiem. Vēl viens, Vēbera aizstāvētais arguments bija tāds, ka ar tik plašas izstādes iekārtošanā ieguldītajiem līdzekļiem tiks aizkavēta Latviešu etnogrāfiskā muzeja celtniecība. Kristaps Bergs izteica viedokli, ka cilvēkus daudz vairāk interesē kaut kas īpašs, nevis ierastais un par tādu varētu kļūt izstāde brīvā dabā, jo līdz šim Baltijā nekas līdzīgs nav redzēts. Mikus Skruzītis jau bija izstrādājis priekšlikumu par brīvā dabā izvietotām ēkām, ar kuru iepazīstināja klātesošos. Ar 27 balsīm “par” un piecām “pret” tika pieņemts lēmums izstādi veidot nevis slēgtā telpā, bet brīvā dabā. Paredzamais apbūves laukums – viena pūrvieta (apt. 1 ha). Sēdē tika spriests arī par manekeni. Īpaši Brīvmemnieks uzsvēra to nepieciešamību, jo tiem esot “liels pievilksanas spēks uz publiku”. Rezultātā sēdes dalībnieki vienojās par kredīta izsniegšanu 30 tēlu iegādei. Šajā sēdē tika izveidota Latviešu etnogrāfiskās izstādes (turpmāk – LEI) komiteja deviņu cilvēku sastāvā, kas risināja visus ar izstādes iekārtošanu saistītos jautājumus. Pirmajā komitejas sēdē ievēlēja amatpersonas²⁴ un aicināja citas RLB komisijas un biedrības sūtīt savus pārstāvjus,²⁵ tādējādi izveidojot zinošu un aktīvu speciālistu kopumu, kas turpmākās sadarbības procesā nodrošināja izstādes veiksmīgu iekārtošanu un norisi.

“Lai sekmīgāki un lietderīgāki varētu ķerties pie nākamās etnogrāfiskās izstādes sarīkošanas”, tika nolemts Skruzīti sūtīt uz Prāgu.²⁶ 15. novembrī²⁷ (pēc j. st. 27. novembrī) viņš ieradās Berlīnē, kur uzturējās četras dienas, apmeklēja karalisko²⁸ (tobrīd *Königliches Museum für Völkerkunde*, tagad *Ethnologische Museum*)²⁹. Visvairāk viņu saistīja panoptikums (*Castans Panoptikum*) ar figūriņu grupām, kas bija pirmās vaska figūras Vācijas zemēs un rādīja tautu dzīvi. Pēc tam, Drēzdenē paliekot tikai vienu dienu, devās uz Prāgu, kur apmeklēja muzejus un pavadīja 20 dienas.

Uzreiz pēc čehu izstādes apskates Skruzītis, saskaņojot ar Pluti, izstrādāja jaunu izstādes programmu. Decembra beigās to publicēja laikrakstos un žurnālos kā “Uzaicinājumu Latviešu etnogrāfiskās izstādes lietā”. Tam sekoja otrais un trešais cirkulārs, bet Kurzemes un Vidzemes latviešu intelīģences pārstāvjiem personīgi tika nosūtītas vēstules.³⁰ Iespējams, ka šī ideja arī radās čehu izstādes³¹ rīkošanas ietekmē, jo faktu par uzaicinājumu sūtīšanu min

V. D. Balodis, aprakstot Prāgas izstādi: “Komiteja griezās arī pie garīdzniecības, klosteriem un baznīcām, provinču muzejiem, biedrībām, klubiem, mācītiem vīriem, rakstniekiem, māksliniekiem, tehniķiem, rūpniekiem u.t.t. ar lūgumu pēc pabalsta, un pie visurienes atrada piekrišanu un palīdzību.”³² Turklāt čehi organizēja mazas etnogrāfiskas izstādes dažādos apgabalos, kopā ap 160–170. “Vēstulē no Prāgas”³³ Skruzītis vēl uzsvēra skolotāju lielo lomu izstādes organizēšanā.³⁴

Latviešu skolotāji, mācītāji, advokāti, pagastu vecākie un vairākas biedrības atbildes vēstulēs lielākoties izteica gatavību atbalstīt izstādi. Pēc īpaša LEI komitejas lūguma ap 30 atbalstītāju³⁵ ieradās Rīgā, kur tika skaidrots, kādi priekšmeti vēl būtu nepieciešami izstādei. ZK Muzeja komisija arī izstrādāja aptauju lapas par ēku būvi, lauku un māju darbiem.

Izstādes iekārtošana un norise

1896. gada 9. maijā būvmeistars P. Puselis mazāksolīšanā ieguva tiesības būvēt Latviešu etnogrāfiskās izstādes ēkas par 7575 rubļiem. Pēc astoņām dienām darbs tika uzsākts un ritēja strauji. Jūlija sākumā “Latviešu Avīzēs” parādījās ziņa: “Etnogrāfiskās izstādes būves darbi pa lielākai daļai jau tuvojas beigām: rosīgi tagad strādā pie izstādes laukuma nolīdzināšanas, mauru un ceļu ierīkošanas. Senākais vienmuļīgais laukums dabūjis pavisam jaunu, košu izskatu.”³⁶ Vēl pēc desmit dienām “Baltijas Vēstneša” lasītājs tika informēts: “Latviešu izstādes centrālākā jau naigi rīkojas gar rādāmo lietu uzstādīšanu [...]. Arī dārza darbi sekmīgi veicas, visvairāk darba vēl jāpieliek tajā laukuma daļā, kur atrodas tautas ierašu uzvedumu ēka. – Kā dzird, tad izstādes laukums tikšot vēl ievērojami

26 [Anon.] (1895). Latviešu etnogrāfiskā izstādes komiteja. *Baltijas Vēstnesis*, 27.10., 1. lpp.

27 LU Bibliotēka, RRGN, 25. f., Nr. 1230. Avoti Rīgas vēsturē VII-3-7. Projekti un piezīmes. Referāts par ceļojumu uz Prāgu, Nr. 5.

28 Par muzeja apmeklējuma iespaidiem viņš nosūtīja īsu aprakstu: Skruzītis, Mikus (1895). Berlīnes karaliskie muzeji. *Baltijas Vēstnesis*, 22.11., 2. lpp.

29 Vēl uzrakstīja divus īsus apskatus *Baltijas Vēstnesim*, viens no tiem veltīts Vilhelma II iecerētajai alegoriskajai kompozīcijai: Skruzītis, Mikus (1895). Vācijas ķeizars Vilhelms II. *Baltijas Vēstnesis*, 23.11., 2. lpp.

30 Precīzu publikāciju presē un vēstulu uzskaitījumu sk. Stinkule, Sanita (2016). *Steigsimies turpu, kur satek mazi un lieli ceļi, uz Rīgu – uz latviešu izstādi*. No: Sanita Stinkule. *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 142. lpp.; Volfarte, Kristīne (2009). *Rīgas Latviešu biedrība un latviešu nacionālā kustība 1868 līdz 1905*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 198. lpp.

31 Mūsdienu vērtējumu sk. Ante,

Kristīne (2017). Čehoslovāku etnogrāfiskā izstāde (Prāga, 1895) sava laikmeta politisko, sociālo un kultūras norišu kontekstā. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 18.–27. lpp.

32 V. D. Balodis (1895). 1895 Čehu-slāvu etnogrāfiskā izstāde Prāgā. *Austrums*, Nr. 8–9., 627. lpp.

33 Ir vēl viena Skruzīša rakstīta “Vēstule no Prāgas” (1895). *Baltijas Vēstnesis*, 08.12., 1. lpp.

34 Skruzītis, Mikus (1895). Vēstule no Prāgas. *Baltijas Vēstnesis*, 01.12., 1. lpp.

35 M. (1896). Latviešu etnogrāfiskās izstādes veicināšanas. *Baltijas Vēstnesis*, 06.06., 3. lpp. Atbalstītāju skaits dažādos avotos atšķiras, Vanaga min 44 – Vanaga, Lilita (1996). Latviešu etnogrāfiskās izstādes sagatavošana (1894–1896). *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa* (50 (6), 41. lpp.; bet rakstā dienu pēc izstādes atklāšanas – 60; sk. [Anon.] (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Baltijas Vēstnesis*, 02.08., 1., 2. lpp.

36 [Anon.] (1896). No Rīgas. *Latviešu Avīzes*, 03.07., 2. lpp.

paplašināts, pieņemot klāt arī apstādījumus aiz uzvedumu ēkas. Caur to būs panākts pilnīgs parks, pa kuru izstādes apmeklētāju publika varēs jo ērti pastaigāties un itin kā ar apdomu sevi uzņemt visus tos iespaidus un ievērojumus, kurus viņa mantojusi, izstādi apskatot.”³⁷

Izstādes teritorijā, kuru apjoza augsta koka sēta, varēja ieiet no Nikolaja bulvāra (tag. Krišjāņa Valdemāra iela) caur trīsdalīgiem vārtiem, kas atgādināja senās Romas triumfa arkas. Vārti bija dekorēti ar Rīgas, Vidzemes un Kurzemes vāpņiem, karogiem un karodziņiem³⁸. Tālāk pa mauriņa un koku stādījumiem apņemtiem grantētiem celiņiem apmeklētājs nokļuva līdz galvenajai ēkai (saukta arī par centrālēku). Tās fasāde bija rotāta ar nelielu drapējumu, kas kā vītnes novietotas virs daudzajiem logiem, arī ieejas durvis greznoja drapējums. Iekšējā, tieši zem kupola bija izveidots baldahīns, zem kura “puķēs un zaļumos” novietoti Krievijas “Ķeizara un Ķeizarienes Majestātu krūts tēli”³⁹. Uz kupola malām uzkārts Rīgas Latviešu biedrības un 18 citu latviešu biedrību karogi, bet “Ieejas katrā pusē it kā goda vaktī atrodas divi tēli senos Latviešu tautas uzvalkos. Pa labai rokai stāv sieviete Alšvāngas lindrakos un Gārsēniešu galvas autu, pa kreisi – vīrietis melnā Ventpils paltrakā ar pie apkakles piešūtu melnu platu apkakli, kas pie kakla sakņopēts ar platām metāla pogām”⁴⁰. Šo manekenu novietojums un latviešu biedrību karogi skatītāju it kā sagatavoja procesam, kurā viņš iepazīs Latvijas senatni un tagadni.

Par galvenās ēkas izveidi un noformēšanu tika daudz spriests, jo tās centrā bija paredzēts eksponēt latviešu jauno profesionālo mākslinieku darbus. Domājams, šādas skates izveidi rosināja polemika pēc 1895. gada Jelgavas Lauksaimniecības, rūpniecības un amatniecības izstādes, kurā atklājās, ka jaunie mākslinieki bija piedāvājuši izstādīt 41 darbu, taču kaut kādu iemeslu dēļ tas nenotika. Par formālo ieganstu kļuva mākslinieku it kā nepareizi adresētās vēstules.⁴¹ Domājams, ka gan Plute, pēc kura ierosmes tika paplašināta Rīgas izstādes koncepcija, lielāku uzmanību pievēršot jaunākajiem laikiem, gan Skruzītis, kurš Jelgavā izveidoja pirmo latviešu etnogrāfisko ekspozīciju, saprata un novērtēja šāda pasākuma aktualitāti un nozīmību. Plute sazinājās ar pulciņa “Rūķis” sekretāru Gustavu Šķilteru, bet Skruzītis – ar savu draugu Rozentālu. Jau pirmajā šīs ēkas projektā Skruzītis bija paredzējis Barona Štiglica Centrālās zīmēšanas skolas un Pēterburgas Mākslas akadēmijas studentu un beidzēju darbus. Šī mākslas ekspozīcija lielā mērā noteica arī galvenās ēkas plānojumu: “Ievērojot to, ka mūsu gleznotāji mākslinieki nodomā izstādīt 20–30 eļļas gleznojumus, kuri prasa telpas ap 40 pēdu garumā un ap 20 pēdas platumā, pie kam būtu ierīkojama vislabāk apgaismošana no augšas [...]”⁴²

Par gaismas nozīmību jau bija skaidrojis Rihards Zariņš polemikā par Jelgavas izstādi: “Pirmkārt ir nepieciešami vajadzīgas ļoti gaišas telpas, kurās dienas gaisma varētu vislabāki ieplūst no augšas, nevis no sāniem. Pie nepietiekošas apgaismošanas daiļnieka darba iespaids top pavisam iznīcināts, un ko tad līdz sarīkot izstādi, ja viņa izstādītie darbi zaudē savas īpašības.”⁴³ Par dienas gaismas lomu bija rakstīts arī iepriekš, meklējot un vērtējot telpas paredzamajai izstādei. Raksta autors, piedāvājot cirku, rakstīja: “..bet pie tam nedrīkst aizmirst, ka cirkus nav ierīkots priekš pietiekošas apgaismošanas caur saules gaismu. Ja pašu cirku, kurā būtu ievietojami galvenākie un sīkākie izstādes priekšmeti, gribētu pastāvīgi

37 [Anon.] (1896). Latviešu izstādes. *Baltijas Vēstnesis*, 13.07., 2. lpp.

38 [Anon.] (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Balss*, 14.08., 1. lpp.

39 Tālaika lielākajās izstādēs tā bija vispārpieņemta prakse ekspozīcijas sākumā iekļaut valdošo valdnieku portretus.

40 [Anon.] (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Balss*, 14.08., 1. lpp.

41 Brazda, Jēkabs (1895). Izskaidrojums. *Baltijas Vēstnesis*, 22.11., 1. lpp.

42 LU Bibliotēka, RRGN, 25. f., Nr. 1230. Avoti Rīgas vēsturē VII-3-7. Projekti un piezīmes. Projekts etnogrāfiskajai izstādei, Nr. 2.

43 Zariņš, Rihards (1895). Kādas piezīmes pie K. kga vārdiem Latviešu mākslinieku labā. *Baltijas Vēstnesis*, 11.10., 1. lpp.

apgaismot ar gāzu, tad tur būtu nomanāmi daži visai lieli trūkumi; lai tikai norādam uz senajiem mājropniecības ražojumiem. Ievērojama ir Latviešu krāsošanas māksla un krāsu harmoniskais sakopojums; bet pie gāza apgaismošanas zaļā krāsa daudz zaudētu no savas nianšes, tāpat arī dzeltenā.”⁴⁴

Galvenajā ēkā bija izvietotas izstādes 12 tematiskās nodaļas, plāni un fotogrāfijas no būvju (XIII) nodaļas: zeme; vēsture; tiesības un tiesāšana; antropoloģija un statistika; valoda; senās gara mantas; rakstu literatūra; skolas un izglītība; biedrības; mūzika un dziedāšana; daile; dramatiskā māksla; apģērbi. Eksponētas tika gleznas, zīmējumi, fotogrāfijas, diagrammas, iespiestie un ar roku rakstītie materiāli, plāni, kartes, herbāriji, tauriņu un kukaiņu krājumi, galvaskausi, apģērbi, audumi, minerāli, pērles, rotaslietas, mūzikas instrumenti. To parādīšanai Rozentāls, kuru LEI komiteja 18. jūlijā iecēla par atbildīgo galvenās ēkas vidus telpas noformējumam⁴⁵, pirms tam vienojoties ar Pluti, Novicki un Skruzīti, izstrādāja vienotu principu – priekšmetus un lietas ievietoja vitrīnās, bet divu un nelielus trīs dimensiju objektus kārtoja uz stendiem.

Skruzītis jau sākotnēji bija iecerējis izmantot vitrīnas, ko apliecina Rozentāla atbilde viņa lūgumam: “Tu raksti par Tavu centrālās projekta un ka apakšā gar sienmaļiem nāktu skapji ar muzikālīgām *etc.* – vai tik tie skapji (ne vitrīnes) nenāktu par augstu, ka bildēm, sevišķi mazākām, būtu nepateicīga vieta pār viņiem? Ja nāc vitrīnes, nedaudz augstākas par galdu, tad tas būtu priekš bildēm ļoti labi.”⁴⁶ Latviešu izstādes noformējums, kura vizuālā materiāla izveidē, sagatavošanā un iekārtošanā piedalījās arī citi jaunie mākslinieki, salīdzinot ar 1886. gada Kurzemes kultūrvēsturisko izstādi, kur priekšmeti bija novietoti vai nu uz grīdas, vai galdiem, ar vitrīnām un stendiem atstāja viengabalaināku un elegantāku iespaidu. Pats paņēmiens bija raksturīgs 19. gadsimta otrajā pusē rīkotajām amatniecības un rūpnieciskās ražoto priekšmetu skatēm, piemēram, 1889. gada pasaules izstādē Parīzē šādā veidā iekārtoja fotogrāfijas nodaļu – vitrīnās ievietoja fotoaparātus, bet virs tiem uz stendiem rādīja ar tiem iegūtos attēlus.

Galvenajā ēkā izstādi ievadīja Dailes nodaļa⁴⁷, līdzās jauno autoru – Jaņa Rozentāla, Vilhelma Purviša, Johana Valtera, Ādama Alkšņa, Jāņa Staņislava Birnbauma, Artura Baumaņa un Pētera Baloža – darbiem tika rādīti Jāņa Staņislava Rozes gleznotie Rīgas Latviešu biedrības un citu latviešu kultūrā nozīmīgu ievērojamāko locekļu personu portreti⁴⁸, kā arī Kārļa Hūna darbu fotogrāfijas. Tieši saistībā ar Etnogrāfisko izstādi presē tika publicēta plaša Hūna biogrāfija⁴⁹. Ar šo mākslinieku saistās arī nepatīkams notikums – kāds apmeklētājs nozaga viņa darba attēlu, tādēļ Rozentāls tā īpašniekam bija spiests maksāt kompensāciju – 10 rubļus. Šī ekspozīcija pirmoreiz iepazīstināja ar latviešu tēlotāja mākslā profesionāli izglītoto autoru sniegumu un hronoloģiski kļuva par atskaites punktu šāda veida skatēm. Laikabiedri uzteica mākslas darbos redzamo saistību ar Latviju, rādot ainavu un raksturīgos tipus, uzsverot arī formālā izpildījuma savdabību: “..mēs aizrādām uz to vispārīgi patīkamo ievērojumu, ka mūsu

44 M. (1896). Latviešu etnogrāfiskās izstādes lietā. *Baltijas Vēstnesis*, 10.06., 1. lpp.

45 Plašāk sk. Ārena, Maija. (2016). Jaņa Rozentāla ieguldījums Latviešu Etnogrāfiskās izstādes tapšanā. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 96.–101. lpp.

46 Sast. Pujāte, Inta; Putniņa-Niedra, Anita. (1997). *Dzīves paleta. Jaņa Rozentāla sarakste*. Rīga: Pils, 115. lpp.

47 Plašāk sk. Ābele, Kristiāna. (2017). Templi pie šūplā. Jaunās nacionālās glezniecības pirmizrāde Latviešu

etnogrāfiskās izstādes Dailes nodaļā. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 80.–95. lpp.

48 Vēl sk. Meinarte, Anita. (2016). Vēsturisko personu un laikabiedru portreti Latviešu Etnogrāfiskajā izstādē. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 102.–109. lpp.

49 [Anon.] (1896). Vidzemnieks Kārlis Hūns. *Pielikums Baltijas Vēstneša* 183. numuram, 17.08., 7., 8. lpp.

daļinieki priekšmetus savai mākslai ņēmuši pa lielākai tiesai no savas tautas apkārtnes. Kaut gan daili dēvē par starptautisku, tomēr savādi patīkams iespaids mūs pārsteidz, redzot, ka mūsu sen pazīstamie tēli mākslas glītumā ievēroti. Citu pasaules mākslinieku starpā mūsu daļiniekiem caur to var rasties tikai sava oriģinalitāte, bez kuras neviens dailes mākslinieks nevar sasniegt cienītu stāvokli.”⁵⁰

Zem gleznām atradās vitrīnas ar latviešu tautas apģērbiem un rotaslietām (XII nodaļa). Zināms, ka zem Rozentāla diplomdarba “Pēc dievkalpojuma” vitrīnā bija ievietotas latviešu tautas rotaslietas, “starp kurām vispazīstamākā ir sieviešu sudraba sakta, villaines, uzkrekla vai apkakles sasprausānai. Tur atronami jo skaisti eksemplāri tiklab no Vidzemes, kā Kurzemes apvidiem.”⁵¹

Par etnogrāfiskās izstādes vidus telpas noformējuma vienojošo elementu kļuva drapējums, kura lietojums visai raksturīgs 19. gadsimta otrajā pusē pasaules izstādēs atsevišķu paviljonu noformējumā un mazāka mēroga skatēs. Piemēram, jau iepriekš minētajā 1889. gada Parīzes izstādē drapējums bagātīgi izmantots juvelierizstrādājumu paviljonā.⁵² Jāpiebilst, ka Skruzītis, domājot par gleznu eksponēšanu, jau pašā sākumā bija iecerējis izmantot drapējumus: “Piebūvē, resp. patstāvīgajā mākslas nodaļā pirmā rindā ievietojami mūsu daļinieku ražojumi starp patīkamām drapērijām un puķu grupām.”⁵³

Dailes nodaļas drapējuma izmantojumu no mūsdienu viedokļa vērtē Kristiāna Ābele: “..redzams, ka ar galvenās ēkas iekārtošanas virsvadītāja Rozentāla ziņu šie sasniegumi centrālajā rotundā uz drapēriju, karogu un heraldisku elementu fona radīja teatrālu efektu, kas mūsdienu izpratnē mazina mākslas darbu vizuālo pašvērtību.” Tomēr saistībā ar izstādes specifiku viņa secina, ka drapējums “..atbilda etnogrāfiskās izstādes patētiskajai “ražas svētku” gaisotnei. [...] Drapējumiem, iespējams, bija arī papildfunkcija – piesegt pagaidu būves konstruktīvos elementus un akcentēt telpas daļījumu”.⁵⁴

Drapējums tika izmantotas arī manekenu (tolaik saukti par tēliem vai figūriņām) grupu ierāmējumā, kas radīja latviešu raksturīgos nodarbošanās veidus lauksaimniecībā, sadzīvē, kā arī ieradumus. Pēc neapmierinošā manekena izgatavošanas rezultāta Maskavā, 51 figūriņu izstādei

no presēta kartona izgatavoja Firekes un Leitkes fabrikā Rīgā. Manekeni tika apģērbti tradicionālajos tērpos, to apraksti sniegti katalogā un, veidojot konkrētas ainas, figūriņas izvietoja it kā uz nelielas skatuves ar Latvijas ainavu⁵⁵ fonā, bet “skatuve” tika aptverta ar drapējumu. Tā tika noformētas divas – plāvēju un linu plūcēju – grupas, kas atradās galvenajā ēkā (Antropoloģijas nodaļa). Nav zināms, vai drapējums tika izmantots manekenu grupu noformējumam arī senlaicīgajās un jaunlaiku ēkā.

Vēl jāpiemin, ka galvenās ēkas noslēgumā atradās neliela igauņu etnogrāfisko priekšmetu – tautas tērpu – kolekcija no Tērbatas mācīto (izglītoto) biedrības.

Tālāk, jau laukumā bija izvietotas divas senlaicīgās mājas, kuras tika uzbūvētas no jauna pēc konkrētiem paraugiem. Pirmā – augškurzemnieku, otrā –

50 [Anon.] (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Balss*, 14.08., 1. lpp.

51 S. G. (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Baltijas Vēstnesis*, 05.08., 1. lpp.

52 Attēls. <https://www.unjourdeplusparis.com/en/paris-reportage/exposition-universelle-1889> (Skatīts 04.01.2025.)

53 LU Bibliotēka, RRGN, 25. f., Nr. 1230. Avoti Rīgas vēsturē VII-3-7. Projekti un piezīmes. Projekts etnogrāfiskajai izstādei, Nr. 2.

54 Ābele, Kristiāna (2017). *Templi pie šūpla*.

Jaunās nacionālās glezniecības pirmizrāde Latviešu etnogrāfiskās izstādes Dailes nodaļā. No: Sanita Stinkule.

Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 85. lpp.

55 Sk. Ābele, Kristiāna. (2014) *Mākslas dzīve. No: Latvijas mākslas vēsture*.

4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods: 1890–1915*. Sast. Eduards Kļaviņš. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 60. lpp.

vidzemnieku. No tām pa labi atradās jaunlaiku ēka, kādas 19. gadsimta beigās cēla bagātie saimnieki, kas demonstrēja latviešu ekonomisko izaugsmi pēdējo gadu laikā. Šīs ēkas kļuva par mājvietu Mājrūpniecības (XIV) nodaļai. Skruzītis, kuram uzticēja to iekārtošanu, veidoja laikmetam atbilstošus interjerus. Tika eksponēti senie darbarīki, sadzīves priekšmeti, mēbeles, trauki, “tautas ēdieni”, ēku modeļi, manekenu grupas. Jaunlaiku ēkai pieslēgās gara nojume, kurā atbilstošo speciālistu vadībā tika iekārtota biškopības, lauksaimniecības, zvejniecības un kuģniecības (XV–XVIII) nodaļa⁵⁶.

Izstādi bagātināja muzikāli priekšnesumi – koncerti, kuros tautas melodijas un latviešu komponistu darbu atskaņoja Rīgas Latviešu dziedāšanas biedrības un Jelgavas dziedāšanas biedrības kori diriģenta Jēkaba Ozola vadībā. Īpaši iecienīti bija seno latviešu ierašu atainojumi, iedalīti divās lielās grupās: uzvedumos no tautas dzīves un kāzu ierašu iestudējumos. Turklāt izpildītāji bija tērpti tradicionālajos tautas uzvalkos. Andrejs Jurjāns rūpējās par mūziku, dziesmas iestudēja Ādams Ārgalis, bet par tekstu un izrāžu izveidi bija atbildīgs Pēteris Ozoliņš.

Šo teatralizēto iestudējumi iekļaušanu izstādes “repertuārā” rosināja Krišjāņa Barona atziņa par latviešu tautas dziesmām, ka tās “izrādāmas tādā kārtībā, ka iznāk [...] vesela luga.”⁵⁷ Bet par vienu no stimuliem varēja kļūt arī eventuālā apmeklētāja piesaiste, jo “Nevis ikkatrs ir spējīgs, klusu un savā nodabā nogrimis pa etnogrāfisko izstādi starp nedzīvām lietām staigājot šiem nedzīviem priekšmetiem vajadzīgo sakaru iedot, nozīmi un dziļumu. Dažs varbūt, galvu grozīdams nodomājis, kas gan te par labu var būt, vecajās senču lietās skatoties!? Tē nu nāk tautas dzīves un parašu izrādes palīgā, un rāda vecās greznās saktis, ziļu un citus vaiņagus, saļmales un citas mices, dzīparu cepures līdz ar citām galvas rotām, nāmatu ar zapaniem un kučām, segšas, villaines un seģenes pie dzīviem cilvēkiem uz skatuves izlietotus, itin kā tautas dzīvē un darbībā. Tur atskan taures un ragi, stabules un kokles pie senām tautas dejām. Tur redz meitas maltuvē maļam vai istabā vērpjam, puišus pieguļā jājam, jaunus ļaudis rotaļājamies, precībās braucam, kāzas svinam un visus vairāk ievērojamus skatus no tautas dzīves savā acu priekšā patiesībā kā dzīvē izdzīvojam.”⁵⁸ Šiem pasākumiem tika uzbūvēta trīsdalīga skatuve (saukta arī par centrālaskatuvi).⁵⁹

Pie kanāla tika uzcelts restorāna paviljons pusapļa formā, starp jaunlaiku ēku un restorānu – neliels paviljons orķestrim. Tur darbdienās noteiktās stundās, bet svētdienās gandrīz visu dienu spēlēja kareivju mūziku. Mūzikas sakarā tika domāts arī par novitātēm, izstādes rīkotāji bija noīrējuši Edisona fonogrāfu. Tādējādi klasiskais repertuārs tika papildināts ar latviešu dziesmām: “Rīgas latviešu teātra pazīstamais spēks Dubura kungs un brīvmākslinieka Nikolaja Alunāna ja u k t s un d ā m u k o r i paklausījuši Mežmala kunga lūgumam un laipni iedziedājuši fonogrāfā vairākas dziesmas.”⁶⁰

56 Biškopības nodaļā būtisks bija Kurzemes biedrības priekšnieka E. Šēfera ieguldījums, lauksaimniecības nodaļā – Jelgavas Lauksaimniecības biedrības priekšnieka Jāņa Bisenieka, zvejniecības – ceļu inženieru studenta J. Lonfelda un Jāņa Goldmaņa, kuģniecības nodaļā – jūrniecības speciālista Anša Bandrevica un kapteiņa Kārļa Lindemaņa devums.

57 K. (1896). Tautas dzīves un parašu izrādes. *Balss*, 28.08., 1. lpp.

58 Turpat, 1. lpp.

59 G. (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Tēvija*, 07.08., 5. lpp.

60 Kr. (1896) Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Baltijas Vēstnesis*, 27.08., 3. lpp.

61 G. (1896). Latviešu etnogrāfiskā izstāde. *Tēvija*, 07.08., 6. lpp.

Visas ēkas, izņemot pirti, kas atradās kanāla malā, būvētas pēc Konstantīna Pēksēna plāniem, konsultējoties ar Skruzīti un Aleksandru Vanagu.⁶¹

Izstādi atklāja 1. augustā, sākotnēji tā bija paredzēta līdz 31. augustam, vēlāk pagarināta līdz 15. septembrim. Nedēļu pēc atklāšanas tika rakstīts, ka izstāde “pastāvīgi pievelk visai daudz apmeklētāju; un visi, kas viņā

ierodas, ir pārsteigti, ieraugot lielo pilnību un košo sakārtošanu⁶². Apmeklētāju skaits īpaši palielinājās pēc 11. augusta, kad biļešu cenas no 50 kapeikām samazināja līdz 30 kapeikām. Turklāt vairāku skolu skolniekiem tika piešķirtas brīvbiļetes. Trešdienās par ekspozīciju tika sniegta paplašināta informācija, bet Plutes sastādītajā katalogā (tulkots arī vācu un krievu valodā) sniegta ziņas gan par priekšmetiem, gan laikmetiem. Varēja arī iegādāties Emanuela fon Egerta, kuram LEI komiteja piešķīra atļauju fotografēt izstādi, uzņemtos skatus.⁶³

Liels nopelns izstādes reklamēšanā bija presei.⁶⁴ Žurnālos un avīzēs tika skaidroti muzeju uzdevumi, rakstīts par etnogrāfiju, norādot uz tās saistību ar arheoloģiju un antropoloģiju, daudz spriests par Latviešu muzeja izveidi, par izstādes mērķiem.

Izstādes nozīme

Pēc savas specifikas Latviešu etnogrāfisko izstādi var saukt par kultūrvēsturisku, proti, tādu, kas parādīja latviešu dzīves veidu senatnē un jaunākos sasniegumus saimnieciskajā un garīgajā jomā. Tai bija īpaša nozīme kultūras dzīvē – pirmo reizi plašāka publika varēja iepazīties ar latviešu profesionālajiem māksliniekiem, bet pats iekārtojums veicināja Latvijas Brīvības muzeja izveidi. Etnogrāfisko un arheoloģisko priekšmetu uzkrājums bija nozīmīgs Latvijas Nacionālā vēstures muzeja izveidē, seno materiālu kolekciju studēja arī mākslinieki, domājot par nacionālo stilu lietišķajā mākslā, scenogrāfijā. Arhitektūrā to uzskata par “pirmo nacionālā romantisma manifestāciju Rīgas arhitektūrā”.⁶⁵

Latviešu etnogrāfiskā izstāde notika Viskrievijas X arheoloģiskā kongresa laikā⁶⁶, uz kuru bija ieradušies vadošie speciālisti ne tikai no Krievijas, bet arī no Eiropas valstīm, pat no Amerikas Savienotajām Valstīm. Kongresa dalībnieki pēc arheoloģiskas izstādes, kuru bija izveidojusi Rīgas senatnes biedrība, apmeklēja latviešu izstādi, un pēc žurnālistu vērojuma, bija apmierināti ar redzēto⁶⁷ un vēlāk, iepazīstinot kolēģus ar saviem iespaidiem, veicināja latviešu starptautisko atpazīstamību.

Izstādes izveidošanā tika iesaistīts liels skaits latviešu. Par viņu pozitīvo attieksmi izstādes veidošanā liecina ne tikai iesūtīto lietu skaits, par ko uzzinām no presē publicētajiem datiem⁶⁸, bet pēc otrā cirkulāra saņemšanas atbildes vēstulēs⁶⁹ LEI komitejai izteiktais gandarījums un atbalsts. Izstādes sagatavošana, tās norise un atspoguļošana masu medijos stiprināja nacionālo pašapziņu. Izstāde iekļāvās plašākos sabiedriskos procesos, kas vēl pēc nepilniem divdesmit pieciem gadiem radīja priekšnoteikumus neatkarīgas valsts proklamēšanai.

62 Turpat, 5. lpp.

63 -nn- (1896). Latviešu etnogrāfiskās izstādes. *Baltijas Vēstnesis*, 27.08., 3. lpp.

64 Plašāk sk. Cīrulis, Imants (2017). Latviešu etnogrāfiskās izstādes vērtējumi sabiedrībā. No: Sanita Stinkule. *Indivīds. Vēsture. Nācija, Latviešu etnogrāfiskajai izstādei – 120. Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 126.–137. lpp.

65 Gropa, Silvija (2014). Arhitektūra. No: *Latvijas mākslas vēsture*. 4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods: 1890–1915*. Sast. Eduards Kļaviņš. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 497. lpp.

66 Plašāk sk. Ciglis, Jānis (2016). Viskrievijas X kongress Rīgā un tā nozīme Baltijas senatnes pētniecībā. No: Sanita Stinkule, *Latviešu etnogrāfiskā izstāde. 1896*, Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Neputns, 88.–115. lpp.

67 G. (1896). X arheoloģiskajam kongresam. *Tēvija*, 07.08., 5. lpp.

68 Precīzs uzskaitījums, par cik palielinājušies muzeja krājumi pēc izstādes, dots: [Anon.] (1897). Rīgas Latviešu Biedrība 1896. gadā. *Balss*, 26.02., 1. lpp.

69 Glabājas LU Bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu fondā. 25. f., Nr. 1230. Avoti Rīgas vēsturē. VII-3.3. Atbildes raksti uz 2. cirkulāru.

Šķietamā objektivitāte un uzskatāmā subjektivitāte: paradigmas maiņa muzeja ekspozīcijā



Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs (turpmāk – MVM) 2021. gadā uzsāka pārdefinēšanas programmu, atsaukdami uz ķirurgu Leonīdu Rogozovu – antarktiskās ekspedīcijas pavadošo ārstu, kurš 1961. gadā, tālu aiz polārā loka pašrocīgi veica sev apendicīta operāciju, izmantojot lokālo anestēziju un ceļabiedra turētu spoguļi. Tāpat kā Rogozovs, muzejs gatavojās būt divi vienā – ārsts un pacients –, publiskā domu apmaiņā pārskatot muzeja darbības vēsturi, tā dibināšanas mērķi un ideoloģisko atkāpju konsekvences, kolekciju izcelsmi un krājuma tapšanas sociālpolitiskā dimensijas, sešās desmitgadēs iekoptās eksponēšanas tradīcijas un attiecību dinamiku ar muzeja esošo un potenciālo auditoriju¹. Šis teksts vistiešākajā veidā saistīts ar MVM pārdefinēšanās posmu – atskatīšos uz darbu pie muzeja vēstures izpēti, kas rezultējās filmā “Zinātniskās padomes sēde”, vienlaikus plašākā kontekstā aplūkojot to, kā mainās muzeju ekspozīcijas un kas ir jaunie ideju tīklojumi, kuros tās tiek radītas un uztvertas.

Rogozovs sevi operēja apstākļu spiests – aklās zarnas piedēkļa iekaisums kļuva akūts Antarktikas ekspedīcijas laikā; 12 cilvēku komandā viņš bija vienīgais ārsts, un viņam nebija cerību uz profesionālu palīdzību no malas. Savukārt es šīs pārdomas redzu antropoloģijā pazīstamās autoetnogrāfijas metodes ietvaros, kas ļauj pētniekam reflektēt par personīgo pieredzi saistībā ar plašākiem sociokulturāliem kontekstiem, padarot subjektīvo skatījumu par daļu no izpēti². Tekstā secīgi atskatos uz institucionālās kritikas tradīciju, pievērsos pārmaiņām muzeju ekspozīcijas intonācijās (no anonīmas objektivitātes uz skaidri iezīmētu subjektivitāti), apskatu māksliniecisko izpēti kā metodi, caur to iezīmējot paradigmas maiņu vēstures muzeju ekspozīciju un mākslas attiecībās, visbeidzot pievērsos muzejiem kā neizbēgami ideoloģiskām vietām.





Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja izstādes "Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs" dokumentācija. Kuratori Kaspars Vanags un Kristīne Liniņa. Foto: Reinis Hofmanis, 2024

Diorāmu "*Homo erectus sinensis* sieviete izvelk skabargu no bērna kājas", kas muzejā apskatāma jau kopš 20. gs. 50. gadiem, izstādes "Pēcnāves dzīve" kuratori izstādē papildinājuši ar 20. gs. 60 un 80. gados tapušām dokumentālajām filmām par pārdabisko – ekstrasensu darbību, alternatīvās ārstēšanas metodēm, "brīnumdakteriem", tādējādi par eksponātu grupas galveno tēmu padarot nevis ievainojuma aprūpi, bet zinātniskā un nezinātniskā robežas.

MVM uzsāko procesu apzīmēšanai šķiet piemēroti ieviest jēdzienu “institucionālā paškritika”, tā saistot to ar institucionālās kritikas tradīciju, bet vienlaikus norādot uz to, ka pats muzejs šoreiz ir ne tikai mājvieta vai platforma ārpusnieku veiktam kritiskam skatījumam, bet ir rūpīgākais kritiķis pats sev. Pjotrs Pjotrowskis (*Piotr Piotrowski*) un Katažina Muravska-Muteziusa (*Katarzyna Murawska-Muthesius*) šādos gadījumos runā par “kritisko muzeju”, kurā “muzeja loģistikas un organizatoriskie jautājumi var kļūt par nozīmīgām mākslas radīšanas tēmām, uzdodot jautājumus par cilvēku vai praksi izslēgšanu, darba apstākļiem vai finanšu struktūru – problēmām, kas pastāv pašā muzejā, bet vienlaikus caurstrāvo visu sabiedrību, kurā muzejs atrodas”³, un viņu sastādītajā rakstu krājumā Jakobs Birkens (*Jacob Birken*) iezīmē arī kritisko muzeju nākotnes trajektoriju: “kritiskais muzejs nepārtraukti pilnveidos un pielāgos savus kritiskos instrumentus, līdz beidzot izsīks reizē ar pēdējām tā problēmām – cerams, atspoguļojot pārmaiņas pašā sabiedrībā”⁴. Šai vīzijai gan gribētos iebilst, ka, visticamāk, izsīks nevis problēmas, bet kuratoru aizrautība un publikas pacietība vai interese par “organizatorisku jautājumu” kritisku pārskatīšanu.

Institucionālā kritika sākās 20. gadsimta 60. gadu beigās kā mākslinieciska stratēģija, kas izaicināja mākslas institūciju sociālās, ekonomiskās un politiskās struktūras. Sākotnēji fokusējoties uz galerijām un mākslas muzejiem, tādi mākslinieki kā Hanss Hāke (*Hans Haacke*), Marsels Brotaers (*Marcel Broodthaer*), Andrea Fraizere (*Andrea Freiser*) un vēl citi izgaismoja varas dinamiku, finansējuma avotus un ideoloģiskos ietvarus, kas ietekmē kultūras un mākslas lauku. Kustība paplašinājās no laikmetīgām mākslas telpām līdz vēstures un zinātnes muzejiem, kritiski iztaujājot, kā institūcijas konstruē naratīvus, reprezentē vēsturiskus notikumus un vairo, izplata un piešķir varu noteiktas kultūras perspektīvām. Piemēram, Freda Vilsona muzeja intervences vērsa uzmanību uz rasistiskām kūrēšanas praksēm⁵, Marijas Terēzas Alvesas darbi – uz koloniālām kolekcionēšanas stratēģijām muzejos⁶, Marka Diona darbi (izstādīti arī Rīgā 2018. gada Rīgas Starptautiskajā laikmetīgās mākslas biennālē) caur arheoloģiskām un zinātniskām instalācijām dekonstruēja muzeja taksonomijas un zināšanu klasifikācijas sistēmas⁷. Šie kritiskie mākslas darbi tiecas dekonstruēt šķietami neitrālo muzeja statusu, atklājot muzejus kā aktīvus nozīmju, varas un sociālo zināšanu ražotājus, nevis kā pasīvas objektu un informācijas krātuves. Vairumā gadījumu šādi kritiski brīži tikuši īstenoti kā komentāri no ārpuses, lai gan nereti pēc pašu institūciju iniciatīvas.

20. gadsimta 90. gadu beigās un 2000. gadu sākumā, institucionālās kritikas vilnim pieņemoties spēkā, kā arī ietekmējoties no kritiskās teorijas un pieaugošā sociālā apzinīguma (*social awareness*), starptautiskā muzeju

1 <https://mvm.lv/lv/muzeja-pardefinesana>

2 Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2010). *Autoethnography: An Overview. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 10: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>

3 ‘Is the Contemporary Already Too Late?’ (Re-) producing Criticality within the Art Museum Jacob Birken / Katarzyna Murawska-Muthesius, and Piotr Piotrowski. *From Museum Critique to the Critical Museum*. London: Routledge, 3 Mar, 2016, p. 225.

4 Ibid., p. 227.

5 Skat., piemēram, Freda Vilsona mākslas projekta “Mining the Museum” (1992) publikāciju: Wilson, Fred. *Mining the Museum: An Installation*. New York: The New Press, 1994; pieejama tiešsaistē: https://monoskop.org/images/0/00/Wilson_Fred_Halle_Howard_1993_Mining_the_Museum.pdf

6 Skat., piemēram, sadarbībā ar Džimiju Dirhama (*Jimmy Durham*) īstenoto projekta “Eiropas normalitātes muzejs” (2008) analīzi: Bilbao, A. (2021). *The Museum of European Normality: colonial violence, community museums, and practices of display. Museum Management and Curatorship*, 36(6), pp. 649–668. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2001361>

7 Priekšstatu par Marka Diona instalāciju Latvijas Universitātes Zooloģijas kolekcijā Rīgas Laikmetīgās mākslas biennāles (2018) ietvaros var gūt, iepazīstoties ar biennāles digitālo katalogu: <https://digital.rigabiennial.com/>; ieskats citos Marka Diona darbos, piemēram: Shaw, L. (2007, June 1). *Mark Dion*. Artforum: <https://www.artforum.com/events/mark-dion-4-183812/> vai Endt-Jones, M. (2007). *Beyond institutional critique: Mark Dion’s surrealist wunderkammer at the Manchester Museum: journals. le.ac.uk*. <https://doi.org/10.29311/mas.v5i1.89>



Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja izstādes “Pēcņāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs” dokumentācija. Kuratori Kaspars Vanags un Kristīne Liniņa. Foto: Reinis Hofmanis, 2024

Fotogrāfijā redzama cilvēka auguma lelle, kas darināta 20. gs. 50. gados diorāmai Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja ekspozīcijā. Tas, ka vairākkārt mainīts diorāmas nosaukums un tajā atainotais notikums nav saistīts ar konkrēta reģiona, tautas vai cilts kultūru, saskan ar Geinoras Kavanagas domu par muzejiem kā “iztēles telpām”, kurās tiek socializētas mūsu individuālās pagātnes versijas.

vidē attīstījās tas, ko varētu saukt par institucionālo paškritiku – pašas institūcijas arvien biežāk pievērsās kritiskiem pašizmeklējumiem, iniciējot diskusijas par kolekciju izcelsmi un sistēmiskām nevienlīdzībām krājuma priekšmetos⁸. Muzeji un kultūras institūcijas sāka proaktīvi pētīt savus vēsturiskos aizspriedumus, prakses un varas struktūras, kā arī meklēt ceļus, kā šādas pētnieciskās kritikas secinājumus iekļaut darbībā. Visuzskatāmāk pārmaiņas bija vērojamas muzejos, kas glabāja tā dēvētās antropoloģiskās kolekcijas, kas cieši saistītas ar koloniālajām praksēm, piemēram, Amsterdamas pasaules kultūru muzejs (agrāk – Tropu muzejs), Vīnes Vispasaules muzejs (agrāk – Etnogrāfijas muzejs), Berlīnes Humboldta forums (kas pārņēma daļu kādreizējā Etnogrāfiskā muzeja un Āzijas mākslas muzeja kolekcijas). Tomēr ievērojamas pārdefinēšanās notikušas arī daudzos citos muzejos – straujāk caur mainīgo izstāžu programmām, lēnāk, ienākot pastāvīgajās ekspozīcijās un dažkārt mainot muzeju identitātes – kā redzams visos nupat minētajos piemēros, līdz ar pārdefinēšanu mainījušies muzeju nosaukumi (arī to programmas, misijas un auditorijas).

Interesanti, ka *Eilean Hooper-Greenhill* institucionāli paškritiskās muzeju prakses kontekstualizē nevis primāri caur kritiskumu, bet caur rūpēm par publiku, rakstīdama par “post-muzeju”, kurā galveno lomu vairs nespēlē objektu uzkrāšana un saglabāšana, bet gan to izmantošana, mijiedarbība un rūpes par apmeklētājiem.⁹ Medicīnas vēstures muzeja gadījumā, kur nereti nākas saskarties ar skatītāju vilšanos, ka vairs nav apskatāmas diorāmas (vairums no kurām idejiski tapušas vēl 30. gadu beigās, materiālā realizētas 60. gados, no mūsdienu viedokļa ir zinātniski apšaubāmas un veicina problemātiskus stereotipus par “citām kultūrām”), gan nākas domāt par šo rūpju aizbildniecisko dabu, t. i., tā vien šķiet, ka turpinās muzeja misija “civilizēt” un “izglītēt”, nevis tikai mijiedarboties.

Muzejs kā anestēzija

2021. gadā, kad MVM uzsāka pārdefinēšanas posmu, liela daļa pamatekspozīcijas bija saglabājusies no dažādām padomju okupācijas perioda desmitgadēm gandrīz nemainītā veidā, piemēram, “Etnomedicīnas ekspozīcija” pagrabstāvā lielākoties veidota laika posmā līdz 1966. gadam¹⁰, vēlākos gados mainīta daļa tekstu un uzrakstu, būtiski nemainot pašas diorāmas vai ekspozīcijas koncepciju. Kā izpētījuši MVM kuratori Kristīne Liniņa

un Kaspars Vanags: “Kopš muzeja pirmsākumiem pagrabstāva ekspozīcijā ir aplūkojama 50. gados darināta vēstures aina ar lellēm cilvēka augumā un daudzkārt mainītu nosaukumu. “Ievainotu karavīru ved dziedināt pie cilts mātes – tautas dziednieces”, “Slāvu zemnīca”, “Matriarhāta laika zemnīca”. Muzeja arhīvā nav liecību, ka atainotais notikums un tajā iesaistītie personāži būtu saistīti ar konkrētu reģiona, tautas vai cilts kultūru. Muzeja mākslinieka gatavotie rekvizīti ar atsaucēm uz Ziemeļamerikas pirmiedzīvotāju totēmiem un Sibīrijas šamanismu savulaik papildināti arī ar autentiskiem priekšmetiem – Mordvijas somugru tautām un čuvašiem atsavinātām elku figūrām. Kultūru dažādība šādā vēstures iestudējumā ir sakausēta viengabalainā vispārinājumā “citādība”, kas ir bijis ideoloģiski parocīgi.”¹¹ No mūsdienu skatpunkta

8 Ar “sistēmisku nevienlīdzību” tiek saprasta dzīvi iesakņojusies varas, resursu un iespēju nevienlīdzība, kas muzeju krājumu kontekstā parasti izpaužas kā noteiktu grupu priekšmetu un stāstu iztrūkums. Piemēram, mākslas muzeji, pārskatot savus krājumus, atzīst, ka tajos pietiekami nav pārstāvēti sieviešu radīti mākslas darbi arī no tām desmitgadēm, kad mākslinieču sievietes nav trūcis; vai “citu” (ne-Rietumu) kultūru materiālās liecības krājumos ir pārstāvētas, bet interpretācijās zudušas autentiskās zināšanas no tiem kultūras kontekstiem, no kuriem šie priekšmeti nereti vardarbīgi iegūti.

9 Hooper-Greenhill, Eilean (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge, pp. 142–162.

10 Vidgorčika, Inga (2024). *Diorāmas PSMVM Etnomedicīnas ekspozīcijā*, Zinātniski pētnieciskā darba ziņojums. PSMVM Digitālais arhīvs.

11 Liniņa, Kristīne; Vanags, Kaspars (2024). *Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs*, izstādes teksts. Pieejams: <https://www.mvm.lv/lv/programma/izstades/pecnaves-dzive-pieminas-prakses-un-muzejs/16> (Skatīts 26.05.2025.)

raugoties, redzams, ka ekspozīcijas veidotājiem nozīmīgāk par precīzu laikmeta vai notikuma atjaunojumu bija ilustrēt ideju par rūpēm, līdzekļiem un paņēmieniem pirms medicīnas profesionalizēšanās, savukārt kā neizbēgama blakne ekspozīcijā iekļuvusi stereotipizējoša attieksme pret citām kultūrām – attieksme, kas vēl visai izplatīta 60. gados, bet kļuvusi uzkrītoši problemātiska 21. gadsimta sākumā.

Neraugoties uz acīmredzami novecojušām ekspozīcijām, muzejs turpināja būt leģendārs un cienīts – vajadzība pēc pārmaiņām muzejā nebija ārējs publikas pieprasījums. Uzaicinātai strādāt pie muzeja pārdefinēšanas programmas un pēc būtības pievērsoties muzeja pamatekspozīcijā inscenētajām ainām un naratīviem, ko tās komunicē, nācās domāt par jau citviet manītu muzeju anestezējošu iedarbību – muzeji, dažkārt neatkarīgi no to faktiskās kvalitātes, caur savu institucionālo ietvaru spēj ievērojami pārveidot priekšmetus un naratīvus, piešķirot tiem jaunu statusu un leģitimitāti sabiedrības acīs, vedinot eksponētos priekšmetus pieņemt ar tādu godbijību, kāda tiem un, ļoti iespējams, arī stāstiem, citā kontekstā netiktu piešķirti. Priekšmetu nozīmju un statusu mainīšana tieši ir muzejiskās krāšanas un izstādīšanas pamatnodarbe: vispirms jau priekšmets, nonākot muzeja krājumā, zaudē saikni ar savu sākotnējo funkciju: āderu cērtamais nazītis vairs necirtīs nevienu asinsvadu un, visticamāk, brīdī, kad nonācis muzejā, tādus nav cirtis jau vairākus gadsimtus; savukārt kovida respirators, nonācis muzejā, neaizturēs nevienu siekalu pilienu. Ar nēdāz veiksmes, muzejā nonākušais priekšmets kļūst par elementu stāstos – par asins nolaišanu vai vīrusu izplatību, vai, piemēram, par uzticēšanos un tās trūkumu veselības aprūpē. Atkarībā no stāsta, priekšmeti pēkšņi kļūst skatāmi, ko vieglāk saprast par āderu cērtamo nazīti, bet ne tik pašsaprotami par kovida maskām, kuras vēl nav ieguvušas eksotisku atsvešinājumu – tās nupat vēl visiem bija uz sejas, priekšnamos un papīrgrozos. Bet paradoksālā kārtā mēs vienalga uz tām, muzejā izliktām, skatītos ar jaunu vērību. Izstādes kā medijs nosaka artefaktu sociālo nozīmi un nozīmību, un visbiežāk skatītājos mīt paļāvība, ka tas, kas redzams izstādēs, ir mūsu ievēribas vērts.

Kerola Dunkana, 90. gados apcerot muzeju vietu sabiedrībā, sprieda, ka muzeji modernismā piedāvā sekulāru alternatīvu reliģisko rituālu tempļiem – tie veido rituālas telpas, kas pārveido gan objektus, gan apmeklētāju pieredzi, muzeji izmanto arhitektūras un eksponēšanas tehnikas, lai radītu gandrīz sakrālas telpas, kas ietekmē to, kā mēs uztveram objektus. Un, līdzīgi kā ienākot reliģiskās ēkās, arī muzejos apmeklētāji ierodas ar vēlmi un līdz ar to spēju nokļūt noteiktā uztveres stāvoklī.¹² Esmu nonākusi muzejā, lai interesētos un ar paļāvību pieietu tam, ka tas ir intereses vērts, un ekspozīcijas autori dažkārt spēj gan padarīt kādus artefaktus nozīmīgus, gan citkārt ļaut noticēt, ka tie ir nozīmīgi (kas vēl nav viens un tas pats). Domājot par izstādēm kā rituāliem, pašām izstādēm un ekspozīcijām nereti ir reprezentatīva nozīme – būtisks ir pats fakts, ka izstāde notiek, tās simboliskā nozīme; vieniem svarīgs ir atklāšanas brīdis, citiem – apmeklējuma brīdis, tāda kā piederība tiem, kas izstādi redzējuši, vai vēl plašāk – piederība tiem, kas bijuši konkrētajā muzejā, vai tiem, kas vispār savu brīvo laiku vada muzejos. Ar to varbūt arī daļēji skaidrojama skatītāju pieķeršanās saturiski novecojušām diorāmām Medicīnas vēstures muzejā – atvest bērnus vai mazbērnus tās aplūkot ir kļuvusi par piederības rituālu.

MVM gadījums – 21. gadsimta auditorijas spēja skatīties un atzinīgi uzturēt leģendas statusu ekspozīcijām, kas veidotas ne tikai citā mediju un tehnoloģiju laikmetā, bet arī citā politiskajā iekārtā un specifiski citos vēstures stāstīšanas apstākļos – ir īpaši interesants muzeja varas izpētei. Piedaloties muzeja pārdefinēšanas procesa izpētes posmā, par sev definēto uzdevumu kļuva

¹² Duncan, Carol (1991). *Art Museums and the Ritual of Citizenship* // Karp, Ivan, Lavine, D. Steven (ed.) *The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution, pp. 88–104.

paradoksālais – atrast veidus, kā padarīt redzamu to, uz ko skatāmies vai esam skatījušies desmitgadēm ilgi, padarīt labāk ieraugāmu to, kādā veidā ekspozīcijas ir sava laika ideoloģijas iemiesojums. Vērsos pie muzeja zinātniskā arhīva cerībā atrast kādas liecības diskusijām par ekspozīcijas tapšanu laika gaitā.

Anonīmais muzejs

Zīmīgi, ka pirmais impulss bija meklēt diskusijas un balsis aiz autoritatīvi anonīmās (un tāpēc šķietami objektīvās) ekspozīcijas intonācijas. Autorības un subjektivitātes ienākšana muzeju ekspozīcijās ir viena no parādībām, kuru interesanti vērot, un vērts arī apdomāt šo pārmaiņu idejiskos iemeslus. MVM ideja un krājums balstās viena cilvēka – ķirurga Paula Stradiņa – kolekcijā un vīzijā par muzeju, tā sasaucoties ar retumu kabinetu (*Kunstkammer; cabinet of curiosities*) tradīciju kā muzeju izcelsmes stāstu: kā privātas kolekcijas tās ne tikai atspoguļoja veidotāju aizrautību un īpašās intereses, bet bija arī sociāli instrumenti, lai nostiprinātu un uzturētu kolekcionēšanā iesaistīto rangu sabiedrībā. Savukārt brīdī, kad dažādu pūļu un sakritību rezultātā Paula Stradiņa sapnis par “īstu muzeju” sāk iegūt konkrētas aprises, var vērot, kas notiek ar iecerī, kas no personiskas kļūst par valstisku. Muzejam jākļūst par padomju ideoloģijas paudēju un propagandas rīku. Par muzeju nozares nozīmību padomju varas acīs liecina straujā virzība, kurai var izsekot Arņa Radiņa rakstā par Latvijas muzejiem padomju–vācu–padomju okupācijas maiņu laikā¹³: 1940. gada 17. jūnijā Latvijā ienāk PSRS karaspēks, jau augusta sākumā Izglītības ministrijā izveidots Muzeju nodaļas pārziņa amats un tajā iecelts no PSRS atsūtītais padomju latvietis U. Būcens, savukārt 1941. maijā jau notiek plaši izvērstie kvalifikācijas kursi muzeju darbiniekiem, skaidrojot padomju muzeju darba uzdevumus. Kā rakstā norāda Radiņš, “PSRS muzejos ekspozīciju veidošanā noteicošā bija ilustratīvā metode, kur tēmām un apakštēmām vajadzēja atbilst saturiski un būt savirknētām tādā kārtībā, lai sakristu ar aktuālo apstiprināto PSRS vēstures un komunistiskās (boļševistiskās) partijas īsā kursa izdevumos rakstīto. Ekspozīcijās galvenie bija partijas un valdības lēmumu citāti un lozungi, bet muzeja eksponāts bija tikai tā apstiprinājums.”¹⁴ Kad muzejs no privātas kļūst par valstisku iecerī, lēmumu pieņemšanai vai vismaz to apstiprināšanai jābūt kolektīvai, tāpēc tiek izveidota muzeja zinātniskā padome, kuras darbā piedalās gan muzeja zinātniskie līdzstrādnieki, gan dažādu institūciju un kompetenču pārstāvji. Tādējādi paplašinās autoru vai drīzāk atbildīgo kolektīvs.

Muzeja Zinātnisko padomi ar Latvijas PSR Veselības aizsardzības ministrijas pavēli iecel 1958. gada 17. martā¹⁵. Sabiedrības interešu pārstāvji zinātniskajā padomē mainās, to skaitā ir gan Vladimirs Ozoliņš, sākotnēji kā LPSR Veselības aizsardzības ministra vietnieks, vēlāk ministrs, gan arī lojāli okupācijas režīma ideoloģijas pārstāvji, piemēram, Rīgā dzimuši, bet

Padomju Krievijā augusi Herta Hanzena, komuniste pēc pārliecības, kura uz Rīgu tiek pārcelta okupācijas pirmajos gados un strādā dažādos vadošos amatos veselības dienestos. Hanzena kā LPSR Ministru padomes pārstāve muzeja zinātniskajā padomē nozīmēta jau kopš tās dibināšanas 1958. gada aprīlī, bet 1961. gadā kļūst par muzeja direktori. Ar līdzīgu profilu – medicīniskā izglītība un lojalitāte okupācijas varai –, šķiet, padomē nokļuvis arī Baltkrievijā dzimušais ārsts Arkādijs Hazanovs, kas Rīgā nonācis kara gados kā okupācijas armijas ārsts – virsnieks. Pie režīmam lojāliem mediķiem padomē pieskaitāms arī Mihaels Joffe, agrīns komunistu un “pagrīdes revolucionārs”. Jānis Stradiņš referātā, kurā atsauca arī uz tēva Paula Stradiņa stāstīto, raksta, ka Sarkanajai armijai ienākot

13 Radiņš, Arnis.
Latvijas muzeji
padomju–vācu–padomju
okupācijas maiņu laikā.
No: *Ādolfa Karnupa
dienasgrāmatas
1941–1946*. Rīga: Latvijas
Nacionālais vēstures
muzejs, 325.–460. lpp.

14 Turpat, 346. lpp.

15 Latvijas PSR
Veselības aizsardzības
ministrijas pavēle Nr. 91/1
1958. gada 17. martā.
Noraksts. PSMVM arhivs.



Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja
Zinātniskās padomes sēde 1974. gada jūnijā.

Foto: Emanuels Zvērs, Paula Stradiņa Medicīnas
vēstures muzeja krājums: F 31142/2

Rīgā, tieši Joffe, esot padomju operatīvajā grupā¹⁶, uzraksta izziņu, ka profesors Pauls Stradiņš iecelts par slimnīcas galveno ārstu¹⁷, tāpēc var pieļaut, ka Joffe pievienojas padomei ne bez paša Stradiņa ziņas. Mihaels Joffe vienlaikus ar medicīnas studijām bija pamanījies kļūt arī par profesionālu čellistu, savukārt savā mediķa darbībā nodarbojās arī ar izgudrojumiem (savam laikam oriģināls elektrokardioskops, jauna vektorkardiogrāfijas izmeklēšanas metode)¹⁸, kas liecina par muzeja darbībai īpaši piemērotu interešu plašumu.

Padome, kuras viens no uzdevumiem ir apspriest un apstiprināt ekspozīciju plānus, šķidina autorību un “pārstāv sabiedrības intereses” nereti ar vispārīgiem komentāriem, daļai no kuriem ir, daļai nav praktisku seku Piemēram, apskatot mākslinieces Kokinas sagatavotās panno skices ekspozīcijai “Kosmosa/kosmiskā bioloģija un medicīna”, atvaļinātais armijas ārsts Hazanovs spriež: “Nepatīk ideja, iesaku citas krāsas. Parādīt tikai mūsdienu zinātni, nepieciešams mūsdienu stils zīmējumā. Piedāvāju nokrāsot griestus gaiši zilā krāsā, kas atgādinātu debesjumu.”¹⁹ Kādā citā sēdē Herta Hanzena norāda, ka “Padomju nodaļa nedrīkst izskatīties pelēka. To nedrīkst parādīt atrauti no pārējām nodaļām. Piemēram, ja kādā iepriekšējā, citā nodaļā būtu parādītas bērnu slimnīcas, tad padomju nodaļā tai arī ir jābūt, un pie tam tā, lai padomju nodaļa būtu pārāka. Nu, lai apmeklētājs to saprastu, kā bija agrāk un kā ir tagad. Tātad ir jābūt gan salīdzinājumam, gan pretstatam.”²⁰

Tomēr tā vien šķiet, ka būtiskas saturiskas izmaiņas šādās spriešanās nerodas. Muzeja veidotājs Pauls Stradiņš mirst īsi pēc tam, kad muzejam piešķirta ēka Leona Paegles (vēlāk – Antonijas, tagad – Ukrainas neatkarības) ielā 1, nesagaidījis ne muzeja atvēršanu, ne ekspozīcijas plānu apstiprināšanu, tomēr no protokoliem un arī pašas ekspozīcijas var saprast, ka kolektīvs turpina Stradiņa redzējumu, ko viņš 1958. gada 4. aprīļa sēdē definē šādi: “Šodien esam sapulcējušies, lai apspriestu ļoti svarīgu lietu, proti, lai apspriestu jautājumu, kā sākt Medicīnas vēstures muzeja lietas iekārtošanu. Pirmais stāvs būs pagrabā; tur ekspozīcija ies, sākot no dzīvības rašanās līdz cilvēka izcelšanās laikam. Šamaņu nodaļa arī būs šai pašā stāvā. Otrajā stāvā tiks parādīts laiks no renesanses. T. i., līdz renesansei. Tajā ietilps Roma, Grieķija, Bizantija, arābi, viduslaiki, utt. Trešajā stāvā tiks parādīts laiks no renesanses, ceturtajā stāvā – jaunie laiki. Piektajā stāvā PSRS un Baltijas valstu republikas.”²¹ Gan protokolētajās diskusijās, gan arī vēl tagad apskatāmajās MVM pastāvīgajās ekspozīcijās redzams, ka Stradiņa plāns ir pildīts un turklāt diezgan burtiski, dažkārt pat argumentācijā atgriežoties pie pārspridumiem par to, “kā profesors Stradiņš būtu gribējis”.

Lai cik nekonkrēti ir padomes locekļu ierosinājumi un izteiktās bažas, tas ir viens no mehānismiem, kā muzeja ekspozīcija virzās uz anonīmo, šķietami autoritatīvi objektīvo intonāciju. Muzeji vēsturiski darbojās kā zināšanu organizētāji, strukturējot un klasificējot objektus, lai atspoguļotu sabiedrības normas un vērtības, balstoties apgaismības ideālos, tie tiecās piedāvāt objektīvas un universālas patiesības, izmantojot izstādes kā izglītošanas un sabiedrības regulēšanas instrumentus²². Kamēr akadēmiskās rakstīšanas vidē attīstījās un nostiprinājās atsauču un profesionālapskates (*peer-review*) standarti, muzeju vidē autorību turpināja saglabāt institucionālu un tādējādi autoritatīvu un anonīmu.

16 Operatīvās grupas bija Komunistiskās partijas un padomju darba vadošie aktivisti, kas, Sarkanajai armijai okupējot teritorijas, nodarbojās ar administratīvās un saimnieciskās vadības pārņemšanu.

17 Stradiņš, Jānis (1999). Rīgas pilsētas 2. slimnīca laikmetu griežos. *Acta medico-historica Rigensi*, IV, 219. lpp.

18 Dumešs, Mihails (1989). *Ārsts un mūziķis*. Rīgas Balss, Nr. 10, 12.02.

19 Zinātniskās padomes sēde 1958. gada 4. aprīlī. Protokols Nr. 1, Muzeja Zinātniskās padomes sēžu

protokoli, 1958. gads, PSMVM arhivs.

20 Zinātniskās padomes sēde 1960. gada 9. maijā. Protokols Nr. 1, Muzeja Zinātniskās padomes sēžu protokoli, 1960. gads, PSMVM arhivs.

21 Zinātniskās padomes sēde 1958. gada 4. aprīlī. Protokols Nr. 1, Muzeja Zinātniskās padomes sēžu protokoli, 1958. gads, PSMVM arhivs, AP2, GV2.

22 Sk., piemēram, Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1st ed.). London: Routledge.

Muzeju gadījumā līdz pat pārmaiņām, kas notiek 20. gadsimta nogalē, bet Latvijā 21. gadsimta sākumā, anonīmais muzejs ir izstāžu “autors”, nostiprinot objektīvas patiesības tēlu. Mūsdienu izstādēs bieži vien ir uzskatāma ne tikai kuratoru pozīcija, bet arī dizaineru interpretācija, skatītājus uz izstādi nereti aizvilina nevis pati tēma, bet interese par konkrēto autoru (tai skaitā dizaineru) veikumu tēmas interpretācijā. Šī pāreja no anonimitātes uz autoru un līdzstrādnieku atzīšanu atspoguļo muzeju prakses pārmaiņas – no institucionālās autoritātes uz lielāku caurspīdību un daudzveidīgu perspektīvu pieņemšanu. Mūsdienās daudzi muzeji atzīst, ka to naratīvi ir nevis neitrāli, bet gan interpretējoši, un tos arvien biežāk veido dialoga un līdzdalības pieejas, kas sasaucas ar postmodernām zināšanu teorijām.

Mākslinieciskā izpēte kā metode

Iepazīstoties ar MVM zinātnisko arhīvu, atrastais pārsniedza gaidīto – muzeja ēkas pazobelē rūpīgi glabātajā arhīvā atklājās detalizēti muzeja sanāksmju protokoli (gan zinātnisko padomju sēžu protokoli, gan ražošanas apspriežu, zinātnisko darbinieku sēžu, vietējās komitejas un citu sanāksmju protokoli). Tajos var izsekot muzeja tapšanas gaitai, diskusijās nojaušama dažkārt skaidri samanāmu, citkārt grūti saprotamu interešu virzīšana. Zinātniskās padomes sēžu protokolos izskan arī padomes locekļu redzējums par to, kādi ir muzeja uzdevumi, kāda ir mākslas vieta zinātniskā vai vēstures muzejā, kā arī citas idejiskas nostādnēs, kuras var atpazīt iemiesotas arī ekspozīcijās.

Mana iecere par komentāru muzeja pastāvīgajai ekspozīcijai ar laiku ieguva dramaturģisku formu un kļuva par scenāriju dokumentālai filmai, kuru veido zinātniskās padomes sēžu protokolu fragmentu kolāža, kas inscenē nemitīgu muzeja atvēršanas atlikšanu un topošā muzeja apspriešanu muzeja zinātniskajā padomē. Turklāt scenārijā tika ieprogrammēta tā tālākā “rakstīšana” – sekojot filmu nozarē pazīstamajam “galda lasījumam”, kad aktieri sapulcējušies kopīgi lasa savas lomas, filmā scenāriju lasītu mūsdienu muzeju direktori, turklāt kameras filmētu direktoru pirmo lasījumu, tai skaitā spontānas reakcijas un komentārus, tam visam kļūstot par filmas saturu. Direktoru – lasītāju izvēle nebija nejauša, katrs no viņiem piedalījās ar savu pieredzi un zināšanām, vienlaikus reprezentējot muzeoloģisko vidi un diskusijas mūsdienās. Par filmas dalībniekiem kļuva Medicīnas vēstures muzeja direktors Kaspars Vanags, Dzelzceļa muzeja direktore Ieva Pētersone, Latvijas Nacionālā vēstures muzeja direktors Arnis Radīņš, Latvijas Nacionālā mākslas muzeja direktore Māra Lāce un Madonas novadpētniecības un mākslas muzeja direktore Līvija Zepa. Savukārt par filmas režisoru uzaicinātais Toms Harjo pievienoja savu redzējumu – jauno aktieru spēlētas ainu interpretācijas, rodot filmas vizuālo valodu un pārradot filmas dramaturģiju uz montāžas posmu, tādējādi turpinot muzeja vēstures izpēti un interpretēšanu mākslinieciskās izpētes tradīcijā.

Mākslinieciskā izpēte, dažviet saukta par praksē balstītu vai prakses virzītu pētniecību, pēdējo desmitgadu laikā ir pārgājusi no perifērijas uz arvien plašāk atzītu pieeju, lai gan joprojām turpinās debātes par tās metodoloģisko specifiku, zināšanu veidošanas formām un atbilstošiem novērtēšanas kritērijiem. Mika Hannula, Juha Suoranta un Tere Vadēns savā pētījumā “Mākslinieciskā pētniecība: teorijas, metodes un prakses” to definē kā praksē balstītu un prakses vadītu izziņas formu, kurā zināšanas ir iemiesotas mākslinieciskajā procesā un tā rezultātos²³. Tas ir – par pētniecības rezultātu un formu var kļūt ne tikai

23 Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadēns, Tere (2005). *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Gothenburg: University of Gothenburg and Academy of Fine Arts, pp. 23–48.

akadēmisks raksts, bet arī videodarbs, izstāde, izrāde un citas mākslas formas. Kas gan nenožīmē, ka jebkurš mākslas darbs uzskatāms par pētījumu “mākslinieciskās pētniecības” ietvaros – arī mākslinieciskajā izpētē nozīmīgs ir pētnieciskais nolūks un izmantotās metodes.

Režisora Toma Harjo, aktieru un operatoru kopdarbs²⁴ pie filmas vispirms jau pakļāva no protokoliem tapušo scenāriju padziļinātām lasījumam, ko paredz režijas un aktierdarba specifika. Piemēram, atsevišķās ainās, meklējot tēlu motivācijas un savstarpējās saiknes, nereti tieši caur aktierdarbu kļuva uzskatāmi, ka vienai vai otrai pateiktai frāzei īsta adresāta konkrēta cilvēka veidolā pat nebija, adresāts dažkārt bija “protokols”, tas ir – bija svarīgi, lai kāda frāze vai pozīcija ir izskanējusi, pat ja tā nevirza uz priekšu ne sarunu, ne attiecības. Režisorisku interpretāciju filmā ieguva arī Koptelovas tēls. Koptelova (filmā – Elīna Bartkeviča), kas scenārijā ienākusi caur darbinieku jeb “vietējās komitejas”²⁵ sēdes protokolu, visticamāk, bijusi tehniska darba veicēja, ļoti iespējams – apkopēja, un detalizēti protokoli glabā liecības par kādu sēdi, kurā uzsūrkst konflikts par Koptelovas pārkāpumu – bērnu ielaišanu muzejā bez pavadoniem²⁶. Toma Harjo interpretācijā Koptelova kļuva par identificēšanās enkuru mūsdienu skatītājam – viņa parādās filmā jau kopš paša sākuma, bez teksta, un brīdī tuvu filmas finālam, kad Koptelova runā, viņa ir vienīgā, kas runā sadzīviski un tieši, bez ideoloģiskās jaunrunas.

Turklāt, ieskatoties ciešāk, viņas pārkāpums – bērnu ielaišana muzejā – mūsdienu skatītājam ļauj drīzāk identificēties ar Koptelovu, nevis kolektīvu, kas to nosoda. Koptelovas tēls un vieta, ko tam filmā atvēl režisors, kļūst par komentāru Padomju Savienībā raksturīgajām runas–domu kropļojumam, ritualizētam valodas lietojumam, kurā bija noteiktas frāzes un formulējumi, kas jāiekļauj runās, rakstos un oficiālajā saziņā kā ideoloģiskās pareizības demonstrēšana; “patiesības teikšana” tika atstāta tā dēvētajām virtuves sarunām vai sabiedrības margināliem, iereibušajiem vai, lūk, apkopējai.

24 Filmas tapšanā iesaistītie aktieri: Rūdolfs Sprukulis, Meinards Liepiņš, Evelīna Priede, Ričards Murāns, Ričards Zelezņevs, Elīna Bartkeviča, kā arī operatori Ritvars Bluka, Daniils Pušpurs, Aleksandrs Zarnicins un Kārlis Kempels.

25 *Ražošanas sapulce 1972. gada 25. oktobrī, protokols Nr. 1. Muzeja Zinātniskās padomes sēžu protokoli, 1958. gads, PSMVM arhivs.*

26 Muzeja pirmajās desmitgadēs bērniem ekspozīcija bija pieejama, tikai nākot kopā ar skolotāju vai vecākiem vai citu pieaugušo.

27 Haraway, Donna (1998). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, pp. 581–583.

Uzticēšanās mākslinieciskai interpretācijai kā potenciālam zināšanu radīšanas un pētniecības veidam saistīta ar plašāku paradigmas maiņu, vispirms jau poststrukturālistu labi argumentēto skepsi pret lielajiem, visaptverošajiem naratīviem un citu starpā Donas Haravejas formulēto “situatīvo zināšanu” konceptu, kas atzīst, ka visas zināšanas ir daļējas un rodas no konkrētām, ķermeniskām un vēsturiski specifiskām pozīcijām²⁷. Haraveja un viņas domubiedri gan neaicina uz galēju relativismu, kā patīk pārmest pārmaiņu nokaitinātiem kritiķiem, bet tā vietā aicina atzīt un padarīt redzamu iesaistītā novērotāja subjektīvo skatpunktu, jo tieši tas padara iespējamu atbildīgu zināšanu veidošanu, izvairoties uzturēt ilūziju, ka iespējams universāls, no konteksta atrauts objektīvs skats no “nekurienes”.

Šajā ziņā filma “Zinātniskās padomes sēde”, kuras nolūks ir piešķirt balsis anonīmajai MVM ekspozīcijai, to dara izteikti daudz balsīgi, turklāt autoru balsis un pozīcijas ir identificējas, subjektivitātes uzskatāmību paspīlgtina arī Harjo izvēle filmā iekļaut ainas no filmas tapšanas, piemēram, brīdī, kad režisors “ienāk kadrā” un sniedz norādes mūsdienu muzeju direktoru lasījumā: “Patiesībā, ja visi mēs varam ar augumu drusku savērties vairāk uz priekšu, lai tā enerģija tā kapsulējas te, te, te iekšā, iekšā, un mēs lasām, mēs liekam iekšā ekspresiju, mēs drīkstam pārspēlēt, cik gribam,” tā uzskatāmi norādot uz inscenējuma klātbūtni šķietami visdokumentālākajā filmas daļā.

Uz pārmaiņām muzejos vērts atskatīties arī no cita viedokļa, proti, aplūkojot mākslas darba un mākslinieciskas interpretācijas vietu vēstures vai zinātnes. 1958. gada MVM radošajā apspriedē muzeja zinātniskais līdzstrādnieks (vēlāk – direktors), mākslinieks Oļģerts Krūmiņš spriež: “Attiecībā uz mūsu māksliniekiem man ir sakāms sekojošais: mums ir zinātniski pētnieciska faktu krāšana, ne tīrs mākslas muzejs. Mūsu uzdevums ir parādīt vēstures gaitu medicīnas nozarē un tādēļ, ja ir vajadzība kopēt, jākopē tieši, bez tā sauktajiem katra atsevišķa mākslinieka raksturīgajiem otas žestiem, jo tādu darbu vairs nevar saukt par kopiju. Ja mēs, piemēram, gleznojam pirmcilvēku, tad viņa miesas krāsa nedrīkst būt rozā krāsā, tai jābūt tādai, kāda ir cilvēkam, kas pakļauts saules un vēja iespaidam.”²⁸ Un patiesi, MVM krājumā ir diezgan plaša kolekcija ar gleznojumiem, kas tapuši, kopējot citus mākslas darbus, nereti no profesora Paula Stradiņa vāktiem melnbaltiem preses izgriezumiem vai pašrocīgi pārfotografētiem attēliem vai gleznu reprodukcijām no grāmatām, turklāt laikabiedri atceras, ka viena mākslinieka radītu gleznu nereti pārļaboja cits, proti, māksla, lai arī tai bija atvēlēta skaitliski liela vieta muzeja pamatekspozīcijā, tika uztverta kā ilustratīvs materiāls, kam vizuāli jāskaidro, jāatkārto vai jāapliecina jau zināmais.

Laikmeta maiņa ir uzskatāma: ilūzijas par “faktu krāšanas” iespējamību vai noderību ir zudusi; tas, kas kādreiz tika uzskatīts par skaidru nošķīrumu starp “objektīvo” zinātni un “subjektīvo” mākslu, ir pārtapis par daudzslāņainu izpratni par to, kā abas prakses sniedz ieguldījumu zināšanu radīšanā, katra ar savām metodoloģijām un vērtībām. Muzeju kontekstā tieši interpretācijai (tiesa, neignorējot faktus) ir vērtība – tieši atrastais skatpunkts un vizuālā valoda rada potenciālu ieinteresēt skatītāju vēsturiskā materiālā.

Ideja par māksliniecisku izpēti kā vērtīgu zināšanu radīšanas un komunikācijas formu apzināti izaicina rakstītā akadēmiskā diskursa dominanci. Kamēr akadēmisko rakstu un pētījumu tradīcija ir stingri nocietināts bastions, tikmēr ekspozīciju un izstāžu zāles, arī vēstures un zinātnes (ne tikai mākslas) muzejos šķiet īpaši piemērota vieta mākslinieciskās izpētes pieejām, jo, lai gan tradicionāli muzeji labprāt sevi saredz akadēmiskajai tradīcijai piederošus, izstāžu un ekspozīciju daļa vairāk pieder zināšanu komunikācijai, kur vieta interpretācijai, priekšlikumiem un versijām, jo klasisku akadēmisku pētījumu nemaz tik viegli neizdodas pārvērst apmeklētājiem saistošā telpiskā pieredzē.

Kāda ideja ir muzeja pamatā?

Darbs pie filmas “Zinātniskās padomes sēde” scenārija ritēja ilgi – muzeja pašobelē šķīrstāmo protokolu un korespondences bija daudz, šad tad iekērās finansējuma pieejamība un līdz ar to pārliecība par galarezultātu. Fragmentu salāgošana dažbrīd vedās veikli, dažbrīd iesprūda, un šķita, ka radīt puslīdz dinamisku dramaturģiju no protokolu fragmentiem vien neizdosies, līdz atkal kaut kas atradās. Tikmēr, lasot par to, kā 1958. gadā Veselības aizsardzības ministra vietnieks muzeja zinātniskās padomes sēdē sola, ka “linoleju varēs dabūt vēl, bet ar grīdceliņiem ir grūtības”, caur pusparvētajām durvīm skanēja mūsdienu muzeja darbinieku sarunu fragmenti par remonta kavēšanos un ķībelēm ar mikrocementu. Ilgajā filmas tapšanās laikā bija iespēja pamanīt arī citas paralēles, tā neļaujoties iekrist “aizdomu hermeneitikas” vilinājumā, kas neizbēgami piemīt institucionālās kritikas žanram.

Polš Rikērs ieviesa “aizdomu hermeneitikas” kategoriju, lai aprakstītu kritiskas interpretācijas pieeju Marksa, Nīčes, Freida darbos, kur teksti un kultūras

²⁸ Ražošanas
apspriede 1958. gada
28. martā. Muzeja
Zinātniskās padomes sēžu
protokoli, 1958. gads,
PSMVM arhivs.

fenomeni tiek lasīti ar fundamentālām aizdomām par to virspusējo nozīmi ar vēlmi atklāt slēptās nozīmes, ideoloģijas vai neapzinātas motivācijas.²⁹ Šādu lasījumu vada uzskats, ka teksti (un citi kultūras fenomeni) slēpj tikpat daudz, cik atklāj, un atmāskot slēpto ir būtiskāk vai vismaz interesantāk. “Atmaskojošā” pieceja ir bijusi auglīga un ietekmīga, tomēr arī nereti izpelnījies kritiku, piemēram, par daudzslāņaināku kultūras izpaušmju reducēšanu līdz vienkāršiem simptomiem.

Mēģinot padarīt redzamu ideoloģiju, kurā balstās MVM vēsturiskā ekspozīcija, vienlaikus sanāca izsekot pārmaiņām, ko piedzīvojis ideju tīklojums, kurā balstās muzejs. Ne mazāk saistoši ir domāt par to, kas nemainās. Laikmetiem cauri nemainīgas ir ķibeles ar remontiem un sadzīviskas nebūšanas – jo muzeji ir ne tikai idejiskas telpas, bet arī fiziskas ēkas un saimniecības. Taču nemainās arī tas, ka muzeji ir ideoloģiskas vietas. Ilgstošais darbs pie muzeja vēstures skatīšanas pārkļāvās ar spriešanu par jaunu ekspozīciju bērnu auditorijai, kur kādā sanāksmē, atsaucoties uz ideju ekspozīciju saukt “Viens veselš”, es iebildu, ka nepateicīgs, kaut latviešu valodai “dabisks”, šķiet vīriešu dzimtes kā neitrālās lietojums, turklāt mulsina iespaids par kādu noteiktu veselību kā ideālu, kamēr ekspozīcijā iecerēts runāt par veselības dažādību. Savukārt kā cerīgu apspriedām iespēju nosaukumu interpretēt posthumānisma pieeju gaismā, proti, runāt par to, ka cilvēka veselība nav iedomājama atrauti no citu būtņu un plašākā izpratnē – ekosistēmu – veselības.

Īsi pēc tam man galvā skanēja balss no protokoliem, ķirurga un profesora Aleksandra Bieziņa teiktais: “Jāsaka, ka dažas muzeja nodaļas ir diezgan labas, taču bez ekskursijas vadītāja joprojām nav iespējams izprast ekspozīcijas ideoloģisko pusi. Ekspozīcija vēl ir nepietiekami parādīta no progresā viedokļa.”³⁰

Jāatzīst, šī sabalsošanās uz brīdi šķita mulsinoša un ne pārāk patīkama, bet, to šķetinot, kļuva skaidrs, ka muzejs vienmēr eksistē noteiktu ideju tīklojumā un katrs muzejs caur izstādēm ne tikai veido noteiktu skatījumu uz vēsturi, bet vienlaikus reprezentē tagadni, to, kas būtiska konkrētajiem veidotājiem, neatkarīgi no tā, vai tagadne ielaužas neapzināti vai tiek ievīta pavisam apzināti, meklējot saturiskus, telpiskus un tekstrades risinājumus konkrētā autoru kolektīva interpretācijas ieviešanai. Apzināta izvēle dod iespēju pamatot, kāpēc izvēlētas vienas vai citas pieejas, turklāt diskusijas par tām ļauj ievērot un iemiesot brīvību līdzpastāvēt dažādām pieejām, lūk, kaut vai izsvērt posthumānisma un feminisma ideju svaru un prioritātes mūsdienu izvēlēs.

Fakts, ka filma “Zinātniskās padomes sēde” ne tikai tika filmēta muzejā, bet arī atgriezās tajā izstādē “Pēcnāves dzīve. Muzeji un piemiņas prakses”, vedināja domāt par mākslinieciskās iztēles vietu muzejā. Izvērstāk to apskatīju jau iepriekšējā raksta nodaļā, bet nobeigumā gribas atskatīties no iedomātas distances uz līdzīgo vai atšķirīgo, piemēram, vai 70. gados tapušajā butaforiskajā interpretācijā par viduslaikiem tapusi viduslaiku pilsēta ir tā pati, kas mūsu 2024. gada interpretācijā par padomju gados tapušo muzeju, tikai mūsdienu izpildījumā? Geinora Kavanaga, domādama par muzeju lomu mūsdienās, raksta, ka būtiskākais, ko tie spēj nodrošināt, ir nokļūšana “iztēles telpā”, kurā tiek socializētas mūsu individuālās pagātnes versijas, rosināta iztēle un emocijas saistībā pagātni un, pat ja muzejs kā misiju saredz izglītības funkciju un zināšanu sakārtošanu, muzeju apmeklētāju pieredzes esot tuvas sapņiem – fragmentāras, asociatīvas, emocionāli uzlādētas³¹. Abas mākslinieku

29 Scott-Baumann, Alison (2011). *Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion*. London: A&C Black, pp. 93–95.

30 *Zinātniskās padomes sēde 1960. gada 9. maijā. Protokols Nr. 17.* Muzeja Zinātniskās padomes sēžu protokoli, 1960. gads, PSMVM arhīvs.

31 Kavanagh, Geynor (2000b). *Dream spaces: Memory and the Museum*. A&C Black.



Kadri no filmas "Zinātniskās padomes sēde. Muzeja protokolos balstīta drāma". 2024. Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja krājums: MVMp 26920 Fdipg 31

PSMVM direktors Kaspars Vanags, Dzelzeļa muzeja direktore Ieva Pētersone (līdz 2024), Latvijas Nacionālā vēstures muzeja direktors Arnis Rādiņš (līdz 2025), Latvijas Nacionālā mākslas muzeja direktore Māra Lāce (līdz 2026) un Madonas novadpētniecības un mākslas muzeja direktore Līvija Zepa lasa un apspriež PSMVM vēsturiskos Zinātniskās padomes sēdes protokolus. Inscenē aktieri Rūdolfs Sprukulis, Meinards Liepiņš, Evelīna Priede, Ričards Murāns, Rihards Zelezņevs, Elīna Bartkeviča. Režisors Toms Harjo.

komandas – gan tā, kas strādāja pie viduslaiku pilsētas tapšanas, gan tā, kas strādāja pie filmas tapšanas – darbināja sava laika iztēles tehnoloģijas, abas veidoja attiecības ar vēsturiskumu, zinātniskumu un interpretāciju. Filmā par būtisku griezienu kļūst Arkādija Hazanova 1960. gada zinātniskajā padomē teiktais: “Es neesmu muzeja darbinieks, bet, spriežot no apmeklētāja viedokļa, rodas jautājums: (..) Kāda ideja ir muzeja pamatā?”³² Cik var spriest no protokolā rakstītā, auglīgu diskusiju tas neizraisa, tā vietā seko tā brīža direktora O. Krūmiņa aizkaitinājums par padomes darba lietderību: “Tā mēs esam runājuši jau divarpus gadus, bet konkrētu palīdzību līdz šim vēl neesam saņēmuši. Konkrēti palīdzējis mums nav neviens.”³³ Mūsdienu versijā uz Hazanova uzdoto jautājumu gribētos atbildēt, ka cerams, muzeja pamatā nav viena ideja, tās ir idejas daudzskaitlī, turklāt to saiknes ir izsekojamas un izvērtējamas un tās iemieso ne tikai saturs, bet arī telpiskie risinājumi un vizuālā valoda.

32 Zinātniskās
padomes sēde
1960. gada 9. maijā.
Protokols Nr. 1, Muzeja
Zinātniskās padomes
sēžu protokoli,
1960. gads, PSMVM
arhīvs.

33 Turpat.

Šis raksts ir personīgajā pieredzē un novērojumos balstītas pārdomas par kuratoriālo un pētniecisko interpretāciju robežām izstāžu veidošanā. Nemēģināšu strikti nošķirt vai pretnostatīt kuratora un pētnieka darbību, bet gan piedāvāšu analizēt abu profesiju robežšķautnes, pārklājumus un interpretācijas. Šāda analīze ļaus precīzāk izvērtēt līdz šim profesionālajā vidē pieļautos pārpratumus un pozicionēt skaidrākas kuratoriālās un pētnieciskās perspektīvas, īpaši pievēršoties izstādei kā komunikācijas formai. Līdz ar to raksta mērķis ir konceptualizēt pētniecības un kuratoriālās interpretācijas saskares punktus, kā arī identificēt pētnieka un kuratora lomu kritisku izvērtējumu izstāžu kontekstā.

Galvenie raksta izpētes objekti ir kuratori un pētnieki jeb kuratori kā pētnieki un pētnieki kā kuratori; mākslinieki kā kuratori un kuratori kā rakstnieki; mākslinieki kā dizaineri un dizaineri kā maketētāji; kuratori kā gaismu speciālisti un scenogrāfi kā tehniskie darbinieki. Kuratori kā producenti, komunikācijas speciālisti, izglītības programmu veidotāji, stratēģi, mākslinieku domubiedri, šoferi un profesionāli balliņu rīkotāji. Pētnieki kā analītiķi, kontekstualizētāji, konceptualizētāji, interpreti, vēsturnieki un jaunatklājēji.

Kā liecina profesionālās atbildības uzskaitē iepriekšējā rindkopā, pētnieka un kuratora darba apjoms ir aktuāls temats mūsdienu kultūras un mākslas teorijās, un tā ietvaros izkristalizējas jautājums par to, vai un kā abas šīs lomas (jomas) pārklājas atkarībā no izstādes veidošanas apstākļiem un norises vietas. Neskatoties uz to, ka abu profesiju ietvaros pastāv diezgan skaidri definēta atbildība, laikmetīgās mākslas un kultūras procesu imersīvais raksturs nereti pieprasa profesionālo robežu interpretāciju. Atsaucoties uz Nikolā Burjo – gan pētniekiem, gan kuratoriem piemīt vienlīdzīga atbildība veicināt nozīmīgu dialogu starp mākslu, kontekstu un auditoriju, un kuratoriālu projektu ietvaros tas aicina pārdomāt arī ētiskās dimensijas¹. Tradicionāli kuratora atbildība ir cieši saistīta ar rūpēm par mākslinieku un viņa radošo darbu, institūciju kolekciju un izstāžu satura pārvaldīšanu, kā arī iemieso ētisko atbildību par zināšanu strukturēšanu, prezentēšanu un nodošanu skatītājam. Kuratora vārda etimoloģija (no latīņu *curare* – rūpēties) nereti uzsvērtā kā galvenā vadlīnija šīs profesijas pilnīgākai izpratnei. Proti, kuratora pienākums ir pārraudzīt un interpretēt kultūras artefaktus vai mākslas darbus², kā arī organizēt izstādes, tādējādi veidojot institucionālu mākslas kolekciju politiku un rūpējoties par dialogu starp mākslinieku, institūciju un sabiedrību. Izstāžu veidošanas process mūsdienās arvien biežāk tiek saistīts ar pētniecisku praksi, kurā kuratora pienākums nav tikai darbu atlasīšana, bet arī zināšanu strukturēšana un zināmā mērā arī skatītāja pieredzes ietekmēšana³. Kurators ir gan konteksta izpratējs, gan arī tā veidotājs un neatkarīgi no tā, vai izstāde paredz jauna mākslinieciska satura radīšanu vai arī darbu ar jau eksistējošu mākslas priekšmetu/objektu kolekcijām, tas nozīmē prasmi instrumentalizēt aktuālos ģeopolitiskos, sociālos un kultūras procesus. No vārda “kurators” atvasinātais jēdziens “kuratoriāls” savukārt attiecas uz plašāku konceptuālu un teorētisku lauku, kas aptver ne tikai izstāžu veidošanas praktiskos aspektus, bet arī kritiskās domāšanas veidus ārpus konkrētās izstādes⁴. Kā norāda vizuālās kultūras pētniece un kuratore Irita Rogofa, kuratoriālais pats par sevi nav reducējams uz

piesaisti vienam amatam vai tehniskai kompetencei, bet gan uz vispārējo vidi, kurā mākslinieciskie, teorētiskie un politiskie jautājumi krustojas, lai radītu jaunas zināšanu formas⁵. Savukārt pētnieks darbojas, ievērojot zinātnisku un epistemoloģisku atbildību. Tas nozīmē metodoloģiski pamatotu pieeju avotiem, mākslinieka biogrāfijas un mākslas darbu interpretāciju, ētisku attieksmi pret pētniecības objektu un arī akadēmisku

1 Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

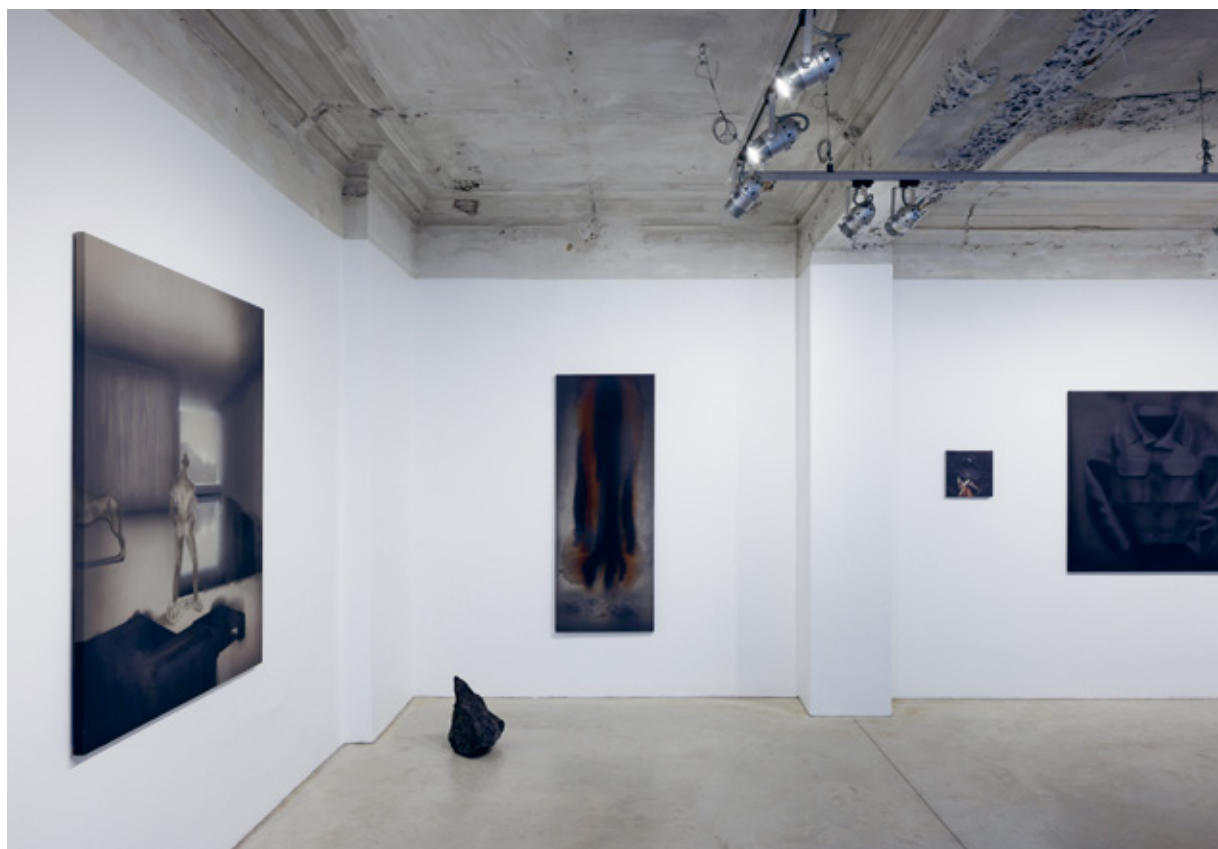
2 Marstine, Janet (2006). *Introduction. New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford: Blackwell, pp. 1–36.

3 Sheikh, Simon (2013). *Towards the Exhibition as Research. Curating*

Research (Eds. O'Neill Paul, Wilson Mick). London/Amsterdam: Open Editions/De Appel, pp. 32–46.

4 Obrist, Hans Ulrich (2014). *Ways of Curating*. London: Penguin, pp. 169–171.

5 Rogoff, Irit (2010). *Turning. e-flux journal*, Issue 0, pp. E1–E10.



Arnolds Andersons. Personālizstāde "ADRENALIN", 2025.
Foto: Ansis Starks

atbildību, kas plašākai sabiedrībai mēdz būt mazāk redzama, toties iemieso ilgtermiņa nozīmes, jo ietekmē nākotnes kultūras vēstures interpretācijas un uztveri.

Mūsdienu starpdisciplinārās un praksē balstītās pētniecības pieejas aktualizē nepieciešamību pēc jauna skatījuma uz kuratora un pētnieka lomu dalījumu. Arvien biežāk izstāžu nolūkos kuratori veic padziļinātu pētniecību, pievēršas arhīvam, atmiņai un ar to saistītām materialitātēm. Tikmēr pētnieki izmanto izstādes kā alternatīvas zināšanu komunikācijas formas, vizuāli blīvi reprezentējot pētījuma laikā iegūtos rezultātus. Šādos gadījumos pētnieciskā atbildība aptver gan akadēmisku, gan publisku, gan institucionālu līmeni, kurā interpretācija ir kopīgs rīcībpolitisks⁶ un estētisks akts. Šīs izmaiņas aktualizē jautājumu par laikmetīgās kultūras pētniecību, kurā izstāde ieņem konsekventa medija lomu – rakstā tas ir tuvāk aplūkots, analizējot 2020. gadā notikušo grupas izstādi “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām” (bijusī tekstilrūpnīca “Boļševička”, 28.08.–10.10.2020.), kuras izveidē ieņēmu gan pētnieces, gan kuratores pozīciju. Izstāde, kas akcentēja septiņu jauno mākslinieku attiecības ar postsociālisma atmiņu, bija vairāku gadu veikta pētījuma rezultāts jeb konceptuāla un vizuāla tā materializācija.

Laikmetīgā pētniecība nepieprasa tik izteiktu akadēmisko “stingrību” (*rigidness*), bet gan spēju orientēties strauji mainīgos kultūras kontekstos, un tas nozīmē, ka pētnieks nav tikai distancēts vērotājs, bet arvien biežāk kļūst par aktīvu mākslas un kultūras procesu līdzdalībnieku. No vienas puses, šis konteksts rada bažas, ka kuratora darbam raksturīgā interpretatīvā brīvība (nereti pat spekulācijas) var pārņemt un nonākt pretrunā ar tradicionālās pētniecības prasībām. No otras puses, tas attīsta jaunus, radošus pētnieciskās domāšanas modeļus, kuri iet roku rokā ar kuratora praksei ierastajām metodēm. Šīs pieejas veido jaunu pagriezieni izstāžu nozarē, kuru centrā nonāk dialoga veidošana starp mākslu, laiku un sabiedrību.

Kam jauts par kuratoru būt?

Kā jau ieskicēts ievadā, kuratora un pētnieka lomu identifikācija izstāžu procesā visbiežāk ir atkarīga no tā, kādu pozīciju ieņem pati izstāde – proti, no tās institucionālā ietvara, disciplīnas un aktīvās balss. Mūsdienās aizvien pieaugošu lomu ieņem praksē balstīta pētniecība, kas izstādes procesā kā zināšanu radīšanas formu integrē arī kuratora un mākslinieka darbu⁷. Attiecīgi, pētniecība izstādes kontekstā var izpausties arī kā procesuāls vizuāls darbs, kurā izmantotie objekti un dokumenti kļūst par artefaktiem. Šādi izstāžu un jauno pētniecības pieeju piemēri rāda, ka interpretācija nav tikai satura izskaidrošana, bet kļūst par radošu un telpisku domāšanas formu, kuras ietvaros tiek veiktas kuratoriālas un diskursīvas spēles. Izstādēs aktivizējot sociālpolitisko kontekstu, subjektīvo pieredzi (jūtīgumu, godīgumu, trauslumu) un kolektīvu performativitāti (caur publisko programmu aicinot procesā piedalīties arī skatītājus un citus nozares profesionāļus), tiek panākts izteismīgs kuratoriālais naratīvs, kas visbiežāk ir balstīts gan eksponātu atlasē, gan arī telpiskajās kompozīcijās. Šāda pieeja ietver starpdisciplināritāti, kas pēdējos gados jo īpaši izpaužas “neierastu” mediju un materialitāšu izmantošanā. Izstāžu zālēs un galerijās vienuviet sastopas gan mākslas darbi, gan kontekstuāli sadzīves priekšmeti, savukārt materialitāte izpaužas scenogrāfijā un tajā, kā atmosfēriskie

6 Jēdziens “rīcībpolitisks” attiecas uz apzinātu iejaukšanos politiskajā vidē, tās komentēšanu, kritiku, risinājumu piedāvāšanu. Šajā kontekstā jēdziens attiecas uz (mākslas) pētniecības vērtību plašākā kultūrpolitiskā līmenī, kur argumentēta interpretācija izceļ vai aplēpj (vai kā citādi manipulē) sociālus un politiskus jautājumus.

7 Candy, Linda (2006). *Practice Based Research: A Guide*. Sydney: Creativity and Cognition Studios, University of Technology, p. 2.



MAREUNROL'S. Personālizstāde "Izpētes darbs:
Neredzamie vingrinājumi", 2023. Kuratore Auguste Petre.
Foto: Kristīne Madjare

elementi (gaisma, skaņa, smarža) caurvij kopējo izstādes tekstūru, ieņemot vienlīdz būtisku māksliniecisko lomu. Izstāde kļūst par intelektuālu izpētes formu *per se*. Scenogrāfijas loma izstāžu kultūrā gan nav jaunums, un vēsturiski šos telpiskās domāšanas pāvērsienus var saistīt jau ar tā sauktajiem kuriozitāšu jeb retumu kabinetiem, kuri uzplaukumu piedzīvo 16. gadsimtā, tomēr pēdējo gadu tendences norāda uz mākslinieku un kuratoru vēlmi vizualitātei pretstatīt smaržu un skaņu. Piemēram šeit var minēt gan MAREUNROL'S izstādes "Izpētes darbs: Neredzamie vingrinājumi" (Rīgas mākslas telpa, 2023, kuratore Auguste Petre) un "Neredzamās skaņas, iedomātās ainas" (galerija ASNI, 2025), kur ar vizuālajiem darbiem spēcīgi kontrastēja telpu ieskaujošās skaņas kolāžas; gan Arnolda Andersona izstādi "ADRENALIN" (galerija ASNI, 2025), kurai mākslinieks sadarbibā ar parfimēri Alīnu Grinpauku speciāli veidoja gleznas reflektējošu smaržu ainavu. Izstādes centrā bija mākslinieka refleksija par savu bērnības un pieaugšanas pieredzi 20. gadsimta 90. gadu Rīgā, atmiņas par tēvu, kuram tolaik piederēja valūtas maiņas punkts, un iekšējo trauksmi, kuru radīja Andersona "citādā" jeb Latvijā nepieņemtā homoseksuālā orientācija. Vairāk nekā gadu strādājot pie "ADRENALIN" ekspozīcijas, smaržu māksliniece Alīna Grinpauka radīja četras Arnolda atmiņas un asociācijās radītas smaržas, kas piepildīja galerijas telpu. Savukārt starptautiskā mērogā par "neierasto" mediju spēcīgo klātbūtni liecina 2024. gada Dienvidkorejas paviljons Venēcijas mākslas biennālē, kas mākslinieka Kū Jonga A (*Koo Jeong A*) vadībā pārtapa par multisensory gaismas un smaržas vadītu pieredzi.

Jau minētie piemēri rāda, ka interpretācija kuratora praksē nav reducējama tikai uz teksta izstrādi vai satura izskaidrošanu jeb tulkošanu, kā to nereti pārprot⁸. Britu mākslas vēsturniece Grizelda Polloka savulaik izvirzījusi teoriju, ka izstādes (tātad atsevišķos gadījumos arī kuratoriālās prakses) nozīmes spēks var pārsniegt mākslas eksponātu saturisko ietekmi⁹, taču tam nav teju nekāda sakara ar pavadošā teksta radīšanu, kas lielākoties izstādēs tomēr ieņem gloriāciju lomu. Interpretācija zināmā mērā kļūst par kuratora pozitīvās varas instrumentu, kas skatītāju var ietekmēt: diskursīvi, tekstuālajiem materiāliem strukturējot izpratni un fokusējot saturu teorētiskā rāmī; vizuāli, darbu atlasei un kompozīcijai radot noteiktu estētisko pieredzi; telpiski, darbu izvietojumam radot nozīmi mijiedarbībā ar skatītāja kustību un attiecībām ar telpu; naratīvi, izstādi radot konkrētā dramaturģijā; un afektīvi, skatītāja ķermeniskajai un emocionālajai reakcijai kļūstot par izstādes daļu. Tas apliecina, ka kurators lielākoties ir mākslinieka (vai mākslas darba) domubiedrs, tomēr izstādes pētniecības ietvaros pozīciju ietekme var mainīties – atkarībā no projekta apjoma un pienākumu sloga. Pārfrāzējot izcilo itāļu kuratoru Frančesko Bonami, kuratoram jābūt gan drosmīgam un riebīgam, pārgalvīgam veiksmīniekam, gan arī jāzina, kuros brīžos jāatkāpjas un jākļūst nelietderīgam (*essere inutile*), jo šis divainais darbs ir sava veida kultūras (izpratnes, procesu, nolūku) sakārtošana¹⁰. Šādas aspektus ir ļoti būtiski aktivizēt, domājot par reālajām darba attiecībām, kas projekta gaitā rodas starp kuratoru,

pētnieku un izstādes priekšmetiem, un kuru Latvijas profesionālās mākslas vidē joprojām sekmē kopējās izpratnes trūkums par kuratora pienākumiem¹¹ un neretas jomas apropriācijas visdažādākajiem nolūkiem. Šeit uzreiz gan jābilst, ka kuratora apropriācijas nav tikai lokālās nozares problēma – par to rakstījis gan Bonami¹² un vizuālās mākslas apskatnieks Deivids Balcers, kurš grāmatā "Kuratoriālisms. Kā kūrēšana pārņēma mākslas pasauli un visu pārējo" pievērsās kūrēšanas pieaugošajai ietekmei un līdz ar to pieaugošajām

8 Spriedums ir balstīts pašas pieredzē un sarunās ar citiem kuratoriem.

9 Pollock, Griselda (1998). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge, p. 30.

10 Renault, Stéphane (2024). Bonami: "Il buon curatore sa di essere inutile". *Il Giornale Dell'Arte*.

Pieejams: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Bonami-II-buon-curatore-sa-di-essere-inutile> (Skatīts 23.07.2025.)

11 Piemēram, Valsts kultūrkapitāla fonds kuratoru par radošu profesiju atzīst tikai kopš 2021. gada.

12 Bonami, Frančesko (2015). *Es arī tā mācētu*. Rīga: Neputns.



Krišjānis Elviks. STATEMENTAL, 2020. Grupas izstāde
"Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un
pretrunām". Kuratore Auguste Petre. Foto: Pēteris Viksna



profesijas interpretācijām¹³. Latvijas kontekstā (un šeit dominēs mana personīgā pieredze) dažādie kuratora jēgas tulkojumi – jo īpaši tādēļ, ka pētnieciskais ieguldījums mēdz būt neredzams –, var novest pie izpratnes, ka šī profesija vistiešākajā veidā materializē *il dolce far niente*¹⁴ dzīvesveidu. Būt par kuratoru ir stilīgi, tas paver iespējas sadarboties ar māksliniekiem (kuri galu galā rada izstādes saturu), apmeklēt ballītes un (kas nav mazsvarīgi) dzert šampanieti. Kā šādas izpratnes lielisku ilustrāciju vēlos pieminēt Rūdolda Štamera personālizstādi “Kaut kur kaut kas apgāzās”, kas 2024. gada vasarā norisinājās *Kim?* Laikmetīgās mākslas centrā. Kā vienu no elementiem mākslinieks akcentēja telpas smaržu – zīmola “*Le Labo*” parfīmu “*Santal 33*”, kas vienubrīd bija kļuvis par (stilīgās) mākslas industrijas pazišanās zīmi. Vienlaikus Štamera izstāde pievērsās savstarpējo attiecību jautājumiem mākslā, kas apstiprina aktuālo mulsumu un profesionālo atbildību slāņošanās. Gan kuratora, gan arī pētnieka darbs ir sarežģīts un komplekss vairāku etapu process – nereti tā ir koncentrēta un vienlaikus ilglaicīga nozares stimulācija par zemu atalgojumu¹⁵.

Šeit piezogas jautājums par kuratora un pētnieka profesionālās saskares punktiem. Kā reflektējošu piemēru šajā kontekstā var pieminēt apjomīgo projektu “Tev ir pienākušas 1243 ziņas. Dzīve pirms interneta. Pēdējā paaudze”, kas 2017. gadā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja Lielajā zālē tika realizēts kuratoru Kaspara Vanaga, Zanes Zajančauskas un Diānas Fransenas (*Diana Franssen*) sadarbībā. Izstāde, kuras koncepts tika balstīts kultūrvēsturiskā un socioloģiskā izpētē, komentēja un analizēja vēl tik neseno analogo pagātņi un tās “mikrovēsturiskās liecības”, kas likušas apšaubīt robežu starp mākslu un ikdienu¹⁶, turklāt konceptuāli iedarbināja arhīvu pētniecības lomu laikmetīgās mākslas laukā. Kuratora loma šeit saplūda ar pētnieka lomu – pētniecība nebija tikai sagatavošanās posms, bet gan kļuva par neatņemamu izstādes saturu. Telpiskais un vizuālais risinājums tika veidots tā, lai skatītājs varētu “ieiet” pētījuma materiālos – aplūkot vēstules, fotogrāfijas, priekšmetus un mākslas darbus vienotā naratīvā. Darbs ar primārajiem avotiem, dokumentāciju un periodiku ir veids, kā ievērojami paplašināt tā saukto mākslas vēstures kanonu un iemācīto normalitāti. Šāda pieeja ļauj piekļūt materiāliem un pieredzēm, kas bieži vien ir izslēgtas no vispārpieņemtajiem uzskatiem, atklājot mazāk zināmus autorus, notikumus un prakses. Tas ne tikai problematizē dominējošos priekšstatus par mākslu, bet arī veicina iekļaujošāku un daudzslāņaināku skatījumu uz kultūras mantojumu. Latvijas

kontekstā pēdējos gados šī tendence ir novērojama Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) Lielās zāles izstāžu praksē¹⁷ un darbā ar tā kolekciju, kas aizvien vairāk akcentē ar feminismu un kvīrismu saistītos mākslas strāvojumus vietējā reģionā. Tomēr arī šie atsevišķie gadījumi nerisina ilgtermiņā ietilgušu (gan pētniecisku, gan kuratoriālu, gan institucionālu) problēmu – Latvijas mākslas vēstures (attiecīgi – arī pētniecības) uzsvērtu pakļaušanos Rietumu mākslas vidē iedibinātajai fascinācijai ar (vīrieša) autora – ģēnija tradīciju. Uz to norāda gan LNMM pastāvīgā kolekcija, kurā dominē vīriešu mākslinieku darbi, gan arī fakts, ka pēdējo desmit gadu laikā vienīgā sievietes mākslinieces personālizstāde muzeja galvenās ēkas Lielajā zālē bija veltīta Aleksandrai Beļcовой¹⁸, taču neviena dzīvā latviešu māksliniece šādu godu pagaidām nav izpelnījusies. Salīdzinājumam, muzeja mājaslapā

13 Balzer, David (2015). *Curatorism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Toronto: Coach House Books.

14 No itāļu val.: saldā nekā nedarīšana.

15 Un šampanietis pēc veiksmīga projekta ir mazākais veids, kā sevi iepriecināt.

16 Izstāde “YOU’VE GOT 1243 MESSAGES. Dzīve pirms interneta. Pēdējā paaudze”, [n. d.]. Pieejams: <https://lcca.lv/lv/izstades/drizuma--br-izstade-you-ve-got-1243-messages-br--dzive-pirms-interneta--pedeja-paaudze-br-/> (Skatīts 23.07.2025.)

17 Izstāde “Tikai neraudi! Feministiskie skatījumi Latvijas mākslā: 1965–2023” (2023, kuratore Elita Ansona) un “Iekāres vārdā” (2024, kuratori Līna Birzaka-Priekule, Laura Brokāne, Igors Gubenko).

18 No 2019. gada 12. oktobra līdz 2020. gada 12. janvārim Latvijas Nacionālā mākslas muzeja galvenajā ēkā bija apskatāma retrospektīva izstāde “Aleksandra Beļcova (1892–1981)”. Informācija pieejama: <https://lnmm.gov.lv/latvijas-nacionalais-makslas-muzejs/izstades/aleksandra-belcova-18921981-52>



Miķelis Mūrnieks. "Mēsla gabals", 2020. Grupas izstāde
"Sintēze. Īstenības pētišana caur kustību, attīstību un
pretrunām". Kuratore Auguste Petre. Foto: Pēteris Vīksna



publicētā informācija liecina, ka no 2016. gada līdz 2025. gada augustam LNMM Lielajā zālē ir notikušas septiņas vēl dzīvu un aktīvi strādājošu latviešu vīriešu mākslinieku personalizstādes. Šāda tendence liecina par patriarhālu institucionālo skatu, un šo pirmo iespaidu nemazina pat fakts, ka sieviešu mākslinieču pārstāvēniecība muzeja (un tā struktūrvienību) izstāžu programmā kopumā ir bijusi klātesoša. Personālizstāde lielākās valsts mākslas institūcijas lielākajā zālē ir ne vien prestiža, bet arī mākslinieces varēšanas (varas) un balss jautājums. Arī tad, ja muzeja programmas kuratoru izvēle akcentēt vīriešu mākslinieku reprezentāciju nav apzināta, tā joprojām ir izvēle, kas veido izteiktu skatu.

Jau hrestomātiskajā 1971. gada esejā *Why Have There Been No Great Women Artists?* Linda Nohlina (*Linda Nochlin*) apstrīd mākslas kanonu kā patriarhālās domāšanas kultivētāju un demonstrē, ka pētniecība nozīmē arī apšaubīt pieņēmumus, analizēt institucionālās struktūras un izprast nosacījumus, kuros māksla vispār tiek radīta un fiksēta¹⁹. Atgriežoties pie idejas par izstādi kā mediju, jāsaka, ka mūsdienās tā tikai retos gadījumos ir pētniecības rezultāts. Bieži vien izstādes veidošanas mērķis ir vizuāls un emocionāls iespaids, kas sakņojas konkrētā mākslinieka vai mākslinieku praksē, savukārt institūciju (izstāžu zāļu, galeriju, muzeju) darba temps ar ierobežotu sagatavošanās laiku un budžetu neļauj veikt ilgstošu pētniecību. Izstādes kā komunikācijas platformas galvenokārt fokusējas uz jau izstrādātas informācijas un ideju nodošanu skatītājam, veidojot vidi, kurā tiek savienotas dažādas disciplīnas un profesionālās perspektīvas – mākslinieku, kuratoru un pētnieku zināšanas. Šajās izstādēs skatītājs ir iesaistīts kā aktīvs uztvērējs un interprets. Savukārt izstādes, kas veidotas kā praksē balstīta pētniecība, nav orientētas uz zināšanu fiksēšanu vai komunikāciju vien, bet gan uz paša pētnieciskā procesa publisku norisi. Tās kalpo par eksperimentālām platformām, kurās tiek testētas idejas un veidotas jaunas izpratnes formas, vienlaikus pārskatot un transformējot jau ierastās zināšanu radīšanas un apmaiņas struktūras.

Mēģinājumi līdzdalības pētniecībā

Precīzākam kuratoriālās pētniecības un interpretācijas atspoguļojumam šajā nodaļā vēlos piedāvāt kāda personīgi kūrēta projekta analīzi un skatīt to caur materiālprasmes metodoloģisko prizmu. Atsaucoties uz tēlnieces un mākslas pētnieces Elijas Baretas (*Ellie Barrett*) izstrādāto pētījumu par materiālo aģenci (*material agency*), materiālprasmī iespējams skaidrot caur četriem attiecību virzieniem. Viņa savā darbā pievēršas skulptūras un “radītāja balss” (*maker's voice*) aktualizēšanai, izšķirot ilgtermiņa attiecību veidošanu ar savu darbu, materiāla uzvedību šo attiecību ietvaros, informācijas ietekmi uz procesu un formālisma ietekmi pār konceptuālismu²⁰. Citiem vārdiem sakot, viņa materialitāti aplūko gan no antropoloģiskā viedokļa, kur tā ir cieši saistīta ar sociālpolitiskiem apsvērumiem, kā arī var iemiesot ideālismu un varu, gan no kultūras pētniecības viedokļa, kur materialitāte var tikt raksturota kā “lietu lietiskā daba” jeb “*character of things as things*”²¹. Atsaucoties uz arhīvu pētnieci Alu Rekrutu, materiālprasmē ir arī spēja interpretēt kāda materiāla (fiziska, emocionāla, sociāla) konstruktīvo nozīmi un vērtību aktuālajā kultūrā²². Viņa materiālprasmē ir pievērsusies no muzeoloģijas un arhīvu teorijas viedokļa, uzsverot, ka saglabātais materiāls (šajā gadījumā – arhīvs) ir kultūrvēstures fiziskas manifestācijas un to esamība *per se* ir būtiskāka par saglabāšanas stāvokli²³. Attiecīgi, materiālprasmē nozīmē attieksmi, un šādā kontekstā es vēlos arī izstādi uztvert kā zināmas formas

19 Nochlin, Linda (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* ARTnews, Vol. 69, No. 9, pp. 22–39, 67–71.

20 Barrett, Ellie (2020). *Makers' voices: four themes for material literacy in contemporary sculpture*. *Journal of Visual Art Practice*, No. 19(4), pp. 351–372.

21 Turpat, p. 352.

22 Rekrut, Ala (2006). *Material Literacy: Reading Records as Material Culture*. *Archivaria*, No. 60 (Fall 2005 – First International Conference on the History of Records and Archives, I-CHORA), pp. 11–37.

23 Turpat, p. 34.

un satura materialitāti, kas spēj ietekmēt atmiņas, laikmetīgās vides un identitātes uztveres spējas. No kuratora pozīcijām to vistiešākajā veidā varētu dēvēt par līdzdalības pētniecību, kas savā būtībā ir saistīta ar mākslas sociālajiem aspektiem, iesaisti un novērojumiem. Šādā pieejā ārkārtīgi svarīgs ir kopdarba jēdziens²⁴, emocionālā un intelektuālā saikne, kas veidojas starp kuratoru un mākslinieku. Un, lai gan varētu šķist, ka bez kopdarbības izstāde nemaz nevar tapt, vairāki eksistējoši piemēri (un pieredzes) rāda, ka prakse no teorijas tomēr itin bieži mēdz atšķirties.

Vertikālā sadarbībā un domu apmaiņā orientēta bija manis kūrētā izstāde “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām”, kas 2020. gadā ar Miķeļa Mūrnieka, Krišjaņa Elvika, Annemarijas Gulbes, Madaras Kvēpas, Ainas Bikšes, Jāņa Šneidera un Alises Sondores dalību norisinājās bijušajā tekstilfabrikā “Boļševička”. Teorijā tika aplūkota totalitātes jēdziena attīstība, tā saikne ar dialektiku un kolektīvo, utopisko pieredzi. Viena no centrālajām interpretācijām pētījumā – un pēcāk arī izstādē – bija ideja par totalitātes jēdziena vēsturiskajām apropriācijām, kas ietekmējusi mūsdienu mākslinieku domāšanas paradigmas un prakses kontekstualizāciju²⁵. Pētījumā tika analizēta Hēgeļa (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) dialektiskā metode un viņa triādes (tēze – antitēze – sintēze) princips, kuru igauņu literatūras pētnieks Jāns Undusks (*Jaan Undusk*) savulaik nodēvējis par “parādību analīzi to vēsturiskajā mainībā”²⁶. Tādējādi pētījuma un arī izstādes centrā nonāca dialektiskā ideālisma koncepcija, kas sakņojas kvantitātes/kvalitātes mijiedarbībā²⁷. Aptuveni divu gadu garumā izstrādātais pētījums analītiski iztaujāja varas attiecības ar mākslu, sociālā konteksta ietekmi un pārmentoto atmiņu kultūru un uzdeva jautājumu, vai tradīcijas ir kļuvušas par iespēju iedvesmoties jaunām interpretācijām²⁸.

Izstāde “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām” bija mēģinājums veicināt atgriešanos pie neizpētītiem jēdzieniem un tos personificēt laikmetīgā kontekstā, iekļaujot gan kuratoriālu perspektīvu, gan teorētisku pētniecību, gan autoru vizuālās refleksijas. Izstādes dalībnieki pārstāv paaudzi, kuru var uzskatīt par pēdējo pagājušā gadsimta liecinieci – viņu bērnības atmiņās mijiedarbojas nepieredzētā totalitārisma relikvijas un pirmo mūsdienu tehnoloģiju attīstība. Ņemot vērā to, ka katrs no septiņiem māksliniekiem izstādei radīja jaunus darbus, viņi tika aktīvi iesaistīti pētnieciskajā procesā, nodrošināti ar atbilstošiem teorētiskajiem materiāliem un pusotra gada garumā regulāri aicināti uz kopīgām sapulcēm, lai komunicētu koncepciju attīstības modeļus. Man kā

kuratorei autoru līdzdalība bija būtisks nosacījums tam, lai izstāde patiesi ieņemtu aktīva komunikatora lomu. Kopumā projekts pierādīja, ka izpratne par absolūto varu no kanoniskas paradigmas ir reducējusies līdz dziļi personīgai pieredzei²⁹ – izstādes ietvaros kuratora “pasūtītie” mākslas darbi nebija ne pagātnes, ne tagadnes ideoloģiju ilustrācijas, bet gan kļuva par provizoriskiem pareģojumiem tālākām ar jēdzienu saistītām interpretācijām.

24 Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, p. 11.

apzināšana jaunākās paaudzes latviešu mākslinieku izpaušmēs. Latvijas Mākslas akadēmija, Maģistra darbs, 16. lpp.

25 Petre, Auguste (2020). Totalitāte kā koncepcija. Jēdziena apzināšana jaunākās paaudzes latviešu mākslinieku izpaušmēs. Latvijas Mākslas akadēmija, Maģistra darbs.

28 Petre Auguste (2020). Izstādes “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām” pavadošais teksts. Bijusī tekstilfabrika “Boļševička”, 28.08.–10.2019. Privātais arhīvs.

26 Undusks Jāns (2016). *Boļševisms un kultūra*. Rīga: Neputns, 17. lpp.

29 Petre Auguste (2020). Izstādes “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām” pavadošais teksts. Bijusī tekstilfabrika “Boļševička”, 28.08.–10.2019. Privātais arhīvs.

27 Petre, Auguste (2020). Totalitāte kā koncepcija. Jēdziena

Secinājumi

Analizējot starp pētniecību un interpretāciju pastāvošās atšķirības un līdzības izstāžu veidošanas kontekstā, kļūst skaidrs, ka robežas starp pētnieka un kuratora lomām ir nevis stingras un pastāvīgas, bet gan mainīgas un konstruētas sociāli un institucionāli. Mūsdienų kuratoriālā prakse arvien biežāk iekļauj pētniecības elementus, kamēr pētnieki izmanto izstādes kā alternatīvas zināšanu prezentācijas un komunikācijas formas. Šī sinerģija liecina par lomu saplūšanu, kur abas funkcijas papildina viena otru, tomēr katrai joprojām piemīt savas specifiskas epistemoloģiskas īpatnības un darba metodes. Kuratoriāli pētnieciskajās izstādēs interpretācija ir aktīvs nozīmes veidošanas process, kas ietver telpisku, vizuālu un naratīvu elementu kombināciju, ļaujot skatītājam kļūt par daļu no izstādes, kā notika, piemēram, izstādē “Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām”. Savukārt pētnieciski kuratoriālās pieejas vairāk uzsver zināšanu precizitāti un pārskatāmību, nodrošinot interpretāciju kā pamatotu faktu prezentāciju, nevis radošu nozīmju konstrukciju, un to Latvijas kontekstā ilustrē rakstā minētā izstāde “Tev ir pienākušas 1243 ziņas. Dzīve pirms interneta. Pēdējā paaudze”. Neskatoties uz arvien ciešāku sadarbību un lomu saplūšanu, pētnieka un kuratora darba sfēras saglabā gan atšķirīgas, gan kopīgas teritorijas. Izstāde kā formāts un process kļūst par starpdisciplināru platformu, kur pētniecība un interpretācija mijiedarbojas, radot daudzdimensionālu un reflektīvu zināšanu telpu, kas paplašina gan mākslas, gan zinātnes iespējas un pieejamību.

Ieva Astahovska

Modernizācijas manifesti.

Izstāde “Svētki”

Izstāžu vēsture – laikmeta izgaismojāja

Izstāžu vēsture – pievēršanās nevis atsevišķiem māksliniekiem, mākslas darbiem, veidiem vai stilistikai, bet notikumiem, kuros tie figurējuši, – ir kļuvusi par būtisku mākslas vēstures pieeju, jo ļauj ieraudzīt plašākus un daudzslāņainākus kontekstus, kas attiecas vai nu uz to norises laiku, vai izgaismojas vēlāk, un arī saistību ar sociāliem, politiskiem vai citiem procesiem. Īpaši Austrumeiropas 20. gadsimta mākslas vēsturē, kad pēc politisko režīmu maiņas nācies radikāli pārskatīt, pārrakstīt un ierakstīt reģiona vietu globālajā mākslas vēsturē, atskatīšanās uz izstādēm pagātnē ir nozīmīgs veids, kā saprast mākslas un varas attiecības un izzināt reģionālās un starptautiskās saites, paralēles vai atšķirības. Tas arī sakrīt ar poļu mākslas zinātnieka Pjotra Pjotrovskā ieviesto terminu “horizontālā mākslas vēsture”, kas mākslas vēsturi redz un apraksta kā daudz balsīgu norišu kopumu un ņem vērā dažādo, arī marginālo, reģionu mākslas nozīmi, to ģeogrāfiskās un kultūras atšķirības un tādējādi relativizē Rietumu mākslas kā “universālās” mākslas stāstījuma veidu.¹

Izstāžu vēstures pieeja ir būtiska, lai uztvertu, izzinātu un saprastu padomju perioda mākslu – tās dinamiku un loģiku, kas radikāli atšķīrās no mūsdienām, un arī estētiskās un idejiskās pārmaiņas laika gaitā. Tas ļauj šo ainu ieraudzīt nevis statiskā un melnbaltā pretstatījumā starp oficiālo mākslu, ko iemiesoja reālisms kā ideoloģiskajās vadlīnijās vienīgā akceptētā attēlojuma metode, no vienas puses, un sistēmai nepakļāvīgo, nonkonformistisko vai neoficiālo mākslu, no otras puses. Minētā perspektīva nereti tiek attiecināta uz Padomju Savienības centra – Krievijas, īpaši Maskavas un Ļeņingradas (tagad – Sanktpēterburgas) – mākslas ainu, taču tā ir visai maldinoša Baltijas mākslas sakarā, jo te neveidojās strikts nošķīrums starp oficiālo un neoficiālo mākslas vidi. Tā vietā mākslinieki izmantoja hibrīdas taktikas, kas būtiski ietekmēja to, ko var dēvēt par laikmetīgās mākslas priekštecību.

Šai laikmetīgās mākslas formēšanas procesā svarīgs, pat leģendārs notikums ir izstāde “Svētki” (1972; paralēlais nosaukums – “Interjers – dizains”).² Oficiālās mākslas vadlīnijas tajā pārsteidzoši brīvdomīgi kombinējās ar avangardiskiem eksperimentiem un tolaik Latvijā jaunām laikmetīgās mākslas formām opārtu, popārtu, abstrakto un kinētisko mākslu. Izstādes darbi iesaistīja telpas un vides kontekstu un visdažādākos elementus, kas mainīja mākslas uztveri un skatītāja lomu. Iekārtotājs un galvenais mākslinieks Jānis Pīpurs “Svētkus” aprakstījis kā “izstādi–izrādi un improvizāciju, kurā viss pulsēja, kustējās, mīrgoja un izrādīja citādas dinamiskas izpausmes un kur viss tika pakļauts pamatidejai – svētkiem. Skatītāji, izejot cauri dažādu emociju raidītiem labirintiem, bija uzlādēti ar jaunu, neierastu skatījumu”³.

Šis notikums raisīja ažiotažu, tam bija plašas un pozitīvas recenzijas presē, kur to nodēvēja par “jauno konstruktīvo mākslu”. Georgs Barkāns, arhitekts un izstādes dalībnieku pedagogs Latvijas Mākslas akadēmijā (tolaik – Teodora Zaļkalna Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmija), tās eksperimentālo garu saistīja “ar tās paaudzes uztveri, kuras agrās bērnības atmiņas nav tik daudz teiksmainas, cik satraucošas – kosmos, elektronika, dinamiskais dzīves pulss un bagāta, mainīga informācija, kas prasa intelektuālu pieeju pat tajās mākslās jomās, kur agrāk pietika ar intuīciju un emocionalitāti”⁴. Savukārt gleznotājs un teorētiķis Ojārs

1 Piotrowski, Piotr (2009). *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*. No: Bru, Sascha; Baetens, Jan; Hjartarson, Benedikt; Nicholls, Peter; Ørum Tania; van den Berg, Hubert (eds). *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Volume 1. De Gruyter, pp. 49–58.

2 Tāpat kā lielāko daļu tā laika izstāžu, arī izstādi “Svētki” oficiāli organizēja Latvijas PSR Mākslinieku savienība un finansēja Latvijas PSR Mākslas fonds.

3 Pīpurs, Jānis (2000). *Kinētiskās mākslas izstāde “Svētki” bijušās Biržas ēkas zālē Doma laukumā Vecrīgā*. 1972. Npublicēts materiāls no projekta “Padomju perioda nonkonformistiskā mantojuma dokumentēšanas un saglabāšanas Laikmetīgās mākslas muzeja krājumam”. 2009.–2010. Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs.

4 Barkāns, Georgs (1972). Izstāde svētku noskaņā. *Padomju Jaunatne*, 14.02., [4.] lpp.



Izstādes "Svētki" iekārtojums Latvijas PSR Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta (Biržas nama) izstāžu zālē, 1972.
Attēls no Latvijas Laikmetīgās mākslas centra digitālās kolekcijas



Ābols, kurš gan pats savos darbos, gan, rakstot par citu mākslu, tiecās atsegt laikmeta izjūtu, to raksturoja kā notikumu, kas “poētiski tulko tehnisko un sociālo realitāti, interpretējot telpisko un plakano, bezgalīgo un tuvo, masīvo un ēterisko”⁵.

Modernizācija stagnācijas laikmetā

70. gadus Latvijā – lai arī kā atšķirīgus no pēckara pirmo desmitgažu totalitārās realitātes – atceras kā stagnācijas, vispārējas uzraudzības un kontroles laiku, kad arī kultūrai un mākslai (tām jo īpaši!) bija jāveic ideoloģiski uzdevumi. Vienlaikus tas bija arī aktīvu pārmaiņu brīdis, kad mazinājās dzelzs priekškara izolācija un notika saslēgums ar plašāku aktuālās kultūras modernizāciju. No vienas puses, mākslas sistēma balstījās uz līdzīgu nomenklatūru kā citās sfērās un hierarhiju ar stingrām disciplīnu robežām (vadošie mākslas veidi bija glezniecība un tēlniecība, perifērijā – lietišķās mākslas), kas izslēdza tādas nepadomiskas izpausmes kā hepeningi vai performances un tādu neatbilstošu stilistiku kā abstrakcija. No otras puses, sistēmas pašas ietvari pieļāva laikmetīgu tendenču ienākšanu un līdz ar tām – stingro robežu vājināšanu. Turklāt mākslas institucionālā struktūra ne vien pieļāva, bet savā ziņā arī stimulēja jaunus meklējumus un idejas. Mākslas darbi gan pakļāvās (vai nekonfliktēja) oficiālajām prasībām satura un tematiskā nozīmē, taču formas un stilistikas ziņā tās pārkāpa.

Šai robežu šķīdināšanas procesā nozīmīga loma bija lietišķo mākslu un jo īpaši dizaina nozarei. Kopš 60. gadiem, kad padomju sistēma liberalizējās un vadlīnijās pasludināja mērķi “uzcelt komunismu līdz 1980. gadam”, dizainam tika dots uzdevums un valstiska prioritāte veicināt padomju kultūras modernizāciju un dzīves uzlabošanu atbilstoši laikmeta prasībām, un tam bija jānotiek sadarbībā starp mākslu, tehnoloģijām un zinātni. Kā “nākotnes ražošanas māksla” dizains attiecās arī politiskām un sociālām progresā idejām. Tas šīs jomas māksliniekiem deva daudz lielāku brīvību nekā citās nozarēs un netieši iespaidoja arī gaisotni tēlotājmākslā. Taču dizaina definīcija bija atvērta, tāpēc tajā varēja realizēt mākslu, kurai nebija tiešas saistības ar funkcionalitāti vai dekorativitāti. Attiecīgi dizaina joma veidojās par mākslas paplašināto lauku ar dzīvīgām un mainīgām robežām, kas spilgti ilustrēja situāciju, kad, izmantojot padomju mākslas sistēmas specifiku, jauna mākslas valoda ienāca ne tikai caur alternatīvo vidi, bet arī oficiālā, konjunktūrai pielāgotā procesā. Dizaina loma bija īpaši svarīga attiecībā uz vidi – humānas jeb integrālas dzīves telpas radīšanu vai pārveidošanu, kas balstījās idejā par sintēzi, dažādu mākslas veidu apvienošanu vienotā veselumā, tostarp mākslas iesaisti publiskās telpas veidošanā. Dizainera uzdevums bija nevis atsevišķu objektu ievietošana noteiktā telpā, bet gan vides kā veseluma veidošana.

5 Ābols, Ojārs (1972). Laiks, telpa un poēzija. *Literatūra un Māksla*, 19.02., 8. lpp.

6 Celms, Valdis (2010). *Subjektīvā hronika*. Nepublicēts materiāls no projekta “Padomju perioda nonkonformistiskā mantojuma dokumentēšanas un saglabāšanas Laikmetīgās mākslas muzeja krājumam”. 2009.–2010. Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs.

Lai to visu īstenotu un sagatavotu jaunos speciālistus, 60. gadu vidū arī Latvijas Mākslas akadēmijā bija ieviestas jaunas – Rūpnieciskās mākslas jeb Dizaina, Interjera un Tekstilmākslas – nodaļas, kas kļuva par modernizācijas plāna radošajām laboratorijām, un tajās valdošā mākslinieciskā brīvība veicināja šo jomu uzplaukumu. Kā atceras mākslinieks Valdis Celms, “radošā gaisotne [šajās nodaļās] bija ļoti progresīva, viss bija virzīts uz ideālu mērķi, profesijas pašapziņu un pamatprincipiem. Bija pārvarēts vienpusīgs funkcionālisms, un par nozīmīgām dizaina funkcijām atzina arī garīgās un emocionālās vērtības”⁶.

Regulārās dizaina izstādes⁷ kļuva gan par eksperimentālu risinājumu skatēm, gan iespēju formulēt jaunās idejas un koncepcijas saistībā ar dizaina lomu mākslā, kultūrā un sadzīvē. Tās un arī citas izstādes, kas pievērsās mākslas un dizaina, telpas un vides sakarībām, ienesa jaunu estētisku un konceptuālāku pieeju. Šie notikumi spilgti atklāja padomju sistēmas principus – izstādes bija oficiālas un saskaņotas, un to avangardiskie risinājumi akceptēti, pateicoties “pareizai” terminoloģijai, piemēram, “unikālais dizains” (atšķirīgs no masveidā ražojamā un rūpnieciskā dizaina), “mākslinieciskas konstrukcijas”, “eksperimenti”, “prototipi”, “modeļi” u. tml. Šajā plūsmā iekļāvās arī izstāde “Svētki”. Tā bija daļa no 9. Jauno mākslinieku izstādes, ko veidoja glezniecības, grafikas un tēlniecības ekspozīcija Aizrobežu mākslas muzejā un jauno interjeristu un dizaineru kolektīvā ekspozīcija vēsturiskajā Biržas nama izstāžu zālē.

“Svētku” hibrīdās taktikas un iespaidi

Izstādes pieskaņošanās varas prasībām un vienlaikus robežu pārkāpšana atklājās vairākos aspektos. Vispirms jau nosaukumā: “Svētki” ne vien atbilda, bet arī skaidri manifestēja padomju propagandas un politisko rituālu nozīmi – izstāde bija veltīta PSRS 50. gadadienai. Pārskatot padomju izstāžu hronikas, gan labi redzams, ka to pavadošajos nosaukumos bija tipiski iesaistīt teju visu oficiālo svētku kalendāru – Oktobra revolūciju, Lielo Tēvijas karu, Uzvaras dienu, Padomju valsts dibināšanas dienu utt., jo valsts svētku svinēšana bija būtiska PSRS pārvaldes sastāvdaļa un iedzīvotāju lojalitātes kontroles instruments.⁸ Vienlaikus nosaukums “Svētki” bija uztverams plašā nozīmē, un ekspozīcijā mākslinieki to interpretēja četrās, atšķirīgu noskaņu un tēmu grupās jeb nodaļās – “Valsts svētki”, “Jaunības svētki”, “Darba svētki” un “Dziesmu un deju svētki un karnevāls”.

Arī izstādes norises vieta bija ideoloģiski angažēta, tomēr ne centrālā izstāžu zālē. Tā atradās Zinātniskās un tehniskās informācijas un propagandas institūtā⁹ jeb vēsturiskajā Biržā, ko ikdienā dēvēja vienkārši par Zinātnes un tehnikas namu. Tāpat kā Zinību nams jeb planetārijs, par ko bija pārveidota Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle, arī šī bija cenzūras un kontroles mazāk uzraudzīta vieta, pateicoties tās īpašajam statusam. Šos institūtus – to tīkls bija visā Padomju Savienībā – daudz mazāk skāra ideoloģijas ierobežojumi, jo PSRS pasludinātās Zinātniski tehniskās revolūcijas ietvaros zinātnei piešķirtais valstiskas prioritātes statuss tās institūcijām, tostarp zinātniskās pētniecības institūtiem, deva “tādu autonomijas pakāpi, kāda citās padomju dzīves jomās bija liegta”¹⁰. Šī iemesla dēļ daudzviet Padomju Savienībā tās piedāvāja labvēlīgus apstākļus eksperimentālās mākslas eksponēšanai, to pamatojot “kā ieguldījumu zinātnes izpratnes veicināšanā”¹¹.

Izstādes divdabīgums atklājās arī kolektivitātes aspektā. Padomju kultūrā kolektīvismam kā daļai no pasludinātajām pamatvērtībām nešaubīgi bija saistība

7 Pirmā Republikāniskā dizaina izstāde notika 1968. gadā Zinību namā, un sākotnēji tādas dizaina izstādes notika teju ik gadu, vēlāk – apmēram reizi trijos gados. Tās organizēja Latvijas PSR Mākslinieku savienības Dizaineru sekcija. Skat.: Lācis, Mintauts (1984). *Latvijas dizaina hronika. Latvijas dizains*. Sast. M. Lācis. Rīga: Liesma, 113.–116. lpp.

8 Ločmele, Klīnta; Procevska, Olga; Zelče, Vita (2011). *Svētki, atceres dienas un to rituāli Krievijā: Padomju pieredze, tās transformācija un šodienā. Uzvaras svētki Krievijā un Latvijā. Latvijas sociālā atmiņa un identitāte. Manuskripti*. 3. laidieni, 7. lpp.

9 Šo institūtu izveidošana visā PSRS bija saistīta ar 50. gadu

beigās deklarēto apņemšanos īstenot zinātniski tehnoloģisko revolūciju un arī vēlākajiem centieniem sniegt ieguldījumu jaunās zinātņu un tehnoloģiju jomās. Institūtu liberālo piedāvājumu izmantoja ne tikai zinātnieki un tehnoloģiju speciālisti. Piemēram, šo institūtu specializētajās bibliotēkās varēja piekļūt Rietumu publikācijām. Arī Latvijas mākslinieki, kuras interesēja modernisma un aktuālās mākslas norises, labprāt izmantoja institūta specializēto bibliotēku, kur varēja lasīt citur nepieejamos Rietumu žurnālus.

10 Kroulijs, Deivids (2026; sagatavošanā). *Tehnoloģiskā folklorā. Valdis Celms. Starp rašiem un rakstiem*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs.

11 Turpat.

ar ļeņinisma un marksisma ideoloģiju. Lai gan tas vairs nebija tipiski tā laika mākslas kontekstam, arī izstādēs “Svētki” darbi tapa kolektīvi, māksliniekiem kā līdzautoriem darbojoties vienotā ansamblī. To varēja uztvert kā dizaina un interjera mākslas atšķirīgo autorības principu, kur netiek izcelts unikālais radītājs, bet kas ir “daudzu speciālistu kolektīvs projektēšanas process”¹². Taču, raugoties no mūsdienu sabiedrības un laikmetīgās mākslas skatupunkta, kolektivitāte uzsvēra pavisam citus mākslas uzdevumus, mudinot to uztvert plašākā kontekstā, kā sociuma sastāvdaļu.

“Svētkus” bieži piemin kā pirmo pārliecinošo laikmetīgās formveides manifestāciju mākslas izstādēs Latvijā,¹³ tomēr pirms tās neordināri un avangardiski risinājumi parādījās arī citās jauno vai vēl topošo mākslinieku izstādēs. Izstāde, kas arī presē minēta kā “Svētku” priekštece,¹⁴ notika tikai dažus mēnešus iepriekš, 1971. gada nogalē Zinību namā. Tā bija Dizaina, Interjera un Tekstilmākslas nodaļu studentu Jāņa Borgia, Ata Ieviņa, Laimoņa Šēnberga, Arvīda Priedītes un Henriha Vorkala (gandrīz visi viņi piedalījās arī izstādē “Svētki”) sarīkotā izstāde ar novatorisku un eksperimentālu iekārtojumu: ekspozīcija Zinību nama apaļās formas zālē ar bijušo altāru nišām bija veidota kā vienots mākslas darbs (konceptijas autors bija Jānis Borgs, kurš jau tolaik sevi pozicionēja kā neglābjamu modernistu un avangardistu). Centrā atradās Henriha Vorkala no abām pusēm skatāms gobelēns “Cilvēks – Ikars”, siluets ar izplestām rokām, virs kura un kurā krāsaini pusloki un aplī savienoja “iekšējo” un “ārējo” pasauli; tas bija metaforisks tēls, ko varēja uztvert kā mērķi, upuri vai cīņu. Ansamblī ar to pa zāles perimetru bija izkārtotas pārējo dalībnieku

sietspiedes, gleznas, plakāti un supergrafikas popārtiskā garā. Popārta iespaids, kā atceras mākslinieki paši, tolaik bija visur – dizainā, interjeros, apģērbā, skaņuplašu vākos, mūzikas gaumē un dzīves uztverē.¹⁵

Uz aktuālās Rietumu mākslas iespaidiem tā brīža kultūrvīdē – ne vien popārtu, bet arī opārtu, abstrakcionismu, sirreālismu, hepeningiem utt. – atsaucas arī paši mākslinieki. Neskatoties uz dzelzs priekšvara izolāciju, tiem, kas meklēja informāciju par Rietumu mākslu, mūziku, kino un literatūru, tā bija pieejama un nešaubīgi ietekmēja viņu radošumu. Nereti gan tā bija formas, tehnisku un vizuālu stratēģiju, nevis dziļākas koncepcijas, pārņemšana, taču, pat ja tā bija atdarinoša pieeja, apstākļi un konteksts, kādos šie darbi tapa, bija gluži citi un to nozīme veidojās atšķirīga. Kā raksta Pjotrs Pjotrovskis – tā veidojās drīzāk ilgās pēc modernitātes un vēlmē piedalīties globālajā laikmetīgajā mākslā, turklāt Austrumeiropā raksturīga iezīme bija mākslinieku spēja sintezēt pat ļoti atšķirīgus virzienus.¹⁶

Izstādē “Svētki” bija nepārprotama saikne ar plašāku reģiona mākslas kontekstu. Visticšāk un uzskatāmāk to iedvesmoja 1969. gadā notikusi konceptuālā vides dizaina izstāde “Telpa un forma” Tallinā.¹⁷ Mākslinieks Valdis Celms atceras, ka “par to runāja un uz to atsaucās. Tallinas izstādes garīgo lādiņu nodrošināja dažādas

12 Dubins, Herberts (1972). Trīs piezīmes. *Literatūra un Māksla*, 04.03., [14.] lpp.

13 Sk., piemēram, Borgs, Jānis intervijā Ventam Vinbergam (2018). Kad avangarda māksla kļuva par dizainu. No: Budže, Kristīne; Baranovska, Inese (sast.). *Tieši laikā. Dizaina stāsti par Latviju*. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 147. lpp.

14 Sk. Barkāns, Georgs (1972). Izstāde svētku noskaņā. *Padomju Jaunatne*, 14.02.; Zariņa V.; Beķeris V. (1972). Septiņas dienas Valdemārpils vasarā. *Padomju Jaunatne*, 23.07., [4.–5.] lpp.

15 Rietumos radies mākslas virziens popārts tolaik bija populārs arī Austrumeiropā, tostarp Baltijā, kā viena no agrinākajām un arī ietekmīgākajām tendencēm alternatīvajā mākslā. Lai arī metodes nereti bija pārņemtas no amerikāņu popārta, konteksts, ar kuru mākslinieki strādāja,

bija vietējs – padomju realitāte un apkārtējā vide.

16 Piotrowski, Piotr (2005). *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, p. 164.

17 Vēlāk sekoja cikla “Telpa un forma” izstādes 1972., 1976. un 1984. gadā. Šis ietekmīgā igauņu dizainera Bruno Tomberga iniciētais un Igaunijas Mākslinieku savienības Interjera dekoratoru sekcijas īstenotais izstāžu cikls Tallinas Mākslas hallē pievērsās jaunu telpiskās organizācijas stratēģiju meklējumiem un vides vizijām, kas balstījās uz eksperimentiem ar ģeometriskām pamatformām un struktūru izpēti kā vides organizēšanas pamatu. Sk. Laanemets, Mari (2017). *In Search of a Humane Environment: Environment, Identity, and Design in the 1960s–70s. Rethinking Marxism*. January, p. 66. DOI: 10.1080/08935696.2017.1316106.



Objektu grupa "Valsts svētki" izstādē "Svētki". 1972.
Autoru kolektīvs: Jānis Borgs, Laimonis Šēnbergs, Henrihs
Vorkals, Arvīds Priedīte, Andris Ramats, Miervaldis Zībēns.
Attēls no Latvijas Laikmetīgās mākslas centra digitālās kolekcijas

telpisko vidi veidojošas struktūras, kas balstījās uz spēcīgu ritmu un asprātīgu funkcionālu izmantošanu. Tā radināja pie racionālas estētikas un abstraktākas uztveres gan telpas, gan interjera elementu uztverē, kas sabalsojās ar metodiku un vides izjūtu, ko apguvām mākslas akadēmijā Rīgā”¹⁸.

Sabalsošanos ar plašāka Austrumeiropas reģiona mākslinieciskās domāšanas kontekstu var saistīt arī ar “Jauno tendenču” izstādēm Zagrebā,¹⁹ kas savukārt atspoguļoja jaunus virzienus saistībā ar mākslas, zinātnes, politikas un tehnoloģiju mijiedarbību un bija nozīmīgākais jauno mākslu manifestējošais notikums Austrumu blokā. Maz ticams, ka Rīgas mākslinieki zināja par šīm izstādēm, lai gan Dienvidslāvijas, tāpat kā citu bloka valstu, māksla, par ko informāciju varēja gūt no aktuālajiem žurnāliem, bija tiešākais logs uz Rietumiem²⁰. Šīs kopīgās tendences, kas atklājās gan Zagrebā, gan Rīgā, bija kinētiskā māksla, mākslas un tehnoloģiju saslēgšanās, kā arī interese par padomju avangarda, īpaši konstruktīvisma, mantojumu, kas Latvijā aktualizējās tieši no dizaina puses: pēc daudzu gadu noklusēšanas konstruktīvisms tagad tika pozicionēts kā revolucionāra māksla un padomju dizaina priekštecis, saistīts ar ideju par mākslu kā vides un līdz ar to arī jauna dzīvesveida organizētāju un veidotāju.²¹

Saikni ar starptautisko laikmetīgo mākslu izstādē “Svētki” visuzskatāmāk manifestēja akcents uz kinētisko mākslu. Kā plašu telpu eksperimentiem, kuras pamatelementi ir kustība, gaisma un vide, īpaši sociālistiskajās valstīs kinētisko mākslu virzīja alternatīvas meklējumi standartizētajai, totalitārajai padomju realitātei. Šīs mākslas rotējošajos, ritošajos, plūstošajos, pulsējošajos un mirgojošajos darbos, kas atrāvās no ikdienas realitātes, saplūda realitāte un iztēle, jauna estētika, abstraktas un arī konceptuālas pieejas. Tā radikāli atšķīrās no tobrīd ierastās tēlotājmākslas, ko regulēja un cenzēja padomju realitāte. Sevišķi padomju kontekstā tā iemiesoja ne vien mākslas un dizaina sintēzi, jaunu tehnoloģiju iesaistīšanu, bet arī iepriekš minētos hibrīdos ceļus starp avangardiskiem meklējumiem un oficiālo vidi, tostarp materializējoties vērienīgos pasūtījuma darbos gan starptautiskām izstādēm, gan lieliem rūpniecības uzņēmumiem. Ojārs Ābols kinētiskas daudzslāņainību izstādē aprakstījis ļoti poētiski: “Krāsa un gaisma aktivizē. Kustība provocē kustību. [...] Apmeklētāja solis gar,

caur, ap un pāri eksponātiem rada laiktelpisku rakstu. Eksponāti rada vidi. “Būt” tai pašā laikā nozīmē “tapt”. “Tapt” nozīmē kustību. Kinētika, šis jaunais (bet tomēr ļoti vecais) mākslas žanrs, pārvērš masu kustībā, vieš nojautas par mūžīgi mainīgo matēriju, metaforiski pārvērš nedzīvo dzīvajā.”²²

“Svētki” arī izcēlās kā agrīnākais vides mākslas piemērs Latvijā, jo tajā nebija iespējams nošķirt mākslu no vides, kurā tā atradās. Mākslas kontekstā jēdzienu “vide” (citkārt atstājot netulkotu angļu “*environments*”) attiecina uz telpu, kas apņem skatītājus, sniedzot daudzveidīgu pieredzi. Padomju Savienībā un Austrumu blokā arī vides māksla attiecās uz alternatīvas telpas veidošanu kā kontrastu partijas un valsts vispārējai kontrolei pār telpu.²³ Šos vides aspektus izstādē uzsvēra arī recenzents, dizaina teorētiķis Herberts Dubins, rakstot, ka tās mākslas darbi ir kā telpā un laikā mainīga kustība, kas organizē vidi, un veido jaunas formas, un kā speciāli radītas telpas tie

18 Celms, Valdis (2010). *Subjektivā hronika*.

19 Piecu starptautisku izstāžu sērija par aktuālajiem mākslas procesiem Zagrebas Laikmetīgās mākslas galerijā notika 1961., 1963., 1965., 1968.–69. un 1973. gadā. Tajās bija skatāmi daudzveidīgi avangarda darbi gan no Rietumiem, gan Austrumu bloka, kuru pamatorientācija bija konstruktivistiska pieeja. To vidū bija arī kinētiskā un gaismas kinētiskā māksla, kas balstījās uz jaunām koncepcijām un eksperimentēja ar virsmas, struktūras un objektu optiskiem pētījumiem.

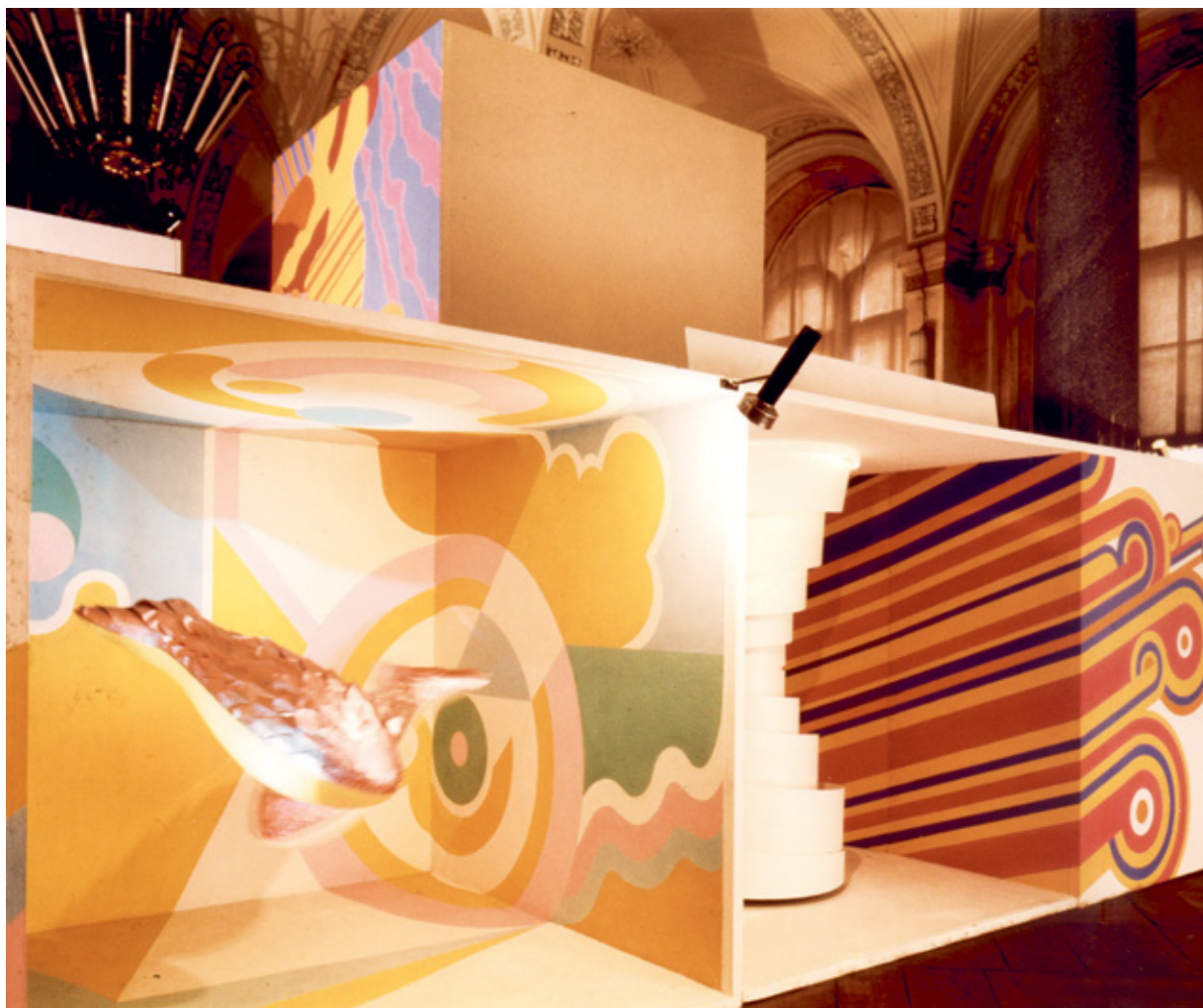
20 Latvijas mākslinieki nezināja par ļoti daudzām aktuālās mākslas norisēm,

jo informācija par tām izolācijas apstākļos bija ļoti limitēta un selektīva.

21 Laanemets, Mari (2017). In Search of a Humane Environment: Environment, Identity, and Design in the 1960s–70s. *Rethinking Marxism*, January, pp. 65–95. DOI: 10.1080/08935696.2017.1316106.

22 Ābols, Ojārs (1972). *Laiks, telpa un poēzija*, 19.02., 9. lpp.

23 Kroulijs, Deivids (2015). Māksla un vide Latvijā 20. gadsimta 70. un 80. gados. No: Astahovska, Ieva (sast.) (2015). *Vizionārās struktūras. No Johansonam līdz Johansonam*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 61. lpp.



Fragments no objektu grupas "Dziesmu un deju svētki un karnevāls" izstādē "Svētki". 1972. Priekšplānā Jāņa Krieva un Valda Līčiņa darbs "Kinētiskās zivis". Autoru kolektīvs: Jānis Krievs, Valdis Līcītis, Valdis Kleinbergs, Juris Kramiņš, Viesturs Vilks, Auseklis Ozoliņš, Aina Ozoliņa, Leo Preiss, Ieva Rozentāle.

Attēls no Latvijas Laikmetīgās mākslas centra digitālās kolekcijas

Ieva Astahovska

“skatītāja iztēli rosina ilgstošāk, dziļāk, [jo] emocionāli iedarbojas ne vien pats objekts, bet arī attieksme, mīļasakarība, kas rodas starp to un speciāli radīto telpu ap viņu”²⁴.

Lai arī izstāde tapa kolektīvi, tās īstenošanā nozīmīga loma bija vairākām personībām. Jānis Pipurs kā izstādes ierosinātāju minējis arhitektu, interjera dizaineri un mākslas akadēmijas Interjera nodaļas vadītāju Voldemāru Šustu – tieši viņš esot ierosinājis izstādes nosaukumu un kopējo motīvu: “Viņam bija milzīga uzticība no varas puses, bet viņš pats bija progresīvs un vienmēr atvērts jaunām idejām.” Izstādes plašo kolektīvu lielākoties veidoja jaunie interjera mākslinieki, tikai nedaudzi bija diplomēti dizaineri, viņu vidū vairākas personības, kas vēlākajos gados kļuva par redzamiem nozares vai plašākas mākslas scēnas veidotājiem un virzītājiem – Jānis Borgs, Valdis Celms, Maija Galdiņa, Jānis Krievs, Helga Krūkle, Lauma Lancmane, Līvija Māldere (Pavlovskā), Jānis Osis, Jānis Pipurs, Leo Preiss, Laimonis Šēnbergs, Viesturs Vilks, Henrihs Vorkals.²⁵ Viņi modernisma idejas un mākslas robežu paplašināšanu iesaistīja gan praksē realizētos projektos, gan teorētiskos apcerējumos.

Ar izstādi saistāms arī Ojāra Ābola vārds. Viņš gan nebija tieši iesaistīts tās veidošanā, taču, būdams ne vien gleznotājs un mākslas funkcionārs, bet arī teorētiķis, viens no erudītākajiem Rietumu mākslas pārzinātājiem, kas negurstoši atbalstīja avangarda un modernisma mākslu, veidoja būtisku domāšanas augsni laikmetīgās estētikas jautājumiem. Viņa publicētie raksti bija veltīti arī telpas un vides jēdzieniem un to izpausmēm mākslā, un arī viņa recenzija par izstādi “Svētki” pat tagad lasāma kā aizraujoša un daudzslāņaina apcere, kurā nav nekā no tolaik teju obligātās padomju retorikas.

Iekārtojums. No propagandas līdz karnevālam

Par izstādi ir saglabāties visai plašs materiāls – gan foto un video dokumentācija,²⁶ dalībnieku atmiņu stāsti un recenzijas. Tas ir bagātīgs, salīdzinot ar citām tā laika izstādēm, tomēr tik un tā pārāk fragmentārs, lai pilnībā rekonstruētu ieskatu izstādē. Turpmākais izstādes pārskats tapis, balstoties uz šiem vizuālajiem fragmentiem un recenzijām.

24 Dubins, Herberts (1972). Trīs piezīmes. *Literatūra un Māksla*, 04.03., [14.] lpp.

25 Kopumā izstādē piedalījās 49 autori: Ausma Austrīņa, Vladimirs Bekmanis, Ēriks Bērziņš, Jānis Borgs, Andis Brūvelis, Aleksandrs Bugajevs, Valdis Celms, Jānis Dronis, Nikolajs Drozdovskis, Māris Eglītis, Maija Galdiņa, Gints Kiršteins, Dorisa Kleina, Valdis Kleinbergs, Dace Kokina, Jānis Krievs, Helga Krūkle, Arvids Krūmiņliepa, Andulis Krūmiņš, Nora Ķivule, Lauma Lancmane, Valdis Līcītis, Valdis Majevskis, Līvija Māldere, Baiba Māzere, Māra Melnāre, Alnis Mitrīs, Jānis Osis, Aina Ozoliņa, Auseklis Ozoliņš, Raimonds Pinnis, Jānis Pipurs,

Einārs Plūksna, Leo Preiss, Arvids Priedītis, Andris Ramats, Ieva Rozentāle, Jānis Salgrāvis, Inta Salnāja, Jānis Šīmanis, Jānis Slaidiņš, Pāvels Slavietis, Rasma Stukmane, Laimonis Šēnbergs, Aldona Veide, Viesturs Vilks, Henrihs Vorkals, Miervaldis Zibens, Andulis Zilbalodis.

26 Latvijas Laikmetīgās mākslas centra digitālajā kolekcijā ir vairākas Genādija Varlamova fotogrāfijas, kā arī ir saglabājusies trīs minūšu ilga režisora Vadima Masa kinodokumentācija, kas tapa kinožurnālam “Māksla”.

27 Barkāns, Georgs (1972). Izstāde svētku noskaņā. *Padomju Jaunatne*, 14.02., [4.] lpp.

Arī izstādes iekārtojums apliecināja tās hibrīdumu un divdabību: zāles vēsturiskajā interjerā, ko veidoja marmora kolonnas un dekoratīvas griestu velves un logailas Venēcijas renesanses palaco stilistikā, bija iebūvēti 2 x 2 x 2 metru lieli, savstarpēji savienoti ekspozīcijas moduļi jeb boksi (kopējā plānojuma autors bija Jānis Osis). Daži no tiem bija pacelti arī otrā stāva līmenī, tā veidojot daudzveidīgus skatpunktus uz darbiem. Būtisks izstādes motīvs bija arī krāsa, tāpēc šajās pamatstruktūrās bija izmantoti dažādi krāsu toņi. Starp tiem gan dominēja sarkanais, tomēr nevis tipiskajā aģitmākslas kolorītā, bet “izmeklēts, bagāts un niansēts gleznieciskais tonis, kas jutīgāk interpretēt notikuma noskaņu”²⁷. Kā atcerējās Jānis Pipurs, pēc tam, kad jau bija skaidra izstādes struktūra, starp dalībniekiem bija iekšējs konkurss par interesantākajām idejām, un daudz kas tapa kolektīvā improvizācijā un ieceres realizācijas laikā.

Moduļi izstādi strukturēja četrās nodaļās un vienlaikus bija uztverami kā abstraktas telpiskas kompozīcijas jeb kaleidoskopiski ideju maketi, kur neparasti un asprātīgi mijās elementi, kas gan pieskaņojās, gan izaicināja ideoloģisko fonu, un drosmīgi attālinājās no padomiskās estētikas. “Telpa kubs kā sprosts tiek pārvērsta par telpu brīvam gara lidojumam visās trīs un vēl ceturtajā dimensijā esošā un neesošā, bet bezgalīgā kā cilvēka dvēsele,” poētiski rakstīja Ojārs Ābols. Opārtiski, popārtiski, abstrakti un kinētiski darbi, tostarp telpiskas instalācijas, iesaistīja caurspīdīgas un atstarojošas virsmas, atspoguļojumus un gaismas spēles, kas optiski transformēja telpas arhitektūru, arī skaņu un interaktīvas darbības, izstādes apmeklējumu pārvēršot jaunā un neparastā pieredzē. Skatītājus pārsteidza kustīga grīda, kas pikstēja, kad tai kāpa pāri, sudraba zivis, kas konvulsīvi kustējās gaisā uz saulaini popārtiska gleznojuma fona, opārtiska saule, kurai cauri spīdēja gaisma, rotējoši cilindri un torņi, lode, kas sastingusi lidojumā.

Lai gan izstādes eksperimentālais gars šķietami manifestēja dizaina un interjera mākslas uzdevumu atbalstot “jauno dzīves ritmu” un “dinamisko pulsu, kas veido apkārtējo vidi”,²⁸ piedāvāt “estētisku funkcionalitāti, kas virzīta uz vizuālu un emocionālu komfortu vidē”, kas būtu noderīgi arī darba un atpūtas telpu projektos gan sabiedriskām ēkām, gan rūpniecības uzņēmumiem utt., kā uzsver Jānis Borgs, “no dizaina utilitāru lietu veidola izpratnē tur neparādījās pilnīgi nekas”²⁹. “Eksponāti te nav ne ornamentu tradicionālajā izpratnē, ne interjera sastāvdaļas funkcionālā nozīmē, ne arī dizaina produkti, bet apjomīgi dekoratīvi objekti, [kas] tomēr iemieso sevī gan ornamenta, gan interjera, gan dizaina, gan tehnikas, gan mākslas, gan vizuālas informācijas, gan akustiskas atrakcijas specifiskus elementus,” savukārt skaidroja Herberts Dubins.

Te gan spilgti manifestējās sasaiste ar industriālo pasauli caur jaunām tehnoloģijām: ritošo, rotējošo un pulsējošo kustību ritmus šajās mākslinieciskajās improvizācijās nodrošināja kompleksi tehniski un gaismas risinājumi – kas tāds Latvijas izstāžu praksē bija piedzīvojams pirmo reizi. Kinētisko risinājumu tehnisko pusi nodrošināja inženieris un dizainers Valdis Kleinbergs, kurš ikdienā strādāja Rīgas motorrūpnīcā “Sarkanā zvaigzne”. Viņš izstādē konstruēja savstarpēji saistītu elektrotīklu, un visi objekti atradās kustības un gaismas sasaistē.

Izstādes centrālo nodaļu ar nosaukumu “Valsts svētki” veidoja darba grupa, ko vadīja Jānis Borgs, Laimonis Šēnbergs un Henrihs Vorkals. Recenzentu vērojumā šī daļa bija veidota vismonumentālāk un atturīgāk, paužot “pietāti pret savīlņojošiem notikumiem valsts dzīvē”. Tā ietvēra arī propagandas simbolus, piemēram, PSRS emblēmu sirpi un āmuru, pulsējošu zvaigzni kā bākas uguni un atsaucis uz revolūciju. Jānis Borgs gan savās atmiņās par izstādes tapšanu šai sakarā izsakās ironiski: “Man “Svētkos” iedalīja tādu kā ideoloģiskā vairoga lomu.

Bija jāuzraksta “sarkans” teksts kataloga ievadam un jāuztaisa kaut kas oficiozs izstādes ievadā – tas bija tāds telpisks objekts ar kinētiski iegaismotu sirpi un āmuru –, lai tad, kad pirms atklāšanas nāktu cenzūra vai pieņemšanas komisija no partijas Cekas, viss būtu tā, “kā vajag”. Un viss no uzraugu puses patiesi arī tika atzīts par idejiski gana *košeru*.”³⁰

28 Turpat.

29 Borgs, Jānis intervijā Ventam Vinbergam (2018). Kad avangarda māksla kļuva par dizainu. No: Budže, Kristīne; Baranovska, Inese (sast.) (2018). *Tieši laikā. Dizaina stāsti par Latviju*. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 147. lpp.

Te arī uzskatāmi atklājās padomju avangarda un konstruktīvisma iespaidi. Vizuāli šīs nodaļas centrā bija kinētisks piramidāls tornis spirālveidīga smilšu pulksteņa formā, kura augšdaļa un apakšdaļa griezās viena otrai pretim, optiski saplūstot. Tajā varēja nolasīt atsauci uz ikonisko Tatļina torni jeb Trešās

Internacionāles pieminēkļa projektu – krievu avangarda mākslinieka Vladimira Tatļina ieceri grandiozai monumentālai celtnei, ko bija plānots uzcelt pēc 1917. gada Oktobra revolūcijas kā Komunistiskās internacionāles galveno mītni un pieminēkli. Arī šis objekts ar krāsainu ģeometrisku līniju viņiem fonā, kas pārvērsās abstraktā kompozīcijā, daudz vairāk saistījās ar popārtisku noskaņu nekā ar padomju propagandu.

Savukārt kādā citā no moduļiem no sienas bija izšāvusies lode – tās imagināro kustību vizuāli atspoguļoja caurspīdīga forma, uz kuras kā ēnas bija lasāmi dažādi ar revolūciju saistīti vārdi kirilicā: “*манифест*”, “*правда*”, “*декрет*”, “*народные советы*” (manifests, taisnība, dekrēts, tautas padomes) u. c. Lai arī lodes šāviņa motīvs vistiešākajā veidā atsaucās uz Oktobra revolūciju kā PSRS dibināšanas piecdesmitgades svētku pamatu, ekspozīcijas veidotāji atceras, ka tajā bijusi arī iešifrēta atsaucē uz amerikāņu popārtista Roja Lihtenšteina darbu “*Whaam!*” (1963), kas attēloja kaujas lidmašīnu, kas izšauj raķeti, un tās trāpījumu citā lidmašīnā, kas eksplodē. Savukārt darbā iekļautais teksts mūsdienās to ļauj interpretēt konceptuālās mākslas kontekstā.³¹

Nodaļā “Jaunības svētki” – tās darba grupas vadītājs bija Jānis Andris Osis – valdīja balto toņu gamma, kas radīja liriska viegluma asociācijas. Ojārs Ābols to aprakstīja kā “diskrēti veidotu gaismas enerģiju”, un, atsaucoties uz Polu Klē, raksturoja kā “baltās enerģijas klejojumu, kas padara telpu par netveramu substanci”. Te dažādie kinētiskie elementi kaleidoskopiski saspēlējās ar matētām un spīdīgām, blīvām un puscaurspīdīgām virsmām strukturālās un haotiskās kompozīcijās. Kāda no tām bija milzīgs ornamentāls zieds, kam līdzās – telpiska caurspīdīgu auklu struktūra, kas eksponējās, pateicoties niansētām gaismas spēlēm. Opārtiski rotējoši apli, līdzīgi Dišana rotoreliefu virpuļojošajiem rakstiem. Citā melnbaltas optiskas ilūzijas kompozīcijā telpas dziļumā spožas gaismas lodes “stari” atkārtojās uz sienām, sapludinot plaknes un telpiskās daļas abstraktā vidē, kuras centrā griezās juceklīgs stieplu mudžeklis. Līdzīgi kā pārējās nodaļās, šīs kompozīcijas patiesi varēja uztvert gan kā brīvas mākslinieciskas improvizācijas, gan kā atraktīvus priekšlikumus svētku un sarīkojumu noformējumiem, piemēram, pilngadības vai izlaidumu svētku videi.

Arī nodaļā “Dziesmu un deju svētki un karnevāls” – tās darba grupas vadītāji bija Leo Preiss un Viesturs Vilks – bija variācijas ar popārtiskiem, opārtiskiem un kinētiskiem risinājumiem. Ojārs Ābols secināja, ka te tēma ieturēta “*allegro capriccioso*” formā [...] rotācija un nekoordinēta kustība raksturo deju virpuli. Fantastiskas zivis izdara divainas kustības spektra pieplūdinātā bezgalībā, kur gravitācija atcelta. Sudraba folijas veido krāsainas ēnas, kas izskatās kā teiksmainas kaligrāfiskas zīmes. Tās kustās ar skatītāju palīdzību. Visas šīs formas pilnas augoša nemiera, pilnas mainības un fantastikas”. Citi recenzenti šo nodaļu izcēla kā atraktīvāko, uzteicot arī “pārgalvības un humora devu”. Tas, iespējams, tika attiecināts arī uz Jāņa Krieva un Valda Līcīša veidoto kompozīciju, kurā bija uztverams ne tikai humors, bet arī padomju laikam raksturīgās dubultās nozīmes un Ēzopa valoda. Proti, abstraktās dzīvespriecīgu krāsu kompozīcijas vidū gaisā raustījās sudraba krāsā nokrāsotas piepūšamas zivis, it kā tās būtu trāpījis elektrošoks. “Darba idejiskais zemteksts bija vairāk nekā vienkārši nolasāms – “slāpstošas zivis”,” secina mākslas zinātniece Ieva Kalniņa.³² No izstādes oficiālo vērtētāju puses gan netika pamanīti ne politiski, ne arī kādi citi zemteksti, un šai ziņā radikālo atšķirību starp dizainu (un lietišķo mākslu vidi kopumā) un stājmākslām komentē kāds cits ar šo pašu kompozīciju netieši saistīts fakts.

31 Kā nepublicētā intervijā atcerējies H. Vorkals, šī darba idejas autors bija J. Borgs. Lihtenšteina darbu atsaucies bija arī J. Borga darbos izstādē Zinību namā, kas minēta iepriekš. Arī uz konceptuālismu J. Borgs atsaucies kā sev nozīmīgu mākslas virzienu. Sk., piemēram, Jāņa Borga sarunu ar Lauru Brokāni “Bezgalīgās nejausības”. Arterritory, 23.06.2017. <https://arterritory.com/lv/vizualamaksa/raksti/19365-bezgaligasnejausibas/>

32 Kalniņa, Ieva (2006). Svētki. Klasifikācija un noslēpums. *Dizaina Studija*, Nr. 4 (Nov./dec.), 74. lpp.

Jānis Krievs stilistiski līdzīgu kompozīciju vienlaikus bija iesniedzis arī Jauno mākslinieku izstādes glezniecības ekspozīcijā, taču tur darbu izlikt neļāva. Cenzūras iemesls – glezniecībā abstraktas kompozīcijas izstādīšana nebija pieļaujama. Dizaina izstādē par šādām problēmām jāsatraucas nebija, un tas izrādījās viens no iemesliem, kāpēc mākslinieks turpmāk savu aizrautību ar modernisma estētiku no glezniecības aizvērēja uz mākslas, dizaina, arhitektūras un pilsētvides sintezējošiem projektiem.

Šajā nodaļā tika iesaistīti arī skatītāji. Pēc Viestura Vilka idejas veidotā mīkstā grīda zem skatītāju soļiem ne vien kustējās, bet arī pīkstēja. Gan kustību, gan skaņu radīja zem tās virsmas novietotas, skatītāja acīm neredzamas pīkstošas gumijas rotaļlietas. Ironiskā kārtā tie bija veikalā “Bērnu pasaule” pirkti Padomju Armijas formās krāsoti pīkstoši gumijas zaldāti, kas gan tika izvēlēti visai pragmatiska iemesla dēļ – tie pīkstēja visskaļāk.³³ Arī šo objektu Ojārs Ābols apcerēja plašās un poētiskās asociācijās: “Aloģisms? Nē poētiska metafora kā “melns piens” (Cēlans), “sarkans sniegs” (Gongora), “melns zvaigznes” (Garsija Lorka).”

Arī nodaļa “Darba svētki” (grupas vadītāji Nora Ķivule un Auseklis Ozoliņš) iesaistīja atsaucies uz konstruktīvisma estētiku un bija uztverama gan kā pašvērtīgi darbi, gan kā priekšlikumi dizainiskiem risinājumiem darba vidē, piemēram, rūpnīcu interjeros vai pagalmos. Tās “emocionālā iedarbē dominē darbs, tikpat kā nejūtam svētkus,” gan secināja jauno mākslinieku pedagogs Voldemārs Šusts.³⁴ Atbilstoši tēmai, izmantotie materiāli bija metāla stieples un liektas caurules. Kompozīcija, kuras attēls saglabājies fotogrāfijā, ir struktūra, kas raisa asociācijas ar elektronisku shēmu, kurā kompleksais elektrisko signālu savienojumu tīkls, kas nodrošina tā plūsmu un darbību – plūstošas un ģeometriskas līnijas –, veido vairākus slāņus gan caur dažādo shēmu optisku pārklāšanos, gan ēnu spēlēm: “Simbols – mūžīgā kustība un tieksme uz centru, t. i., zīme cilvēka mūžīgajiem meklējumiem pēc lietas kodola, elektronisku shēmu tīkls un masā paslēpta gaisma, kas izlaužas zināmās vietās. Un tēlaini stāsta par vielā ieslēgto enerģiju,” apcerēja Ojārs Ābols.

Izstādē bija arī vairāki individuālu autoru darbi, kas neieklāvēs nevienā no grupām, taču spilgti pieteica to, ka kinētiskā māksla Latvijā nav īslaicīgs eksperiments vien. Tādi bija Valda Celma “Rasteru kubi” kā aizsākums viņa mākslinieciskajiem pētījumiem par optisku kustību, kas rada jaunas formas, apveidus un tēlus skatītāja uztverē. Savukārt viņa “Rotējošie cilindri” šos pētījumus pārcēla fiziskas kustības vidē: to vienlaikus augšup un lejup plūstošās spirālveida formas vizualizēja kustību caur opārtiskām un popārtiskām asociācijām. Anduļa Krūmiņa darbā, kura eksperimentālo, unikālo tehnoloģiju bija radījis viņš pats, uzsilstot un izgaismojoties vitrīnveidīgā stikla kupolā mijiedarbojās dažāda blīvuma šķidrumi, raisot vizuāli ievēlkošu pieredzi. Andulis Krūmiņš vienīgais Latvijā arī vēlāk realizēja sarežģītus šķidrumkinētikas darbus. Savukārt Jura Kramiņa veidotais objekts no kustīgām metāliskām lentām “šūpojās un klusi žvadzēja, un laiku pa laikam pēkšņi noraustījās kā žagas, kā cirtiens. Iespaids un kustība bija groteska, alternatīvas citādības un izaicinājuma ievirzē,” atcerējās Valdis Celms.

33 Turpat.

34 Šusts, Voldemārs (1972). Labi sākti. *Literatūra un Māksla*, 04.03., [14.] lpp.

Vērtējumi un pēctecība

Recenzijās vērtētāji izcēla izstādei raksturīgo vieglumu, “gandrīz rotaļību, kas piemīt vienotā noskaņā veiktam darbam, tāpēc [tajā] grūti nošķirt, vai tas ir interjers, dizains, dekorējums, taču kritiskākās piezīmēs arī aizrādīja mākslinieku aizraušanos ar formālo pusi un dekoratīviem elementiem. Rakstītāji visai uzskatāmi sadalījās tajos, kas izstādi vērtēja saistībā ar interjera un dizaina jautājumiem, tostarp telpas funkcijas principiem, un tajos, kas tās formu un saturu saistīja ar plašākām mākslas izpausmēm. Tie, kas sliecās palikt pie dizaina un praktiskiem nozares jautājumiem, piemēram, Mintauts Lācis, atzina ka izstāde “aprobežojas ar dizaina radošo pusi [...] kurš [pamatojas] uz moderno tehnoloģiju un jauniem materiāliem”, taču tā apliecina, ka “jāatbalsta arī tie dizaina eksperimentālie darbi, kurus varbūt šodien vēl nevaram ieviest ražošanā, jo dizainera uzdevums ir raudzīties nākotnē, audzināt estētisko gaumi un radīt mūsdienām atbilstošu materiālo vidi.”³⁵ Herberts Dubins izstādes galveno vērtību saskatīja tās radikālajā konfrontācijā pret ieviesušos praksi interjeru veidošanā iesaistīt pārmērīgu dekorēšanu. “Šai ievirzei kontrastējot, ekspozīcija uzsver telpas kompozīcijas pamatelementu gaismas, krāsas, formas un kustības daudzveidīgās izteiksmes iespējas telpā. Parāda šīs iespējas bagāti un pārliecinoši, dodot ierosmes arī konkrētiem interjeru veidojumiem.” Viņaprāt, izstāde apliecināja vēl grūti definējamu dizainerisku pieeju: “Šie apjomīgie dekoratīvie objekti nav dizaina produkti, taču dizains kā materiālās un garīgās kultūras sintēzes parādība iemieso sevī specifiskās domāšanas, kolektīvās darbības un rezultatīvā faktora kopību.” Viņš uzsvēra, ka dizains kā sintēze daudzu citu aspektu vidū “ietver sevī tradicionālos un novatoriskos, nacionālos un internacionālos [aspektus] [...] un šīs jaunās parādības vairs nepakļaujas zinātnes, tehnikas, mākslas likumsakarībām kā tādām, bet prasa savu specifisku pieeju”³⁶.

Recenzenti, kas “Svētkus” vērtēja plašāk, apsprieda izstādi kā apliecinājumu nepieciešamībai vadīties pēc pilnīgi jauniem izstādes veidošanas principiem, kas ļautu “savu īsto vietu [atrast arī tiem darbiem], kuri patlaban līdz izstādei nemaz nenonāk tā iemesla dēļ, ka saskaņā ar ierasto mākslas dalījumu tēlotāja un lietišķajā tie gluži vienkārši neiederas ekspozīcijā kā sava veida hibrīdi, kuros velti mēģinām saskatīt ko “tēlojošu”, bet kuri būtībā nav arī isti “lietišķi”,” jau vairākus gadus vēlāk par “Svētku” iespaidu uz izstāžu veidošanas praksi sprieda autoritatīvā mākslas zinātniece Aija Nodieva. Arī viņa to vērtēja kā mākslas attīstības tendenču fokusētāju un jauna veida vides mākslu, kur “saplūst, sajaucas, tradicionālos priekšstatus un robežas noārdot, jaunus ceļus meklējot, gan gadu tūkstošiem “vecā” lietišķā [māksla], gan “jaunais” dizains”³⁷.

Izstādes “Svētki” pēctecībā būtiska ir tās saikne ar konceptuālo izstādi “Daba. Vide. Cilvēks” Pēterbaznīcā, kas notika gan divpadsmit gadus vēlāk, 1984. gadā, īsu brīdi pirms PSRS ģenerālsekretāra Mihaila Gorbačova pasludinātās pārmaiņu un atklātības politikas, un kuras uzmanības centrā bija kritisks skats uz cilvēka un vides attiecībām visplašākajā kontekstā.

“Svētkos” laikmetīgās mākslas valodas meklējumi izpaudās daudzveidīgā formas, vizuālo, arī sensorās uztveres spektrā, bet “Daba. Vide. Cilvēks” atklāja mākslas paradigmu maiņu jau saturiskās izpausmēs un drosmīgi izaicināja padomisko sistēmu gan ar tās vizuālajām izteiksmēm, gan nozīmju lādiņu. Zīmīgi, ka izstādes koncepcijas autors bija Ojārs Ābols, kurš gan tobrīd jau bija devies mūžībā, savukārt pati izstāde spīlgti pieteica jaunu “jauno mākslas paaudzi”.

35 Lācis, Mintauts (1972). Dizains ekspozīcijā un dzīvē. *Cīņa*, 23.02., 4. lpp.

36 Dubins, Herberts (1972). Trīs piezīmes. *Literatūra un Māksla*, 04.03., [14.] lpp.

37 Nodieva, Aija (1975). Personība. Attieksme. Meistarība. *Liesma*, Nr. 8, 8. lpp.

Patlaban lūkojoties uz laikmetīgās mākslas un arī dizaina vēsturi Latvijā, izstāde “Svētki” ir nozīmīgs robežstabs un vienlaikus savienotājpunkts – starp modernisma un laikmetīgās mākslas manifestēšanos, starp lokālās skolas pašapziņas apliecinājumiem un starptautiskiem mākslas strāvojumiem, starp mākslas un tai nozīmīgās vides – visplašākajā nozīmē – transformācijām.

Ko vēsta mazs rokoko laika mahagonija galdiņš



Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstāžu programma parasti tiek veidota par grāmatniecības vēstures aspektiem, piemēram, par Rīgā pirmā grāmatu iespiedēja Nikolaja Mollīna nozīmi vai Rīgas pilsētas bibliotēkas vēsturi, bet izstāžu sērija sadarībā ar laikmetīgās mākslas pārstāvjiem ir atšķirīga. Šo sēriju 2020. gadā aizsāka dizainere, kuratore un šīs grāmatas līdzautore Anete Krūmiņa, uzaicinot tekstgrupu “Orbīta”. Viņu veidotā izstāde “Mūžības perspektīva”¹ pievērsās spekulācijai un dažādiem faktoriem, kas apdraud atmiņu institūciju šķietami mūžīgo krājumu. Kopā ar bibliotēkas Krājuma saglabāšanas centra ekspertiem izstādes autori pētīja, kas notiek, kad pelējuma baktērijas tiek klāt grāmatu lappusēm vai kaitēkļi atstāj pēdas uz papīra. 2022. gadā mākslinieks Ivars Drulle pievērsās Sikiespieddarbu krājumam. Iedvesmojoties no 20. gadsimta 30. gadu cirka programmām un cikstoņu fotogrāfijām, viņš radīja liela izmēra figūras no metāla un 15 kilometriem auklas izstādei “Sevišķi svinīgs vakars”². 2024. gadā izstāžu sēriju turpināja Krišs Salmanis. Mākslinieks kopā ar kuratori, šī raksta autori Andu Bolužu, tikās ar bibliogrāfisko datu ekspertiem, indeksētājiem un citiem darbiniekiem, apmeklētāja bibliotēkas attālākās krātuves, lai saprastu, kā orientēties institūcijā uzkrātās informācijas labirintos. Izstāde “Bezdarbības māktie ziloņi”³ bibliotēku rādīja kā spoguļu labirintu, kur ceļā uz mērķi apmeklētāju vada bibliotekāru izstrādātie meklēšanas rīki. Visas trīs šīs sērijas izstādes ir bijušas vizuāli neparastas – tradicionāli eksponēto grāmatu vai vēsturisku izdevumu vietā te apskatei izliktas pelējuma sabojātas lappuses vai banānu kastes, vitrīnu vietā – abstraktas spoguļvirsmu konstrukcijas.



Laikmetīgās mākslas klātbūtne pasaules kultūras centros nav nekas jauns. Atceros, 2023. gada vasarā Katalonijas Nacionālajā mākslas muzejā Barselonā, kur apskatāmi gotikas, baroka un citos vēsturiskos periodos tapuši mākslas darbi, mani pārsteidza apjomīgs laikmetīgās mākslas darbs, kas līdzinājās milzīgai, krāsainai piepūšamajai bērnu atrakcijai. Mākslinieces Laijas Estručas (*Laia Estruch*) darbs, izvietots muzeja plašajā Ovālajā hallē, tik tiešām bija miksta, ar gaisu piepūsta, 33 metrus gara gumijas konstrukcija – koša un atraktīva, gigantiskā apmēra dēļ tā piesaistīja uzmanību. Pēc gada apmeklējot citu mākslas institūciju – Bārbikanu Londonā –, ieraudzīju tā ēku ietītu audumā. Tā bija Āfrikas mākslinieka Ibrāhīma Mahamas (*Ibrahim Mahama*) jaunā, 2000 kvadrātmetrus lielā instalācija, kuras tapšanā piedalījušies 1000 audēji un šuvēji Ganā, kur dzīvo arī pats mākslinieks. “Britu laikapstākļi ir tik pelēki, kāpēc lai tas nebūtu rozā, kontrastējot ar debesīm?”⁴ – krāsas izvēli ironiski komentēja autors. Kāds ir laikmetīgās mākslas potenciāls atmiņu institūciju izstādēs un vēstures periodu ekspozīcijās un kāpēc muzeji tiecas tai pievērsties? Vai mahagonija krēsls no 18. gadsimta vai 17. gadsimta izdevums nav tikpat potenciāli laikmetīgi kā mūsdienās radīti darbi?

Muzeju rāmais krājums

“Ģertrūde Staina, kas savā Parīzes salonā bija savākusi un izstādījusi Sezana, Pikaso, Matisa un daudzu citu mākslinieku darbus, reiz apšaubīja, vai muzeji, ko viņa dēvēja par kultūras “kapsētām”, jebkad maz spēs būt moderni,”⁵ raksta mākslas kurators un kritiķis Hanss Ulrihs Obrists (*Hans Ulrich Obrist*). Viņa, cauri laikiem pazīstama mākslas kolekcionāre un salona īpašniece, esot teikusi, ka kaut kas var būt vai nu moderns, vai atrasties muzejā, bet ne abi reizē⁶. Arī vācu filozofs Teodors Adorno muzejus pielīdzinājis mauzolejiem. Uz viņu, iespējams, atsaucas performanču mākslinieks Alans Keprovs (*Allan Kaprow*), kurš sarunā ar landartistu Robertu Smitsonu (*Robert Smithson*) sacījis: “Reiz bija māksla, kas bija domāta muzejiem, un fakts, ka muzeji izskatās pēc mauzolejiem, var mums atklāt attieksmi, kāda mums pagātnē bijusi pret mākslu. Tas bija veids, kā izrādīt cieņu mirušajiem.”⁷ Rodas iespaids, ka muzeji ir paredzēti tieši pagātnes godināšanai. Kapsētas, mauzoleji vai bastioni, daudzi muzeji Latvijā un pasaulē tiešām turas pie vispārpieņemtām, gadsimtos pārbaudītām vērtībām un neriskē mainīt detaļas ne kolekcijās, ne pastāvīgajās ekspozīcijās. Tādas ir arī valsts Muzeju likumam pakļautās institūcijas Latvijā ar nacionālas nozīmes mantojumu jeb krājumu centrā, kuru pārvalda Kultūras ministrija. Tomēr, kamēr muzeja krājums šķiet neaizskarams un tiek aizsargāts ar likumu, muzeji liek lietā citus rīkus, kā veidot saskarsmi ar apmeklētāju un nezaudēt aktualitāti, izmantojot, piemēram, izteiksmīgu un ekstravagantu ēku arhitektūru. Te ierindojas Ričarda Rodžersa 20. gadsimta 70. gadu beigās projektētais Pompidū centrs Parīzē, kur atrodas Francijas Nacionālais mākslas muzejs un bibliotēka, 80. gadu stikla piramīdas pie Luvras, Frenka Gerija Loida projektētā būve (1997) Gugenheima muzejam Bilbao Spānijā vai Zahas Hadidas biroja radītais MAXXI muzejs Romā (2009). Kā raksta mākslas kritiķe Klēra Bišopa, šo muzeju megaēku apmeklētāji vispirms sastapās ar arhitektūras radīto eiforiju un tikai pēc tam – ar mākslu⁸. Viņa šo muzeju praksi apzīmē ar mantru “lielāk ir labāk, un labāk ir bagātāk”, norādot uz mākslas un naudas attiecībām un atsaucoties uz Rozalindas Krausas (*Rosalind Krauss*) 1990. gada eseju par muzeja ēkas un

1 Izstāde “Mūžības perspektīva: 2020” Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, 14.02.–26.04.2020., kuratore Anete Krūmiņa.

2 Izstāde “Sevišķi svinīgs vakars” Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, 19.03.–04.09.2022.

3 Izstāde “Bezdarbības māktie ziloni” Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, 04.04.–21.09.2024., kuratore Anda Boluža.

4 www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/08/barbican-pink-fabric-ibrahim-mahama-robes

5 Obrists, Hanss Ulrihs (2018). *Kūrēšanas veidi*. Rīga: Neputns, 100. lpp.

6 Altshuler, Bruce (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*. London: Phaidon Press Limited, p. 15.

7 Smitsons, Roberts (2009). *Rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 43. lpp.

8 Bishop, Claire (2013). *Radical Museology*. London: Koenig Books, p. 5.

kolekcijas kā finanšu kapitāla attiecībām. 2014. gadā Klēra Bišopa raksta: “Eiropā atkarība no ziedojumiem un korporatīviem sponsoriem arvien palielinās, valdībām pakāpeniski samazinot kultūras finansējumu taupības vārdā. [...] Starhitektūras triumfs ir šī privatizācijas procesa vizuālā izpausme – muzeja ārējais veidols kļūst svarīgāks par tā saturu.”⁹ Naudas un mākslas attiecības skar arī megaizstādes jeb blokbāsterus. Mākslas kritiķis Boriss Groiss norāda, ka muzejs kā pastāvīgās kolekcijas mājvieta pakāpeniski pārtop par vietu starptautisku kuratoru veidotajām milzu ceļojošajām izstādēm vai individuālu mākslinieku liela mēroga instalācijām¹⁰. Kurš gan negribētu redzēt slavenos impresionistu oriģinālus vienuviet vai ēģiptiešu dārgumus, kas atceļojuši tālu ceļu? Šādu izstāžu sagatavošanas un organizēšanas izmaksas ir augstas, taču pasaules muzejos tās atmaksājas ar apmeklējuma statistiku un kases ieņēmumiem, turklāt šādas blokbāsteru izstādes, kas izrāda no slaveniem muzejiem deponētos mākslas darbus, bieži tiek pamatotas ar plašākas publikas izglītošanu mākslas vēstures jautājumos¹¹. Tomēr starp iespaidīgām ēkām un atceļojošām megaizstādēm kaut kur atrodas arī muzeja vērtību kolekcija jeb krājums. It kā tik pašsaprotams un zināms, ka varētu šķist garlaicīgs – tuvāks pagātnes godināšanas aktam nekā pieredzei, kas varētu aizraut mūsdienu skatītāju.

Dizains mainās, kanons paliek

Muzeji nav vienīgā vieta, kur notiek mākslas un pasaules izzināšanas process. Mākslas darbi tiek eksponēti arī privātās galerijās, pilsētas izstāžu zālēs, dažkārt pamestos angāros vai centra parkos. Kas atšķir muzeju no citām kultūras vietām? Varbūt stabils un noturīgs priekšstats par kārtību, ko sevī iemieso muzejs ar gadsimtiem ilgi krātajām vērtībām un sistemātiskajām rūpēm pār krājuma vienībām. Cilvēki no muzejiem gaida nemainību, šķietamu pasaules, ne tikai krājuma, kārtību, kurā justies droši – klasiskos mākslas vēstures stāstus, kanonizētus mākslas darbus un vēsturē ierakstītus mākslinieku vārdus. Muzeju pirmsākumos tādi bieži bija privāto kolekciju brīnumu kabinetu, un arī mūsdienās patstāvīgajās ekspozīcijās var apskatīt retus un dārgus priekšmetus vitrīnās, senus manuskriptus vai greznu rokoko laika mahagonija koka galdiņu, kura spīdīgajā virsmā paspoģuļoties. Rietumeiropas muzeju vēsture tiek skatīta caur ideālo izstādi – pabeigtu, statisku un glīti savītu ar institucionālo un (bieži) valsts darba kārtību¹², kā raksta grāmatas *“Histories of Exhibition Design in the Museum”* autori. “Muzeju izstādes tiek uztvertas kā nospodrinātas un pilnībā izveidotas.”¹³ Lai gan varētu šķist, ka izstāžu zāles iekārtojums ir klasisks un tam vienmēr ir piemītusi pieklusināta atmosfēra un izkļiedēta gaisma, tomēr priekšstati par ideālas izstādes iekārtojumu laika gaitā ir mainījušies – no franču Salona, kur sienas no augšas līdz apakšai bija blīvi noklātas ar gleznām biezos rāmjos, līdz universālajam baltajam kubam, kuru savās esejās formulēja Braiens Dohertijs (*Brian O'Doherty*) 1976. gadā. “Dohertija esejas aizstāv reālo dzīvi pretstatā baltā kuba sterilajai operācijai zālei, tās aizstāv laiku un pārmaiņas pretstatā mūžības mītam un tīrās formas transcendencei,” raksta Tomass Makevilijs (*Thomas McEviley*). Tomēr baltā kuba sastingušajam tēlam iebilst mākslas vēsturniece Šarlote Klonka (*Charlotte Klonk*): “Šis baltais kubs bija fikcija, paša Dohertija radīts mīts, kas no rašanās brīža dominējis moderna mākslas muzeja izpratnē un pat muzeja pašapziņā.”¹⁴ Viņa raksta, ka “ieskats muzeja ekspozīciju vēsturē rāda, ka, neskatoties uz daudziem muzeju eksperimentiem ar baltām sienām kopš 20. gadsimta 20. gadiem, vienādi noslēgta telpa ar četrām baltām sienām un nemainīgu funkciju un nozīmi te nekad nav

9 Turpat, p. 11.

10 Smith, Terry (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent Curators International, p. 69.

11 Turpat, p. 190

12 Ed. Kate Guy, Hajra Williams and Claire Wintle (2024). *Histories of Exhibition Design in the Museum. Makers, Process, and Practice*. New York: Routledge, p. 3.

13 Turpat.

14 *From Museum Critique to the Critical Museum*. Charlotte Klonk. *Myth and Reality of the White Cube* (2017). London, New York: Routledge Taylor&Francis Group, p. 69.

eksistējusi”, un piemēram min Štēdela muzeju Frankfurtē, kur 20. gados sienas bijušas pieskaņotas eksponētajām gleznām un katrā telpā bijusi citāda krāsa un atmosfēra. Kad pēc kara daudzi dizaineri no Vācijas emigrēja uz Ameriku, nesen izveidotā Ņujorkas Modernās mākslas muzeja direktors Alfrēds Bārs (*Alfred Barr*) uzaicināja Valteru Gropiusu kopā ar domubiedriem izveidot izstādi par bauhausu. 1938. gadā atklātajā “Bauhaus: 1919–1928” bija vairāk nekā 700 eksponātu, arī tekstila, stikla un metāla darbi, gleznas un fotogrāfijas, sniedzot ieskatu modernās mācību iestādes darbībā. Šī mūsdienās legendārā izstāde tobrīd tika uzskatīta par izgāšanos, jo Ņujorkas publika, pieradusi pie “tīrām” mākslas izstādēm, nebija gatava skatīt vienkopus dažādos medijus un nespēja novērtēt novatorisko, dinamisko izstādes iekārtojumu, secina Šarlote Klonka. Ja muzeju izstāžu forma ir bijusi mainīga, nav bijis viena ideālā un mūžīgā risinājuma un maldīga ir ne tikai “pārļaicīgā gaisma, ar kuru šī izstādes forma apņēma mākslas darbus”, bet arī paša baltā kuba eksistence, varbūt vēlme redzēt mākslu atrautu no dzīves reālajām tomēr paliek stabila un nepārejoša?

Nepakļaušanās vienai vēsturei

Tāpat kā izstāžu iekārtojuma, arī pasaules nemainība ir iluzora, viss mainās – Rietumeiropā un ASV notiek koloniālās vēstures izvērtēšana, zemeslodi skar klimata pārmaiņas un kritisks skatījums uz mūsu ēru kā antropocēnu, Krievija ir uzsākusi karu Ukrainā. Kamēr muzeji koncentrē uzmanību uz mākslas un vēstures vērtībām, lielāki un mazāki notikumi iezīmē mūsdienas. Balts kubs vai krāsainas izstāžu zāles sienas, muzeja skatījums bieži vien paliek aizkavējis pagātnē – tas rāda priekšmetus, bet izvairās tos skatīt un redzēt citā, laikmetīgā perspektīvā. Pārrakstīt vēsturi šķiet sarežģīts uzdevums, sevišķi, kad muzeju rokās ir vērtību sistēma, kas cieši saistīta ar sabiedrisko domu un nacionālo identitāti. Pārmaiņas, ko pakāpeniski tomēr piedzīvo muzeju kolekcijas un to ekspozīcijas, raksturo Mora Railija (*Maura Reilly*), Zimmerlī Mākslas muzeja direktore. Viņa pievēršas Modernās mākslas muzejam Ņujorkā un secina, ka muzeja pastāvīgā ekspozīcija, kurā apskatāmi mākslas darbi, kas radīti no 19. gadsimta 80. gadiem līdz 20. gadsimta 60. gadiem, ir iekārtota tā, lai atspoguļotu tās direktora Alfrēda Bāra stāstu par moderno mākslu – no Monē ūdensrozēm un Sezana postimpresionisma gleznām līdz Pikaso analītiskajam kubismam un Bočoni futūrismam, kam seko Dišāns un Masona sirreālisms; stāsts sasniedz kulmināciju ar Polloka šļakstu gleznām pēc Otrā pasaules kara. “Bāra stāsts par moderno mākslu ir ieguvis ikonas statusu, un to ir mēģinājušas atkārtot citu muzeju kolekcijas. Tas ir tik dziļi iesakņojies un pieņemts, ka tiek uztverts kā neapstrīdams mākslas vēstures naratīvs. Bāra definīcijā modernā māksla ir sinhrona, lineāra “ismu” progresija, kurā viens (heteroseksuāls, baltais) vīrietis no Eiropas vai Amerikas ietekmē citu, jaunāku, kas nenovēršami pārspēs vai nomainīs iepriekšējo meistarību, tādējādi sekmējot avangarda attīstību.”¹⁵ 2004. gadā muzeja ceturtā un piektā stāva galerijās pēc pastāvīgās ekspozīcijas pārkārtošanas no 410 mākslas darbiem tikai 16 bija sieviešu, vēl mazāk – melno darbi. 2015. un 2016. gadā sekoja daži uzlabojumi, taču joprojām ekspozīcijas saturu uzskatīja par problemātisku. 2017. gada februāris iezīmē nepieredzētu pagrieziena – muzeja kuratori pieņēma radikālu lēmumu aizvietot dažus patstāvīgās kolekcijas darbus, to vidū arī Pikaso un Matisa gleznas, piektā stāva galerijā ar astoņiem citiem mākslas darbiem, ko radījuši mākslinieki no musulmaņu valstīm, kuru iedzīvotājiem ir liegta ieceļošana Amerikā Donalda Trampa imigrācijas politikas dēļ. Katram darbam tika pievienots arī paskaidrojošs komentārs: “Šī darba autors ir mākslinieks no valsts, kuras iedzīvotājiem liegts ieceļot ASV prezidenta 2017. gada 27. janvārī izdotās pavēles dēļ. Šo darbu iekļaušana apstiprina brīvības un pretimnākšanas ideālus,

15 *Curatorial Activism*:
Reilly, Maura (2018).
Curatorial Activism. New
York: Thames & Hudson,
p.14

kas ir vienlīdz svarīgi kā muzejam, tā ASV.”¹⁶ Šāds kuratoru aktīvisms veido sasaisti starp muzejiem un tagadnī, turklāt veicina kolekcijas ieraudzīšanu citā rakursā – kolekcija pauž vērtības, un vērtības ir ne tikai naudas izteiksme, vērtības ir arī cilvēcība un savstarpēja cieņa. Šis radikālais solis bija ne tikai asa reakcija uz politisku lēmumu, tas smalkjūtīgi papildināja apmeklētāju zināšanas par kultūras saitēm un visa savstarpējo saistību. Blakus Anrī Matisam izstādot irāņu mākslinieka Hoseina Zenderodi (*Hossein Zenderoudi*) darbus, tika akcentēta abu mākslinieku aizraušanās ar kaligrāfiju un islāma arhitektūru.

Pārmaiņas attieksmē pret kultūras mantojumu arvien biežāk jaušamas arī citu pasaules muzeju vadītāju uzskatos. Makss Holleins (*Max Hollein*), kurš par Metropolitēna mākslas muzeja ASV direktoru kļuva 2018. gadā, teicis: “Manuprāt, apmeklētājam ir mazāk svarīgi, vai Lukasa Krānaha glezna tika radīta 1951. vai 1533. gadā, svarīgākais ir tas, ka tā tika radīta, atbalstot Luteru un reformāciju.”¹⁷ Atbildot uz jautājumu par jauno institucionālismu, viņš turpina: “Ir noteikti jāpieļauj nepakļaušanās un opozīcija. Priekšstats, ka institūcija var runāt tikai vienā balsī, ir novecojis. Ir jāatmet ideja, ka pastāv tikai viens naratīvs par kultūras attīstību pasaulē un ka šis naratīvs ir lineārs. Tie ir dažādi, bieži atšķirīgi, pretrunīgi vai savstarpēji noliedzoši stāsti, atkarīgi no vērojuma pozīcijas.”

Kurators rāda virtuvi

Muzeju kā institūciju novēršanās no vienas absolūtās patiesības deklarēšanas pavada arī pārmaiņas kuratoru darba specifiskā. 20. gadsimta 70. gados darbojās ietekmīgas personības – piemēram, Haralds Scēmans (*Harald Szeemann*) un Pontuss Hultēns (*Pontus Hulten*) –, kas ielika pamatus izpratnei par kuratora lomu. 21. gadsimta sākumā uz skatuves kāpa stārkuratori un mākslas biennāles, piesaistot vārdam “kurators” arī finansiālas veiksmes spozmi, taču patlaban kuratora darbs vairāk saistīts ar eksperimentālu procesu un komandas darbu. Šī raksta sākumā minētās megaizstādes jeb blokbāsteri nodrošina apmeklētāju plūsmu un ienes kasē naudu, tomēr muzeju darbu neraksturo tikai apmeklējuma statistikas rādītāji vai finanšu apgrozījums, tie veido sabiedrības izpratni par vērtībām, un te kurators ir atslēgas persona. “Sākot ar 90. gadu vidu, kūrēšana ne tikai pievērsās izglītībai kā tēmai, bet pieņēma izglītošanu kā savu izvērstu praksi”¹⁸, raksta Pols O’Nīls (*Paul O’Neill*). “Šis pavērsiens izglītības virzienā veicina kuratoriālo darbu, kas kļūst par katalizatoru spekulatīviem un atvērtiem kultūras pedagoģijas piemēriem. Šāda kuratoriāla pieeja tiecās uz jautājumiem un neskaidrībām pretstatā “meistarīgai ekspertīzei un autoritatīviem patiesības paziņojumiem”.” Vienkāršāk sakot, “laba izstāde nekad nepatur pēdējo vārdu par tēmu.”¹⁹ Lai gan šāda – eksperimentāla, meklējumos, nevis rezultātā, balstīta – kuratoriālā prakse vairāk raksturīga mākslas centriem un izstāžu zālēm, tomēr kuratori, kas darbojas citur, atgriežas arī muzejos. “Laikmetīgi domājošie kuratori dodas prom no tradicionālā muzeja, lai atgrieztos no jauna pārvērtētā muzejā, tā ģenerējot arvien jaunas lomas un pārdefinējot vecās – viņu aktivitātes raisa veselu virkni ar apzīmējumiem notiekošajam.”²⁰ Starp šiem apzīmējumiem ir jaunais institucionālisms, atvērtais muzejs, muzejs kā ģenerators, polifoniskais muzejs, kritiskā institūcija, trešā vieta (starp augsto kultūru un ikdienas dzīvi). Lai gan idejas par radošu generatoru vai rūpnīcu ir eksistējušas arī iepriekš, piemēram, Hanss Ulrihs Obrists atzīst, ka ir ietekmējies no vācu

16 <https://www.theartnewspaper.com/2017/02/03/moma-responds-to-trumps-immigration-ban-through-its-collection>

17 Szántó, András (2020). *The Future of the Museum. 28 Dialogues*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, p. 220.

18 Bertrand, Stephanie (2022). *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: reconsidering inclusion, transparency and mediation in exhibition making practice*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, p. 50.

19 Kā grāmatā “What Makes a Great Exhibition?” raksta kurators Roberts Stors (Robert Storr).

20 Smith, Terry (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent Curators International, p. 220.



mākslas zinātnieka Aleksandra Dornera, kurš muzeju redzēja kā eksperimentālu laboratoriju vēl 50. gados²¹, tomēr šie priekšstati vairāk ir dominējuši teorētiskā diskursā, mazāk praksē. Mūsdienās muzeji pakāpeniski tik tiešām atver durvis plašāk arī procesuālām un netveramām mākslas izpausmēm, kas kļiedē galeriju stīvo gaisotni un priekšmetu neaizskaramības auru. “Muzeja kāpņutelpā, kas atradās starp vēsturiskajiem krājumiem un mūsdienu mākslas galerijām, Tiravanits iekārtoja nelielu virtuvīti, kur ikviens varēja sev uzvārīt tēju vai kafiju. Cilvēki drīz vien pie tās pierada, ne obligāti apzinoties, ka tas ir mākslas darbs,”²² par izstāžu sēriju “*Migrateurs*” Parīzes Modernās mākslas muzejā 1993. gadā raksta tās kurators Obrists. Viņa kūrētās izstādes rosinājušas mijiedarbību starp skatītāju un mākslas darbu vēl deviņdesmitajos. Tomēr kuratora darbs nenozīmē tikai pievilcīgas formas vai neparastas materialitātes mākslas darbu integrēšanu muzeju vidē. “Māksla ir vieta eksperimentiem, robežu paplašināšanai, nevis gaumes apmierināšanai vai idealizēto morāles standartu ievērošanai,”²³ iespējamo konfliktu starp mākslas un institūcijas interesēm iezīmē Čecilija Alemani (*Cecilia Alemani*), Ņujorkas laikmetīgās mākslas parka “*High Lane*” direktore un kuratore. Te derētu atcerēties, ka mākslinieki pirmie aizsāka institucionālās kritikas virzienu muzejos 60. gadu beigās. Hrestomātiska ir Freda Vilsona (*Fred Wilson*) izstāde Merilendas Vēstures biedrības muzejā 1993. gadā, kurā viņš, izceļot no institūcijas kolekcijas konkrētus priekšmetus un mainot to izvietojanas akcentus, parādīja muzeju kā vietu, kur rasisms un elitārisms atstājis vērā ņemamu nospiedumu kolekcijas saturā.

Šķēršļi muzeju ceļā

Mākslinieku aizsāktais institucionālās kritikas virziens mūsdienās ir adaptēts, muzejiem to atzīstot un pat veicinot. Arī muzeji paši pakāpeniski uzsākuši veikt ekspozīciju un krājuma pārvērtēšanu, tomēr darbs ir sarežģīts, jo atšķirībā no izstāžu zālēm vai mākslas festivāliem un biennālēm muzeji ir institūcijas ar padomēm un komisijām, ar papīru kalniem un gariem protokoliem, kas pārvērtēšanas procesu padara lēnu un grūti paveicamu. No vienas puses, muzeji vēlas atņemt priekšstatu, ka “tie ir visu lietu autoritāte”²⁴, bet, no otras puses, baidās kļūt ievainojami, pārprasti un nenovērtēti, baidās zaudēt finansējumu vai sabiedrības atbalstu. Manuels Borha-Viljels (*Manuel Borja Ville*), mākslas vēsturnieks un kurators, kurš ilgus gadus bijis Reinas Sofijas Modernās mākslas muzeja Madridē un Laikmetīgās mākslas muzeja (*MACBA*) Barselonā direktors, konferencē “*Now Museum*” Ņujorkā atzina, ka

“muzeji ir populārāki nekā jebkad, bet lielākā to daļa – arī banālāki nekā jebkad agrāk”. Viņš muzeju attīstībā izšķir trīs posmus – no ekskluzīva modernā muzeja (kurš izmantoja balto kubu, lai atspoguļotu lineāro mākslas vēsturi ekspertiem un vispārējai publikai), caur iekļaujošu postmoderno muzeju (kurš sajauc kopā stilus, medijus un hronoloģijas un izmantoja mārketingu, lai pārdotu multikulturālismu kā produktu), līdz mūsdienām, muzeju un sabiedrības krīzei, kad ir nepieciešamība pārskatīt pieņēmumus par īpašumtiesībām un mantojumu, ko iemieso kolekcijas, un lietot šo krājumu kā kopienas arhīvu, priekšmetus, uz kuriem cilvēki var atsaukties visdažādākajos veidos.” Atsaukšanās visdažādākajos veidos uzsvēta arī izdevumā “*Histories of Exhibition Design in the Museum*” – tas respektē etnisko izcelsmi, rasi, dzimumu un seksualitāti, ņem vērā postkoloniālo un dekoloniālo perspektīvu, lai atklātu atšķirīgās un dažādās pieredzes izstāžu veidošanā²⁵.

21 Szántó, András (2020). *The Future of the Museum. 28 Dialogues*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, p. 194.

22 Obrists, Hanss Ulrihs (2018). *Kūrēšanas veidi*. Rīga: Neputns.

23 Turpat, p. 231.

24 Szántó, András (2020). *The Future of the Museum. 28 Dialogues*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, p. 14.

25 Ed. Kate Guy, Hajra Williams and Claire Wintle (2024). *Histories of Exhibition Design in the Museum. Makers, Process, and Practice*. New York: Routledge, p. 10.

Citu balansēšanu – starp nesaprotamo vienā galā un banālo otrā – iezīmē Stefānija Bertrāna (*Stephanie Bertrand*), uzsverot laikmetīgās mākslas bieži nepakļāvīgo un intelektuāli sarežģīto raksturu: “Lai gan šāds interpretējošs darbs teorētiski ir atvērts ikvienam, tas pieprasa ievērojamas eksperta zināšanas, saskari ar laikmetīgās mākslas procesiem globālā līmenī. Ja mākslas izstāžu publikas vērā ņemama daļa sastāv no lietpratējiem – māksliniekiem, kuratoriem, galeristiem, kolekcionāriem – vairāk nekā spējīgiem veikt šādu interpretējošu analīzi, tā sabiedrības daļa, kas nav speciālisti vai eksperti, bet kuriem kuratora darbs ir vienlīdz adresēts, bieži jūtas kā pazuduši vai apmaldījušies, kad mēģina saprast vai atšifrēt laikmetīgo mākslu izstādē.”²⁶ Izvairoties no mākslas darbiem, kas būtu saprotami tikai šaura loka intelektuāļiem, kuratoru vai institūciju izvēle dažreiz aizvirzās otrā galējībā – izvēlētie laikmetīgās mākslas darbi kļūst par aizraujošu vai pārstaidzošu izklaidi, rotaļu laukumu, kas nevis izklaidē sastingušo institūcijas skatienu, bet kalpo tikai par dekorāciju. “Skatoties uz laikmetīgās mākslas muzeju globālo panorāmu, tas, kas tos vieno, nav tik daudz rūpes par kolekciju, vēsturi, pozīciju vai misiju, bet vairāk priekšstats, ka laikmetīgums ir vizuāls: jauns, stilīgs, fotogēnisks, dizainīgs, ekonomiski veiksmīgs,”²⁷ secina Klēra Bišopa.

Kāpēc tā vietā, lai aizstātu mahagonija koka galdiņu pastāvīgajā kolekcijā ar košu, uzmanību piesaistošu un izklaidējošu laikmetīgās mākslas darbu, neparaudzīties uz šo galdiņu no citas, laikmetīgas perspektīvas? Tā virsmas atspīdumā var ieraudzīt Eiropas koloniālo vēsturi, stāstu par Jamaikas mežu vērtīgāko mahagonija eksemplāru izcīršanu, līdz tie izzuda pavisam, vērtību piesavināšanos, vergu izmantošanu koku atrašanai džungļos un nogādāšanai līdz ostai, kur, transportēti uz Eiropu, tie pārtapa dārgās mēbelēs un greznumpriekšmetos, kas dekorēja augstdzimušo eiropiešu muižas un tika iemūžināti arī vecmeistaru gleznās. Šis nav izdomāts piemērs, šo un citus kritiskus, aktuālus pētījumus par koksnes izmantošanas tradīcijām un tās ieguves mūsdienu praksēm Eiropā rādīja izstāde “*Cambio*” Serpentina galerijā Londonā 2020. gadā. Izstādes autors ir “*Formafantasma*”, dizaina kolektīvs, kas jauc mākslas un dizaina, muzeju ikonu un ikdienas priekšmetu, izstādes un arhīva robežas. Domājot par kritisko kūrešanu, Klēra Bišofa raksta: “Izstādes veidotāju loma paredz noteiktā līmenī sasaisti ar aktīvismu vai darbu ar sociālo taisnīgumu,”²⁸ taču tas nenozīmē, ka kuratoriem vai darbu autoriem jākļūst par aktīvistiem, dažkārt pietiek ar delikātu, bet godīgu un tiešu akcentu izvietošanu, kā rāda izstāde “*Cambio*”. Var izstādīt laikmetīgo mākslu, un tā kalpos par dekorāciju, un var pievērsties krājumam un eksponēt vecus priekšmetus, un tie būs laikmetīgi, ja raksturo pasauli no mūsdienu pozīcijas, nevis kā sastingušu, senu un nemainīgu patiesību.

Atgriežoties pie sākuma

26 Bertrand, Stephanie (2022). *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: reconsidering inclusion, transparency and mediation in exhibition making practice*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2022, p. 53.

27 Turpat, p. 12.

28 Bishop, Claire (2013). *Radical Museology*. London: Koenig Books, p. 6.

Kāda ir bijusi laikmetīgās mākslas loma bibliotēkas izstāžu sērijā? Vai aiz Kriša Salmaņa spoguļu virsmām un vizuālām parafrāzēm slēpjas daudznozīmīgs vēstījums, kas aizskar bibliotēkas būtību vairāk nekā Rīgas pilsētas bibliotēkas saglabātie dārgumi – retie rokraksti un izdevumi? Izstādē redzams neliels spēļu motocikls, piestiprināts pie spoguļu virsmas. Atspīdumā tas izskatās pēc taureņa. “Ja grāmatas tiktu kārtotas pēc to nosaukumos ietvertajām tēmām, Imanta Ziedoņa “Motocikls” atrastos Dabaszinātņu un tehnoloģiju lasītavas plauktos. Kādu brīdi šī grāmata tik tiešām tur bija atrodama. Grāmatu izvietošana plauktos un sistēmās nevar notikt automātiski, te vajadzīgs

Muzeju izstādēs ievietots laikmetīgās mākslas darbs reti iznes pasaules pārkārtošanas eksistenciālo slogu, gluži otrādi – tas ir ātrs un šķietami iedarbīgs veids, kā piesaistīt muzejus mūsdienām, neko daudz nemainot ne izstāžu politikā, ne skatījumā uz pasauli vai kolekciju. Pasaules un kolekcijas nemainīgums rada drošības sajūtu, tomēr patiesā drošība rodas, apzinoties situāciju pasaulē un tās mainīgo raksturu. “Laikmetīgumam ir divas puses. Viena ir par laikmetīgās mākslas klātbūtni muzejos, it īpaši enciklopēdiska rakstura muzejos, kāds ir Metropolitēna muzejs. Laikmetīgā māksla vienmēr ir bijusi daļa no mūsu institūcijas, tas mums ir svarīgi. Tomēr tas nav tikai par laikmetīgo mākslu. Metam ir jābūt laikmetīgai institūcijai. Tas nozīmē – savienotai ar tagadni”³⁰, muzeju attiecības ar laikmetīgumu skaidro Makss Holleins. Būt savienotam ar tagadni nozīmē neizvairīties no tēmām, kas ir sarežģītas vai nepatīkamas, uzsākt sarunu, nevis runāt absolūtās patiesības vai vienas vēstures vārdā, un šī izstāžu sērija Latvijas Nacionālajā bibliotēkā to apliecina. Tā paraugās uz institūciju citādi – kā uz plūstošu, dzīvu, mainīgu un cilvēcīgu.

125

Anete Krūmiņa

Pieredzes režija.

**Īss ieskats izziņas izstāžu
dizaina praksē**

Kvalitatīvs dizains ir šķietami pašsaprotama izziņas izstāžu komponente jebkurā mūsdienīgā atmiņas institūcijā. No jebkura jauna muzeju projekta, kā arī jaunām izstādēm jau esošajos muzejos tiek sagaidītas vizuāli intriģējošas un intelektuāli saistošas, interaktīvas un intuitīvas izziņas formas. Arī vides pieejamība, ergonomika, apritīgums un videi draudzīgu materiālu lietojums ir kļuvušas par ikdienas tēmām izstāžu dizaineru darbā. Tomēr izstāžu dizains navviennozīmīgs instruments. Nereti pārprasts, tas tiek uzskatīts par skaistu ietinamo papīru jeb veidu kā estetizēt jebkādu saturu, ko kāds vēlas saukt par izstādi. Turpretī lietots mērķtiecīgi, apzinoties izstāžu dizaina piedāvātās iespējas, tas var kļūt par telpiskās stāstniecības metodi (*spatial storytelling/spatial narration*), kas ļauj atslēgt tekstu un daļu vēstījuma pārtulkot analogos un digitālos audiovizuālos multimedijos, kas veido informatīvi asociatīvu, pieredzē balstītu izstādes apmeklējumu. Skaidrības labad būtu vērts precizēt, ko raksta autore saprot ar apzīmējumu “izziņas izstāde”. Šis jēdziens nav plaši aprobēts izstāžu un atmiņas institūciju vidē, tomēr šķiet atbilstošs šajā rakstā un arī krājumā apskatīto izstāžu tipoloģijai. Raksta ietvaros piedāvāju sekojošu jēdziena skaidrojumu, kas sabalsojas ar angļu valodā lietoto apzīmējumu “*interpretive exhibition*” – tas ir izstādes veids, kas paredz informācijas pasniegšanu un iekļaušanu plašākā kontekstuālā vēstījumā apmeklētājam saprotamā un pieejamā formā, izmantojot kultūrvēsturiskus objektus, mākslas darbus un ikdienas artefaktus, kā arī vizuālās un telpiskās komunikācijas metodes, lai veidotu vienotu informatīvu izziņas pieredzi. Šāda veida izstāde ir klātbūtnē balstīta audiovizuāla komunikācijas sistēma, kas atmiņas institūciju gadījumā būtu balstāma starpdisciplinārā, uz auditoriju vērstā pētniecībā. Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) izstāžu veidotāji nereti izmanto pamanāmus, dinamiskus un “skaļus” izstāžu dizaina risinājumus, lai piesaistītu un virzītu apmeklētāju uzmanību, vienlaikus raisot interesi par kultūrvēsturiskām tēmām. Sadarbības modeļi starp kuratoru, pētnieku, dizaineru, projekta vadītāju un tehnisko komandu mainās atbilstoši projekta specifikai, sarežģītībai, mērķim un kuratora redzējumam. Tomēr autores pieredzē veiksmīgākie ir bijuši tie izstāžu projekti, kuros kuratoriālās un dizaina koncepcijas tiek attīstītas vienlaikus, tās savstarpēji integrējot izstrādes stadijā jeb izmantojot starpdisciplināru horizontālas hierarhijas (*horizontal hierarchy*) sadarbības modeli. Izpratne par izstāžu dizaina potenciālu un tā pienesumu izstādes apmeklējuma pieredzes veidošanā rodas praksē, bet pārpratumi, vismaz daļēji, izriet no dizaina teorijai kopumā, bet jo īpaši izstāžu dizaina teorijai veltītu tekstu trūkuma latviešu valodā. Šī raksta ietvaros tā autore uz brīdi nomainīs ērti ienēsātās dizaineres krosenes, lai piemēritu teksta autores kurpes un raksta formātā ieskicētu jautājumus, kas nodarbinājuši prātu, pašai strādājot ar izziņas izstāžu dizainu, – kur meklējami multimedijālas izstāžu dizaina prakses pirmsākumi, kas virzīja jomas attīstību 20. gadsimta pirmajā pusē, kā tas pārklājas ar mūsdienu izstāžu dizaina praksi Latvijas Nacionālajā bibliotēkā un fona pārdomām par dizainera darba ētiku.

No informācijas uztveres rakursa, multimedijāla pieceja dizainam saistāma ar tādiem neiroloģiskiem fenomeniem kā sinestēzija (*synesthesia*) un Prusta fenomens (*Proust phenomenon*). Prusta fenomena darbības princips šķiet samērā skaidrs – maņu stimulācijas rezultātā netīši atsauktas atmiņas un raisītas asociācijas. Darbā ar vēsturiska satura interpretāciju izstāžu formā šis ir bieži sastopams instruments, piemēram, asociāciju raisīšana, izmantojot tādus ārējus stimulus kā fona mūzika vai noskaņu veidojoša gaisma, šķiet teju pašsaprotama izstāžu komponente. Tikmēr sinestēzija ir mazāk zināms neiroloģisks fenomens – netīša un nekontrolēta spēja uztvert informāciju ar vairākām maņām vienlaikus, piemēram, dzirdēt skaņu, skatoties uz krāsu, sajust materiāla tekstūru, klausoties tekstu u. tml. Atsaucoties uz jomas pionieri neirologu Ričardu E. Citoviču (*Richard E. Cytowic*), sinestēzija ir pamatā cilvēka smadzeņu spējai saprast metaforu jeb saskatīt līdzīgo atšķirīgajā un veidot

nozīmju saiknes starp abiem lielumiem.¹ Šī uztveres īpatnība piemīt visiem jaundzimušajiem², bet pieaugušā vecumā ir aktīva tikai 4 procentiem pieaugušo³. Cītovičs norāda, ka impulsi, ko cilvēki ar aktīvu sinestēziju jeb sinestēti uztver apzināti, pastāv arī cilvēkiem bez aktīvām sinestēzijas iezīmēm, taču latentā, neapzinātā formā⁴. Metot tiltu uz dizaina un komunikāciju jomu, iespējams, tieši sinestēzija izskaidro atsevišķu individu, t. sk. dizaineru, mākslinieku, kuratoru u. c. radošo nozaru pārstāvju spēju pārnest informāciju plašakai sabiedrībai asociatīvi uztveramos audiovizuālos kodos un metaforās. Raksta ietvaros nepievēršos atsevišķu autoru neiroloģiskajai analīzei, tā vietā šo iezīmēju kā iespējamu fonu atsevišķu autoru spējai virzīt kādu no radošajām nozarēm šķietami negaidītā un vienlaikus saprotamā virzienā.

No institucionāla rakursa, izstāde ir reprezentatīva informācijas pasniegšanas forma, kas, lietota mērķtiecīgi, ļauj integrēt visplašāko mediju klāstu, lai nodotu vēstījumu⁵. Strauji attīstījusies 20. gadsimta starpkaru periodā kā propagandas metode komunikācijai ar plašu auditoriju, mūsdienās izziņas izstādes ir neatņemama daļa no atmiņas institūciju ikdienas. Pieņemot, ka izziņas izstāžu uzdevums ir padarīt zināšanas pieejamas plašam apmeklētāju lokam dažādās vecuma un interešu grupās, ir vērts pārjaudāt, caur kurām acīm apmeklētājs tiek aicināts atklāt vēstījumu, kādas vērtības un viedokļus tas pārstāv un kāds ir plašākais ietvara vēstījums. Pieskaroties šim domas vingrinājumam, pirmā prātā nāk kuratora veidotā izstādes koncepcija, kas iezīmē tēmu un tās saturisko ierāmējumu. Šajā domas vingrinājumā vienlīdz svarīgs, bet bieži otrajā plānā paliekošs vai vispār aizmirsts, ir dizainera veidotais vizuāli semiotiskais ierāmējums. Dizaina lēmumi tiešā veidā ietekmē informācijas uztveri. Ar

objektu eksponēšanu saistītajiem lēmumiem – telpas iekārtojumam, ergonomikai, krāsu izvēlei, apgaismojuma intensitātei, u. tml. – ir potenciāls asociatīvā līmenī konfrontēt sabiedrībā pieņemtos priekšstatus, kas pavada izstādes tēmu⁶, apmeklētāja pieredzei pievienojot vizuāli asociatīvu izziņas līmeni. Lai gan izstāžu dizaina praksi nav pieņemts apskatīt atrauti no izstādes koncepcijas un norises institūcijas, tai neapšaubāmi ir potenciāls virzīt, pastiprināt, slāpēt vai pat neitralizēt stāstījumu. Vēl jo vairāk, mērķtiecīgi savijot izstādes saturu un dizaina koncepcijas vienotā veselumā, iespējams radīt vidi, kas izstādes tēmu ne tikai aplūko faktoloģiskā līmenī, bet paredz iespēju to pārvērtēt un radīt jaunas zināšanas⁷. Viens no veidiem, kā skatīties uz izstāžu dizaina praksi mūsdienās, ir uztvert to kā spēju un prasmju kopumu, kas ļauj interpretēt un medīt gan atsevišķas tēmas, gan vērtību sistēmas, radot pievilcību, identitāti un leģitimitāti, iekļaujot naratīvus, kas saistīti ar noteiktām vērtībām un ideoloģijām.⁸

Izstāžu dizaina kā pašvērtīgas disciplīnas pirmsākumi meklējami vairākos virzienos, t. sk. 20. gadsimta pirmās puses vizuālajā mākslā un reklāmas nozarē. Šī raksta ietvaros pievērsos autoriem, kuru radošie meklējumi virzīja izstāžu dizaina jomas attīstību, vienlaikus iekļaujoties 20. gadsimta represīvo politisko režīmu propagandas plūsmās. Valsts mēroga pasūtījumi nodrošināja nacionālu un starptautisku atpazīstamību, pieeju darbam nepieciešamajiem resursiem, kā arī adekvātu projekta finansējumu. Pamanīt līdzības ar mūsdienu izstāžu dizaina praksi neprasa lielu piepūli – arī 21. gadsimtā izziņas izstādes un to dizains galvenokārt saistāmas ar nacionālas nozīmes atmiņas institūcijām. Tas neizbēgami noved pie fonā gruzdošas dizainera darba ētika tēmas, kas raksta autori pavadīja visā tā tapšanas gaitā. Propagandas nolūkos izkoptās vizuālās un telpiskās komunikācijas metodes laika gaitā ir asimilētas kultūras un komerciālās jomās un tiek izmantotas joprojām.

1 Cytowic, Richard E. (2018). *Synesthesia*. Cambridge: MIT Press, p. 28.

2 Turpat, p. 34.

3 Turpat, p. 3.

4 Turpat, p. 41.

5 West, Kim (2019). *Concepts for the Critical Study of Art Exhibitions as Media. Theater, Garden, Bestiary. A Materialistic History of Exhibitions*. Berlin: Sternberg Press, p. 45.

6 Prendeville, Sharon; Syperek, Pandora; Santamaria, Laura (2014). On the politics of Design Framing. *Design Issues*, Number 3, 2022. Cambridge: MIT Press, p. 79.

7 Grace, Claire; Lotery, Kevin. Artists Design Exhibitions: Introduction. *October*. Cambridge: MIT Press, p. 5.

8 Prendeville, Sharon, Syperek, Pandora, Santamaria, Laura (2022). On the politics of Design Framing. *Design Issues*, Number 3. Cambridge: MIT Press, p. 74.

Starp agrīnajiem piemēriem, kur izstāde mērķtiecīgi veidota kā visaptveroša jeb informatīva imersīva pieredze (*immersive experience*), ir minams ebreju izcelsmes krievu mākslinieka Ela Ļisicka (*El Lissitzsky*) 1928. gadā veidotais PSRS paviljons Starptautiskajā preses izstādē “*Pressa*” Ķelnē⁹. Šī izstāde ierakstās plašākā starptautisku izstāžu kontekstā, kas aizsākās 19. gadsimta vidū ar Lielo izstādi Londonā (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*)¹⁰, piedzīvoja izvērsumu 20. gadsimta pirmajā pusē Starptautiskajā izstādē Parīzē (*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*)¹¹ un kļuva par pamatu mūsdienu pasaules EXPO, kas ik pēc pieciem gadiem norisinās joprojām. Izstāde kā forma eksistēja ilgi pirms šādiem grandioza mēroga starptautiskiem notikumiem, piemēram, franču salona izstādes aizsākās jau 17. gadsimtā, bet tieši 19./20. gadsimta pasaules izstādes pakāpeniski kļuva par reklāmas festivāliem, kur informācija vairs netiek eksponēta, tā vietā piedāvājot iespēju to piedzīvot.

Atgriežoties pie 1928. gada izstādes – tā bija zīmīga vairākos aspektos. Kuratoriāli tā iezīmēja pagrieziena punktu un lauž tradīciju izstādes centrā izvirzīt unikālus autordarbus vai sava laika politisko iekārtu slavinošus naratīvus. Tā vietā šīs izstādes centrā tika izvirzīta nozare ar izteikti efemēru raksturu un plašai auditorijai pieejamiem, masveidā ražotiem eksponātiem – drukāto presi¹². No formas viedokļa, dizains izstādē ieņēma dominējošu lomu – dizainēti bija izstādes paviljoni, atsevišķie stendi un, protams, arī eksponāti – periodika un reklāmas brošūras. Vairākos gadījumos tie paši autori, kuru dizainētie laikraksti bija starp eksponātiem, piedalījās arī nacionālo paviljonu izveidē un iekārtošanā, ieskicējot pirmsākumus visaptverošai un vienotai izstādes pieredzei. Izstādē tika apskatīta drukātā prese visos tās formālajos aspektos – drukas tehnoloģijas un iesējumi, burtveidoli un papīri, reklāmas izdevumi un, protams, labākās prakses piemēri atbilstoši katras dalībvalsts izpratnei.

Tomēr tieši Ela Ļisicka veidotais paviljona dizains piesaistīja visvairāk uzmanības. Kamēr, piemēram, Lielbritānijas paviljons demonstrēja nosvērtību un cieņu pret tradīciju, padomju paviljons bija salīdzināms ar lielīgu, ārišķīgu un eksperimentālu informācijas sprādzienu¹³. Paviljona vēstījums bija izteikti politisks. Tā saturs slavinaja preses nozīmi Staļina režīma ideoloģijas izplatīšanā un tautas “izglītošanā” padomju Krievijā, un Ļisickis bija izmantojis visus pieejamos instrumentus, lai pievērstu tam uzmanību. Starp laikabiedru veidotajiem paviljoniem Ļisicka dizains izcēlās ar neierastiem dizaina risinājumiem, informācijas atspoguļojumam tika izmantotas dažādas savstarpēji papildinošas vizuālās komunikācijas metodes. Paviljona centrā atradās kinētiski lielformāta objekti stilizētu preses drukas līniju formā un izmērā. Uz tām – ruļļi ar drukātiem propagandas lozungiem un padomju ideoloģiju slavinošām kolāžām. Šāda formas un satura sinhronizācija atceļ nepieciešamību pēc papildus paskaidrojumiem, jo izstādītais objekts ir nepārprotams – prese ir padomju ideoloģijas propagandas masu komunikācijas instruments. Vēl viena novitāte bija neona gaismu lietojums. Neona apgaismojums – gāze noslēgtā stikla trubā, kas izstaro krāsainu gaismu saskarē ar elektrību – tika izmantots jau 1910. gada Parīzes autoizstādē, izgaismojot kolonādi *Grand Palais*. Ļisicka dizainā neons tika izmantots nevis kā interjera apgaismojuma elements, bet kā ideoloģisks simbols – sarkana zvaigzne virs apmeklētāju galvām. Šis ir viens no agrīnajiem izstāžu dizaina piemēriem, kur

9 Starptautiskā preses izstāde jeb *Presse-Ausstellung* notika Ķelnē no 1928. gada maija līdz oktobrim.

10 Lielā izstāde jeb *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* notika Londonā no 1851. gada maija līdz oktobrim.

11 Starptautiskā izstāde jeb *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* notika Parīzē no 1925. gada aprīļa līdz novembrim.

12 Anisley, Jeremy (1994). *Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period. Design Issues, Autumn, Vol. 10, No. 3.* Cambridge: MIT, 1994, p. 53.

13 Turpat, p. 70.

materiāla fiziskās īpašības un kolorīts tiek lietots veidā, kas pastiprina atainotā simbola vēstījumu, izmantojot materiāla formu un tā nesto saturu kā savstarpēji papildinošus lielumus. Arhitektūrā šādus objektus sauc par *architectura parlante* jeb objektu, kura mērķis un funkcija ir skaidri saprotami, redzot tā formu. Paviljona dizainā mērķtiecīgi izmantotas vizuālās komunikācijas metodes, kas neprasa pastiprinātu intelektuālu iedziļināšanos un pavadošos tekstus, tā vietā dodot priekšroku uzkrītošiem un šķietami pašsaprotamiem vizuāliem vēstījumiem. Šo pieeju turpina fotokolāžas tehnikā veidotas fotofreskas jeb murāļi. Izstādes norises laikā fotomontāža jau bija ieņēmusi savu vietu padomju propagandas mediju arsenālā un vizuālajā valodā – fotogrāfijas šķietami objektīvais un dokumentālais raksturs ļāva skatītājiem uztvert un identificēties ar vēstījumu vieglāk nekā tekstuālā informācijā vai klasisko grafikas tehniku reprodukcijās, tādā veidā sasniedzot plašāku auditoriju. Ļisickis izmantoja jaunu formātu – paviljona centrālais objekts ar nosaukumu “Preses uzdevums ir izglītot masas” bija 3,8 x 23,5 m liels. Secīgi atainojot padomju režīmu slavinošas ainas, tas atstāja kinematogrāfisku iespaidu¹⁴. Paviljonu Ļisicka vadībā veidoja 38 mākslinieku komanda. Starp tiem bija arī starptautiski atzīti autori, piemēram, fotomontāžas aizsācējs latviešu mākslinieks Gustavs Klucis¹⁵. Multimedials un starpdisciplinārs izstāžu dizains paredz komandas darbu, jo vienlīdz svarīgi ir gan izstādītie objekti un tekstuālā informācija, gan telpiskās struktūras un tehnoloģiskie risinājumi, kas nereti top vienlaikus, komandas dalībniekiem strādājot ciešā sazobē. Tomēr autoru kolektīvs “izšķīst” kopējā darbā un rezultāts ir teju anonīms, saulītē izceļot tikai atsevišķus autorus un piedēvējot viņiem kopējos izstādes sasniegumus¹⁶.

Ļisicka pieteikums imersīvas izstāžu pieredzes veidošanai atrodams jau 1923. gada Lielajā Berlīnes Mākslas izstādē¹⁷. Tajā Ļisickim bija ierādīta neliela galerija, bet tā vietā, lai sekotu laikabiedru piemēram un eksponētu savus grafikas darbus, Ļisickis pārvērta telpu par vienu no saviem darbiem. Telpā ar nosaukumu “*Proun Room*” ģeometrisku grafikas elementu eksponēšanai tika izmantotas visas sešas plaknes, ieskaitot grīdu un griestus. Objektu

izvietojums paredzēja apmeklētāju pārvietošanos telpā, šādi spiežot atteikties no pasīva vērotāja lomas, tā vietā aicinot telpu piedzīvot¹⁸. Sekojoši eksperimenti ar laikmetīgās mākslas pieredzi un uztveri telpā, atsakoties no lineāra darbu un informācijas izvietojuma, atrodami 1925. gada dizainos Lejassaksijas Valsts muzeja ekspozīcijā “Abstrakciju kabinets” Hanoverē¹⁹ (realizēts 1927.–1928. gadā) un “Konstruktīvisma mākslas telpa” 1926. gada Drēzdenes Starptautiskajā mākslas izstādē²⁰. Abos gadījumos mākslas darbu eksponēšanai tika izmantota visa sienas plakne neregulārā kompozīcijā, ne tikai laukums acu augstumā. Telpas pieredzi ietekmēja lentikulārais sienu dizains – ritmiski vertikāli izvirzījumi sienā, kuru malas krāsotas dažādos toņos. Attiecīgi, no viena skatu leņķa siena izskatās melna, savukārt no pretējās puses – balta vai svītraina. Tika izmantotas arī slīdošās sienas, kas daļēji aizklāja darbus, lai visi eksponāti nebūtu apskatāmi vienlaicīgi. Mūsdienās eksponēšanas paņēmieni ar slīdošām sienām un atvilktnēm drīzāk saistāmi ar kuratora nespēju veikt telpas kvadrāturai piemērota apjoma eksponātu atlasī,

14 Buchloh, Benjamin H. D. (1984). *From Factura to Factography. October, Autumn, Vol. 30*. Cambridge: MIT Press, p.104.

15 Anisley, Jeremy (1994). *Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period. Design Issues, Autumn, Vol. 10, No. 3*. Cambridge: MIT Press, p. 71.

16 Ackermann, Marion. *Between Dada and Fifo: (R)evolution in the Exhibition Space. Visionary Spaces. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky and the Abstract-Constructivist Avant-Garde in Dresden 1919–1932*. Dresden: Sandstein Verlag, 2019, p. 52.

17 Berlīnes Mākslas izstāde jeb Grosse Berliner Kunstausstellung 1923. gadā notika Berlīnē.

18 El Lissitzky, Proun Space (2005). *The Great Berlin Art Exhibition of 1923*. Citēts no: Claire Bishop, *Installation Art*. London: Tate Publishing, p. 81.

19 Abstraktās mākslas kabinets jeb *Cabinet of Abstracts* bija daļa no *Provincial Museum Hannover* pastāvīgās ekspozīcijas, sākot no 1927. gada līdz 1937. gadam, kad tas tika iznīcināts nacistiskās vācijas īstenotās kultūrpolitikas ietvaros. Kabinets tika rekonstruēts izstādē “*Play van Abbe: Time Machines – Reloaded*” Van Abbes laikmetīgās mākslas muzejā Nīderlandē 2010. gadā.

20 “*Room for Constructivist Art*” jeb “*Raum für konstruktive Kunst*” bija apskatāms Starptautiskās mākslas izstādes ietvaros Drēzdenē 1926. gadā.

bet abos iepriekš minētajos gadījumos tā bija novitāte, kas pavēra iespēju apmeklētāju iesaistei. Ilgttermiņā šādi eksperimenti iezīmē pāreju no pasīvas vērošanas uz aktīvu apmeklētāju līdzdalību izziņas procesā.

Pēc Staļina režīma nostiprināšanās 30. gados krievu konstruktīvisma pārstāvji piedzīvoja represijas un profesionālu marginalizāciju. Ļisickis, lai arī sākotnēji aktīvs padomju propagandas vizuālās komunikācijas virzītājs, 30. gadu otrajā pusē tika pakāpeniski izstumts no mākslas aprites. Dzīves nogalē, līdz tuberkulozes izraisītai nāvei 1941. gadā, Ļisicka karjera arvien vairāk salāgojas ar padomju propagandas mašīnērijas prasībām, pilnībā atsakoties no individuāliem radošajiem meklējumiem un darba ar izstādēm, tā vietā veidojot padomju sociālisma ideoloģiju slavinošus tipveida plakātus. Viņa kolēģis Gustavs Klucis, viens no redzamākajiem padomju propagandas plakāta autoriem, 1938. gadā tika arestēts un nošauts Staļina Lielā terora laikā. Šie ir tikai daži no piemēriem, kas iezīmē konstruktīvisma kā avangardiskas prakses vardarbīgu pārtraukumu, tā vietā revolucionāro estētiku nomainot ar ideoloģiski ierobežotu un stingri kontrolētu sociālistisko realismu.

Pastaigas režija

1928. gada izstādes Ļisicka paviljonu kā provokāciju izstāžu dizaina turpmākai attīstībai min cits izstāžu dizaina vēsturē zīmīgs autors – *Bauhaus* skolas absolvents un vēlāk pasniedzējs, austriešu dizainers Herberts Baiers (*Herbert Bayer*). Paviljons esot atstājis haotisku iespaidu – vienuviet samests pārāk daudz nesakārtotas informācijas un pašmērķīgu dizaina eksperimentu bez skaidra un secīga vēstījuma, kas tomēr piesaista auditoriju, rada interesi un, galvenais, paliek atmiņā.²¹

Baiera dizaina prakse lielākoties saistāma ar grafikas un reklāmas nozari. Pievienojot interesi par arhitektūru, dažādo jomu sinerģija nereti rezultējās izstādes formā. Viņa veidotie arhitektūras un grafikas dizaina hibrīdi apelē pie idejas, ka nākotnē arī arhitektūra kļūs par zīmi, atsakoties no pajumtes imperatīva, tā vietā pakļaujoties komunikācijas un komercijas vajadzībām²². Savā praksē Baiers formulē izstāžu dizaina principus²³, kas atstāj paliekošu iespaidu uz izziņas izstāžu turpmāko attīstību. Tas ietver darbu ar satura atspoguļojumu auditorijai pieejamos formātos un apjomos, paturot prātā nepieciešamību nodot skaidru vēstījumu

un šķietami nemanāmi ļaut nonākt pie “īstajiem” secinājumiem²⁴. Interesanti, ka jau 1961. gadā Baiers norāda uz mūsdienās aktuālu izaicinājumu – informācijas pārsātinājumu publiskajā telpā un nepieciešamību veidot vizuāli daudzslāņainas izstādes, kurās iekļautie teksti ir pēc iespējas koncentrētāki, īsāki, un ir tikai viens no informācijas nesējiem²⁵. Šeit iezīmējas vēl kāds būtisks moments – fokusa maiņa no pasūtītāja uz apmeklētāju.²⁶ Attiecīgi, tā vietā, lai koncentrētos uz izstādes pasūtītāja vēlmēm, uzmanība tiek pārvirzīta uz rezultātu jeb uz to, vai un kā vēstījumu sapratīs apmeklētājs.

Par svarīgāko izstāžu dizaina atslēgas elementu Baiers uzskata telpas plānu. No tā izriet apmeklētāju plūsmas virzīšana vēlamajā maršrutā, kas salāgojams

21 Cohen, Arthur A. (1984). *Herbert Bayer: The Complete work*. Cambridge: MIT Press, p. 283.

22 Elcott, Naom M. (2020). *Exhibition Stand for Electrical company. Engineer, Agitator, Constructor. The Artist Reinvented, 1918–1939*. MoMA, p. 190.

23 Savu pieeju izstāžu veidošanai Baiers publicējis žurnālā “*PM Magazine*” 1939. gadā, rakstā “*Fundamentals of Exhibition Design*”. Pieejams: <https://digitalcollections.nypl.org/items/4c6e25b0-c606-012f-37d3-58d385a7bc34?>

canvasIndex=0 (Skatīts 04.06.2025.)

24 Bayer, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*, p. 17. Pieejams: <https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4> (Skatīts 04.06.2025.)

25 Bayer, Herbert (1961). *Aspects of Design and Exhibitions and Museums. Curator. The Museum Journal*. Vol. 4, Issue 3, p. 257.

26 Cohen, Arthur A. (1984). *Herbert Bayer: The Complete work*. Cambridge: MIT Press, p. 363.

ar secīgu informācijas izvietošanu, tādā veidā modelējot vēlamo apmeklētāja pieredzi²⁷. Mūsdienu izpratnei atbilstoši izstāžu apmeklētāju plūsmas virzīšanas agrīnie piemēri atrodami 20. gadsimta starpkaru periodā, galvenokārt *Bauhaus* skolas absolventu un viņu laikabiedru darbos. Pēc *Bauhaus* skolas pārcelšanās no Veimāras uz Desavu 1925. gadā Baieram tika uzticēta jaunizveidotās drukas un reklāmas darbnīcas vadīšana. Šeit studiju procesā tika apvienoti divi šķietami nesaderīgi virzieni – arhitektūra un strauji augošā reklāmas nozare. Iespējams, nekur spriedze starp arhitektūras fizikalitāti un attēlu apriti neradīja tik produktīvu dialogu kā izstāžu dizainā²⁸. Studiju procesā integrējot arhitektūras, reklāmas un tipografikas prakses, tika veidoti modeļi reāliem un iedomātiem vides objektiem un izstāžu vietām. Nereti runa bija par komerciālām produktu izstādēm vai tirdzniecības vietām ar ekspozīciju elementiem. Šādā kontekstā reklāmas metožu integrācija izstāžu dizainā, tostarp vizuāli semiotiska komunikācijas prakse, kur kā informācijas nesēji tiek izmantoti visi vizuālie elementi, tekstiem atvēlot vietu saukļos, ir saprotama un pat sagaidāma. Studiju darbos redzami radoši meklējumi darbā ar mērogu un informācijas izvietošanu²⁹, kinētiskiem un kustīgiem informācijas stendiem³⁰, kā arī apmeklētāju plūsmas virzīšanu iepriekš plānotā maršrutā³¹. Kā norāda Baiers, viens no dizainera uzdevumiem ir strādāt ar idejām – neredzamas lietas un idejas padarīt redzamas, vienlaikus atmetot visu nebūtisko³².

Atgriežoties pie eksperimentiem ar izstādes apmeklētāju virzību reālajā vidē, vienlaicīgi atrodami gan pragmatiski meklējumi, gan mākslinieciski eksperimenti. Ir 1938. gads un, kamēr Baiers meklē veidus, kā neuzkritoši un nepārprotami virzīt apmeklētāju plūsmu *Bauhaus* izstādē Ņujorkas Modernās Mākslas muzejā (MoMA)³³, zīmējot apmeklētāja maršrutu uz izstāžu zāles grīdas, Marsels Dišāns (*Marcel Duchamp*) Starptautiskajā Sirreālistu izstādē Parīzē³⁴ vīrs apmeklētāju galvām izvieto 1200 ogļu maisus, kas visu izstādes laiku

turpina izdalīt ogļu putekļus. Telpā uz grīdas atradās Volfanga Pālena (*Wolfgang Paalen*) instalācija ar dīķi, ūdensrozēm un nokaltušām lapām, kā arī Mena Reja (*Man Ray*) gaismas instalācija, kas atklāšanās vakarā nedarbojās un apmeklētāji bija spiesti meklēt ceļu cauri aptumšotajai izstādes telpai ar kabatas lukturīšiem³⁵. Minētie piemēri ir teju nesalīdzināmi pēc būtības, bet līdzvērtīgi saistoši no formas viedokļa – abos gadījumos izstādes telpa ir apmeklētāja virzītājs. Pirmajā gadījumā tiek meklēti arhitektoniski iederīgi veidi, kā pārvietošanos telpā padarīt intuitīvu, pēc iespējas mazāk novēršot uzmanību no izstādes eksponātiem. Otrajā gadījumā telpa kļūst par eksponātu, pilnībā aptverot tās apmeklētāju. Abos gadījumos izstāde ir visa ķermeņa telpiska pieredze, nevis secīgs eksponātu virkējums pie sienas.

Ideju par izstādi kā režisētu pastaigu ar mērķtiecīgi konstruētu pārdzīvojumu Baiers attīsta savā nākošajā sadarabībā ar MoMA 1942. gadā, veidojot telpas dizainu fotogrāfiju izstādei "*Road to Victory*"³⁶. Izstāde ir neierasts gadījums MoMA repertuārā tās nepārprotami politiskā un propagandiskā rakstura dēļ – tā ir veltīta nacionālā patriotisma tēmai un tiek atklāta nepilnus sešus mēnešus pēc Pērlhārboras bombardēšanas. Atbilstoši

27 Bayer, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*, p. 18. Pieejams: <https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4> (Skatīts 04.06.2025.)

28 Bergdoll, Barry (2020). Heinz Loew, Exhibition Stand with a Mandatory Viewing Route. *Engineer, Agitator, Constructor. The Artist Reinvented, 1918–1939*. MoMA, p. 204.

29 Pieejams: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf, p. 72–73. (Skatīts 07.06.2025.)

30 Bergdoll, Barry. Heinz Loew (2020). Exhibition Stand with a Mandatory Viewing Route. *Engineer, Agitator, Constructor. The Artist Reinvented, 1918–1939*. MoMA, p. 206.

31 Heinz Loewe. *Exhibition Stand with*

a Mandatory Viewing Route, 1929. Pieejams: <https://www.moma.org/collection/works/217706> (Skatīts 04.06.2025.)

32 Bayer, Herbert (1961). Aspects of Design and Exhibitions and Museums. *Curator. The Museum Journal*. Vol. 4, Issue 3, p. 268.

33 Izstāde "Bauhaus 1919–1928" notika Ņujorkas MoMA no 1938. gada decembra līdz 1939. gada janvārim.

34 Starptautiskā Sirreālistu izstāde jeb *Exposition Internationale du Surréalisme* notika Parīzes Mākslas skolā no 1938. gada janvāra līdz februārim.

35 Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History (2008). 1863 *Beaux-Arts de Paris* 1959. London: Phaidon Press, p. 284.

36 Izstāde "Road to Victory" notika Ņujorkas MoMA no 1942. gada maija līdz oktobrim.

kuratora Edvarda Steihena (*Edward Steichen*) redzējumam izstādes eksponātiem bija strikti noteikta secība. Steihena kuratoriālo ambīciju centrā bija fotogrāfiju eksponēšana veidos, kas paredz maksimālu emocionālu iespaidu, runājot par nozīmīgiem sociāliem un politiskiem jautājumiem³⁷. Tas ļāva Baieram pārbaudīt praksē izstāžu iekārtojuma risinājumu ar striktu vienvirziena maršrutu atbilstoši kuratora izvirzītajam patriotiskajam naratīvam³⁸.

Baiera vadībā tika izņemtas visas MoMA otrā stāva lielās zāles starpsienas. To vietā tika izmantoti izstāžu vairāgi lielformāta fotogrāfijām un dažāda izmēra paneļi mazākiem attēliem un tekstiem. Telpiskie elementi bija grupēti kompozīcijās ergonomiski ērtos skata leņķos izkārtojumā, kas paredz tikai vienu izstādes apskates maršrutu. Pagriezieni fiziskajā telpā bija salāgoti ar stāsta dramaturģiju, attēlu blīvums un dinamika – ar atainotajiem notikumiem. Izstādes apskates tempu lielā mērā noteica pavadošais teksts – īpaši izstādei radīta dzeja. Tā autors dzejnieks Karls Sandburgs (*Carl Sandburg*) bija atteicies no interpunkcijas, tā vietā veidojot tekstu kā nepārtrauktu plūdumu, kura ritms, apjoms un novietojums telpā diktēja izstādes apmeklētāju virzības ātrumu³⁹. Izstādes norises laikā tas bija jauns izstādes organizēšanas princips, kas sakausē visus telpas un satura elementus vienotā pieredzē, pārvēršot izstādes apmeklējumu režisētā pastaigā. Kontrolējot visus formālos izstādes aspektus – ne vien eksponātu, bet arī visu citu saturu veidojošo elementu atlasī, secību, izvietošanu, kā arī apskates maršrutu un tempu –, iespējams pakļaut un virzīt vēlamajā gultnē arī secinājumus, pie kuriem nonāks skatītājs.

Strādājot pie izstādes “*Road to Victory*” dizaina, Baieram bija iespēja pārbaudīt praksē izstādes iekārtojuma un informācijas organizēšanas principus, kas līdz šim bija atrodamī tikai skicēs un maketos. Tajā pašā laikā Baiers izmantoja jau pārbaudītas vizuālās komunikācijas metodes, piemēram, izstādes patriotiskajā noslēguma murālī fotomontāžas tehnikā veidotus masu skatus, papildinātus ar aicinājumu doties karā pret nacismu. Šo paņēmieni Baiers bija izmantojis jau iepriekš, veidojot bukletu izstādei “*Deutsche Ausstellung*” par eīģēniku jeb cilvēku iedzimtības īpašību uzlabošanu atbilstoši nacisma rasistiskajai ideoloģijai, kas norisinājās Berlīnē 1936. gada Olimpisko spēļu laikā. Baiers nav publiski paudis atbalstu nacistiskās Vācijas režīmam. Bet nav arī vairījies veidot dizainu ideoloģiskiem nacistiskās propagandas projektiem, ja tas ļauj realizēt savas radošās ambīcijas, uzturēt statusu sabiedrībā un *bon vivant* dzīvesstilu⁴⁰, arī kad valdošais politiskais režīms diskriminēja Baiera ebreju izcelsmes sievu Irēnu Baieri-Hehtu (*Irene Bayer-Hecht*). Vēlākajos gados Baiers noniecināja savu iesaisti nacisma ideoloģijas

propagandas projektos, atsakoties komentēt savus darbus kontekstā ar to nestu saturu⁴¹, lai gan viņš bija strādājis pie vairākām liela mēroga propagandas izstādēm. Piemēram, pateicoties 1935. gadā āriešu rases *bigiēnas* tēmai veltītās izstādes “*Das Wunder Des Lebens*”⁴² laikmetīgajam grafikas dizainam un Baiera un tehniskajām prasmēm, izstādes vizuālā komunikācija radīja progresu un modernitātes noskaņu, izstādes apmeklētāju uztverē saistot āriešu sabiedrības mītu ar modernismu.

No Vācijas Baiers emigrē tikai pēc tam, kad viņa darbi tiek iekļauti Deģenerātu mākslas izstādē 1937. gadā⁴³. Ironiski, ka tieši izstāde kā propagandas instruments diskreditēja Baiera radošo praksi. Baiera darbi ierakstījās deģenerātu mākslas kontekstā, galvenokārt

37 Szarkowski, John. Photography. The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, p. 465.

38 La, Kristie (2014). Enlightenment, Advertising, Education, Etc.: Herbert Bayer and the Museum of Modern Art's “Road to Victory”. October, Vol. 150, Artists Design Exhibitions: A Special Issue. Cambridge: MIT Press, p. 77.

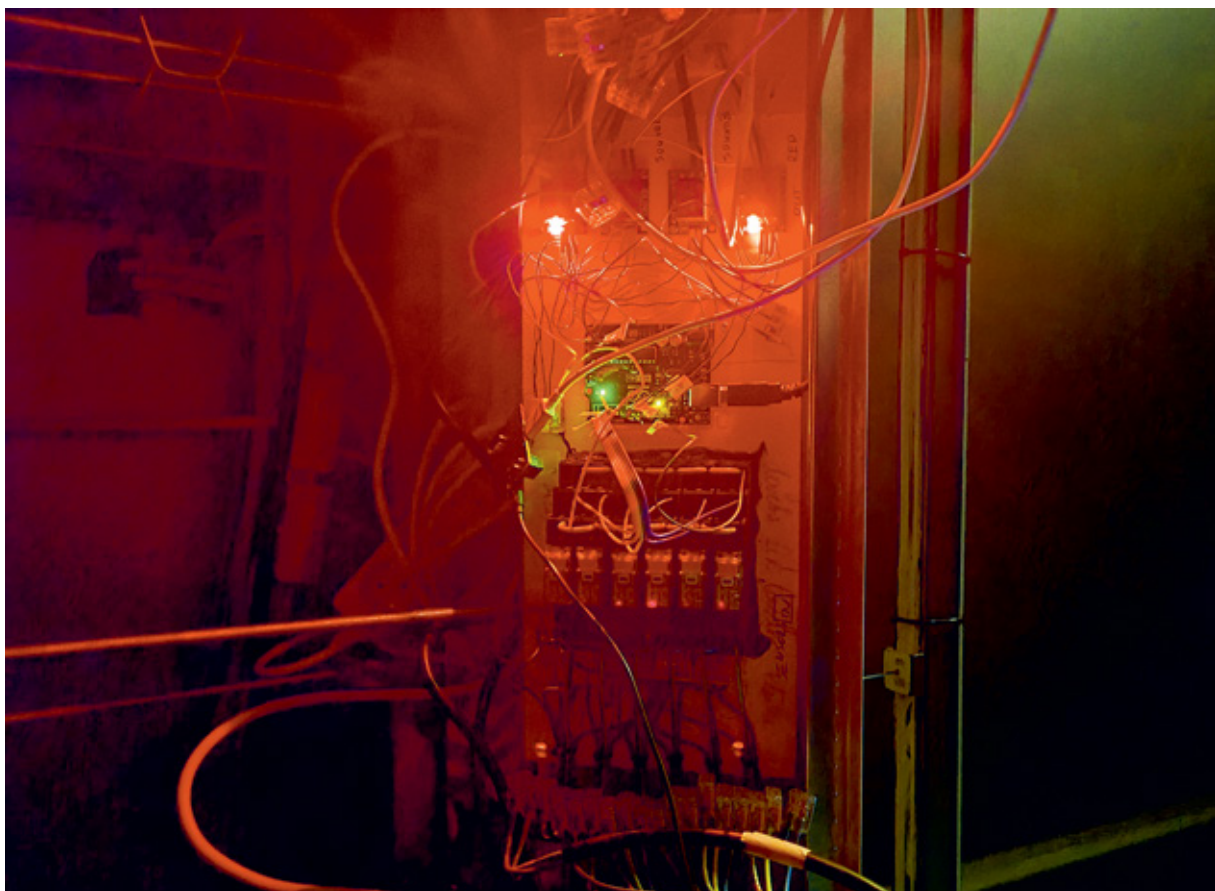
39 Turpat.

40 Neidhardt, Anja. Herbert Bayer and the Ethics of Design. Pieejams: <https://www.fictional-journal.com/herbert-bayer-ethics-design/> (Skatīts 18.07.2025.)

41 Buchloh, Benjamin H. D. (1984). From Factura to Factography. October, Autumn. Cambridge: MIT Press, Vol. 30, p. 118.

42 Izstāde “Dzīves brīnums” jeb “*Das Wunder Des Lebens*” norisinājās Berlīnē no 1935. gada 23. marta līdz 5. maijam.

43 Deģenerātu mākslas izstāde jeb “*Die Ausstellung “Entartete Kunst”*” norisinājās Minhenē no 1937. gada 19. jūlija līdz 30. novembrim.



sakarā pie saisti *Bauhaus* skolai, kas jau 1933. gadā tika pasludināta par kreisi noskaņotu intelektuāļu midzeni un slēgta⁴⁴. Vienlaikus savā izstāžu un vizuālās komunikācijas darbā Baiera darbojās ar skatītāja uztveres virzīšanu un informācijas strukturēšanu, radot vizuāli telpiskas pieredzes, kas nepakļāvās tiešai ideoloģiskai nolasāmībai. Tas padarīja viņa darbus politiskus pēc būtības.⁴⁵ Baiera karjeras trajektoriju pavadā manevrēšana starp augsta līmeņa profesionālo sniegumu un realizēto projektu ētiku, kā arī nevēlēšanās skatīt sava darba nozīmi un atstāto ietekmi plašākā, arī politiskā kontekstā. Šeit iezīmējas problemātika, kas pavadā komunikāciju un reklāmas dizaina nozari arī mūsdienās, laikā kad informācijas aprīte vairs neļauj atrunāties ar konteksta nepārzināšanu.

Atgriešanās

Prakse veidot izstādes kā režisētas pastaigas ar iepriekš noteiktu maršrutu ir plaši aprobēta mūsdienu atmiņas institūcijās, arī Latvijas Nacionālajā bibliotēkā. Piemēram, 2025. gada izstāde "Tiesības uz bibliotēku"⁴⁶, kuras kuratoriālā stratēģija apskatīta šī krājuma ievadošajā rakstā, vai starptautiski apbalvotā 2022. gada izstāde "B kā baroks"⁴⁷. Tomēr šī raksta ietvaros pievērsos 2021. gada izstādei "Atgriešanās. Senākā dzīvā grāmata latviešu valodā"⁴⁸, kuras telpiskie un tehnoloģiskie risinājumi ne tikai atbilst izstādes kā režisētas pastaigas tēmai, bet šī raksta autore bija izstādes komandā un izstrādāja izstādes dizaina koncepciju, ko vēlāk realizēja LNB dizainere Madara Lesīte-Volmane.

Pirms aplūkot kādu no LNB izstādēm, ir nepieciešams ieskicēt dažus būtiskus bibliotēkas izstāžu dizaina praksi raksturojošus lielumus – pirmkārt, bibliotēkas izstādēs nav uzraugu; otrkārt, tās ir pieejamas bez maksas visiem apmeklētājiem. Tas nozīmē, ka jebkurai izstādei jābūt pašpieietekamai un pieejamai visu paaudžu apmeklētājiem arī tad, ja saturs veidots, domājot par kādu konkrētu vecuma vai interešu grupu. Apmeklētājam intuitīvi un bez liekām norādēm jāsaprot, kur drīkst iet, kur ne, kur ir ieeja un ievads, kur noslēgums un izeja, kādā secībā skatāms saturs un kā darbojas visi izmantotie multimediji. Tas lielā mērā nosaka tehnisko risinājumu ierobežojumus un prasības attiecībā uz eksponātu un apmeklētāju drošību. Vēl viens būtisks lielums, kas virza LNB izstāžu darbu, ir *in-house* jeb štatā esošo izstāžu veidotāju komanda – pētnieki un kuratori, dizaineri, producenti un tehniķi, kas

rada lielāko daļu LNB izstāžu, pēc nepieciešamības sadarbojoties ar citiem kultūras nozares vadošajiem profesionāļiem un veidojot starpdisciplināras komandas, atbilstoši katras izstādes tēmai. Šis fons komplektā ar seniem, retiem un vērtīgiem eksponātiem iezīmē LNB izstāžu darbības specifiku, kam, neatkarīgi no izstādes mēroga, tēmas un dizaina, ir raksturīga augsta tehniskā precizitāte.

Izstāde "Atgriešanās. Senākā dzīvā grāmata latviešu valodā" aizsāka latviešu grāmatas piecsimtgdades svinības⁴⁹. Satura un telpas iekārtojuma koncepciju izstrādes laiku pavadīja kovida pandēmijas ieviestie ierobežojumi publisku pasākumu organizēšanā un apmeklēšanā, tajā skaitā aicinājums ievērot savstarpējo distanci, nepulcēties un izvairīties no

44 Bolpagni, Paolo (2006). *The International Abstract Front. Bauhaus. Art of the Twentieth Century. 1920–1945. The Artistic Culture Between Wars*. Milāna: Skira, 2006, p. 273.

45 Groys, Boriss (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT press, p. 23.

46 Izstāde "Tiesības uz bibliotēku" tika atklāta 2025. gada 28. februārī. Kuratori Maija Treile un Pauls Daija, dizainers Krišs Salmanis.

47 Izstāde "B kā baroks" norisinājās LNB no 2022. gada 1. aprīļa līdz 8. oktobrim. Izstādes radošā komanda –

kuratori Kristīne Liniņa un Deniss Hanovs, dizainere Tatjana Raičiņeca. Izstāde ieguva 2022. gada *Art Directors Club of Europe* sudraba godalgu.

48 Izstāde "Atgriešanās. Senākā dzīvā grāmata latviešu valodā" norisinājās LNB piektā stāva izstāžu zālē no 2021. gada 21. septembra līdz 2022. gada 29. janvārim. Izstādes kurators Gustavs Strenga, dizaina koncepcija – Anete Krūmiņa, dizaina realizācija – Madara Lesīte-Volmane, projekta vadītāja Anda Boluža.

49 Vairāk par latviešu grāmatas piecsimtgadī – gramatai500.lv.

virsmu aizskaršanas publiskās vietās. Atskatoties, šie ierobežojumi virzīja tehnoloģisku risinājumu lietojumu, kas tālāk izmantoti citās LNB izstādēs, piemēram, kustības sensoru aktivizēti audiovizuāli multimediji. Uz plašāka 21. gadsimta izziņas izstāžu fona šādi risinājumi nav nekas jauns. Tomēr iepriekš LNB šādi izstāžu paņēmieni nebija pieejami – multimediju izstrādi, uzstādīšanu un tehnisko atbalstu projekta norises laikā nodrošina uzņēmumi, kas ar izstāžu veidotājiem sadarbojas uz līguma pamata, un valsts kultūras institūcijas reti kad to var atļauties. Izstādē “Atgriešanās” multimediju lietojums bija iespējams, pateicoties *in-house* personāla kapacitātei apgūt jaunas prasmes, ātri reaģēt uz nepilnībām un ieviest nepieciešamos uzlabojumus, esot pilna laika darbā izstādes norises vietā. Izstādi “Atgriešanās” caurvij kuratora koncepcijai un valstī noteiktajiem pulcēšanās ierobežojumiem atbilstošas formas un telpas meklējumi, kas turpina iepriekšējās nodaļās apskatīto piemēru eksperimentālo dabu. Šajā gadījumā noteicoša loma bija izstādes veidotāju savstarpējās sadarbības modelim, nevis diskusijās iesaistīt arī tehnisko personālu. Štatā esošo izstāžu iekārtotāju Jevgenija Sisojeva un Aināra Egles zināšanas par izstāžu zāles arhitektoniku ietekmēja telpas dizaina attīstību, kas savukārt noteica izstādes kontekstuālā vēstījuma pieturpunktu daudzumu un izvietojumu, kā arī teksta zīmju skaitu, no kā izriet arī skaņu celiņu garums un kopējais plānotais izstādes apmeklējuma ilgums.

Ņemot vērā valstī noteiktos pulcēšanās ierobežojumus, jau pirmajās sarunās ar izstādes kuratoru Gustavu Strengu tika nolemts to veidot kā režisētu pastaigu vienam apmeklētājam. Vienvirziena izstādes LNB bijušas arī iepriekš, tomēr šis ir pirmais gadījums, kad izstādes telpā paredzēts vienlaicīgi uzturēties tikai vienam apmeklētājam. Satura koncepcijas izstrādi pavadīja institucionālā un kuratoriālā redzējuma sadursme, kas rezultējās LNB neierasti atturīgā eksponātu atlasē – izstādē bija apskatāms tikai viens autentisks objekts. Arī izstādes dizains tika veidots askētiski. Pirmkārt, tā ir atsauce uz izstādes vienīgā eksponāta izcelsmi – nīderlandiešu jezuīta Petra Kanīža (*Petrus Canisius*) latviski tulkoto 1585. gadā izdoto katehismu. Jezuītu ordeņa jeb Jēzus biedrības locekļi piekopa nabadzības solījumu, šim ordenim nebija raksturīga renesanses laika katoļu baznīcas greznība. Otrkārt, senākā saglabājusies grāmata Latviešu valodā izrādījās vizuāli necila tik lielā mērā, ka jebkas cits tai blakus novērsa visu uzmanību. Šī iemesla dēļ kontekstuālais vēstījums tika atainots grīdas līmenī, tādā veidā spiežot apmeklētāju ieņemt pazemīgu gaitu ar nolaistu galvu, paceļot skatienu tikai pie vienīgā eksponāta – senākās dzīvās grāmatas latviešu valodā.

Izstādes apmeklējums sākas pie izstāžu zāles durvīm, ko šajā gadījumā papildināja luksofors, norādot, vai izstāde ir pieejama. Luksofora darbību regulēja telpā izvietoto kustību sensoru datus analizējošs algoritms *Arduino* sistēmā, ko pašmācības ceļā bija apguvis LNB izstāžu tehniskais iekārtotājs Jevgenijs Sisojevs. Šie sensori pavadīja apmeklētāju visu izstādē pavadīto laiku, fiksējot kustību telpā, aktivizējot videoprojekcijas un pārslēdzot audio ierakstus atbilstoši cilvēka atrašanās vietai. Apmeklētājam ienākot zālē, tika aktivizēta laika atskaite uz grīdas, kuru pavadīja aktrises Gunas Zariņas balss stāstījums par izstādes kontekstu un jezuītu ordeņa darbības principiem. Tālāk, pamīšus klausoties un lasot, apmeklētājs tika virzīts cauri piecām tematiskām zonām, kas sniedza kontekstuālu ieskatu izstādes tēmā ceļā līdz senajam izdevumam. No izstādes organizatoru pozīcijas būtu kļūdaini pieņemt, ka visi apmeklētāji brīvi orientējas reformācijas un Livonijas vēsturē 16. gadsimtā. Tādēļ uzsvars šajā izstādē tika likts uz kontekstuālās izpratnes veidošanu, nevis bibliofisku tīksmināšanos par vēsturisku artefaktu.

Izstādi “Atgriešanās. Senākā dzīvā grāmata latviešu valodā” caurstrāvo atgriešanās motīvs. Atgriešanās ir daudzveidīga. Atgriešanās pie zaudētās ticības – no luterānisma vai pagānisma katoļticībā. Arī katehisma atgriešanās Rīgā, no kurienes to kopā ar jezuītu kolēģijas grāmatām aizveda zviedru karaspēks. Arī atgriešanās pie iespīestās valodas sākumiem, senākajiem tekstiem latviešu valodā pievēršot uzmanību ar laikmetīgas vizuālās komunikācijas metodēm, kas LNB gadījumā ir iespējams, pateicoties pieredzējušai *in-house* izstāžu veidotāju komandai. Bibliotēkas gadījumā tā ir augsti novērtēta privilēģija, kas nav pieejama lielai daļai nacionālas nozīmes atmiņas institūciju, kam dizaina un izstāžu uzbūves pakalpojumi jāiepērk, izmantojot valsts publisko iepirkumu sistēmu.

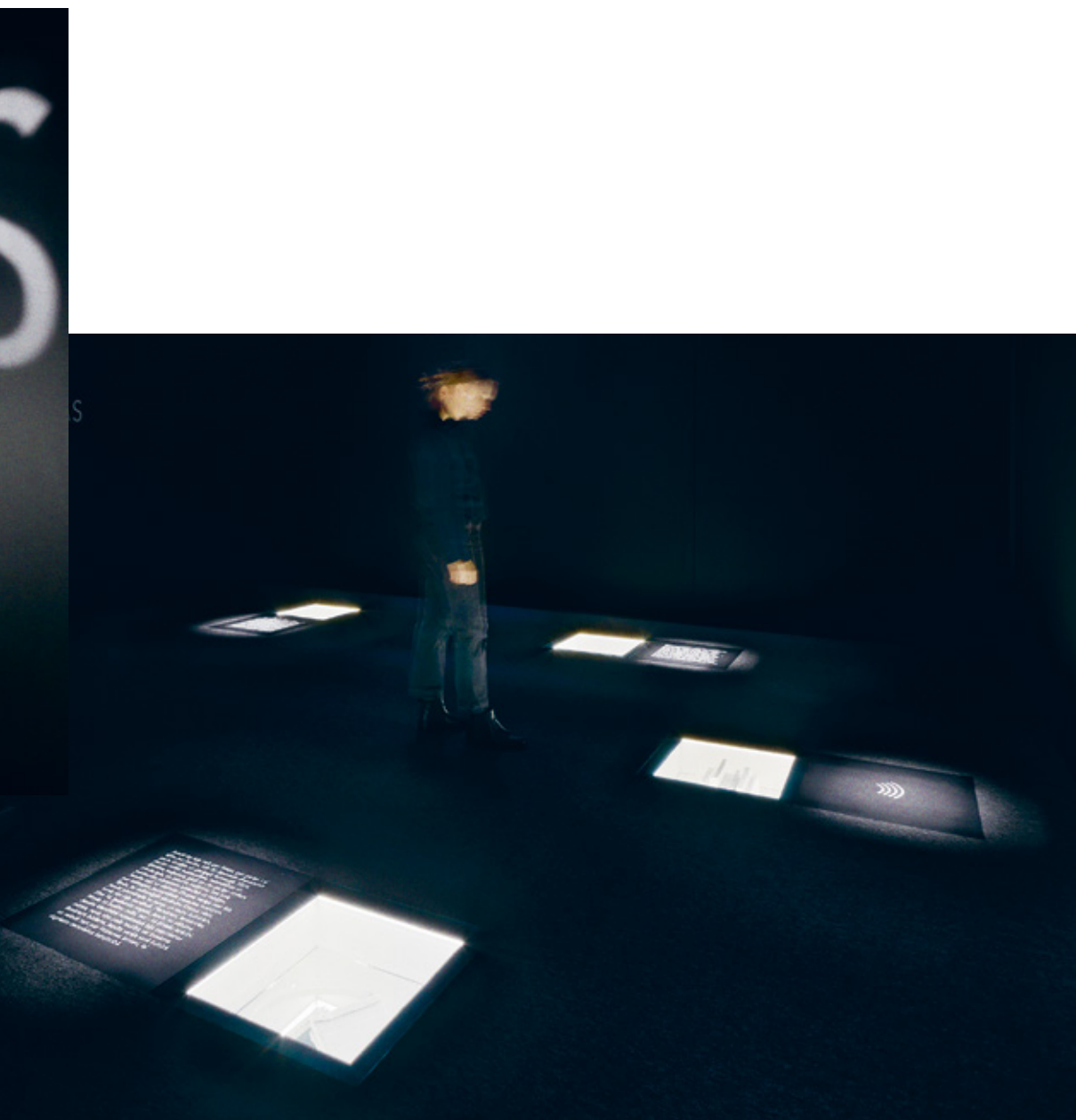
Noslēguma pārdomas

Mūsdienu izziņas izstāžu dizaina pirmsākumi 20. gadsimtā meklējami vairākos atšķirīgos virzienos, t. sk. vizuālajā mākslā, teātrī un performancē, kā arī reklāmas un propagandas jomās. Šajā rakstā tā autore ir ieskicējusi tikai daļu no šiem virzieniem, pieskaroties tēmām, kas rezonē ar pašas pieredzi un pārdomām saistībā ar dizainera un izstāžu darbu. Propaganda bija spēcīgs dizaina un vizuālās komunikācijas attīstības katalizators 20. gadsimtā. Robeža starp propagandu un izziņu ir šaura, ja lietā tiek likti līdzekļi un metodes, kas apmeklētāju virza emocionālā līmenī. Darbs ar valsts mēroga pasūtījumiem deva autoriem iespēju realizēt savas ambīcijas lielā mērogā, ar projektam atbilstošu finansējumu un tehnisko nodrošinājumu. Šie aspekti lielā mērā ir aktuāli arī mūsdienās.

Tāpat kā dizaineru un citu kultūras nozares pārstāvju spēja izvērtēt sava darba radīto saturu ārpus tehniskiem, formāliem vai profesionāliem nozares parametriem un atpazīt katra projekta virzošos ideoloģiskos ietvarus.



Izstādes "Atgriešanās. Senākā dzīvā grāmata latviešu valodā"
iekārtojums Latvijas Nacionālās bibliotēkas 5. stāva izstāžu
zālē. Kontekstuālais vēstījums eksponēts grīdas līmenī. 2021.
Foto: Madara Gritāne



Andra Silapētere

**Sorosa Mūsdienu mākslas
centra-Rīga trešā gadskārtējā
izstāde “Piemineklis”**



Neilgi pēc neatkarības atgūšanas Latvijā, ko raksturoja gan degsme iekļauties pasaules kultūrā un ekonomikā, gan sabiedriskas bažas par nākotni politiskā un sociālā ziņā, 1992. gadā tika dibināts Sorosa fonds – Latvija¹. Tā mērķis bija veicināt demokrātiskas sabiedrības vērtības un integrāciju, izglītības, kultūras un ekonomisko attīstību. Fonds bija daļa no miljardiera un filantropa Džordža Sorosa izveidotā organizāciju tīklojuma, kurā iekļāvās arī nedaudz vēlāk dibinātais Sorosa Mūsdienu mākslas centrs-Rīga (SMMC-Rīga), kura uzdevums savukārt bija veicināt laikmetīgās mākslas attīstību kā demokrātiskas sabiedrības neatņemamu sastāvdaļu un stimulētu domāšanas paradigmu maiņu. SMMC-Rīga iekļāvās plašākā mākslas centru tīklojumā postsociālisma valstīs un paredzēja laikmetīgās mākslas procesu sistemātisku atbalstu, nodrošinot un veicinot starptautisko apriņķi, informācijas uzkrāšanu, izplatīšanu un gadskārtēju izstāžu rīkošanu. Par būtisku notikumu centra darbībā kļuva tieši gadskārtējās izstādes, kuras no mūsdienu skatpunkta var uzskatīt par pirmajiem konsekvantajiem kuratoru izstāžu piemēriem, kad izstāde tika veidota kā mākslas darbu kopa ar noteiktu vēstījumu. No 1994. līdz 1998. gadam tika sarīkotas sešas izstādes², kas bija gan vērienīgas un izaicinošas formā un saturā, gan iezīmēja pārmaiņu procesus lokālajā mākslas vidē. Šajā rakstā es pievērsīšos trešajai ikgadējai izstādei “Piemineklis”, kas norisinājās Rīgas pilsētvidē no 1995. gada 21. augusta līdz 21. septembrim. Tās kuratore bija Helēna Demakova, tobrīd viena no vadošajām laikmetīgās mākslas procesu veidotājām, kuratore un mākslas kritiķe. Viņa par izstādes tēmu izvēlējās pieminekli un tā ietilpīgo simbolisko, sociālo, vēsturisko un kultūras nozīmi publiskajā telpā. Izstāde pārņēma Rīgu ar vērienīgām laikmetīgās mākslas instalācijām, iemiesojot spīlgtus sociālās un kultūras telpas nozīmju pārnēsumus, kas pārjautāja vēstures iespaidu uz urbāno telpu, kā arī uz cilvēku dzīvi. Izstāde pievērsās tam, kā varu, režīmu un iekārtu maiņa



iespaido fizisko, emocionālo un sociālo dzīves telpu un kāda loma šajos procesos var būt estētiskajiem kritērijiem, paverot logu diskusijām un refleksijām par aktuāliem, kontekstuāli piesātinātiem un arī neērtiem jautājumiem.

Izstādes tēma, tās norise pilsētvidē un laikmetīgās mākslas valoda kā galvenais izteiksmes līdzeklis trāpīgi iezīmēja vairākas 90. gadu pretrunas ekonomiskajā, politiskajā un sociālajā dzīvē, kad sociālistisko valsts iekārtu bija nomainījusi liberālā demokrātija un tirgus ekonomika. Politiskās un ekonomiskās dzīves modeļu izmaiņas noteica izteiktu pagātnes un tagadnes, nacionālisma un internacionalizēšanās sadursmi, atklājot, cik sabiedrība un politiskā elite nebija gatavas kritiski pārskatīt neseno vēsturi un tās attiecības ar aktuālajiem procesiem. Izstādes norise izvērsa strīdīgas un neviennozīmīgas sarunas, demokrātijas situācijā ieviešot arī diskusiju par publiskās telpas pieejamību un tajā vēlamajiem naratīviem. Tādēļ ir svarīgi pārdomāt kontekstus, kas noteica šo sarunu akcentus un toni. Izejas punktam var noderēt Helēnas Demakovas 2021. gadā rakstītais: “90. gados Sorosa izstādes allaž bija gada nozīmīgākais notikums mākslā, taču toreiz Volmārs [kultūras žurnālists Andrejs Volmārs – A. S.], komentējot (tagad neatceros precīzi, bet apmēram), ka tāda māksla skatītājus neinteresē, tā arī nenofilmēja izstādi pilsētvidē.”³ Citētais ļauj identificēt trīs būtiskus aspektus, proti, SMMC-Rīga institucionālo ietekmi un pozīciju Latvijas mākslas vidē 90. gados, laikmetīgās mākslas potenciālā skatītāja gatavību uztvert laikmetīgās mākslas žestus, kā arī mediju nozīmi un ietekmi procesu atspoguļošanā. Būtu vērtīgi izvērst visus trīs, bet šajā rakstā koncentrēšos uz institucionālo un laikmetīgās mākslas aspektu, identificējot izstādes “Piemineklis” kuratoriālo un māksliniecisko stratēģiju nozīmi.

SMMC-Rīga

1 Sorosa fonds – Latvija tika dibināts 1992. gadā un darbojās kā SMMC-Rīga līdz 2014. gadam.

2 “Zoom faktors” (1994, kurators Juris Boiko), “Valsts” (1994, kurators Ivars Runkovskis), “Piemineklis” (1995, kuratore Helēna Demakova), “Geo–geo” (1996, kurators Jānis Borgs), “Opera” (1997, kuratore Solvita Krese), “Ventspils. Tranzīts. Termināls” (1998, kuratori Solvita Krese un Kristaps Ģelzis).

3 Demakova, Helēna (2021). Noklusēšana. *Arterritory*. 09.11. Pieejams: https://arterritory.com/lv/vizuala_maksla/raksti/25844-noklusesana/ (Skatīts 15.01.2025.)

4 Atvērtās sabiedrības fonds (*Open Society*

Foundations - OSF), sākumā dēvēts par Atvērtās sabiedrības institūtu (*Open Society Institute*), tika dibināts 1992. gadā, bet tā pirmsākumi ir 1984. gadā dibinātais Sorosa fonds Budapeštā, lai stiprinātu informācijas pieejamību un demokrātijas procesus Austrumeiropā un Krievijā. Patlaban fonds finansiāli atbalsta pilsoniskās sabiedrības grupas visā pasaulē ar mērķi veicināt tiesiskumu, izglītību, veselību un neatkarīgus plašsaziņas līdzekļus. Fonds nosaukumu aizgūts no Karla Popera 1945. gada grāmatas “*The Open Society and its Enemies*” (Atvērtā sabiedrība un tās ienaidnieki). No: *Our History*. *Open Society Foundation*. Pieejams: <https://www.opensocietyfoundations.org/who-we-are/our-history> (Skatīts 15.04.2025.)

SMMC-Rīga Jāņa Borgia vadībā sāka darboties 1992. gada nogalē, bet svinīgais un vērienīgais atklāšanas pasākums notika 1993. gada 23. maijā Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejā (tagad Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejs). SMMC-Rīga bija daļa no lielāka institucionāla tīklojuma jeb Sorosa Mūsdienu mākslas centru reģionālās programmas Austrumeiropā, Centrāleiropā un Centrālāzijā, ko finansiāli atbalstīja amerikāņu filantropa Džordža Sorosa fonds “Atvērtā sabiedrība”⁴. Visi centri darbojās kā neatkarīgas struktūras laikmetīgās mākslas atbalstam līdzās tādām “Atvērtās sabiedrības” iniciatīvām, kas tiecās sekmēt reģiona mediju neatkarīgu darbu, politisko un ekonomisko integrāciju Rietumu sistēmā. Katra joma tika uztverta kā svarīga autonomas sabiedrības daļa, lai neatkarību atguvušajās valstīs veicinātu mērenu pārejas periodu, mazinot plaisu starp Austrumeiropu tās tranzīta posmā un Rietumeiropu globalizācijas procesā.

Mākslas centru tīklojumu aizsāka programma ar nosaukumu “Sorosa fonda Tēlotājmākslas

dokumentācijas centrs”, kas tika izveidota 1985. gadā sadarbībā starp Budapeštas mākslas muzeju *Műcsarnok* un Sorosa fondu Ungārijā.⁵ 90. gadu sākumā programma tika pārdēvēta par “Sorosa Mūsdienu mākslas centru” un pakāpeniski īstenota arī citās Austrumeiropas valstīs⁶ ar mērķi mazināt plaisu starp atšķirīgajiem ideoloģiskajiem un vēsturiskajiem Austrumeiropas un Rietumeiropas mākslas procesu kontekstiem. Vadoties pēc vienotas rokasgrāmatas jeb “Procedūras manuāla”⁷, visi centri darbojās organizētā tīklā, ko veidoja arī savstarpēji saistīta mākslas pasaule. Katrs centrs konkursa kārtībā piešķīra ikgadējus grantus mākslas projektiem, veidoja gadskārtējās izstādes, nodrošināja informācijas apriti un piešķīra līdzekļus mākslinieku dalībai izstādēs ārvalstīs. Centri arī veidoja bibliotēku, informācijas datu bāzi un veica laikmetīgās mākslas notikumu dokumentēšanu. Datubāzes mērķis bija radīt resursu gan vietējiem mākslas pētniekiem, gan iezīmēt orientierus ārvalstu mākslas speciālistiem vēl nepazīstamajā Austrumeiropas mākslas kartē. Šo procesu var skaidrot kā jaunās ideoloģijas – liberālās demokrātijas – pozīciju nodrošināšanu, kas nav iespējama bez arhīva izveides un pārvaldības.⁸ Vienlaikus jāuzsver, ka mākslas formas, kas tobrīd ieguva leģitimitāti, izmantoja izteiksmes līdzekļus, kas varēja būt gan efemeri,

gan performatīvi, turklāt mākslas projekti aizvien vairāk notika ārpus ierastajām izstāžu zālēm, pakļaujot darbus arī tiešai vides un laikapstākļu ietekmei; aizvien noteiktāku pozīciju ieguva performances māksla. Šīs izpausmes bija jāreģistrē, lai ziņas par tām būtu pieejamas. Piemēram Latvijā izveidotā datu bāze tagad ir viens no būtiskākajiem resursiem 20. gadsimta beigu mākslas un kultūras procesu izziņā, jo līdz šim nav izdevies izveidot valstisku institūciju⁹, kas sistemātiski rūpētos par laikmetīgās mākslas procesu mērķtiecīgu uzkrāšanu un pētniecību.

1999. un 2000. gadā pēc Sorosa fonda restrukturizācijas visi mākslas centri tika pārveidoti par neatkarīgām nevalstiskām organizācijām vai, kā Lietuvas un Polijas gadījumā, tika nodoti valsts iestādēm.¹⁰ Centru darbība atstāja ievērojamu iespaidu to darbības ģeogrāfijā, piemēram, kurators un kādreizējais SMMC-Kišiņeva direktors Oktaviāns Esanu to pat pielīdzinājis Starptautiskā Valūtas fonda vai Pasaules bankas¹¹ ietekmei. Vienlaikus Esanu norāda, ka SMMC ietekme attiecināma ne tikai uz Austrumeiropu, bet arī uz plašākām globālām 20. gadsimta otrās puses mākslas norisēm. Viņš uzsver, ka, lai izprastu ietekmes iespaidu, nepieciešams nošķirt, ka centru darbība bija filantropiska un nav interpretējama tikai kā labdarība. Darbība koncentrējās uz mākslas vides apmācību, kā orientēties un strādāt jaunajā sociālpolitiskajā un ekonomiskajā situācijā.¹² Tālaika Rietumu kultūrpolitikas tendenču kontekstā SMMC pieceja atspoguļoja pāreju no individuāla mecenātisma uz institucionālu sponsorēšanu. Šādu savam laikam nozīmīgu pārvaldības mehānismu pārmaiņu mērķis bija demokratizēt kultūru

5 The Soros Centers for Contemporary Art. *Monoskop*, Pieejams: https://monoskop.org/Soros_Centers_for_Contemporary_Art (Skatīts 15.01.2025.)

6 1992. gadā tika atvērti pieci biroji – Bratislavā, Maskavā, Prāgā, Tallinā un Varšavā; 1993. gadā tika nodibināti biroji Bukarestē, Rīgā, Viļņā, Kijevā, Ļublanā, Zagrebā un Sofijā. No 1994. līdz 1999. gadam tika atvērti vēl centri Sanktpēterburgā, Beļgradā (1994), Skopjē, Kišiņevā (1996), Sarajevā (1996), Odesā (1996), Almatī (1997), palielinot to skaitu līdz 19. Tika plānoti, bet nerealizēti centri Ļvovā, Minskā, Novosibirskā, Tirānā un Dienvidāfrikā. No: The Soros Centers for Contemporary Arts. *Questionary*. 1996. Pieejams: https://monoskop.org/images/a/a1/The_Soros_Centers_for_Contemporary_Arts_Quarterly_1_1996.pdf (Skatīts 15.01.2025.)

7 Vadlīnijās detalizēti izklāstīti centra uzdevumi, darbības principi, finanses, tajā strādājošo cilvēku darba pienākumi u. c. jautājumi. No: SCCA. *Procedure Manual*. 1992. Latvijas Laikmetīgās mākslas centra arhīvs.

8 Lāce, Inga; Silapētere, Andra (2016). *Pazudis arhīvs*. Pazudis

arhīvs. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 6. lpp.

9 2025. gadā ar LR Kultūras ministrijas rīkojumu izveidota jauna Latvijas Nacionālā mākslas muzeja struktūrvienība – Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeja nodaļa. Raksta tapšanas laikā vēl nav tikusi sniegta plašāka informācija par tās darba uzdevumiem, misiju un mērķiem.

10 Piemēram, Latvijā turpina darboties Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, bet Lietuvā līdzīga institūcija kļuvusi par Lietuvas Nacionālās galerijas daļu – Informācijas centru, bet Polijā – par Laikmetīgās mākslas centra Ujāzdovska pils (*Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski*) daļu.

11 Esanu, Octavian. “During”: the Transition to Capitalism. Edited by Ana Janevski, Roxana Marcoci, and Ksenia Nouril. *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. New York: MoMa, 2018, p. 100.

12 Esanu, Octavian. What Was Contemporary Art? *Art Margins*. 2012, February. Pieejams: <https://direct.mit.edu/artm/article/11/1/5/17918/What-was-Contemporary-Art> (Skatīts 3.02.2025.)



Sorosa Mūsdienų mākslas centra-Rīgas valdes sapulce Rīgā.
No kreisās: Imants Lancmanis, Pēteris Bankovskis, Helēna Demakova,
Džordžs Soross, Jānis Borgs, Iveta Boiko. Foto: Uldis Briedis, 1994.
Latvijas Laikmetīgās mākslas centra kolekcija



un tās procesus un iesaistīt pēc iespējas dažādas balsis. Tīklojuma izveidotā ekonomikas un kultūras sistēma vērtējama kā aizsākums mākslas institūcijai, kādu to tagad pazīstam visā pasaulē, kuras pamatā ir birokratizācija, formalizācija un administratīvā darba profesionalizācija.¹³

SMMC filantropiskais aktīvisms tika vērtēts kā progresīvs mākslas demokratizācijas modelis, un vairums tā kādreizējo vadītāju un līdzgaitnieku uzsver to pozitīvo ietekmi katras valsts laikmetīgās mākslas un kultūras ainavā, kur 90. gadu pārmaiņu procesos galvenokārt pietrūka sistemātiska valsts atbalsta gan kultūrpolitikas nostādņu, gan finansiālā ziņā. Līdz ar Padomju Savienības sabrukumu tika izbeigta tās izveidotā mākslas veicināšanas shēma un mazinājās arī mākslinieku savienību ietekme; tāpēc 90. gados kultūras ekonomikā veidojās sava veida vakuuma situācija. Piemēram, Latvijas gadījumā sistemātisks atbalsta mehānisms mākslai un kultūrai tika nodrošināts tikai kopš 1998. gada, kad tika nodibināts Valsts kultūrkapitāla fonds. Tādēļ 90. gadu griezumā SMMC nepārprotami ieņēma svarīgu lomu kultūras procesos, veicinot laikmetīgās mākslas atpazīstamību un nozīmi sabiedrībā, kā arī nostiprinot tās pozīcijas lokālajos mākslas procesos. Tomēr šajā pozitīvajā, galvenokārt ekonomisko procesu ietekmētajā vērtējumā, kas rada arī priekšstatu, ka centri nodrošināja laikmetīgās mākslas procesu veidošanos, kas iepriekš nenotika, iezīmējami divi aspekti. Pirmkārt, kā norāda SMMC-Rīga kādreizējais direktors Jānis Borgs, ir svarīgi ņemt vērā lokālos kontekstus un faktu, ka laikmetīgā māksla neradās tukšā vietā: “[...] lai arī padomju gados tas [avangards – A. S.] it kā bija bremsēts, jau no 1984. gada, kad notika izstāde “Daba. Vide. Cilvēks”, šāda māksla tika valstiski atbalstīta. Piemēram, kaut vai izstāde “Rīga – latviešu avangards” Berlīnē 1988. gadā, kas gan finansiālā, gan citādā ziņā bija valstisks pasākums.”¹⁴ Līdzīgi tas attiecināms arī uz citām ģeogrāfiskajām teritorijām, kurās darbojās centri. Tie lielā mērā veicināja līdz tam padomju oficiālās mākslas doktrīnas cenzēto izteiksmes formu leģitimitāti un plašāku attīstību katras valsts individuālā mākslas konteksta ietvaros. Tādēļ centra darbības izvērtējumā par būtisku kļūst otrs – finansiālais – aspekts, proti, attiecības starp tālaika ekonomisko situāciju Austrumeiropas valstīs, ko raksturoja izteikts finanšu trūkums, un līdzekļu apmēru, ko fonds ieguldīja mākslas un kultūras infrastruktūrā mākslas un kultūras aktivitāšu radīšanai, dokumentēšanai, izstādīšanai un izplatīšanai. Piemēram, Latvijas kultūras un mākslas atbalstam no 1992. gada līdz 1999. gadam tika piešķirti 1,7 miljoni dolāru¹⁵. No šiem līdzekļiem ap 600 tūkstoši¹⁶ tika deleģēti SMMC-

Rīga institucionālajai darbībai un laikmetīgās mākslas sekmēšanai, bet pārējā daļa bija atbalsts dažādām kultūras jomām, arī tradicionālajai kultūrai un kultūras mantojumam. Borgs norāda, ka SMMC-Rīga līdzekļus saņēma arī no citām radniecīgām Sorosa fonda organizācijām, kas varēja palielināt ikgadējo budžetu dažādām aktivitātēm.¹⁷ Pieejamie resursi nepārprotami laikmetīgās mākslas iniciatīvām deva iespēju attīstīties ar vērīenīgiem, pārliecinošiem un konsekventiem soļiem, tomēr jāsaprot, ka šādi līdzekļi salīdzinoši trūcīgajā 90. gadu mākslas un kultūras ekonomikā radīja sistemātisku spriedzi un sabiedriskas pretrunas. Piemēram, intervijā izdevumam “*Magazyn Stuki*” Helēna Demakova skaidro, ka viena mākslas darba producēšanai izstādē “Piemineklis” tika piešķirts

13 Labowicz-Dymanus, Karolina (2019). The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Easter Europe in the 1990s. *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, p. 78.

14 Ieva, Astahovska (2007). Deviņdesmito gadu “imaginārais muzejs”. *Studija*, Nr. 5. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=909> (Skatīts 5.02.2025.)

15 Ieva, Astahovska (2007). Deviņdesmito gadu “imaginārais muzejs”. *Studija*, Nr. 5. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=909> (Skatīts 5.02.2025.)

16 SMMC-Rīga ikgadējais budžets bija 80 tūkstoši dolāru, no kā 15 tūkstoši tika piešķirti grantiem, 20 tūkstoši paredzēti ikgadējai izstādei, 10 tūkstoši – biroja un komunikāciju nodrošināšanai, 4 tūkstoši – publikācijām un 12 tūkstoši – darbinieku algām. No: SCCA-Rīga, Latvija. 1992. SMMC-Rīga. Latvijas Laikmetīgās mākslas centra arhīvs.

17 Borgs, Jānis (2010). Sorosa laiks. 90tie. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 52. lpp.

18 Guzowska, Marzena (1995). City and Monument. *Magazyn Stuki*, Nr. 6/7, p. 330.



Gatis Blunavs, "Tramvajokoks". III gadskārtējā Sorosa
Mūsdienų mākslas centra-Rīga izstāde "Piemineklis", 1995.
Foto: Jānis Buls. Latvijas Laikmetīgās mākslas centra kolekcija

1000 latu, bet muzeja direktora atalgojums tolaik mēnesī ir 60 latu.¹⁸ Šāds pretnostatījums raksturoja nekonsekvenci un absurdu mākslas sistēmā un veicināja neizpratni par fonda noteiktajām prioritātēm. Kā atzīmējis Borgs, “dažs domāja, ka nāks Sorosa nauda un to nepieciešams dalīt “kristīgi”, lai visiem kaut kas tiktu, ne tikai avangardistiem un modernistiem. Kad tā nenotika, bija dažādi gadījumi, kas ilustrēja attieksmi pret mākslas centru”.¹⁹ Gan Demakovas salīdzinājums, gan Borga teiktais jāskata kritiski ne tikai resursu pieejamības kontekstā, bet arī tāpēc, ka centri, vadoties pēc noteiktajām prioritātēm to “rokasgrāmatās”, koncentrējās galvenokārt uz jaunajiem medijiem un atbalstīja radošās personas, kuru fokusā bija postmodernisma diskurss. Tas veicināja sava veida noslāņošanos un jaunas elites veidošanos mākslā un kultūrā, norobežojot to no plašākas mākslas vides, kurai šādi līdzekļi nebija pieejami. Kā skaidro pētniece Karolīna Labovica Dimanus, šos aspektus ir vērts kritiski izskatīt SMMC menedžmenta stila kontekstā. Ar pārliecību, ka Rietumu mākslas pasaulei beidzot ir iespēja iepazīt Austrumeiropas mākslas esenci tās unikalitātē, darba vadīšana un organizēšana SMMC tiklojumā aktivizēja tādas stratēģijas kā “brandings”, “stratēģisks esenciālisms” un “modīga atšķirība”.²⁰ Tāpēc šie darbības principi liek pārdomāt, kā mākslas un kultūras atbalsts var kļūt par instrumentu gan mākslinieciskās neatkarības veicināšanai, gan veicināt mākslas vides polarizāciju.

Izstāde

SMMC-Rīga gadskārtējās izstādes centra rokasgrāmatā tika definētas kā ekspozīcijas, kurās dota telpa izteiksmes formām un medijiem, kas līdz tam bija publiski mazāk redzami, aicinot konkursa kārtībā piedalīties māksliniekus no visas Latvijas.²¹ Iespēja pieteikties izstādei tika izsludināta presē, tad visus pieteikumus izvērtēja centra valde²² un, ja nepieciešams, piesaistīja arī atsevišķu izstādes komisiju. Pēc tam konkursa kārtībā, ar starptautiskas žūrijas iesaisti tika izvēlēts labākais mākslas darbs un piešķirtas naudas balvas. Jānis Borgs, pārskatot sarīkotās izstādes raksta, ka tās bija centrālie un lielākie notikumi – “sava veida esence un kulminācija” –, kuru mērķis bija samērā konservatīvo Latvijas auditoriju radināt pie laikmetīgās mākslas.²³ Pēc noteiktā organizatoriskā modeļa tika veidota arī Helēnas Demakovas izstāde “Pieminekļi” 1995. gadā. Tā tika pieteikta konkrētā tematiskā ierāmējumā un aicināja māksliniekus darbu idejas attīstīt, ņemot vērā tēmu, kā arī noteiktu lokāciju pilsētvidē, kur darbs varētu tikt novietots. Izstādes uzsaukums aicināja ar laikmetīgās mākslas palīdzību domāt par Rīgas urbāno vidi, vēsturi un kultūru gan sociālā, gan estētiskā ziņā, sagaidot projektus, kuriem piemīt “augsta komunikācijas pakāpe ar Rīgas iedzīvotājiem un spilgta poētiskā ietilpība”.²⁴

Izstādes norises nodrošināšanai tika veikts ievērojams sagatavošanās darbs, kas ietvēra vēsturisko objektu un aktuālās situācijas pilsētvidē izpēti, komunikāciju un saskaņošanas procesu ar atšķirīgām pilsētas pārvaldes institūcijām, finansējuma un sponsorējumu piesaisti, koordinētu vērienīgu uzbūves posmu un saziņu ar medijiem. Izstādes kodola komandā darbojās kuratore Helēna Demakova, asistenti Ivars Runkovskis un Gundega Cēbere, bet projekta vadītāja bija Solvita Krese. Pavisam konkursam tika iesniegti 95 projekti,

19 Astahovska Ieva (2007). Deviņdesmito gadu “imaginārais muzejs”. *Studija*, Nr. 5. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=909> (Skatīts 5.02.2025.)

20 Łabowicz-Dymanus, Karolina (2019). The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Easter Europe in the 1990s. *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, p. 76.

21 SCCA. *Procedure Manual*. 1992. SMMC-Rīga, Latvijas Laikmetīgā mākslas centra arhivs.

22 SMMC-Rīga valdes pirmajā sastāvā ietilpa Helēna Demakova, Pēteris Bankovskis, Imants Lancmanis, Ruta Čaupova. Vēlākos gados pievienojās Eduards Klaviņš, Boriss Avramecs, Ojārs Pētersons, Antra Klaviņa, Valts Kleins, Vello Remerts, Edgars Skulte.

23 Borgs, Jānis (2010). Sorosa laiks. 90tie. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 53. lpp.

24 Demakova, Helēna (1995). Sorosa Mūsdienu mākslas centra-Rīga 3. gadskārtējā izstāde. *Izglītība un Kultūra*, 23.03., 20. lpp.



Sarmīte Māliņa, "Nepamatots prieks". Darbs pēc tā sabojāšanas, kad autore veica spontānu akciju, apguļoties uz darba ar aizvērtām acīm un uz plakstiņiem uzliktiem ziedīņiem. III gadskārtējā Sorosa Mūsdienų mākslas centra-Rīga izstāde "Pieminekļis", 1995. Foto: Jānis Buls, Latvijas Laikmetīgās mākslas centra kolekcija

ko izvērtēja SMMC-Rīga valde²⁵. Trīspadsmit²⁶ no tiem tika realizēti un izstādīti pilsētvidē septiņpadsmit lokācijās pieminekļu kādreizējās novietnēs centra rajonā, piemēram, simboliskajā demontētā Ļeņina pieminekļa vietā uz Brīvības un Elizabetes ielu stūra tika instalēts zviedru mākslinieka Ulfa Rollofa darbs "Vietās!", vai teritorijās, kur tika iecerēts kāds dekoratīvs objekts, piemēram, Uzvaras bulvāra un Raņķa dambja stūrī tika novietots mākslinieka Gata Blunava "Tramvajkoks".²⁷ Pēc tam starptautiska žūrija²⁸ starp izstādes darbiem izvēlējās galvenās balvas saņēmēju, ko togad piešķīra Sarmītei Māliņai par darbu "Nepamatots prieks". Savukārt visas konkursam iesniegtās pieminekļu idejas tika eksponētas Latvijas Fotogrāfijas muzejā mākslinieka Kristapa Ģelža iekārtotā ekspozīcijā. Jāatzīmē, ka tika plānots izdot apjomīgu projekta publikāciju, kas ļautu tuvāk iepazīt mākslinieku idejas, kā arī dziļāk izprast tēmas kontekstu sociālā un kultūras vēsturē, kas diemžēl nerealizējās finansiālu apsvērumu dēļ.²⁹

Salīdzinājumā ar divām iepriekšējām SMMC-Rīga gadskārtējām izstādēm³⁰ "Piemineklis" iezīmīgs ar atšķirīgu kuratoriālo taktiku – aicinājumu māksliniekus veidot darbus pēc pasūtījuma principa, bet jo īpaši realizējot izstādi publiskajā telpā ārpus ierastās izstāžu zāles. Izstādes atrašanās publiskajā vidē bija stratēģiski un simboliski nozīmīga gan tādēļ, ka pavisam nesenā vēsturē māksliniekam Latvijā tā bija ideoloģiski kontrolēta un ierobežota radošās izpausmes telpa, gan tādēļ, ka publiskā telpa nodrošināja izstādes plašu pieejamību. Izvēlētie principi arī noteica konfrontāciju ar tās skatītāju. Lai gan vairāki darbi tika sabojāti vandālisma gadījumos, izstādes radošā komanda saskārās arī ar sistēmisku pretestību – gan no vietējās birokrātijas, gan politisko spēku puses. Šīs pretestības bieži balstījās uz konservatīviem un nacionālistiskiem naratīviem, kas izpaudās kā pretreakcija pret izstādes sociāli kritisko saturu, kā arī kā uzbrukums SMMC-Rīga kā institūcijai, kas balstīja šādas manifestācijas. Izstāde ne tikai pārbaudīja publiskās telpas robežas, bet arī provocēja sabiedrību pārdomāt tās lomu un iespējas gan mākslā, gan politiskajā un sociālajā kontekstā.

Tēma un kontroversijas

Piemineklis ir ietilpīgs simbols, kas ietver atšķirīgus stāstus, vērtības un atmiņas, un tam ir būtiska nozīme sabiedrības apziņas, kultūras un vēstures naratīvu veidošanā. Kuratores Helēnas Demakovas skatījumā tēmas aktualitāti Latvijā iezīmēja tikko atjaunotā valstiskā neatkarība un nesenās vēstures pieredzes. Pārmaiņu periods bija aktualizējis diskusijas par publisko telpu, kura ideoloģisko pārmaiņu kontekstā bija ieguvusi jaunu sabiedrisko statusu un nozīmi, kā arī piedāvāja iespējas vērtību definēšanai "jeb meklējumus pēc jaunas simbolu valodas"³¹. Viena no svarīgām darbībām vērtību pārdefinēšanā bija pieminekļu kā ideoloģisku vienību demontēšana un restaurēšana. Neatkarības atgūšana iezīmēja vēstures revizionisma procesu – apspiestības simbolu dekonstruēšanu un neatkarīgas valsts vērtības apliecināšu simbolu rekonstruēšanu. Šīs norises ne tikai mainīja pilsētvidi, bet arī aktualizēja sarunas par identitāti, atbildību un vēstures atcerēšanos. Tomēr, bez šī kritiskā un metaforiskā, otrs izstādes tēmas aspekts bija "pieminekļa" plašākas rezonanses

25 Pēteris Bankovskis, Eduards Kļaviņš, Ruta Čaupova, Helēna Demakova, Jānis Borgs, Herberts Dubins, Imants Lancmanis.

26 Izstādē tiek aicināti realizēt savus darbus Kārlis Alainis, Gatis Blunavs, Ēriks Božis, Andris Breže, Andris Fridbergs, Sarmīte Māliņa, Jānis Mitrēvics, Ojārs Pētersons, Juris Putrāns, Oļegs Tillbergs, Aija Zariņa, Aigars Zemītis un Edgars Mucenieks, Dzintars Zilgalvis un Jānis Bērzs.

27 SMMC-Rīga. Piemineklis. Sorosa Mūsdienu mākslas centra-Rīga 3. gadskārtējā izstāde "Piemineklis". Rīga: SMMC-Rīga, 1995.

28 Irēna Bužinska, Jānis Borgs, Marija Linda, Mareks Godževskis, Helli Trieri.

29 Publikācijas sagatavotais manuskripts pieejams LLMC arhīvā.

30 "Zoom faktors" (1994, kurators Juris Boiko), "Valsts" (1994, kurators Ivars Runkovskis).

31 Viktorija Rimaitė-Beržiūnienė (2025). The Positive Dimension of De-Sovietization: The Visuality of Post-Soviet Monuments. Vilnius Academy of Arts: *Heritage*, 8 (11). Pieejams: <https://www.mdpi.com/2571-9408/8/11/460>



Aija Zariņa, "Piemineklis Jānim Rainim". III gadskārtējā Sorosa
Mūsdienu mākslas centra-Rīga izstāde "Piemineklis", 1995.
Foto: Jānis Buls, Latvijas Laikmetīgās mākslas centra kolekcija



potenciāls ar starptautiskiem procesiem jeb iespēja pārdomāt norises Latvijā kontekstā ar citām bijušās padomju telpas valstīm un plašākām pārmaiņām Eiropā un pasaulē pēc Berlīnes mūra nojaukšanas 1989. gadā un Padomju savienības sabrukuma.³² “Pieminekļa” koncepcija ietvēra mākslas procesu Centrāleiropā un Austrumeiropā atspulgu, ko 90. gados raksturoja kolektīvās atmiņas kritiskas pārskatīšanas centieni, iemiesojot to daudzpusīgā mākslinieciskajā valodā un spēcīgās sociālās metaforās.³³ Šāds kuratores rāmējums – no lokālas pozīcijas raudzīties plašākā perspektīvā – ietvēra gan vispārējo atmosfēru Latvijā un centienus integrēties starptautiskos procesos, gan galvenokārt iemiesoja SMMC-Rīga darbības stratēģiju – lokālo mākslas vidi integrēt starptautiskajā aprītē. Jāpiezīmē, ka vienlaikus šāda domāšanas paradigma sakrita ar plašāku globālo kontekstu, ko raksturoja pieaugoša globalizēta kultūras pieredzes ekonomika un arī tā dēvētais biennializācijas process, ko aktualizēja sociālpolitiskās pārmaiņas pasaulē, pēc 1989. gada paplašinot iepriekšējās valstu robežas³⁴. Šo norišu ietvaros lokalitāte kalpoja par plašākas sarunas kontekstu starptautiskajā mākslas apmaiņas un diskursa tīklā, un šādu pieeju “Pieminekļa” izstādē apliecina arī aicinātie ārvalstu mākslinieki: Dmitrijs Gutovs (Krievija), Roberts Rumass (Polija), Ulfs Rollofs (Zviedrija) un Rafaels Reinsbergs (Vācija). Katrs no viņiem simboliski pārstāvēja valsti, kuras ietekme atbalsojās Latvijas vēsturē koloniālā, kultūras un sociālajā kontekstā, veidojot izstādes ietvaros starptautiskas sarunas platformu.

Gadu pēc izstādes norises Demakova to raksturoja kā “pieminekli 20. gs. beigu Latvijas mākslinieku domāšanai”³⁵. Tas, no vienas puses, iezīmē ambiciozu monumentalitāti, bet vienlaikus arī apliecina sava laika mākslinieku un kuratores centienus un intereses. 90. gadu neatkarīgajā Latvijā tā bija šāda mēroga nebijis avangardisks piemērs publiskajā telpā, kas sava laika ietvaros bija gan inovatīvs, gan eksperimentāls, gan pietiekoši provokatīvs. Izstādes darbus raksturoja konceptuāli ievirzīta domāšana, manifestējot tā dēvētās pēdējās padomju paaudzes mākslinieku radošās stratēģijas, kas apvienoja padomju perioda pieredzi un 90. gadu nemierīgo tranzīta posmu. Starp izstādes darbiem ir vairāki spilgti 20. gadsimta beigu mākslas piemēri, to vidū ir gan Oļega Tilla “Kukainis”, Gata Blunava “Tramvajkoks”, Ērika Boža “Vietējām sarunām”, gan arī citi. Mākslinieku izteiksmi raksturo daudznozīmīga tēlainā valoda, ironija, zemteksti un dubulti kodi, kas caurvija darbus konceptuālā līmenī, formā un vēstījumā. Diemžēl izstādi pavadošie skandāli un diskusijas aizēnoja mākslas darbu kritisku analīzi. Starp “Piemineklim” veltītajām publikācijām vairums pievērsās sensācijām, ko izraisīja vai nu darbu avangardiskās formas, to sabojāšana vai pat noņemšana. Tomēr tieši šo diskusiju saturs definē izstādes nospiedumu sociālpolitiskā dimensijā konkrētajā laikā un telpā – tas, ka notika pārmaiņas mākslā, nenožīmēja, ka tādas tikpat strauji notika plašākas sabiedrības domāšanā. Jeb, pārfrāzējot Demakovu, izstāde ir pieminekli 20. gadsimta beigu Latvijas sabiedrības kontroversālajam pārmaiņu posmam un identitātes meklējumiem, ko iezīmē savstarpēji saistīti jautājumi: ko nozīmē publiskās telpas un vēstures kritiskas pārskatīšanas iespējas gan plašākā gan mākslas kontekstā un globālo norišu un nacionālisma iespaids varas un mākslas attiecībās.

Centrālie incidenti, kas raisīja arī diskusijas, bija izstādes galvenās balvas ieguvējas Sarmītes Māliņas darba “Nepamatots prieks” sabojāšana, Dmitrija Gutova instalācijas nekoordinēta noņemšana, kā arī Andra Frīdberga skaņas darba “Jozefa suņi sargā Paika pīles” neatgriezeniska sabojāšana. Māliņas

32 Demakova, Helēna (1996). Par “Pieminekli”: kuratora skatījums. *Māksla*, Nr. 1/2, 10. lpp.

33 Piemēram var minēt tādus spilgtus darbus, kas izmantoja aizgājušā režīma pieminekļus un izgaismoja tā laika politisko un sabiedrisko pārmaiņu realitāti: Krištofa Vodičko (*Krzysztof Wodiczko*) “Ļeņina laukuma projekcija” (1990, Berlīne), Davida Černija (*David Černý*) “Rozā tanks” (1991, Prāga) vai Tamāša Sentjobi (Tamás Szentjőbi) “Brīvības statujas dvēsele” (1992, Budapešta).

34 Šuvakovič, Miško (2002). *THE IDIOLOGY OF EXHIBITION: ON THE IDEOLOGIES OF MANIFESTA*. Center for Contemporary Arts-Ljubljana. Pieejams: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> (Skatīts 10.01.2026.)

35 Demakova, Helēna (1996). Par “Pieminekli”: kuratora skatījums. *Māksla*, Nr. 1/2, 11. lpp.

darbs tika eksponēts Kaļķu ielas un Vaļņu ielas krustojumā un noņemts, kad kāds smagā auto vadītājs īsi pēc izstādes atklāšanas 23. augustā tam pārbrauca pāri. Māliņas piemineklis pretstatā ierastai vertikālei vai apjomam, kas paceļas virs zemes, tiecās pretējā virzienā – zemē iekšā – un bija ar stiklu nosepta konusveida bedre, kas radīja optisku ilūziju par bezdibeni. Auto incidentā tika neatgriezeniski sabojāta darba stikla daļa.³⁶ Tā paša 23. augusta rītā atklājās, ka Vērmānes parkā pazudis arī Dmitrija Gutova darbs “Bez nosaukuma”, kas bija kokos iekārts vairāku metru tīkls ar uzrakstu krievu valodā “Nemierīga dvēsele man”. Darba noņemšanu veica Rīgas dome, jo teksts neesot ticis saskaņots ar valodas komisiju. Bez minētajiem sabojāts tika arī Kronvalda parkā uzstādītais Andra Frīdberga darbs “Jozefa suņi sargā Paika pīles”, un katru nakti aizvien vairāk logu izsita Gata Blunava “Tramvajkokam”, liekot bažīties arī par pārējo darbu likteni pilsētvidē.³⁷ Par skandaložu izvēršās arī zviedru mākslinieka Ulfa Rollofa bijušā Leņina pieminekļa vietā uzstādītais sarkanu eglu karuselis “Vietās!” piecstaru zvaigznes formā. To pavadīja gan protesti ar saukļiem, ka tiek apgānīta “svēta vieta”, gan iebildumi, ka tiek pārkāptas ētikas normas un ar Padomju Savienības simboliem atzīmēta vieta, kas atgādina par spiedošo varas sistēmu. Sabojātie un noņemtie darbi eskalēja situāciju un izvērsa diskusiju par ētiku un cilvēku spēju cieņpilni attiekties pret mākslas objektiem, bet galvenokārt par gatavību kritiski gan politisko notikumu, gan plašākas sabiedrības kontekstā lasīt piedāvātās idejas.

Pētniece un kuratore Ieva Astahovska atzīmējusi, ka laikmetīgās mākslas veicināšanas procesā Sorosa Mūsdienu mākslas centru darbībā pietrūka daudz sistemātiskākas un atvērtākas pieejas, lai skaidrotu laikmetīgo mākslu, nomaļus atstājot refleksiju, teoriju un komunikāciju, kas nenoliedzami arī varēja pastiprināt konfliktsituācijas.³⁸ Jāatzīst, šāda skaidrojošā procesa trūkums vērojams arī publiskajā komunikācijā presē un uzskatu sāncensībā par izstādi, bieži nosliecoties melns un balts kategorijās – slavīnot izstādes liberālo, progresīvo un avangardisko formu (“Piemineklis – tas ir viedoklis”³⁹) vai, gluži pretēji, kritikā iesaistot nacionālistisku un konservatīvu argumentāciju (“mūsu valsts ideāla nekaunīgā, pretīgā un pat marasmātiska zaīmošana”⁴⁰).

Kuratore vairākās publikācijās paudusi, ka, neskatoties uz komplicēto izstādes veidošanu un norisi, izdevies satikt daudz ieinteresētu cilvēku un kopējā publikas attieksme bijusi pozitīva: “Pastaigājoties ar suni gar “Pieminekļa” objektiem – pie Ērika Boža telefonbūdam, pie Gata Blunava “Tramvajkoka” –, es klausījos, ko cilvēki runā. Visi bija ļoti pozitīvi noskaņoti, atvērti un ieinteresēti.”⁴¹ Tomēr vislielāko viedokļu saasinājumu var konstatēt tieši politiskās elites un varas iestāžu neviennozīmīgā un pretrunīgā darbībā, kad publiskās telpas pieejamība un izmantošana tomēr kļuva par strīdus objektu. 90. gadu demokrātijas procesā tas atklāja vairākus polarizācijas aspektus, ko īpaši iezīmēja nacionāli ievirzīta polemika. Piemēram, jau izstādes sagatavošanas posmā, kad Rīgas domes Kultūras, mākslas un reliģijas lietu komisijā (tagad Rīgas domes Kultūras komisija) tika apspriesta izstādes koncepcija, saturs un vietu izvēle, tas izraisīja principiālas diskusijas. Daļa komisijas locekļu uzstājīgi iebilda, ka mākslas darbi nevar tikt izvietoti bijušo pieminekļu vietās, jo tas varētu radīt maldinošu un kropļojošu iespaidu gan par padomju perioda vēsturi, gan par mūsdienu sabiedrības realitāti.⁴² Šāda nostāja ne tikai atspoguļoja ideoloģisko sadrumstalotību sabiedrībā, bet arī to, kā politiskās elites un institūcijas mēģina kontrolēt publisko telpu un tās simbolisko saturu, ierobežojot mākslas izpausmes un to dialogu ar sabiedrību.

36 Pēc darba sabojāšanas māksliniece veica spontānu akciju, kuras laikā apgūlās uz sabojātā darba ar aizvērtām acīm, kuras klāja divi balti ziediņi.

37 Bankovskis, Pauls (1995). Kā piekakāt cepeškrāsni. *Diena*, 24.08., 6. lpp.

38 Astahovska, Ieva (2011). Globālie lielceļi. Jaunā lokalitāte. *90tie*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 34. lpp.

39 Matīsa, Vita (1995). Piemineklis – tas ir viedoklis. *Diena*, 8.09.

40 Pussars, Romāns (1995). Kas valda Latvijas kultūras telpā? *Nacionālā Neatkarība*, 8.–14.03., 6. lpp.

41 Astahovska, Ieva; Krese, Solvita (2011). Tēmas nosaka dzīve. *90tie*. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 413. lpp.

42 Bērziņa, Ilze (1995). Rīgā atkal redzēsim daudz netradicionālu mākslas darbu. *Vakara Ziņas*, 30.06., 14. lpp.

Tagad šķiet, ka daļa no izmantotās retorikas un argumentācijas diskusijās sasaucas ar mūsdienu debatēm politiskajā un sabiedriskajā telpā, runājot par valstisko un individuālo identitātes veidošanās procesu nacionālisma un starptautiskās pasaules jeb Rietumu kontekstā. Skandāli un incidenti – pieminekļu sabojāšana, darbu noņemšana un protesti – kalpo par simboliskām manifestācijām, kas atspoguļo gan konservatīvo un nacionālistisko nostāju, gan mākslas un varas institūciju savstarpējo konfrontāciju. Tādēļ izstāde ir nenovērtējams piemērs, lai saprastu, kā 20. gadsimta 90. gadu sākumā postsociālistiskajā telpā noritēja laikmetīgās mākslas attīstība. Tā uzsvēra mākslas, institūciju, sociālekonomisko pārmaiņu, kā arī vietējo un globālo procesu mijiedarbību, kas veidoja jaunu kultūras un sabiedrības paradigmu. Izstāde ir barometrs, kas rāda, kā sabiedrība un māksla mijiedarbojās pārmaiņu posmā, meklējot jaunas izteiksmes formas un identitātes definīcijas.

Nobeigums

SMMC-Rīga izveidošana 1992. gadā bija būtisks notikums Latvijas kultūrā un mākslā. Centrs veicināja laikmetīgās mākslas attīstību, nodrošinot starptautisko apriti, informācijas apmaiņu un gadskārtēju izstāžu rīkošanu. Tā darbība aizpildīja sava veida vakuumu, kas radās pēc Padomju Savienības sabrukuma, kad beidzās arī valsts kontrolētā mākslas veicināšanas sistēma, bet jaunas institūcijas vēl nebija izveidotas. Tomēr jāpiezīmē, ka Sorosa centru vēsture nav pietiekoši izvērsta un kritiski skatīta plašākā reģiona mākslas vēstures ietvarā, šāda plašāka kontekstuāla analīze vēl būtu nepieciešama, lai izvērtētu, kā centri darbojās un kā ietekmēja vietējo mākslas ekoloģiju gan institucionālā, gan ekonomiskā, gan jaunrades nozīmē. Kad 2016. gadā kopā ar Ingu Lāci kūrējām izstādi “Pazudis arhīvā”⁴³, nedaudzos aspektos tam pievērsāties, kā arī sadarbojāties ar igauņu mākslinieku Tanelu Randersu (*Tanel Rander*), kurš izstādei veidoja videodarbu “Vadlīnijas” (2016), atsaucoties uz SMMC vienoto rokasgrāmatu un tās programmatisko principu. Randers inscenēja ainu, kurā viena persona, runājot ar amerikāņu angļu valodas akcentu, diktē Sorosa Mūsdienu mākslas centra vadlīnijas, bet otra ar acīmredzamām grūtībām cenšas tās pierakstīt uz rakstāmmašīnas. Kontrasts starp šīm personām kalpoja par metaforu spēka un varas nelīdzsvarotībai starp progresīvajiem Rietumiem un attīstībā iedalītajiem Austrumiem. SMMC, lai arī tā mērķis bija demokrātisko vērtību un pilsoniskās sabiedrības veicināšana Austrumeiropā, faktiski radīja arī iekšēju spriedzi – vietējām kopienām bija jāmeklē līdzsvars starp “no ārpuses” noteiktajiem virzieniem un savas autonomijas saglabāšanu kultūras un mākslas jomā. Dualitāte raksturo Austrumeiropas komplicēto stāvokli, svārstoties starp vietējām un globālām ietekmēm un mēģinot veidot savu identitāti “rokasgrāmatas” noteiktajos ietvaros. Polarizāciju ietvēra arī izstāde “Piemineklis” gan institucionāli, gan saturiski, gan tās raisītajās diskusijās.

“Piemineklis” bija daļa no SMMC-Rīga vadlīniju institucionālās stratēģijas, bet vienlaikus kuratores Helēnas Demakovas piedāvātajā vīzijā ieguva mērogu, kas provocēja sarunas par pagātnes un nākotnes attiecībām brīdī, kad vēl ne viena, ne otra nebija ieguvušas skaidras aprises sabiedrībā. Izstāde, atrodoties publiskajā telpā un izmantojot gan tās potenciālu, lai iesaistītu un atklātu dažādus viedokļus, gan sabiedrisko nozīmi, izgaismoja 90. gadu realitāti – atšķirīgu sistēmu pārejas posmu, finansiālo resursu trūkumu, sociālās un politiskās diversijas. Tas raisīja sašutumu gan rīkotāju, gan publikas pusē, saduroties atšķirīgiem viedokļiem un izpratnēm, aktualizējot arī mākslas un varas mijiedarbības jautājumus gan politiskā, gan mākslas institūcijas kontekstā.

⁴³ Izstāde iedzīljinājās daudzšķautņainajā arhivā jēdzienā, par atskaites punktu ņemot 20. gs. 90. gadu izveidoto SMMC-Rīga arhivu. “Pazudis arhīvā”, Rīgas Mākslas telpa, 5.02.–27.03.2016. Kuratores – Inga Lāce un Andra Silapētere.

2024. gada oktobrī konferencē “Kultūras mantojums un drošība” moderators, politologs un zemessargs Kārlis Roķis jautāja Bosnijas un Hercegovinas kultūras mantojuma pētniecei Amrai Hadzimuhamedovičai: “Vai mantojums var tikt izmantots kā integrācijas rīks?”, piebilstot, ka Krievija patlaban izmanto kultūras mantojumu savā labā, to zog, pārveido un lieto kā ieroci sabiedrības šķelšanai. Atbilde skanēja šādi: “Runājot par mantojuma jēdzienu, jāsaprot, ka mantojums ir tas, ko mēs paši radām un kam piešķiram vērtību mūsu pašu vajadzībām. Mantojums vienmēr tiek izmantots kā rīks.”¹ Šajā īsajā sarunā (ne)satikās divi skatījumi uz kultūras mantojumu – politiskais, militārais, kas tiecas mantojumu un darbības ar to novietot kādā no karalauka pretinieku pusēm, un pētnieciskais, teorētiskais, kas vismaz sākumpunktā tiecas izvairīties no polarizēta skatījuma uz mantojumu un apzināties tā pakļāvīgo vai pat tukšo raksturu, kas tveramas īpašības un krāsas iegūst instrumentalizācijas procesā. Otrā pieeja, kas humanitāro zinātņu jomai, šķiet, piederētos vairāk, tomēr izrādās pietiekami neērta un sarežģīts domāšanas vingrinājums atmiņas institūcijām, kur katra krājuma vienība teju neatdalāmi apaugusi ar priekšgājēju rūpīgi izstrādātām etiķetēm un cenu (vērtības) zīmēm. Nereti varam vērot, kā jo īpaši nacionālā krājuma dārgumi tiek izcelti no krātuvēm un sapucēti uznācienam jaunā izstādē, kas varbūt pat veltīta kādam aktuālam jautājumam no ilgtspējas tēmu saraksta – dabai draudzīgiem urbānā transporta līdzekļiem vai sieviešu tiesībām medicīnā –, un tiem līdzī atnāk un izstādes vēstījumā iezogas pa kādai disonējošai notij no senākas operas, kurā apdziedāti, piemēram, pacilājoši monolītas nācijas mīti. Uzdevumu vēl sarežģītāku dara nu jau grūti ignorējamā, kaut visai nekonkrētā apziņa, ka izstāde nav tikai naratīvs, proti, tā ar gariem pavadieniem ir saistīta ne vien ar vēsturi, ko tā stāsta tagadnei, bet arī ar eksponēto priekšmetu izcelsmes kopienām, ar sabiedrības grupām, ko tā izvēlas pārstāvēt un arī nepārstāvēt, iesaistīt un neiesaistīt, uzklaustīt un nedzirdēt, ar dabas, finanšu, cilvēku resursiem, ko tā tērē vai taupa, ar infrastruktūrām un ekosistēmām, ko tā ar savu līdzdalību stiprina vai vājina, resumējot – ar nākotni, ko tā izvēlas veidot. Muzeju vidē šo apziņu rauga nostiprināt 2022. gadā

ICOM (Starptautiskās muzeju padomes) pieņemtā, jaunā muzeja definīcija, kas līdzās pētīšanas, kolekcionēšanas, saglabāšanas, interpretācijas un eksponēšanas funkcijām nosaka pienākumu muzejiem būt pieejamiem un iekļaujošiem, veicināt dažādību un ilgtspēju, darboties un komunicēt ētiski, profesionāli un ar kopienu līdzdalību². Arī uz citām GLAM (*galleries, libraries, archives, museums*)³ nozares institūcijām attiecas virkne starptautisku tiesību aktu, kuru mērķis ir to klasiskajām darbības funkcijām cauri izvēt sociālās, ekonomiskās un vides ilgtspējas principus; uzskatāms globāls ietvars, kurā tie apkopoti, ir 2015. gadā apstiprinātā ANO⁴ Dienaskārtība 2030 ar 17 Ilgtspējīgas attīstības mērķiem⁵ (IAM). Tas ir salīdzinoši jauns uzdevums atmiņas institūcijām visā Eiropā, kuras kopš 19. gadsimta primāri nodarbojušās ar nacionālo valstu identitātes veidošanu un tikai 20. gadsimta otrajā pusē sākušās interesēties par “noklusētajām vēsturēm”, kultūras izpausmju daudzveidību vai klimata rīcību; saprotami, ka Latvijas mantojuma glabātājiem šo tēmu aptveršanai ir bijis vēl par dažām desmitgadēm mazāk laika. Tomēr jautājums Eiropas kultūras mantojuma telpai ir kopīgs: vai institūcijas, kas radītas citiem ideoloģiskiem mērķiem, spēj pienācīgā līmenī un ātrumā pielāgoties globālajiem ilgtspējas izaicinājumiem un uzņemties cieņpilnu lomu to risināšanā; vai šo institūciju darbinieki, šaurās akadēmiskās specializācijās skoloti, spēj transformēt savas profesijas, iepludinot tajās transversālas, uz ilgtspēju vērstas zināšanas un prasmes? Vai arī dabiskāka šīm institūcijām un speciālistiem šķiet, tēlaini izsakoties, iestāšanās zemessardzē, norobežojoties no mantojuma daudzšķautņainās dabas un ap to valdošo disonansu vadības? Šajā rakstā retrospektīvi atskatīšos uz Latvijas Nacionālās bibliotēkas simtgades izstādes “Neredzamā bibliotēka” (kuratores

1 Amra Hadzimu-hamedoviča (2024). *Mantojums kā līdzeklis miera panākšanā, nodrošināšanā un veidošanā. Priekšlasījums konferencē “Kultūras mantojums un drošība”*. Video ieraksts. Pieejams: https://www.youtube.com/watch?v=Fhnpqe_2t-J0&list=PLnaDt8sxM-Wmu8ESDjPVeZ_mK-JtHzk1ttl&index=8

2 ICOM (2022). *Museum Definition*. Pieejams: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Skatīts 04.05.2025.)

3 Latviski – galerijas, bibliotēkas, arhīvi, muzeji.

4 Apvienoto Nāciju Organizācija

5 Ministru kabinets (2023). *ANO Ilgtspējīgas attīstības mērķi*. Pieejams: <https://www.mk.gov.lv/lv/ano-ilgtspejigas-attistibas-merki> (Skatīts 04.05.2025.)



Kristīne Zaļuma, Inga Surgunte, māksliniece Dace Džeriņa, 2019) veidošanas un projekta vadības pieredzi, piedāvājot to kā gadījuma analīzi, vienā no valsts nozīmīgākajām nacionālā krājuma glabātājām institūcijām radot samērā netipisku izstādi tik nozīmīgā laika skaites brīdī. Izstāde tika atklāta 2019. gada 29. augustā un bija veltīta 14 vēsturiskām kolekcijām, kas veidojušas LNB krājuma pamatu, kad 1919. gadā jaunizveidotā Latvijas valsts dibināja un veidoja savu bibliotēku. Projekta īstenošanas laikā apzināti netika lietotas Ilgtspējīgas attīstības mērķos balstītas metodes, taču izvirzītie mērķi ļauj viegli atsaukties uz šo ietvaru, kā arī ieraudzīt komandas un institūcijas ambīcijas, varēšanas robežas un sadursmes vietas.

Iezīmējot kopējo situāciju Latvijā saistībā ar Ilgtspējīgas attīstības mērķiem un atmiņas institūcijām, nevar nepamanīt, ka bibliotēku nozare ir bijusi avangardā. 2018. gadā Latvijas bibliotekāru biedrība ir uzsākusi speciālistu apmācības un labo prakšu apkopošanu; Latvijas Muzeju biedrība pievienojusies tikai 2020. gadā. 2022. gadā EBLIDA (Eiropas Bibliotēku, informācijas un dokumentācijas birojs) "Otro Eiropas ziņojumu par ilgtspējīgu attīstību un bibliotēkām" sagatavoja sadarbībā ar Latvijas Nacionālo bibliotēku. Tai pašā gadā Latvijas valsts savā ilgtspējīgas attīstības ziņojumā izcēla vairākus bibliotēku un muzeju projektus (tostarp LNB, UNESCO Latvijas Nacionālās komisijas, Latgales Centrālās bibliotēkas, Jelgavas pilsētas bibliotēkas un Liepājas Centrālās zinātniskās bibliotēkas kopprojektu "Zenit stāsti", kurā jaunieši dokumentēja 20. gadsimta 60.–80. gadu Padomju Savienības viesstrādnieku dzīvi Latvijā)⁶, izpelnoties starptautisku ievēribu un atzinību. Kopš 2021. gada bibliotekāru un muzeju biedrības sadarbojas kā vietējos, tā starptautiskos kopprojektos, piemēram, rīkojot starptautisko konferenci "Ilgtspējīgas attīstības mērķu lokalizēšana muzejos un bibliotēkās", kura 2025. gadā notika jau trešo reizi⁷. 2024. gadā abas biedrības ir iniciējušas Latvijas GLAM Ilgtspējīgas attīstības darba grupas izveidi, iesaistot arī Latvijas arhīvistu biedrību un lielākās reģionu izstāžu zāles. Par spīti pozitīvajai kopainai, šo gadu laikā nemainīgs ir palicis fakts, ka skaidrošanas, izglītošanas, apkopošanas un novērtēšanas darbu ilgtspējīgas attīstības jomā Latvijā veic mantojuma jomas nevalstiskās organizācijas, nacionālajām institūcijām paliekot novērotāja lomā, tostarp neveidojot tiešas saiknes ar IAM savos plānošanas dokumentos un nenosakot ar tiem saistītus sasniedzamos rezultātus. Līdz ar to izvēle pievērsties IAM un iesaistīt pie tiem ceļu pa savas institūcijas gaiteniem paliek darbinieku ziņā. Apzinoties, ka ar IAM sasniegšanu pasaules valstīm kopumā nesokas labi⁸, pārspīlētai paškritikai nav pamata, taču arī izvairīties no atbildības nav iespējams, galu galā

Dienaskārtību 2030 paredzēts ieviest tiklab valstīm, kā institūcijām un visai sabiedrībai. Tālab ticu, ka veselīgs pašanalīzes vingrinājums nevar kaitēt nevienam projektam vai institūcijai.

Izstādes "Neredzamā bibliotēka" gadījuma analīzei izmantošu Latvijā labi zināmā britu muzeju konsultanta Henrija Makgī (*Henry McGhie, Curating Tomorrow*) izstrādāto pieeju atmiņas institūciju darbam ar IAM, kas gan institūciju darbu kopumā, gan atsevišķas norises ļauj aplūkot vienotā 17 mērķu šķērsgrīzumā, aptverot septiņas pamata darbības jomas: 1) mantojuma aizsardzība un saglabāšana, 2) uz IAM vērsta pētniecība, 3) izglītība IAM atbalstam, 4) līdzdalība kultūrā visiem, 5) ilgtspējīgs tūrisms, 6) iekšējā vadība un darbība, 7) ārējā vadība un partnerības⁹.

6 Pārresoru koordinācijas centrs (2022). Ziņojums Apvienoto Nāciju Organizācijai par ilgtspējīgas attīstības mērķu ieviešanu – 2022. gads. Pieejams: <https://ppdb.mk.gov.lv/wp-content/uploads/2023/08/Latvija-IAM-2022-LV.pdf> (Skatīts 13.07.2025.)

7 Latvijas Muzeju biedrība (2025). Online conference: Localising the Sustainable Development Goals through Museums and Libraries III. Konferences video ieraksts. Pieejams: <https://youtu.be/S91qJJAW7JE> (Skatīts 13.07.2025.)

8 Atbilstoši ANO 2023. gada ziņojumam "The Sustainable Development Goals Report 2023: Special Edition" tikai 15 % no mērķiem vērojams progress. Ziņojums pieejams: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2023/> (Skatīts 04.05.2025.)

9 Curating Tomorrow. Mainstreaming the Sustainable Development Goals. Pieejams: <https://curatingtomorrow236646048.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/11/mainstreaming-the-sustainable-development-goals-in-galleries-libraries-archives-and-museums-curating-tomorrow-2021.pdf>. (Skatīts 09.02.2025.)



Nacionālo institūciju pamatfunkcija ir, protams, rūpes par krājumu. IAM 11.4. apakšmērķis “Nostiprināt centienus aizsargāt un nosargāt pasaules kultūras un dabas mantojumu” ir vienīgā vieta Dienaskārtībā 2030, kurā šis uzdevums ietverts tieši un nepārprotami. Kurš mantojums būtu sargājams, ir izsecināms no pārējiem mērķiem un apakšmērķiem, un tas nav vienkāršs uzdevums.

“Neredzamās bibliotēkas” projektā mantojuma aizsardzība ieguva pavisam praktiskas aprises. Izstāde iepazīstināja ar 18.–19. gadsimta Latvijas teritorijā veidotām privātām jeb muižu bibliotēkām¹⁰ un sešām sabiedrisku institūciju bibliotēkām¹¹. Šo bibliotēku vai atsevišķu to daļu ceļi līdz LNB krājumam 20. gadsimta sākumā ir bijuši sazaroti un nemierīgi¹², un tādi paši tie ir bijuši arī bibliotēkas krājuma iekšienē. Izdevumi joprojām tiek glabāti savrup, dažādās krātuvēs (atbilstoši to saturam un vērtības pakāpei) un līdz pat 2014. gadam arī atsevišķās ēkās. To provenance – zīmogi, ieraksti, autogrāfi, īpaši iesējuma veidi –, kas norāda uz kādreizējo piederību galvenokārt vācbaltiešu aristokrātijai un bruņniecībai, atsevišķos laika posmos (jo īpaši ārzemju daiļliteratūras krājuma daļā 20. gadsimta 50. gados) ir apzināti dzēsti. Izstādes veidošanas laikā kļuva skaidrs, ka izdevumu likteni apdraudēja to novecojušais saturs, kura dēļ atbilstoši spēkā esošajiem Nacionālā bibliotēku krājuma noteikumiem norakstīšana tika regulāri piespriesta kādai kaudzītei grāmatu ar aizmirstu cilvēku autogrāfiem. Par neatņemamu izstādes veidošanas procesa daļu kļuva diskusijas ar kolekciju glabātājiem un LNB krājuma politiku veidotājiem par šo izdevumu vērtību, kas sniedzas pāri to saglabātības pakāpei un tiešajam saturam¹³. Neizbēgami tās noveda pie fundamentāliem jautājumiem: Kā Nacionālā bibliotēka vēlas redzēt/rādīt savu sākotni?; Kā pēc simt gadiem interpretēt nacionālā krājuma daudzvalodīgumu, piederību vairākām kultūrtelpām?; Vai vēsturisko kolekciju saistība ar vācbaltiešiem aizēno Latvijas Valsts bibliotēkas radīšanas ideju?; Kādēļ viņu privātās vēstures saglabāšana var būt svarīga mums šodien? Jautājums, kā interpretēt un vai saglabāt šo mantojumu, ir kopīgs vairākām nacionālām Latvijas atmiņas institūcijām, kuru krājumos atbilstoši to profilam 20. gadsimta pirmajā pusē viņņveidīgi ienāca vācbaltiešu bibliotēku, mākslas, zinātnes un dzimtu vēstures kolekcijas. Šis jautājums

ir bijis aktuāls kopš šo kolekciju veidošanās brīža, taču atbildei ir bijis jāmainās atbilstoši katra laikmeta izpratnei par mantojuma vērtību un lomu. Ilgtspējas attīstības kontekstā nozīmīga ir kultūras daudzveidības saglabāšana, apzinoties monokultūru noplicinošo iespaidu kā uz dabu, tā uz cilvēkiem. Izstādei, kas izvēlas pievērsties šim ilgtspējas aspektam nacionālā institūcijā, var nākties ne vien atlasīt krājumā esošus priekšmetus, bet arī rosināt esošo kolekcionēšanas, saglabāšanas un pētniecības praksi pārskatīšanu.

10 Fon Bēri (Pope), Mihals Jans Borhs (Varakļāni), fon Ceimerni-Lindenstjēni (Braslava), Haralds fon Loudons (Līdzēni), fon Meiendorfi (Mazstraupē), Aleksandrīne fon Mēdema (Zaļenieki), Leonīds fon der Pālēns (Iecava), Mihaels fon Līvens (Pelči).

11 Rīgas Vēstures un senātnes pētītāju biedrība, Cēsu Dzimtenes pētīšanas biedrība, Kurzemes bruņniecība (Jelgava), Rīgas licejs, Jelgavas ģimnāzija (Academia Petrīna), Vidzemes bruņniecība (Rīga).

12 Par tiem var lasīt: Kristīne Zāluma (2019). *Neredzamā bibliotēka: Latvijas*

Nacionālās bibliotēkas 14 vēsturiskās kolekcijas. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2019.

13 Izpratne par bibliotēkas krājumu un tā vēsturisko daļu pastāvīgi mainās un attīstās. Izcelsmju jeb provenances pētniecība kā noteikts virziens Eiropas bibliotēkās sākusies 20. gadsimta 80. gadu beigās. Latvijas Nacionālajā bibliotēkā tā kļuva iespējama līdz ar krājuma lielākās daļas pārvietošanu uz Gaismas pili (no 2014. gada), kas ievērojami atviegloja vēsturisko kolekciju identificēšanu, balstoties tām raksturīgajās, fiziskajās pazīmēs (izdevumu iesējumi, zīmogi, autogrāfi, piezīmes u. c.).



LNB pētnieces Kristīnes Zaļumas lekcija par Mihaela fon Līvena bibliotēku un tikšanās ar vietējo kopienу Pelčos. 2018.
Foto: Inga Surgunte

Uz IAM vērsta pētniecība

Kā izskatās nacionāla krājuma pētniecība, kas ciena daudzveidības principus? Kultūras daudzveidības nozīmi ilgtspējīgas attīstības kontekstā skaidro UNESCO Konvencija par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu¹⁴, kurā teikts, ka tā “ir absolūti nepieciešama mieram un drošībai vietējā, valsts un starptautiskā līmenī”, to “stiprina brīva ideju plūsma, un to veicina pastāvīga apmaiņa un mijiedarbība starp kultūrām”. 2023. gadā UNESCO sniedza ANO Ziņojumu “Kultūra un ilgtspējīga attīstība”¹⁵, kurā cita starpā izteica bažas par pieaugošu monolītu skatījumu uz kultūras un identitātes jēdzieniem un šīs tendences negatīvo ietekmi uz kultūras daudzveidību (tostarp mantojuma aizsardzību) un kultūras tiesībām. Lai arī šiem dokumentiem ir globāla nozīme (konvenciju ratificējušas 158 valstis, tostarp Latvija), diezgan droši var apgalvot, ka nacionālām atmiņas institūcijām visā pasaulē kultūras daudzveidība ir viens no sarežģītākajiem jautājumiem, no kā tās labprātāk izvairītos. Dibinātām ar uzdevumu glabāt, kopt un apliecināt vienas nācijas mantojumu un sasniegumus, tām nav viegli ar savu 19. gadsimta dvēseli iedzīvoties 21. gadsimta vēsmās.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas izvēle savā simtgades izstādē pievērsties vācbaltiešu mantojumam kā nacionālā krājuma kodolam bija visai netipiska un drosmīga. Apziņa par to iestājās krietni pēc projekta uzsākšanas brīža – aptuveni tā trīsdesmitajos gados, kad izstādes eksponātu saraksts uzskatāmi demonstrēja latviešu grāmatu un grāmatu īpašnieku iztrūkumu, izraisot kolektīvu seno inventāra sarakstu pārskaitīšanu; kad vieni darbinieki gatavoja senos, nobružātos izdevumus pārsiešanai, bet otri centās tos pārtvert, pirms tie pazaudēja kādu zeltītu zīmogu uz vāka vai ar zīmuli ievilkto, viegli samanāmu autogrāfu priekšlapā. Vēsturnieces un LNB pētnieces Kristīnes Zaļumas veiktais darbs vēsturisko bibliotēku provenances izpētē bija izpleties pāri tādām jomām kā publisko un privāto bibliotēku vēsture reģionā (ietverot ēku arhitektūru un interjerus, bibliotēku veidošanas, klasificēšanas principus un izmantošanas ieradumus); grāmatu drukāšana, izdošana, iesiešana, tirgošana 17.–19. gadsimtā; vācbaltiešu dzimtu ģealoģija, biogrāfijas, savstarpējie un Eiropas sakari; bibliotēku migrācija un ceļš uz jaundibinātajām Latvijas mantojuma institūcijām 20. gadsimta sākumā. Turpinot attīstīt šos pētniecības virzienus, starp nošķirti glabātiem izdevumiem sāka veidoties arvien uzskatāmākas saiknes, *grāmatu arheoloģija* atklāja arvien jaunus (saturiskus un fiziskus) vērtību slāņus, kas neatspoguļojās vai pat bija pretrunā ar ierasto glabāšanas un interpretācijas praksi. Līdz ar to iekšējo diskusiju apļos iesaistījās ne vien bibliotēkas vadība un pētnieki, bet arī krājumu vadītāji un darbinieki, digitalizētāji, restaurētāji, attīstības plānotāji un komunikācijas speciālisti. Kristīnes Zaļumas individuālais

pētnieciskais darbs bija sācies neilgi pirms tam, pētnieces amata ietvaros. Latvijas Nacionālā bibliotēka, atbalstot vēsturisko kolekciju pētniecību kopumā, kā ikvienam pētniekam bibliotēkā nodrošināja materiāli tehnisko bāzi, sniedza atbalstu studijām un nepieciešamai tālākizglītībai, kā arī atbalstīja pētniecības rezultātā tapušo publikāciju izdošanu¹⁶. Kad nu individuālā pētniecība bija pārtapusi par institūcijas jubilejas izstādi, vismaz uz brīdi interesei un pietātei pret vēsturiskajām kolekcijām un to sākotnējiem veidotājiem bija jāklūst par dalītu pārliecību un izpratni visā bibliotēkā. Izstādes spēj ne vien aizsniegt un ietekmēt sabiedrību, bet arī raidīt dziļus skatienus institūciju iekšienē, izpētīt tajās glabātos un trūkstošos priekšmetus un mūsu attiecības ar tiem.

14 UNESCO (2005). *Convention on Diversity of Cultural Expressions*. Pieejams: <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention>. (Skatīts 15.02.2025.)

15 United Nations (2023). *Culture and sustainable development : note / by the Secretary-General*. Pieejams: <https://digitallibrary.un.org/record/4019029?v=pdf>. (Skatīts 15.02.2025.)

16 LNB publicētie Kristīnes Zaļumas raksti par vēsturiskajām bibliotēkām līdz

2019. gadam: Zaļuma K. (2013). Izdevumi par Latvijas pilīm un muižām: grāmatniecības aspekts. Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti. 2. (22.) sēj. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 21.–40. lpp. Elektronisks izdevums. Zaļuma K., Zinovjevs D. (2018). The Ex-libris (Bookplate) Collection in the Inventory of the National Library of Latvia. In: Fluda-Krokos A. (ed.). *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, p. 41–56.



Privāto bibliotēku telpa izstādē "Neredzamā bibliotēka", 2019.
Foto: Madara Gritāne

Pateicoties Latvijas Nacionālās bibliotēkas muzejpedagoģu komandai, pētniecības rezultātu tālāk nodošana izstādes laikā notika ar visai blīvu pasākumu programmu – piedāvājot lekcijas un sarunas, radošās darbnīcas un nodarbības pieaugušajiem un bērniem, kurās iepazīt gan seno bibliotēku stāstus, gan praktiski izveidot kādu ekslibris vai iesējumu¹⁷. Pieejamai, kvalitatīvai kultūras un mākslas izglītībai, protams, ir ietekme uz sociālu iekļaušanu un cilvēku labbūtību, bet var iet arī soli tālāk un jautāt, kuru tieši ilgtspējas izaicinājumu tā risina.

“Neredzamās bibliotēkas” sagatavošanas laikā (2016–2019) komanda apmeklēja kādreizējās vēsturisko bibliotēku atrašanās vietas visā Latvijā un tikās ar vietējām atmiņas institūcijām un privāto bibliotēku gadījumā arī ar kopienām – gan stāstot par pētniecības gaitu LNB, gan aicinot dalīties ar vietējiem arhīviem, atmiņām. Pēc vēsturnieces un muzejpedagoģes Danutes Grīnfeldes īpaši projektam izstrādātas metodoloģijas sadarbības partneri privāto vēsturisko bibliotēku vietās – Braslavas pagasta bibliotēka, Varakļānu novada muzejs, Pelču pagasta bibliotēka, Rencēnu pagasta bibliotēka, Iecavas bibliotēka, biedrība “Popes muiža”, Zaļenieku komerciālā un amatniecības vidusskola – apkopoja ne vien viņu krājumos atrodamās, bet arī vietējo iedzīvotāju sniegtās ziņas par vēsturiskiem priekšmetiem un stāstiem, kas saistīti ar bibliotēkām un to īpašniekiem. Ieguvums bija abpusējs: jauni, līdz tam nezināmi priekšmeti un fakti papildināja Kristīnes Zaļumas pētījumu, savukārt kopienas ieguva plašāku kontekstu novadpētnieku un ģimeņu glabātajai vēsturei, gūstot arī apliecinājumu par tās nozīmīgumu nacionālā mērogā. Šī sadarbība veidojās lēni – aptuveni divu gadu garumā pakāpeniski iegūstot vienam otru uzticību, atvēlot laiku sarežģītām sarunām par šī mantojuma vērtību, interpretāciju, īpašumtiesībām. Sākotnējais aizdomīgums bija patīss un abpusējs: Nacionālās bibliotēkas pētnieki apšaubīja, ka vietējie iedzīvotāji un novadpētnieki var piedāvāt ko jēgpilnu, savukārt kopienu pārstāvji uz sarunām nāca ar bīklumu, vārdos “nacionālā”, “simtgade”, “vēsturisks”, “no Rīgas” pamatoti sadzirdot pārāk daudz hierarhijas un bažījoties nezināt *pareizās* atbildes. Latvijas kultūras patēriņa un līdzdalības pētījumi ik reizi uzrāda skaita samazināšanos un pasivitāti lauku reģionu iedzīvotāju vidū¹⁸. Atdodot vietējām kopienām to mantojumu (šajā gadījumā – “neērtu”, “sarežģītu” mantojumu), nereti no jauna identificējot kultūrvietas, izskaidrojot un apliecinot to nozīmi mūsdienās un rosinot uzņemties aktīvas rūpes, ir iespējams dot pienesumu IAM 4.7. apakšmērķim, “veicinot miera un nevardarbības kultūru, globālo pilsoniskumu un radot izpratni par kultūras daudzveidību un kultūras ieguldījumu ilgtspējīgā attīstībā”. 2024. gadā publicētais UNESCO ietvardokuments par kultūras un mākslas izglītību¹⁹ rosina veidot izglītības procesu, “sadarbojoties ar kultūras iestādēm un citām iestādēm un vietām, dzīvā mantojuma glabātājiem, vidutājiem no vietējām kopienām, kā arī ar citiem kultūras darbiniekiem un izpildītājiem, lai nostiprinātu vietai piesaistītu

izglītību, kas veido spēcīgāku saikni ar visu vecumu un dažādas izcelsmes izglītības guvējiem, to kopienām un vidi”. Atgriežoties pie kultūras daudzveidības, dokumentā uzsvērts, ka “kultūra ir dinamiska, neviendabīga, tā pastāvīgi attīstās un sniedz svarīgu telpu mijiedarbībai, apmaiņai, apstrīdēšanai, kopīgām mācībām un radīšanai, tādējādi pastiprinot sabiedrību dzīvotspēju un daudzveidību”. Nepārspīlējot trīs gadu projekta ietekmi, vismaz tā norises laikā varēja vērot pārmaiņas. Izstādes darbības laikā iesaistītās kopienas

17 Izstādes izglītības programmu veidoja un īstenoja muzejpedagoģes Zane Siliņa, Anita Smeltere un Velta Knikste.

mk.gov.lv/wp-content/uploads/2025/04/Kulturas_barometrs_2025.pdf . (Skatīts 16.02.2025.)

18 Latvijas Kultūras akadēmija, SIA “Pētījumu centrs SKDS” (2025). Kultūras aktivitātes barometrs 2024. Kultūras patēriņa un līdzdalības ietekmes pētījums. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija. Pieejams: <https://ppdb.lv>

19 UNESCO (2024). Ietvardokuments par kultūras un mākslas izglītību. Pieejams: <https://www.vvc.gov.lv/lv/starptautiskietiesibu-akti/unesco-ietvardokuments-par-kulturas-un-makslas-izglitiba> . (Skatīts 16.02.2025.)





kļūva arī par aktīviem pavadošās izglītības programmas dalībniekiem Rīgā un izstādes tūrisma programmas gidiem (par to vairāk turpinājumā).

Atskatoties uz izglītības programmu no 2025. gada perspektīvas, jāatzīst, ka tagad to, protams, būtu iespējams veidot vēl mērķtiecīgāku, ciešāk sasaistītu ar mūsdienu izaicinājumiem. Vēsturisko kolekciju stāsti nesaraunami saistīti ar kariem un politiskām pārmaiņām, kas diemžēl pēc izstādes ir kļuvusi par ikdienu. Patlaban, balstoties Izglītības ilgtspējīgai attīstībai un Globālās pilsoniskās izglītības principos, būtu iespējams veidot izglītības programmas, kas stiprinātu iedzīvotāju gatavību krīzēm (1.5., 11.5., 13.3.) un iesaistītu kopienas, izstrādājot mantojuma aizsardzības plānus šādiem gadījumiem (11.4.).

Līdzdalība kultūrā visiem

Līdzdalība kultūras dzīvē kā daļa no cilvēktiesībām šķiet pašsaprotama, taču kultūras projektos tai joprojām netiek pievērsta pietiekama uzmanība. Jāatzīst, ka arī “Neredzamā bibliotēka” nepiedāvāja īpašu programmu cilvēkiem ar invaliditāti vai citām sociāli mazaizsargātām grupām, taču pamata piekļūstamības principus centāmies ievērot. Izstādes vēstījums tika veidots, nepārspilējot ar teksta apjomiem, veidojot stāstošu, atmosfērisku vidi. Domājot par neaizsargātu iedzīvotāju iekļaušanu (4.5.) un iestādes pielāgošanu, lai ņemtu vērā bērnu un cilvēku ar invaliditāti īpašās vajadzības (4.a), izstādes scenogrāfija paredzēja iespēju apmeklēt to ratiņkrēslā (gleznu, tekstu, vitrīnu augstums), ar bērnu ratiem, kopā ar ģimeni (sēdvietas, kopīgi veicamas aktivitātes), daļu informācijas saņemt audio un video formātā, caur taktilu, fizisku pieredzi.

No vienas puses, Gaismas pils lielā mērā jau nodrošina “drošu, iekļaujošu un pieejamu zaļo un sabiedrisko zonu vispārēju pieejamību, jo īpaši sievietēm un bērniem, veciem cilvēkiem un personām ar invaliditāti” (11.7), taču, no otras puses, šajā kontekstā nozīmīgs ir fakts, ka tieši Ilgtspējīgas attīstības mērķī 10 “Mazināta nevienlīdzība” Latvijai ir ne vien izteikti zemi rādītāji, bet arī lejupejoša attīstības dinamika jau vairākus gadus no vietas²⁰, tātad būtu jādara vēl vairāk. Ja iekļaušana un piekļūstamība nav tikai vārdi stratēģiju dokumentos, kultūras institūciju rīcībā ir resursi, kurus mērķtiecīgi izmantot, lai “nodrošinātu un veicinātu visu iedzīvotāju sociālo, ekonomisko un politisko iekļaušanu neatkarīgi no vecuma, dzimuma, invaliditātes, rases, etniskās piederības, izcelsmes, reliģiskās pārliecības vai ekonomiskā vai cita statusa” (10.2.). Lai tas notiktu patiesi efektīvi, pietrūkst divu lietu: iekšējo politiku, kas noteiktu neatceļamus piekļūstamības rādītājus katrā institūcijas projektā, un specializētu zināšanu par tām auditorijām, kuras vēlamies redzēt savās izstādēs.

Ilgtspējīgs tūrisms

Pasaules populārākajām mantojuma vietām raizes sagādā *pārtūrisms* (*overtourism*), kas degradē mantojuma vietas, to apkārtējo vidi un sarauj vietējo kopienu dabiskās attiecības ar viņu pašu mantojumu. Lai arī Latvijā šis fenomens nav vērojams, atmiņas institūcijas noteikti ir starptautiska un vietējā tūrisma galapunktu vidū un var “izstrādāt un īstenot politikas, lai veicinātu ilgtspējīgu tūrismu, kas rada darbavietas un popularizē vietējo kultūru un ražojumus” (8.9.).

Izstādē “Neredzamā bibliotēka” Latvijas Nacionālajā bibliotēkā varēja iegūt izstādes kuratoru un dizaineru²¹ veidotu Latvijas karti ar atzīmētām 14 vēsturisko bibliotēku izcelsmes vietām un vietējo iedzīvotāju – projekta gidu – kontaktinformāciju. Izstādes apmeklētāji pēc vēsturisko bibliotēku aplūkošanas izstādē varēja sazināties ar gidiem un pāriesoties muižās, muzejos vai pilsdrupās, kur izdevumi kādreiz bija atradušies un tikuši lasīti. Lai arī tā bija pavisam vienkārša tūrisma programma, tajā tika ievēroti daži ilgtspējīga tūrisma pamatprincipi²²: nodarbinātības un peļņas iespēju radīšana vietējiem iedzīvotājiem; atbalsts (organizatorisks un saturisks) vietējai kopienai programmas īstenošanā; plānoto aktivitāšu un mantojuma vietas interpretācijas saskaņošana ar vietējo kopienu. Balstoties šajā kartē un izstādē lasāmajos stāstos, Danute un Uldis Grīnfeldi izteica gatavību slēpņošanas mājaslapā www.geocaching.com izveidot 14 “neredzamo bibliotēku” slēpņus, sasaistot vēsturiskas liecības ar mūsdienām. Tā bija sākotnēji neplānota aktivitāte, kas atklāja vēl vienu, nomadisku, kopienu, kas aktīvi iesaistījās izstādes satura izzināšanā savā unikālajā veidā – veidojot un atklājot slēpņus bibliotēku vēsturiskajās atrašanās vietās. Šīs sadarbības ne vien stiprināja sabiedroto tīklu ap izstādi, bet arī veicināja tās apmeklējumu; viena no pēdējām ekskursijām izstādē tika vadīta ap 60 slēpņotāju lielai grupai.

Arī šo izstādes projekta virzienu būtu bijis iespējams attīstīt mērķtiecīgāk un plašāk, ja projekta vadītājam pievienotos papildspēki vai arī sadarbība ar kādu vietējā tūrisma attīstītāju.

Iekšējā vadība un darbība

Pēdējās divas analizējamās darbības jomas ir saistītas ar plašāku institūcijas un tās partneru ekosistēmu, kuras ietvaros top un norit izstāde. “Iekšējās vadības, pārvaldības un darbību IAM atbalstam” tēmu Henrijs Makgī sadala īsākos nogriežņos: atbildīga resursu izmantošana; komercdarbība un iepirkumi; nodarbinātība; etiska un atbildīga vadība un pārvaldība; katastrofu pārvaldība un riska mazināšana. Atbildīgas resursu izmantošanas politikām būtu jāattiecas uz ūdens (ne)piesārņošanu (6.3., 14.1.) un izmantošanas lietderību (6.4.), atjaunojamo enerģiju (7.2.), energoefektivitāti (7.3.) un resursefektivitāti (8.4.), ilgtspējīgu transportu (11.2.), atkritumu apsaimniekošanu (12.4., 12.5.), klimata pārmaiņu mazināšanu un pielāgošanos tām (13.3.). Tā varētu turpināt, preparējot plašo vienas institūcijas atbildību un ietekmes loku uz katru ilgtspējas aspektu. Klasisks zaļmaldināšanas paraugs būtu vienas pozitīvas prakses izcelšana un pārējo ignorēšana, piemēram, “Neredzamās bibliotēkas” scenogrāfija pēc izstādes tika gandrīz pilnībā integrēta jaunizveidotās “Retumu pasaules”²³ un Jāņa Stradiņa lasītavas iekārtošanā, kas bija nenoliedzami atbildīgs, tālredzīgs un meistarīgs resursu izlietojums, ar ko bibliotēka var lepoties vēl piecus gadus vēlāk. Tas bija iespējams, pateicoties veiksmīgai sadarbībai starp izstādes dizaineri Daci Džeriņu, LNB Izstāžu centru (jaunizveidoto telpu dizaina koncepcija un realizācija) un LNB Letonikas un Baltijas centru (satura koncepcija un realizācija). Taču ar atsevišķiem, spožiem un no citām ilgtspējas dimensijām atrautiem labas prakses piemēriem nepietiek, lai pasludinātu izstādi vai iestādi par ilgtspējīgu. Patiesi nozīmīgs šī raksta kontekstā ir jautājums par kopainu (17 savstarpēji saistītu ilgtspējīgas attīstības mērķu izpratnē) un atsevišķa izstādes projekta “ilgtspējīgumu” lielākas institūcijas vēderā. Kā sarunājas izstādes koncepcija ar institūcijas rakstītām un nerakstītām stratēģijām un kā – izstādes radošā

21 Inga Surgunte, Kristīne Zaluma, Dace Džeriņa, Una Grants.

22 Global Sustainable Tourism Council (2019). *GSTC Destination Criteria*. Pieejams: <https://www.gstccouncil.org/gstc-criteria/gstc-destination-criteria/>. (Skatīts 16.02.2025.)

23 LNB Letonikas un Baltijas centra pārziņā piektajā stāvā atrodas kādreizējās reto grāmatu un rokrakstu lasītavas telpa, kurā izvietota pastāvīgā ekspozīcija “Retumu pasaule”. Tā sniedz ieskatu darbā ar retām grāmatām un rokrakstiem Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, kā arī kalpo dažādu norišu vajadzībām. Telpa nosaukta grāmatzinātnieka un grāmatniecības vēsturnieka, LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļas dibinātāja un ilggadēja vadītāja Alekseja Apiņa (1928–2004) vārdā.

komanda ar institūcijas vadību? Vai tām var būt katrai sava ilgtspējas dienaskārtība? Vai ir iespējama ilgtspējīga izstāde neilgtspējīgā institūcijā? Varbūt ir jāsamerinās ar daļēju atbilstību IAM abās pusēs, jo to pilnīga ievērošana tāpat nav iespējama? Šie jautājumi neizbēgami nomocīs ideālistiski noskaņotu kuratoru prātus, un viņi atradīs dažādas atbildes. Iespējams, tās būs variācijas par ilgtspējas kontekstā daudz apspēlētajām frāzēm “darīt vairāk laba” (*do more good*) un “kaitēt mazāk” (*do less harm*) un to savstarpējo saspēli.

Ir dzirdēts viedoklis, ka ilgtspējīga prakse institūcijā nav iespējama, ja tā nav ieviesta visos hierarhiskajos plānošanas līmeņos, ka viss cits esot simulācija. “Neredzamās bibliotēkas” pieredze to neapstiprina. Izstāžu projektiem ir iespēja veidot samērā autonomas un noturīgas komandas un iesaistīto pušu kopienas un, ja palaimējas ar iespēju ieskrieties vairāku gadu garumā, tad, kā redzams, pētniecības, krājuma darba un darba ar auditorijām jomā tās var paveikt tveramas pārmaiņas. Augšupējiem (*bottom-up*) procesiem ir ietekme. Neuzdrīkstoties vispārināt, sarežģītāk, iespējams, ir ar vides un ekonomisko ilgtspēju, kur lēmumu pieņemšanas griesti sniedzas pat pāri institūcijai – valsts līmenī. Piemērs nodarbinātības jomā – kultūras darbinieku nesamērīgi zema atalgojuma un pārslodze, kas tiek sistemātiski ignorēti un bieži neatbilst cienīga darba izpratnei (8.5.), ir grūti ietekmējami vienas izstādes ietvaros. Vai varbūt mums beidzot jāveido izstāde par to!

Ārējā vadība un partnerības

Ārējo partnerību un vairāku ieinteresēto pušu iesaistes nozīmē veiksmīgā, jo īpaši uz ilgtspējīgu attīstību vērstā izstāde pieminēta jau vairākkārt. “Neredzamās bibliotēkas” partneru loks bija plašs. Bez tradicionālās sadarbības ar citām atmiņas institūcijām (Latvijā, Vācijā, Ukrainā, Krievijā, Lielbritānijā, Polijā)²⁴ tajā īpaša vieta bija biedrībām, draudzēm, ģimenēm un privātpersonām Popē, Varakļānos, Braslavā, Lizdēnos, Mazstraupē, Zaļeniekos, Iecavā, Pelčos²⁵. Varam bez pārspilējuma teikt, ka projekts trīs gadu garumā veidoja “pozitīvas ekonomiskās, sociālās un ekoloģiskās saites starp pilsētu, piepilsētu un lauku teritorijām” (11.a) un īstenoja “elastīgu, iekļaujošu, iesaistošu un pārstāvēniecisku lēmumu pieņemšanu” (16.7.). Izdevās arī nodibināt sakarus ar Baltijas Bruņniecību apvienību un no Latvijas izceļojušo, izstādē pārstāvēto vācbaltiešu ģimeņu atvasēm Vācijā un Dānijā²⁶. Bez šīm partnerībām izstāde nebūtu bijusi tik bagātīga un bibliotēkas simtgade, kam tā bija veltīta, nebūtu norezonējusi tik tālos Latvijas nostūros. Paliek jautājums par šo draudzību tālāko likteni un ētiskumu. Profesionālas sadarbības sākas un beidzas projektu ietvaros; citādi ir ar lēni koptiem, daļēji privātiem sakariem, kuriem ir svarīga ilgtspēja tās vistriviālākajā izpratnē – spēja ilgt un attaisnot uzticību. Šī atbildība pēc izstādes paliek komandai un institūcijai mantojumā.

24 Izstādē līdzās LNB krājuma materiāliem bija aplūkojami deponējumi un digitālās kopijas no sekojošām institūcijām: Cēsu Vēstures un mākslas muzejs, Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejs, Herdera institūts Marburgā, Igaunijas Nacionālais arhīvs, Latvijas Kara muzejs, Krievijas Federācijas Valsts arhīvs, Kuldīgas novada muzejs, Nacionālās kultūras mantojuma pārvaldes Pieminekļu dokumentācijas centrs, Latvijas Dabas muzejs, Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs, Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, Latvijas Republikas Saeima, Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka, Latvijas Universitātes muzejs, Limbažu muzejs,

Ļvivas Vasilas Stefanika Ukrainas Nacionālās zinātniskā bibliotēka, Marburgas foto arhīvs, Mančestras Universitātes bibliotēka, Mūkusalas Mākslas salons, Nacionālais muzejs Krakovā, Nacionālais muzejs Varšavā, Polijas Zinātņu akadēmijas Mākslas institūts, Popes evaņģēliski luteriskā draudze, Rīgas Tehniskās Universitātes Zinātniskā bibliotēka, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, Rundāles pils muzejs, Varakļānu novada muzejs.

25 Ievērojamu ieguldījumu izstādes veidošanā sniedza Zanda Zivārte, Dzidra un Ivars Jansoni, Biedrība “Arhīvs”/Kārlis Sinka/Andris Kopeika, biedrība “Popes muiža”/Roberts Grinbergs, Zaļā evaņģēliski luteriskā draudze/Arita Liepiņa.

26 Fon Mēdemu ģimene, Fon Meiendorfu ģimene.

“Rodas iespāids, ka pēc tam, kad Valsts prezidents 2015. gada 25. septembrī ANO Ģenerālajā asamblejā Ņujorkā kopā ar vairāk nekā 150 valstu un valdību vadītājiem apstiprināja Dienaskārtību 2030, šis dokuments ir nolikts Latvijas politiskās darba kārtības tālākajos plauktos”, secināts 2023. gada Valsts kontroles ziņojumā²⁷. Varētu teikt, ka šis dokuments tika padarīts neredzams. Likumsakarīgi, ka arī Latvijas kultūrpolitikas pamatnostādnes nav saslēgtas ar Ilgtspējīgas attīstības mērķiem un kultūras institūciju sniegums gada beigās tiek vērtēts pēc pavisam citiem kritērijiem. Tomēr ziņas par šo starptautisko vienošanos ir sasniegušas kultūras darbiniekus caur sadarbības tīkliem un uzņēmīgiem entuziastiem, kuri mēģina gan saskatīt sava darba pienesumu Globālajiem mērķiem, gan ieviest jaunus strādāšanas veidus. Valsts institūciju iekšienē šīs darbības mēdz izraisīt dobru krakšķēšanu, kas var liecināt par pagaidām neredzamām, pakāpeniskām sistēmiskām pārmaiņām. Viegļāk tām ir iestāties vietās, kur atmiņas institūcijām jau ir mūsdienīgas zināšanas un speciālisti, piemēram, izglītības jomā. Sarežģītāk ir kausēt mūžīgi hierarhiskās struktūras, atsakoties no autoritātes un sacensības gara, kā arī sekmīgi darboties jauno izaicinājumu vidē, kur trūkst motivācijas, resursu un ekspertīzes. Papildu grūtības rada tas, ka kultūrai ilgtspējās dienaskārtībā nav pašai sava mērķa un tā ir spiesta pamatot savu pienesumu caur citām nozarēm, bet tā ir jau cita tēma citam rakstam.

27 LR Valsts kontrole (2023). *Vai Latvijā ir izveidoti priekšnosacījumi ANO ilgtspējīgas attīstības mērķu sasniegšanai?* Pieejams: <https://www.lrvk.gov.lv/lv/getrevision-file/29654-IT9ehAcFVS-YieuFepp805nIcXy-W5jGp.pdf> (Skatīts 06.05.2025.)

Latvijas Nacionālās bibliotēkas izstādes kā starptautiskas komunikācijas rīks

Izstāde ir katra muzeja vissvarīgākā, spēcīgākā un tiešākā vizuālā komunikācija¹. Šāds publiskās saziņas līdzeklis nereti kļūst par muzeja galveno instrumentu komunikācijā ar apmeklētāju un spēj piedāvāt transformējošu pieredzi, papildinot un mainot apmeklētāja izpratni, interesi un vērtējumu par pieteikto tēmu². Arī bibliotēku darbā izstāde ir nozīmīgs un pārdomāts medijs, kas ne vien izgaismo un padara pieejamu kādu krājuma daļu, bet arī atspoguļo un prezentē pētnieciskā darba rezultātus, sniedz kritisku komentāru un vienlaikus līdzsvaro auditorijas izglītošanu ar izklaidi. Bibliotēku izstāžu pirmsākumi meklējami tik sen, cik sena ir cilvēku vēlme vākt un sistematizēt priekšmetus. Pat ja šīs darbības netika dēvētas par “bibliotēku”, “muzeju” vai “izstādi”, priekšmetu vākšana, izrādīšana un skaidrošana ir bijusi būtiska cilvēces pieredzes daļa jau kopš seniem laikiem³. Mūsdienu bibliotēku diskursā jautājumi par grāmatu eksponēšanu, bibliotēku izstāžu kuratoriālām pieejām un grāmatu izstāžu stratēģisko nozīmi institūciju darbā ir aktuāli un regulāri tiek atspoguļoti vairāku starptautisko organizāciju un tīklu darbībā. 2023. gadā Eiropas Zinātnisko bibliotēku konsorcijs (CERL) ikgadējā semināra tēma bija “Saiknes veidošana starp grāmatām un lasītājiem, izmantojot publiskas izstādes”⁴, savukārt kopš 2018. gada Eiropas Nacionālo bibliotēku konference (CENL) atbalsta starptautisku darba grupu “Grāmatas un auditorijas sadarbības tīkls” (*Books and Audiences Network Group* (BANG!))⁵, kuras mērķis ir meklēt inovatīvas pieejas un risināt ar grāmatu izstādēm saistītus izaicinājumus⁶. Ir maz teoretizēts par grāmatu izstāžu kuratoriālajām pieejām. Tikla pieredzes apmaiņa visbiežāk notiek praktiski: mācību vizīšu vai tiešsaistes semināru formātā.

1 Kapukotuwa, Alexander (2015). *Museum Exhibition, Interpretation and Communication Techniques*. International Journal of Research in Economics and Social Sciences, Vol. 7, Issue 2. Pieejams: <https://euroasiapub.org/wp-content/uploads/2017/03/18ESSFeb-4602.pdf> (Skatīts 03.04.2025.)

2 Loomis, Ross J. (1987). *Museum Visitor Evaluation: New Tool for Management*. Vol. 3. Tennessee: American Association for State and Local History, p. 20.

3 Ng-He, Carol; Meinke, Elizabeth (2022). *A History of Library Exhibitions and Their Development*. Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Vol. 41, No. 1, pp. 121–136. The University of Chicago Press. Pieejams: <https://doi.org/10.1086/719378> (Skatīts 03.04.2025.)

4 [CERL] (2023). CERL Seminar 2023: Connecting Books & Audiences through Public Displays. Pieejams: <https://www.cerl.org/>

services/seminars/presentations2023 (Skatīts 03.04.2025.)

5 [CENL] (2024). The CENL Books and Audiences Network Group invites National Libraries to join in the book exhibition platform. Pieejams: <https://www.cenl.org/bang-the-cenl-books-and-audiences-network-group-invites-national-libraries-to-join-in-the-book-exhibition-platform/> (Skatīts 03.04.2025.)

6 [LNB] (2025). CENL grāmatu izstāžu sadarbības tīkla (BANG!) seminārs “Jauni virzieni: bibliotēku izstādes”. Pieejams: <https://lnb.gov.lv/cenl-gramatu-izstazu-sadarbibas-tikla-bang-seminars-jauni-virzieni-biblioteku-izstades/> (Skatīts 03.04.2025.)

7 Mariano, R.; Vårheim, A. (2021). *Libraries, museums and cultural centers in foreign policy and cultural diplomacy: A scoping review*. Journal of Documentation, Vol. 78, No. 3, pp. 651–672. Pieejams: <https://doi.org/10.1108/JD-05-2021-0103> (Skatīts 03.04.2025.)

Konteksts

Izstāde bibliotēkā nav izolēts kultūras produkts tikai vietējai auditorijai; nacionālo bibliotēku gadījumā, piemēram, LNB, ekspozīcijas regulāri apmeklē arī ārvalstu viesi – gan tūristi, gan starptautisko delegāciju pārstāvji. Aplūkotās izstādes nereti kļūst par pirmajiem iespaidiem, iepazīstot Latvijas kultūras mantojumu. Paturot prātā starptautisko kontekstu, kurā darbojas nacionālās bibliotēkas, kā arī institūciju nozīmi valstu publiskā tēla veidošanā, bibliotēku izstādes sniedzas tālāk par lokālu kultūras notikumu. Tās kļūst par kultūras diplomātijas formu, institūcijas pozicionēšanas rīku starptautiskajā telpā, kā arī līdzekli starptautisku attiecību veidošanā. Bibliotēkas, muzeji un kultūras centri jau sen tiek uzskatīti par diplomātijas rīkiem, kas veicina zināšanu apriti, kultūras apmaiņu un zinātnisko sadarbību, stiprinot cilvēku savstarpējās attiecības un sapratni starptautiskajā telpā⁷.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas programma “Latviešu grāmatai 500” no 2021. līdz 2025. gadam ar daudzveidīgu pasākumu kopu izcēla nozīmīgākos procesus, kas saistīti ar latviešu grāmatniecības vēsturi, rakstītā un iespiestā vārda izplatību. Cikla ietvaros tika rīkotas konferences, tapa akadēmiski izdevumi, izstādes.

Nemainīgi nozīmīga vienmēr bijusi pārrobežu sadarbība, iniciējot un īstenojot vairākus starptautiskus projektus, tostarp izstādes. 2023. gada pavasarī tika atklāta Rīgas pirmajam iespiedējam Nikolausam Mollīnam veltīta Latvijas Nacionālās bibliotēkas viesizstāde “Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” Plantēna-Moretusa muzejā Beļģijā, eksponējot Mollīna Antverpenes un Rīgas posmos iespiestos izdevumus. Vienlaikus ar darbu pie Antverpenes izstādes projekta tapa grāmatas materialitātei veltīta izstāde Latvijas Nacionālajā bibliotēkā “Teksts mūs neinteresē”, kas līdz 2025. gada augustam bija apskatāma piektā stāva izstāžu zālē. Izstādē tika izveidots stāsts par grāmatu kā pārlaicīgu fenomenu ar uzsvāru uz mūsdienu grāmatu dizaina attīstību. Abās izstādēs bija eksponēts līdzīgs materiāls – 16. un 17. gadsimta seniespiedumi, ko veidoja Rīgas pirmais iespiedējs Nikolauss Mollīns un viņa skolotājs Kristofs Plantēns. Abus projektus vieno nemainīgs radošās komandas kodols: projekta vadītāja un kuratore Ineta Vaivode, krājuma eksperte un pētniece Beāte Orlova-Rotgalve, kā arī dizainere Madara Lesīte-Volmane. Atbilstoši katras izstādes mērķiem un auditorijai komanda pielāgoja, paplašināja vai pārdefinēja savas atbildības jomas. Institucionālā vide un skatījums uz auditoriju būtiski ietekmēja pieeju gan radošajam, gan pētnieciskajam darbam. Lai analizētu izstāžu atšķirības, vispirms jāiezīmē pārrobežu izstādes specifika, projektu konteksts un kuratoriālā iecere. Ieskats izstāžu veidošanas kontekstā atklāj, kā mainās kuratoriālā pieeja, atbildību sadale un darba dinamika, radot projektus ar atšķirīgu tematisko fokusu, nacionālo kontekstu un institucionālo piederību.

Koprades un sadarbības izaicinājumi

LNB īstenotās izstādes raksturojamas kā starpdisciplināri projekti, kuros līdzās institūcijas pētniekiem, kuratoriem, dizaineriem un krājuma speciālistiem tikpat nozīmīga loma ir profesionāļiem no ārpusēm – māksliniekiem, rakstniekiem, sociologiem un citu jomu pārstāvjiem. Īstenojot šādus projektus, būtiski sadalīt atbildību un izstrādāt skaidrus iekšējās sadarbības mehānismus. Sadarbībai jābūt līdzsvarotai, izstādei skaidri jādefinē mērķauditorija, taču šķīris ir tepat pa rokai: institucionālā pieredze, pārbaudītas metodes, koleģiāla izpratne par organizācijas niansēm un projekta īstenošanas ātrumu. Darbs vienas institūcijas ietvaros, izmantojot pamatskolas matemātikas mācību grāmatas analogijas, atbrīvo projektu no vairākiem nezināmajiem. Ja saskaitāmos pārvieto, arī summa nemainās. Neatkarīgi no pārstāvētajām jomām, izveidotās komandas darba rezultātā taps izstāde kādā no bibliotēkas izstāžu zālēm.

Pārrobežu projektu gadījumā, piemēram, darbā pie viesizstādes kādā ārvalstu atmiņas institūcijā, nezināmo ir daudz vairāk. Tehnisku un praktisku izaicinājumu risināšanai pievienojas arī smalkas kultūras diplomātijas nianses. Pirms ķerties pie koncepcijas izklāsta, uzņemšanai pusei ir jānodibina kontakts ar atbildīgajiem par izstādes īstenošanu, jāmacās uzticēties komandai, ar kuru iepriekš nav nācies sadarboties, jādefinē arī pats sadarbības modelis, tas, cik liela ir radošās komandas brīvība, strādājot pie vēstījuma un scenogrāfijas. Sanāksmēm notiekot attālināti, bez iespējas aplūkot izstāžu zāli un problēmas risināt klātienē, acumirkļi uz tām reaģējot, darbs pie šādiem projektiem dažkārt pieprasa telepāta cienīgas iemaņas. Sadarbības sākumposms šķiet vienkāršs: institūcija A izsaka vēlmi sadarboties ar institūciju B. Motivācija var būt daudzveidīga – noslēgts sadarbības līgums, kopīgas pētnieciskās intereses vai vēlme stiprināt kultūras dialogu. Partnerībai iegūstot arvien konkrētākas aprises, parādās praktiski jautājumi. Kādam interpretācijas plānam

sekot? Kā izstādes koncepcijā apvienot institucionālo vēstījumu ar partnera auditorijas interesēm? Kā panākt līdzsvaru starp lokālo un starptautisko?

Starptautiskās izstādes saistītas ar virkni specifisku izaicinājumu: dažādas institucionālās struktūras, ierobežota kontrole pār realizāciju telpā, atšķirīgie komunikācijas stili, darbs ar pilnībā nezināmu auditoriju – tas viss padara šo darbu sarežģītu, bet vienlaikus arī radošiem izaicinājumiem pilnu. Uzmanības vērtē ir arī atšķirīgā izpratne par kuratora lomu. Angļu vārds “*curator*” ir aizgūts no latīņu valodas “*curare*”, kas nozīmē “rūpēties” vai “gādāt”. Jautājums, par ko īsti kuratoram būtu jā rūpējas, ir diskusiju pamats jau vairākas desmitgades⁸. Termins “kurators” nereti tiek lietots, lai apzīmētu kādas atmiņu institūcijas nodaļas vadītāju (piemēram, izglītības kurators, izstāžu kurators), kura uzdevums ir koordinēt un vadīt komandas darbu, nodrošinot vienotu izstādes redzējumu un virzību. Vēsturiski kuratori ir bijuši atbildīgi par pētniecību un kolekciju veidošanu iestādēs⁹. Lielākās atmiņas institūcijās ar vērīenīgām kolekcijām par kuratoriem sauc arī konkrētas krājuma daļas ekspertus, kuri mazāk koncentrējas uz interpretāciju, bet atbild par precīzu krājuma atspoguļojumu vēstījumā. Raksta autore atzīst kuratora lomas mainīgumu atkarībā no projekta īpatnībām, taču par galveno uzdevumu nemainīgi uzskata tēmas vai krājuma konceptualizēšanu un kuratoru uzskata par starpnieku starp eksponētajiem priekšmetiem un skatītāju, kurš ir atbildīgs par līdzsvaru starp izstādes izglītojošo un izklaidējošo funkciju. Viens no galvenajiem kuratora darba izaicinājumiem joprojām ir līdzsvarot un saskaņot dažādu iesaistīto pušu intereses – gan to, kas veido izstādi, gan to, kas to apmeklē vai vērtē. Ir būtiski rūpīgi pārdomāt, kā konkrētā izstāde var atbildēt uz šo pušu vajadzībām un jautājumiem. Īstenojot starptautiskus projektus, kurators kļūst par starpnieku ne vien starp eksponātu un skatītāju, bet arī starp kultūras kontekstiem, profesionālām sistēmām un institucionālām loģikām.

Daudzveidīgās kuratoriālajām pieejām veltītas publikācijas atsedz būtisku problēmu, analizējot visu atmiņas institūciju izstāžu darbu. Teoretizējot par kuratora darbu, piemēram, visbiežāk tiek minēti mākslas izstāžu projekti, kuros kuratori interpretē mākslas kolekcijas un strādā ar mākslas priekšmetiem, izslēdzot tādus formātus kā grāmatu izstādes.

Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene

Viesizstāde “Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” tika atklāta 2023. gada 25. maijā un mēneša laikā pulcēja ap 8300 apmeklētāju. Starptautiska izstāde vienā no ievērojamākajiem Eiropas grāmatniecības muzejiem – Plantēna-Moretusa muzejā Antverpenē – bija nozīmīgs notikums, kas ļāva Latvijas grāmatniecības zelta fondam sasniegt plašāku Eiropas auditoriju. Izstādes mērķis bija parādīt Latvijas grāmatniecību kā neatņemamu Rietumeiropas grāmatniecības vēstures daļu, iezīmējot tās saknes un attīstības ceļu plašākā starptautiskā kontekstā. Izstāde jau no paša sākuma tika iecerēta kā kultūras diplomātijas projekts, kura mērķis bija ar plānveidīgu starpinstitucionālu sadarbību veicināt Latvijas kultūras mantojuma starptautisku atpazīstamību un izcelt vēsturiskās saites starp Baltijas jūras reģionu un Beniluksa valstīm.

8 Spaid, S. (2020). *The Philosophy of Curatorial Practice*. 1st edn. Bloomsbury Academic. Pieejams: <https://www.perlego.com/book/2035605> (Skatīts 06.08. 2025.)

9 Pike, L. (2018). *Curatorial Toolkit*. 2010 Legacies Now. Pieejams: https://visualarts.net.au/media/uploads/files/Curatorial_Toolkit.pdf (Skatīts 06.08.2025.)

Darbā pie starptautiskas izstādes svarīgi definēt, kā izstādes veidotāji saredz un vēlas prezentēt savu kultūras mantojumu ārpus Latvijas robežām. Vai, veidojot stāstījumu, jāizvēlas šķietami neitrāla pozīcija? Izstādes autoriem jābūt



Skats no izstādes "Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollins:
Rīga–Antverpene" scenogrāfijas. Plantēna-Moretusa muzejs,
Beļģija, 2023. Foto: Ilze Goldšteina

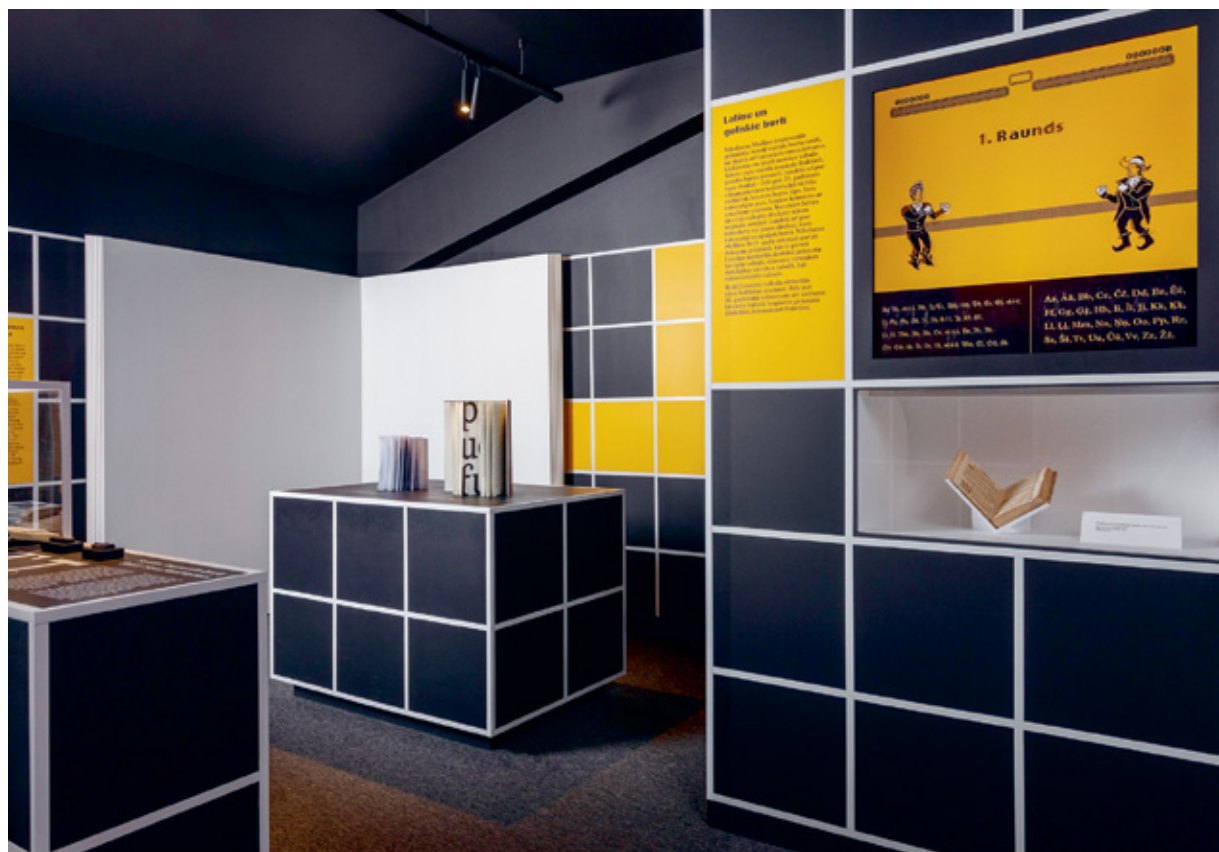


priekšstatiem par uzņemošās atmiņas institūcijas apmeklētājiem, priekšzināšanu līmenim gan par izstādes saturu, gan par attiecīgā reģiona vēsturiskajiem procesiem kopumā. Izstādes veidotājiem nemitīgi jāmaina savs skatpunkts, cenšoties iztēloties ārvalstu auditorijas informētības līmeni, kas ietekmēs to, cik skaidrojošam jābūt vēstījumam. Izšķiroši svarīgi ir nodrošināt, ka apmeklētāji saņem precīzu, saprotamu un saturiski piesātinātu vēstījumu, vienlaikus izvairoties no pārspīlētas vienkāršošanas un izšķīšanas ārvalstu kontekstā. Darbā ar potenciālo ārvalstu auditoriju mērķis ir nevis izdabāt, bet ar savu vēstījumu uzrunāt.

Projekta tapšanas laikā sapulces pārsvarā notika attālināti, papildinot tās ar vairākām vizītēm uz Antverpeni. Klātienes tikšanās ir vēlamas vairāku iemeslu dēļ: lai nodibinātu tiešu kontaktu ar uzņemošo institūciju, pētnieka gadījumā veiktu muzeja arhīva izpēti, kā arī precīzi dokumentētu paredzēto izstādes telpu. Savlaicīga vienošanās par vēstījumu, atlasītajiem eksponātiem, scenogrāfiju un vizuālo identitāti ir pašsaprotama. Tikpat būtiski ir pārrunāt projekta administrēšanas jautājumus: apdrošināšanu, transportēšanu, deponējuma un sadarbības līgumu sastādīšanu. Taču pastāv vairums citu smalku jautājumu, kas ir ņemami vērā, sadarbojoties ar ārvalstu institūciju. Piemēram, tekstu un valodas aspekts – svarīgi ir izprast uzņemošās institūcijas tekstu veidošanas praksi gan attiecībā uz anotāciju apjomu un izvietojumu, gan uz stilistiskajiem paņēmieniem. Neatkarīgi no izstādes viesu statusa, iespējams, projektam nāksies pakļauties visdažādākajām uzņemošās institūcijas vadlīnijām. Izšķirošo lēmumu pieņemšana neilgi pirms izstādes uzbūves var kritiski ietekmēt tehnisko sagatavošanu. Svarīgi vienoties arī par tādām nozīmīgām detaļām kā, piemēram, personvārdu atveide. “Tipogrāfa esences” gadījumā būtiska bija izvēle starp vārdu formām, kas nostiprinātas angļu, nīderlandiešu vai latviešu valodā. Izstādes centrālās personības Nikolausa Mollīna vārda rakstības izvēle prasīja rūpīgi apsvērt: vai priekšroku dot nīderlandiešu pierakstam “*Niclaes Mollijns*”, kas akcentē viņa izcelsmi, vai saglabāt Latvijas Nacionālās bibliotēkas iepriekš lietoto neitrālāko formu “*Nicolaus Mollin*”, kas neizceļ konkrētu valstisko piederību.

Atšķirīgām institūcijām var būt savi grāmatu eksponēšanas nosacījumi, tāpēc laicīga abu institūciju krājuma saglabāšanas ekspertu iesaiste pozitīvi ietekmē diskusijas par grāmatu balstiem vai stiprinājumiem. Plānojot interaktīvo elementu iekļaušanu izstādē, iepriekš jānoskaidro, vai muzejam ir nepieciešamie resursi šo risinājumu uzraudzībai un uzturēšanai visu izstādes laiku.

“Tipogrāfa esence” balstījās pētnieciskajā jaunradē. Tās tematika veidojās, pateicoties rūpīgai krājuma izpētei gan Latvijā, gan Beļģijā. Komandas iekšējā darba sadalījumā noteicošā loma bija krājuma ekspertei Beātei Orlovai-Rotgalvei, kura, pārnēsot pētījuma rezultātus izstādes formātā, risināja kuratoriālos uzdevumus. Apzinot Nikolausa Mollīna iespīestās grāmatas abās pilsētās, tika identificēti Mollīna grāmatās izmantotie dekoratīvie elementi, to izcelsme, vēlāk izdevumus strukturējot tā, lai izveidotos četras tematiskās zonas atbilstoši iespiedēja dzīves gājumam. Savukārt kuratoriālajos lēmumos, kas saistīti ar interaktīvo elementu iekļaušanu izstādē, komunikācijas aspektiem vai konkrētiem uzsvāriem vēstījumā, iesaistījās projekta vadītāja Ineta Vaivode. Dizaineres Madaras Lesītes-Volmanes uzdevums bija iepazīties ar tipogrāfa mantojumu un radīt jaunus formātus, kas vienlaikus atspoguļotu krājumu un aicinātu apmeklētājus iedziļināties tēmā. Tā tapa interaktīvā zona, kas rosināja apmeklētāju izzināt iespiedēja darbu, meklējot atbildes uz jautājumiem: kā atpazīt Mollīnu? Kā nepilnības viņa darbos palīdz ieraudzīt viņu pašu? Vai 16. gadsimta Rīga un Antverpene bija tik atšķirīgas?



Fragments no izstādes "Teksts mūs neinteresē"
scenogrāfijas. Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2024.
Foto: Reinis Hofmanis

Projekta iekšējā komunikācijā šāda cieša sadarbība un lomu sapludināšana var būt skaidra un pozitīvi ietekmēt rezultātu. Tomēr sadarbībā ar uzņemošo institūciju jāņem vērā iespējama mulsums par atbildīgo personu loku un saziņas kanāliem. Komunikācija ar liela mēroga muzejiem un bibliotēkām bieži apliecina stingri nodalītas atbildības jomas, kā arī noteiktu izpratni par tādiem jēdzieniem kā “kurators” un “projekta vadītājs”, pirmo saistot ar pētniecisko darbu un kolekcijas pārzināšanu, savukārt otro – ar tehnisku projekta administrēšanu. Izstādi uzņemošais Plantēna-Moretusa muzejs regulāri piedāvāja atgriezenisko saiti, komentēja veiktās izvēles, sniedzot plašāku ieskatu vietējās auditorijas specifikā. Šī saziņa nebija autoritāra, drīzāk autoritatīva, un neierobežoja vēstījuma izklāstu.

Teksts mūs neinteresē¹⁰

Izstāde “Teksts mūs neinteresē” nekļuva par tiešu Antverpenes izstādes satura pārnesi uz LNB izstāžu telpām, tomēr projektus vieno eksponētais materiāls, tie iepazīstina apmeklētājus ar grāmatniecības vēstures kontekstu, piedāvā skatīties uz Latviju kā daļu no agrīno jauno laiku Rietumeiropas grāmatniecības stāsta. Izstādes aktualizē Nikolausa Mollīna personību, viņa mantojuma izpēti un aicina meklēt jaunas saiknes, skatpunktus, no kuriem lūkoties arī uz latviešu grāmatniecību. “Teksts mūs neinteresē” demonstrē, kā, mainoties izstādes tapšanas kontekstam, mērķauditorijai, mainās kuratoriālās pieejas, kā arī izstādes veidotāju atbildības jomas. “Teksts mūs neinteresē” ir apjomīgs starpdisciplināras komandas darba rezultāts. Līdztekus izstādes kodolam, kas sadarbību uzsāka Antverpenē, projektā iesaistījās arī konsultējošie dizaina nozares eksperti, poligrāfijas profesionāļi, mācībspēki un mākslinieki¹¹. Šajā projektā, ņemot vērā darba augsto apjomu, mainījās arī lomu sadale starp galvenajiem atbildīgajiem, definējot skaidrākas robežas. LNB krājuma eksperte Beāte Orlova-Rotgalve turpināja Antverpenē uzsāktu pētniecisko līniju – pielāgoja materiālu latviešu auditorijai, kā arī gatavoja izvērstu komentāru par grāmatas dizaina principiem agrīnajos jaunajos laikos. Kuratores pienākumus, tos apvienojot ar projekta vadību un vienlaikus strādājot pie izstādes mūsdienu dimensijas, pārņēma šī raksta autore Ineta Vaivode. Būtiska bija arī dramaturga Jāņa Baloža iesaiste izstādes koncepcijas izveidē, kuras gaitā notika mērķtiecīgas sarunas ar ekspertiem Alekseju Muraško un Valdi Villerušu. Dramaturga neitrālais skats uz poligrāfijas nozari palīdzēja uzdot kritiskus jautājumus par grāmatas, cilvēka un tehnoloģijas attiecībām, rosināja izstādē ieviest elementus, kas

mudinātu aizdomāties par individuālo pieredzi ar grāmatu kā fizisku objektu. Pārdomas par grāmatu drukas nākotni izvērtās atsevišķā izstādes zonā – zāles tumšākajā daļā apmeklētājs atdūrās pret “Tipogrāfiju tumsā” – spekulatīvu ieskatu grāmatas ražošanas nākotnē, kurā nebūs nepieciešama cilvēka iesaiste. Izstādei raksturīga arī aktīva dizaineres Madaras Lesītes-Volmanes iesaiste, kā rezultātā vairāki scenogrāfijas elementi kļuva par neatņemamu vēstījuma daļu, tāpēc izstāžu telpas vizuālais veidols tika pieslīpēts saturam, tekstam un materiālu izvietojumam.

Projekts skatīja grāmatas materialitāti un formas noturību cauri gadsimtiem. Izstādes mērķis bija vienlaikus Latvijas auditorijai aktualizēt Nikolausa

10 Izstādes veidotāju komanda: izstādes koncepcija – Ineta Vaivode, Jānis Balodis; dizains – Madara Lesīte-Volmane, projekta vadība – Ineta Vaivode, teksti – Ineta Vaivode, Beāte Orlova-Rotgalve; krājuma izpēti un pētnieciskais darbs – Beāte Orlova-Rotgalve; krājuma glabāšana – Austra Aizpuriete, Iveta Daugule-Balode, Roberts Seržans; video – Aldis Bičevskis; animācija – Valters Mednieks; skaņa – Renarts Braufmanis; tulkošana – Daina Gross, “Baltic Media”; teksta redakcija – Jolanta Treile; zinātniskie konsultanti – Valdis Villerušs, Aleksejs Muraško; uzbūve –

“Dekorāciju darbnīca”, Reklāmu darbnīca “Plus”, Ainārs Egle, Jevgenijs Sisojevs; komunikācija – Agija Ābiķe, Ieva Gundare, Anna Muhka, Patricija Elza Imša, Madara Lesīte-Volmane, Ineta Vaivode; pedagoģiskā programma – Diāna Lielmane, Dace Pūka, Anita Smeltere.

11 Rīgas Valsts tehnikums, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Poligrāfijas uzņēmumu asociācija, uzņēmums “Arctic Paper”, dizainers Aleksejs Muraško, mākslas vēsturnieks Valdis Villerušs, Jelgavas tipogrāfija.

Mollīna personību un izgaismot grāmatu dizainu mūsdienās. Lai apvienotu tik kontrastējošas tēmas, bija nepieciešams vizuāli izteiksmīgs ietvars – koncepcija, kurā iegulsies gan vēsturiskā informācija par grāmatu ražošanu, gan ieskats nozarē mūsdienās. Vēstījums balstījās divos būtiskos tehnoloģiju izrāvienos – no Gūtenberga iespiedpreses revolūcijas līdz pat *Apple Macintosh* ieviestajām pārmaiņām.

“Tipogrāfa esences” projektā galvenais stāsta virzītājs bija krājums un vēstījums veidojās vienlaikus ar priekšmetu atlasī, bet izstādē “Teksts mūs neinteresē” primārais atlasē kritērijs bija eksponātu atbilstība kādam no iepriekš definētajiem saturiskajiem aspektiem (teksta salikums, ilustrācijas, burtu veidi u. c.). Nikolausa Mollīna un Kristofa Plantēna mantojums šajā gadījumā noderēja, lai veidotu plašāku vēstījumu par grāmatu dizainu. Ar nolūku atteicāmies no laikmetīgu izdevumu eksponēšanas izstāžu zālē. Apmeklētājiem bija iespēja izpētīt atsevišķi iekārtotu mūsdienu Latvijas tipogrāfiju grāmatu izlasi bibliotēkas piektā stāva ātrijā.

Atšķirīgās pieejas izstāžu koncepciju izstrādē bija saistītas ar vairākiem apsvērumiem. Piemēram, ar auditorijas priekšzināšanās par Mollīna personību. Latvijas auditorijai jau iepriekš tika piedāvāti izstāžu vai krājuma izlašu projekti, kuros apmeklētāji tika iepazīstināti ar Nikolausa Mollīna mantojumu. Vērā ņemams bija arī institucionālais konteksts. Plantēna-Moretusa muzeja pamatekspozīcijā iekļauta informācija par grāmatas formas noturību, tās ražošanu un dizainu. Izstādē “Tipogrāfa esence” tika veidota kā interence muzeja ekspozīcijā, tāpēc atkārtot saturu nebija nepieciešams. Iepriekš definēta bija arī izstāžu auditorija: “Teksts mūs neinteresē” mērķis bija uzrunāt jauniešus, mākslas skolu audzēkņus un cilvēkus ar nelielām priekšzināšanās par grāmatu dizainu, savukārt Plantēna-Moretusa muzejs šo projektu saredzēja kā iespēju iepazīstināt ar Latvijas grāmatniecības vēsturi pētniekus, vēsturniekus, bibliofilus un grāmatniecības entuziastus no Antverpenes.

Kontrasts

“Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” un “Teksts mūs neinteresē” izstāžu piemēri parāda, kā dažādi kuratoriāli paņēmieni (lineārs vai nelineārs vēstījums, apmeklētāja iesaistes un līdzdalības elementi, interaktivitāte – audio, video salu ieviešana izstādē, tekstveide) var atspoguļot vienas institūcijas radošo daudzbalisību. Minētajās izstādēs izmantota viena krājuma daļa, bet krasi atšķirīgas pieejas vizuālajā valodā un komunikācijā. Pretstats ļauj aplūkot, kā katra izstāde atbilst definētajai mērķauditorijai: “Tipogrāfa esences” gadījumā – Antverpenes grāmatu vēsturniekiem, pētniekiem un tūristiem, savukārt “Teksts mūs neinteresē” gadījumā – Latvijas jauniešiem, dizaineriem, mācībspēkiem un LNB apmeklētājiem.

Atšķirīgas stratēģijas saredzamas jau projektu nosaukumos. “Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” precīzi nosauc centrālo tēmu – vēsturisko personību –, iezīmējot gan ģeogrāfisko, gan profesionālo trajektoriju. Par centrālo plakāta elementu kļūst Mollīna iespiestā izdevuma fotoattēls, kurā caur palielināmo stiklu izcelta iespiešanas vieta – Rīga. Attēlotas ir arī trīs dažādu materiālu (koks, metāls, gumija) burta A klišejas kā metafora autentiskuma meklējumiem Mollīna iespiesto izdevumu pētniecībā, sasaucoties ar vēstījuma galveno jautājumu: kā saskatīt un atpazīt Nikolausu Mollīnu? Pretstatā tam izstādes “Teksts mūs neinteresē” nosaukums ir uzskatāmi provokatīvs un ironisks. Šis sauklis

ar protestu un noliegumu rada intrigu un mērķtiecīgi aicina reaģēt uz frāzi, kas nacionālās bibliotēkas kontekstā ir vērtējama pretrunīgi. Nosaukuma angļu tulkojums “*Text is Not Our Type*” pievieno vārdu spēli, ironiski atsaucoties uz burtveidolu dizainu (*type*) un gaumes jautājumu (*not our type*). Abos gadījumos nosaukums kalpo par ceļazīmi uz ekspozīcijas izpratni, tomēr pilda atšķirīgas funkcijas – vienā gadījumā skaidro, otrā – provocē.

Kontrastējošas ir arī abu izstāžu scenogrāfijas. Viesizstādes gadījumā viens no noteicošajiem faktoriem bija nepieciešamība scenogrāfijas elementus transportēt, nesarežģījot uzbūvi uz vietas. Tā tika veidota kā intervence vēsturiskajā telpā – 19. gadsimta interjers ar autentisku sienu apdari, gobelēniem, smalkām lustrām un koka grīdu noteica noskaņu un ierobežoja vizuālās iespējas. Dizaina risinājumi bija atturīgi, bet izteiksmīgi. Interaktīvie elementi koncentrēti atsevišķā zonā, lai skaidri nodalītu mūsdienu no vēsturiskā vēstījuma. “Teksts mūs neinteresē” scenogrāfija un vizuālā valoda ir pretstats svinīgajam Antverpenes projektam. Tā veidota, iedvesmojoties no 20. gadsimta 80. gadu videospēlēm. Režģis, uz kura veidoti tetra vai “Čūska” spēļu laukumi, atgādina grāmatas spoguļi, uz kura tiek maketēts teksts. Tas veido vienojošu ietvaru, kas notur izstādes vēstījumu un struktūrē iekārtojumu. Izstādē interaktīvā veidā ar animācijas, instalāciju un video palīdzību atklājas grāmatu uzbūves principi. Apjomīgā laika skala pārvērtās par animētu spēli “Čūska”. Atšķirības starp latīņu un gotiskajiem burtiem atrisinātas ar spēles “*Mortal Kombat*” cīņas ainu, kurā kaujas divi izdomāti tēli – Antīkvs un Fraktūris. Arī ekspozīcijas pamatdaļa, kurā apskatāmi vēsturiskie oriģināli un komentāri par grāmatas uzbūvi, tika izkārtoti kā tetra figūras, atbrīvojot šo zonu no hronoloģiskā skatījuma.

Abās izstādēs tika iekļauti elementi, kas paredz aktīvu apmeklētāju iesaisti. Tā kā grāmatu izstādēs priekšmeti bieži vien ir ieslodzīti stikla vitrīnās, bez iespējas tos šķirstīt vai sajost, īpaši svarīgi bija piedāvāt risinājumus, kas iesaista apmeklētājus. Grāmatu izstāžu kuratori, izņemot grāmatu no krātuves vai paņemot to no plaukta un ievietojot vitrīnā, atņem grāmatai tās priekšmetisko pamatfunkciju – tikt lasītai un šķirstītai¹². “Tipogrāfa esences” interaktīvā zona bija izvietota atsevišķā telpā, lai nošķirtu vēsturisko un mūsdienu sadaļu. Tajā bija divas aktivitātes – gaismas galds ar uzdevumiem dažādās grūtības pakāpēs un pastkaršu drukas vieta, kur apmeklētāji varēja nodrukāt pastkarti ar aicinājumu to nosūtīt uz Rīgu, izceļot Rīgas un Antverpenes saikni. Gaismas kastes zona tika atkārtoti izmantota arī Rīgā, taču ar citu nozīmi – tā atradās izstādes centrālajā daļā, kļūstot par galveno telpas akcentu. Vairākus eksponātus papildināja interaktīvi elementi, arī audio un video materiāli – mūsdienu drukas iekārtu monotonā dūkoņa. Detaļas rosināja aktīvu līdzdarbību, vienlaikus padziļinot izpratni par vēsturiskajiem procesiem un tipogrāfa amata niansēm.

12 Loxley, James; Vincent, Helen; Marshall, Joseph; Otty, Lisa (2011). *Exhibiting the Written Word*. University of Edinburgh & National Library of Scotland. Pieejams: <https://edwebcontent.ed.ac.uk/sites/default/files/imports/fileManager/Exhibiting%20the%20Written%20Word.pdf> (Skatīts 06.08.2025.)

13 Toronchuk, Natalia (2018). *Metaphor, Meaning-Making, and Museums*. The Museum Scholar, Volume 2, No 1. Pieejams: <https://articles.themuseum scholar.org/2018/02/24/vol2no1toronchuk/> (Skatīts 28.05.2025.)

14 Fragomeni, Dana (2010). *The Evolution of Exhibit Labels*. Faculty of Information Quarterly, Vol. 2, Issue 1, p. 4. Pieejams: <https://hdl.handle.net/1807/80213> (Skatīts 29.05.2025.)

Arī izstāžu anotācijām bija atšķirīgas pieejas. Tekstiem ir izšķiroša nozīme interpretācijas procesā, tie joprojām tiek uzskatīti par vienu galvenajiem komunikācijas medijiem muzejā, atspoguļojot idejas un veidojot dialogu starp veidotājiem un apmeklētāju¹³. Taču svarīgi atzīmēt, ka arī izstāžu teksti kā komunikācijas rīks ir nepilnīgi, jo nav universāli un dažādas apmeklētāju grupas var saskarties ar vairākiem šķēršļiem to uztverē (kultūras, valodas, fiziskiem u. c.)¹⁴ Īstenojot viesizstādi, uzņemotais muzejs informēja par anotāciju vadlīnijām muzejā, kas attiecās uz apjomu, valodas sarežģītību un arī noteiktu struktūru ar mērķi radīt maksimāli viegli uztveramus tekstus plašai auditorijai. Gatavos

izstāžu tekstus un citu komunikāciju medijus ievadīji interesi rosinoši jautājumi, piemēram: “Vai jūs zināt, ka Rīgas pirmais iespaidējs ir dzimis un darbojies Antverpenē?” Vairākas zonas papildināja citāti, kas raksturoja Antverpenes un Rīgas politisko situāciju. Lai sekmētu aktīvu apmeklētāju iesaisti, tika ieviesti arī papildus jautājumi ar mērķi rosināt pievērst uzmanību eksponēto grāmatu detaļām, piemēram: “Uzmanīgi apskatiet titullapas kreiso malu. Vai varat pamanīt, kur sastādītājs ir pieļāvis kļūdu, apvienojot ziedu motīva elementus?”

Izstādes “Teksts mūs neinteresē” tekstu valoda ir vairāk tēlaina, lai ar metaforu un salīdzinājumu palīdzību paskaidrotu sarežģītākus ar grāmatu maketēšanu saistītus jēdzienus. “Rīgas pirmais grāmatiespaidējs Nikolauss Mollīns un viņa skolotājs Kristofs Plantēns arī spēlēja savdabīgu tetri, no atsevišķiem elementiem saliekot lapu pēc lapas un tiekot galā ar aizvien augošo grāmatu pasūtījumu skaitu”; “Nikolauss Mollīns bija pirmais, kas 1588. gadā Livonijā sāka darbināt Gūtenberga presi. Iekārta bija tikpat revolucionāra kā *Apple Macintosh* ienākšana grāmatu dizaina nozarē mūsdienās. Ja Nikolauss Mollīns dzīvotu 20. gadsimtā, iespējams, viņš kļūtu arī par pirmo Latvijā, kurš grāmatu iespiešanai izmanto slaveno ābolu.”

Šāda pieeju daudzveidība parāda, ka bibliotēkas spēj radīt saturiski bagātīgas un vizuāli atšķirīgas ekspozīcijas, kas vienlaikus balstās kopīgā pētījumā. Gan “Tipogrāfa esence”, gan “Teksts mūs neinteresē” apliecina, ka nav viena pareizā veida, kā veidot izstādi – svarīgākais ir spēt definēt auditoriju, kontekstu un vēlamu ietekmi. Šie piemēri nostiprina priekšstatu par bibliotēku kā radošu un kritiski domājošu institūciju.

Nobeigums

Ideja par izstādi kā procesu, nevis noslēgtu gala rezultātu, kļūst par neatņemamu daļu no bibliotēku profesionālās prakses. Izstāde vairs netiek uztverta kā izolēts kultūras produkts vai krājuma epizodiska ilustrācija fiziskā telpā. Tās vietā nostiprinās izpratne par izstādi kā stratēģisku kultūras pieredzējumu – daudzslāņainu komunikācijas instrumentu, kas mērķtiecīgi vērsts uz konkrētu auditoriju gan vietējā, gan starptautiskā mērogā. Šī pieeja paplašina izstādes ietekmi: tā kļūst par daļu no ilgstoša institucionāla dialoga ar sabiedrību un partneriem. Darbā pie izstādes kļūst pašsaprotams pavadošās programmas aspekts, kas palīdz sasniegt izstādes definēto mērķauditoriju. “Teksts mūs neinteresē” pavadošā programma vienlaikus gan reflektēja par mūsdienu grāmatu dizaina tendencēm, piedāvājot mūsdienu praktisku lekciju, gan atspoguļoja grāmatniecības vēstures pētniecību, rīkojot akadēmiskus priekšlasījumus un zinātniskas konferences. Visu izstādes norises laiku skolēniem bija iespēja pieteikties izglītojošām darbnīcām. Daudzveidīgas un regulāras norises veicināja apziņu par LNB izstādi kā satikšanos punktu tiem, kurus interesē grāmatniecība un grāmatu dizains.

Projekts “Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollīns: Rīga–Antverpene” ir spilgts piemērs mērķtiecīgai starpinstitucionālai sadarbībai, kuras centrā ir Latvijas grāmatniecības mantojuma iekļaušana Eiropas kultūrvēsturiskajā kontekstā. Izstāde iekļāvās Plantēna–Moretusa muzeja pamatekspozīcijā, saglabājot institūcijas svinīgo, akadēmiski rezervēto estētiku, vienlaikus nezaudējot Latvijas puses sākotnējo ieceri un vēstījumu. Sadarbība turpinājās arī pēc izstādes noslēguma un rezultējās starptautiskā zinātniskā konferencē, kas norisinājās 2024. gada novembrī Rīgā. Tā pulcēja pētniekus no dažādām Eiropas institūcijām, apliecinot projekta akadēmisko potenciālu un nozīmību profesionālajā apritē.

“Teksts mūs neinteresē” un “Tipogrāfa esences” pieredze, kuru pamatā ir līdzīga tematika, krājums un veidotāju komanda, apliecina, cik nozīmīga ir radošās komandas spēja rīkoties stratēģiski, radoši un atbilstoši projekta kontekstam. Abos gadījumos izstādes pierāda sevi kā daudzfunkcionālus komunikācijas rīkus, kas spēj gan sasniegt akadēmiskus mērķus, gan atbilst plašākai auditorijai. Kurators šajā procesā vairs nav tikai satura veidotājs, bet kļūst par stratēģi, kultūras tulku un auditoriju starpnieku. Starptautiskā komunikācija nav tikai izstādes ārējais rāmis – tā veido pamatu izvēlētajām stratēģijām, izteiksmes formām un valodas tonim, stiprina bibliotēku lomu kultūras diplomātijas procesos, izceļ kultūras daudzveidību un starpkultūru dialogu. Svarīgi ir ne tikai veidot un īstenot šādas izstādes, bet arī dokumentēt un teorētiski analizēt izmantotās pieejas. Šāda refleksija sekmē izpratni par bibliotēku izstādēm kā atsevišķu kuratoriālu nišu, kurai ir savas profesionālās metodes, mērķi un ietekme. Sistemātiska pieredzes fiksēšana veicina nozares pašapziņu un nodrošina pamatu turpmākai attīstībai.

**Piezīmes par izstāžu tapšanu
Latvijas atmiņu institūcijās**

Izstādes stāv pāri visam. Daudzās atmiņas institūcijās izstāde tiek uzskatīta par augstāko, nozīmīgāko un labāko komunikācijas formu, kura pārspēj visas pārējās, piemēram, zinātniskas monogrāfijas, populārzinātniskus rakstus, izglītojošas filmas, lekcijas plašai publikai un virtuālas izstādes tiešsaistē. Bibliotēkās, muzejos un arī arhīvos daudzu darbinieku apziņā izziņas izstāde (tāda, kurā rāda nevis mākslas darbus, bet gan visādus citādus priekšmetus) vienlaikus ir pārcilvēcisks, smags darbs un vienreizēja iespēja tās kuratoriem. Šādu izstāžu kuratori – visbiežāk neredzāmie, krājumu dziļumā strādājošie pētnieki – caur izstādi vēlas sevi parādīt un pierādīt. Izstāde ir arī viņu pašu egotrips, kas palīdz justies mazāk atstumtiem un nenovērtētiem, kā pētnieki un krājumu cilvēki parasti jūtas ikdienā. Katra kritiska piezīme par izstādes koncepciju, priekšmetu sarakstu, izstādes tekstiem un etiķetēm var tikt uztverta kā personīgs apvainojums vai pat kā piezīmes autora nekompetence un nespēja novērtēt izstādes tematikas svarīgumu un kontekstu. Izstādi atmiņu institūciju darbinieki uzskata par pierādījumu savai un institūcijas nozīmībai. Pat ja ir maz naudas, izstādei, viņuprāt, ir jāizskatās grezni un ir jārāda visvērtīgākie un nozīmīgākie priekšmeti, pat ja to saglabātības stāvoklis vai vitrīnu nodrošinātie eksponēšanas apstākļi neļautu šos priekšmetus izrādīt. Izstādes prasa upurus, un institūcijas ir gatavas upurēt savu krājumu priekšmetu saglabātību šim cēlajam, visaugstākajam mērķim – tos parādīt skatītājiem. Tie ir tikai pāris no maniem novērojumiem un arī turpmāk esejā vēlos dalīties ar pārdomām, kuras radušās izstāžu kuratora darbā atmiņas institūcijās Latvijā.

Ko var sagaidīt no izstādes?

Tradicionāli izstāde kā atmiņas institūcijas galvenā komunikācijas forma ar plašāku auditoriju sevī slēpj tālā pagātnē sakņotu priekšstatu par to, ka izstādei ir jāparāda skatītājiem oriģināli jeb priekšmeti, vēlams tādi, kādus viņi iepriekš nav redzējuši, un jo vairāk, jo labāk. Šādas izstādes centrā ir priekšmeti. Stāsts un izskaidrojums varbūt pat nav tik svarīgi, cik izglītošana caur reālu lietu izstādīšanu un demonstrēšanu. Vitrīnā pat ikdienišķākais priekšmets no pagātnes, vienalga, senas vai nesenās, var kļūt par relikviju. Parasts akmens no veca klostera krustejas var kļūt par simbolu lasīšanai un garīgai kultūrai, desmitiem no zemes izceltu bronzas cirvju – par pierādījumu pagātnes cilvēku inovācijas spējām, rūsas saēsts dzelzs zobens demonstrē varu un patstāvību, bet vecākais rakstītais teksts tautas valodā, pat ja tās ir pāris švīkāta, nesalasāma rokraksta rindiņas – nācijas kultūras vēsturisko diženumu. Šo uzskaitījumu varētu turpināt bezgalīgi. Vitrīna sakralizē priekšmetus un piešķir tiem jaunas nozīmes, kurām bieži vien nav nekāda sakara ar šo lietu sākotnējo pielietojumu un radīšanas mērķi. Tās atgādina viduslaikos radītus relikvārijus, īpašas novietnes, kuras radītas relikviju, kāda svētā ķermeņa pīšļu vai ar pašu Jēzu Kristu saistītu priekšmetu glabāšanai un, kas ir vēl būtiskāk – publiskai izrādīšanai. Vitrīnas ir dārgumu skatuves, kuras bieži tiek pārblīvētas ar lielu skaitu priekšmetu.

Izstādes ir ļoti līdzīgas teātra izrādēm. Lai teātra izrāde būtu laba, vienlīdz iedarbīgai ir jābūt dramaturģijai, režijai, scenogrāfijai, aktierdarbiem, gaismu un mūzikas partitūrām. Turklāt publikai ir augstas prasības gan pret izrādēm, gan izstādēm. Visam, kas veido izstādi – priekšmetiem, kuratora idejai, pavadošajiem tekstiem un etiķetēm, izstādes dizainam un telpiskajam iekārtojuma, atmosfērai – ir jāveido kopīgs, saskanīgs vēstījums.

Izstādei kā žanram ir savi ierobežojumi. Pirmkārt, mūsu uztveres spēja uzņemt noteiktu informācijas apjomu ir ierobežota. Atmiņas institūcijas grib, lai tiktu parādīts pēc iespējas vairāk priekšmetu un sniegts liels daudzums informācijas, bet izstāžu vērtētāji un kritiķi vēlas, lai saturs būtu pieejams un skatītājam viegli uztverams. 2018. gadā šāda spilgta nesavienojamā sadursme bija redzama valsts simtgadei veltītajā Latvijas muzeju kopizstādē “Latvijas gadsimts”, kurā izstādes vienotais vēstījums nogrima bezgalīgajā priekšmetu jūrā. Izstādē bija eksponēti vairāk nekā 1500 priekšmeti no visas valsts muzeju krājumiem. Gaidu nesakritība var radīt konfliktus un vilšanos gan iekšēji institūcijās, gan ārēji – sabiedrībā. Iespējams, ka gan pašas institūcijas, gan arī skatītāji no izstādēm sagaida vairāk, nekā šis žanrs spēj dot.

Tehnoloģiju straujās attīstības laikmetā izstādes joprojām tiek uzskatītas par apgaismošanas instrumentiem, kuru uzdevums ir nezinātājus pārvērst zinātājos. Taču izstādes, atšķirībā no pirmsdigitālo tehnoloģiju laikmeta, piemēram, pat salīdzinoši nesen – 21. gadsimta pašā sākumā, vairs nav vienīgā vieta, kur iepazīt neredzētus priekšmetus. Izstādes konkurē ar citām izziņas un izklaides formām, kuras piedāvā digitālā vide: tiešaistes izstādes, virtuālā vai papildinātā realitāte. Vai izstādes to fiziski telpiskajā formā ir novecojis veids, kā izstāstīt stāstu plašākai auditorijai?

Vēsture un pagātne izstādēs

Latviešu valodā vārdus “vēsture” un “pagātne” lieto kā sinonīmus. Tomēr šie vārdi nav sinonīmi, jo apzīmē divas savstarpēji saistītas, taču atšķirīgas parādības. Pagātne nav vēsture, un vēsture nav pagātne. Īsāk sakot, pagātne ir laika nogrieznis pirms tagadnes, savukārt vēsture ir stāsts par pagātņi – visbiežāk, par nelielu daļu no pagātnes. Vēsture gan kā akadēmiska disciplīna, gan kā vienkārša pagātnes aprakstīšana viegli saprotamā veidā ar daiļliteratūras, kino, datorspēļu un arī ar izstāžu palīdzību, lūko pagātņi rekonstruēt. Tomēr šīs rekonstrukcijas, lai arī cik rūpīgas un labi radītas, būs nepilnīgas, pagātnes realitāti visā tās sarežģītībā neatspoguļos un pēc kāda laika tiks pārskatītas. Pagātne vienmēr paliks tverama tikai fragmentāri, un jebkurš vēstures stāsts novecos. Novecošanas laiks ir atkarīgs no politiskā un kultūras konteksta tagadnē, un dažreiz stāsts ir novecojis jau mirkli pēc izstādes atklāšanas, bet citos gadījumos tas var būt iesaistošs un aktuāls vēl desmit gadus pēc pastāvīgās ekspozīcijas izveides.

Pagātnes parādībām veltītas izstādes ir daļa no vēstures stāsta veidošanas un komunikācijas. Tomēr izstādes, daudz vairāk nekā vēsture tās akadēmiskajā formā, ir fikcija. Izstādes tikai mēģina veikli izlikties, ka piedāvā autentisku pagātnes rekonstrukciju. Izstāžu veidotāji uzņemas autoritātes lomu un saka – kādreiz bija tā, lūk, lietiskie pierādījumi. Skatītājiem jābūt ļoti piesardzīgiem, jo izstādes ir tikpat manipulatīvas kā vēsturiskās spēlfilmās; tās rada šķietamību par autentiskumu, izmantojot priekšmetus, kuri, protams, vairumā gadījumu ir īsti. Te varam atgriezties pie domas par izstādīto priekšmetu sakralizāciju. Vitrīnā esoši priekšmeti rada patiesumu sajūtu, taču tie atlasīti ilgstošā izstādes veidošanas procesā, atstājot krātuvēs desmitiem citu priekšmetu, kuri varēja būt izvēlēto vietā un stāstītu atšķirīgu stāstu. Mūsu acu priekšā tiek konstruēta pagātne, un šīs konstrukcijas veidotāji, paši neapzinoties, norāda, ka izstādē redzamie priekšmeti ir būtiskāki par tiem, kuri palikuši ārpus izlases.

Parasti viss aizraujošais priekšmetu atlases un izstādes tapšanas darbs notiek ar kādu mērķi. Latvijas atmiņas institūciju piedāvājumā dominē visu veidu jubileju izstādes žanrs. Izstādes veidošanas iegansts var būt valsts, pilsētu, personību, organizāciju un citas jubilejas. Jubileju izstādes darbojas kā personību sakralizācija un pagātnes skata deformācija. Šādas jubileju izstādes Latvijas atmiņas institūcijās lielākoties ir komplimentāras, tajās gandrīz nekad netiek dekonstruētas vai kritiski apdomātas attiecīgās institūcijas vai personības. Šādas izstādes līdzinās pieminekļiem, statiskiem kultūras atmiņas elementiem, kuru funkcija ir pieminēt un uzturēt atmiņu, nevis pārskatīt valdošus uzskatus vai veicināt kritisku diskusiju un pārdomas.

Lai gan ir kārdinājums pagātņi izlikt vitrīnā un apgalvot, ka piedāvātā pagātnes rekonstrukcija ir gandrīz pilnīga, jāatzīst, ka izstādes nav efektīvākais veids, kā runāt par pagātņi. Daudzi citi veidi ir efektīvāki, piemēram, kino, kura veidotā pagātnes reprezentācija sociālajā atmiņā mēdz atstāt nozīmīgu nospiedumu. Neskatoties uz to, pagātnei veltītie muzeji Eiropā pēdējos gados ir piedzīvojuši milzīgu popularitātes pieaugumu. Skatītāju un profesionāļu uzmanība, kas pievērsta jaunai pagātnei veltītu muzeju ekspozīciju atvēršanai, piemēram, Igaunijas Nacionālajā muzejā Tartu (2016), POLIN Polijas ebreju muzejā Varšavā (2013), Solidaritātes muzejā Gdaņskā (2014) vai Otrā pasaules kara muzejā Gdaņskā (2017), liecina par zināmu šī žanra muzeju renesansi. Kaut gan šie muzeji ir populāri un iecienīti, tomēr tie lēnām kļūst par pagātņi

rādošām “disnejlendām”, pieredžu un piedzīvojumu parkiem, kuri savu vēstījumu pielāgo skatītāju piesaistei un izklaidēšanai. Pārsteidzoši, bet mūsu reģionā šīs institūcijas ir arī zināmi varas centri. Īpaši Polijas muzeji ir nokļuvuši daudzu politisku skandālu un varas cīņu epicentros, jo izrādās, ka tie var būt arī varai noderīgi instrumenti vēlamās pagātnes atainošanai un katra varas maiņa var nest pārmaiņas pagātnei veltīto muzeju ainavā. Piemēram, konservatīvo valdība, nākot pie varas 2017. gadā, pāris mēnešus pirms Otrā pasaules kara muzeja atklāšanas nomainīja tā vadību, kura savukārt, šķietami tikai pievienojot pāris akcentus, mainīja muzeja galveno vēstījumu no stāsta par cilvēcisko pieredzi globālajā karā uz stāstu par poļu varonību un ciešanām. Par šāda veida muzeju politisko kapitālu liecina tas, ka konservatīvo ieceltais Otrā pasaules kara muzeja direktors Karols Navrockis pāris gadus vēlāk, 2025. gadā, tika ievēlēts par valsts prezidentu, tāpat kā tepat kaimiņos Igaunijas Nacionālā muzeja direktors Alars Kariss, kurš par valsts galvu kļuva 2021. gadā.

Latvijā atmiņas institūcijas ir bijušas iesaistītas varas cīņās tikai reģionālā mērogā, piemēram, kad Ogres mērs atcēla muzeja vadību pēc atteikšanās izstādīt Krievijas oligarham piederošu porcelāna trauku kolekciju. Kopumā Latvijas atmiņas institūcijas ar savām pagātnei veltītajām izstādēm kopš valsts atjaunošanas ir bijušas samērā piesardzīgas un konservatīvas. Pēc 2022. gada februārī uzsāktā Krievijas pilna mēroga iebrukuma Ukrainā pagātne ir kļuvusi vēl jūtīgāka tēma, taču izstādēm vajadzētu izvairīties no pagātnes pašas un ar to saistīto priekšmetu sakralizācijas, bet mēģināt uzdot svarīgus, varbūt pat nepatīkamus jautājumus. Latvijas Nacionālā vēstures muzeja jaunā ekspozīcija Rīgas pilī, kuras atklāšana ir paredzēta 2026. gadā, iespējams, daļēji pārdefinēs līdz šim muzeju ekspozīcijās un izstādēs redzēto Latvijas pagātnes versiju. Šīs ekspozīcijas publiski pieejamā koncepcija liek domāt, ka tās kuratori uz Latvijas pagātnei raugās atšķirīgi no ierastās tradīcijas, un var pieņemt, ka šīs ekspozīcijas piemērs ietekmēs arī citu pagātnei veltīto izstāžu veidošanu.

Spriedzes lauks. Izstādes tapšana

Lai gan šo eseju sāku ar izrādes metaforu, pieminot izstādes galvenās motivācijas un atmiņas institūciju neremdināmo vēlmi izstādīt, parādīt, visa šī procesa sākums parasti ir daudz piezemētāks, bez spozmes. Uz izstādes veidošanu var paraudzīties kā uz pastāvīgas spriedzes lauku. Vispirms spriedze ir kuratoru galvās. Katru kuratora ideju viņa paša prātā pavada šaubas un meklējumi, mēģinājumi saprast, vai tā vai cita ideja ir gana laba, interesanta un uzrunājoša. Koncepcijai ir jārada dzirksteļi, kura caur uzrakstītu koncepciju radīs liesmu, kas iedvesmos tos, kuri izstādi iemiesos telpā, proti, izstādes māksliniekus un iekārtotājus. Ir grūti radīt tekstu, kurš pāris lapās atklāj izstādes būtību. Izstādes koncepcija nekad neklūst publiska, bet tās esamība vai, gluži otrādi, neesamība vienmēr ir redzama izstādē. Turklāt izstādes koncepcija kalpo arī par pārliecināšanas līdzekli. Tai jāspēj pārliecināt institūcijas vadību vai ārējus naudas devējus piešķirt līdzekļus tās veidošanai. Budžets nosaka izstādes vērienu, koncepcija ir pārvērtama tāmē, bet tāme nenozīmē pārtapšanu kvalitātē un ne vienmēr vēriens spēj aizklāt koncepcijas un izstādes pamatidejas vājās puses.

Attiecības starp kuratoru (kuratoriem) un institūcijas vadību skatītāji gandrīz nekad neredz, vai vismaz viņiem tās nekādā gadījumā nevajadzētu redzēt un nojaust. Bieži šīs attiecības ir spriedzes pilnas, esmu pat pieredzējis gadījumus, kad

tās atgādina cīņu. Nereti institūciju vadītāji savas administratīvā darbā nerealizētās intelektuālās un kuratoriālās ambīcijas vēlas uzspiest izstādes veidotājiem, kuri nonāk neapskaužamā situācijā – īstenot savas idejas un tādejādi nonākt konfliktā ar vadītāju ego vai atkāpties no sava skatījuma un ļauties nebeidzamiem kompromisiem “mīļā miera labad”. Ko darīt izstādes kuratoram, ja institūcijas vadība pretēji kuratora vīzijai vēlas mainīt kādu no izstādes eksponātiem, pievienot vēl kādu vai mainīt kādu no izstādes tekstiem? Ignorēt vai pakļauties? Spiedienu no augšas veicina institūcijas vadītāju bailes no provocējoša satura un “strīdīgām” vai “neviennozīmīgām” izstādēm; no bailēm izriet mudinājumi mainīt izstādes saturu vai nosaukumu un pat likt kuratoram vai vizuālā tēla autoriem saprast, ka sevi būtu nedaudz jācenzē. Šādās situācijās kurators nevar palikt, stāvot morāles pakalnā, jo ar saviem lēmumiem viņš var vai nu radīt iekšējas nesaskaņas un neapmierinātību izstādi veidojošajā institūcijā vai institūcijai sarūpēt pamatīgu publisko attiecību krīzi. Latvijā valda bailes, brīžiem, šķiet, diezgan pamatotas, ka “strīdīgs” un “skandalozs” publiskās naudas uzturētās jomās var radīt sašutuma vētru sociālajos medijos un vēlāk ar “melnā piāra” darboņu palīdzību kļūt par vienādības zīmi ar “grūtos laikos likvidējams”.

Atmiņas institūcijās mēdz būt mulsinošas situācijas, kad īsti nav skaidrs, vai krājuma glabātājs un pētnieks izstādes sagatavošanas procesā ir kurators vai arī viņam tiks atvēlēta tikai informācijas pienesēja loma konkrētai izstādei piesaistītam kuratoram no ārpuses. Manuprāt, kuratora un pētnieka lomas ir atšķirīgas. Proti, kurators atlasa priekšmetus un veido kopējo izstādes vēstījumu, kontekstualizējot tās saturu plašākā ietvarā, bet pētnieks ir atbildīgs par izstādei nepieciešamās informācijas savākšanu un analīzi. Krājuma glabātājiem, kārtotājiem un pētniekiem nereti piemīt tādas personības iezīmes, kuras viņus padara par sarežģītiem sabiedrotājiem projektu vadītājiem un dizaineriem, jo viņi ir pieraduši iegrimt matērijā vieni, citos saskatot vai nu konkurentus vai nekompetentus līdzgājējus. No vienas puses, krājuma cilvēki vislabāk pazīst materiālu, no otras, kuratoru prāti reti ir trenēti par krājumu stāstīt plašākai publikai saprotamā, tēlainā valodā, visbiežāk viņi neprot uzrunāt dažādas auditorijas un izstādes saturu padarīt pieejamu arī tādiem apmeklētājiem, kuriem ir svešs Latvijas kultūras konteksts. Savukārt no ārpuses nākušo kuratoru var uzskatīt par svešinieku un draudu, taču tieši ārpusnieki, ņemot vērā viņu distanci pret institūciju iekšējām intrigām, sarežģītajām personīgajām attiecībām un gadu desmitiem konstruētām vērtībām, var brīvi un atvērti domāt gan par krājumu, gan tā priekšmetiem, gan par tēmām, kuras izstādei ir jāaptver.

Kā jau minēju, atmiņas institūciju sagatavotajās izstādēs vairāk tiek izceltas veidotāju zināšanas un erudīcija, nevis auditoriju uzrunājoši stāsti. Kuratoram var šķist, ka viņš ir izstādes centrā, jo ideju formulēšana un priekšmetu izvēle ir viņa rokās, taču tieši projekta vadība un dizains izstādi padara par reālu notikumu. Izstādes rezultāts ir atkarīgs no visu izstādes veidotāju savstarpējās sapratnes par koncepciju. Izstādes dizaineri nav eksperti izstādes tēmā, un viņiem tādiem nav jābūt, bet bez viņu vēlmīgas iedziļināties saturā, to izprast un piedāvāt idejas, veiksmīga izstāde nav iespējama. Latvijā ir izveidojusies zināma izstāžu dizaina profesionāļu un ražotāju uzņēmumu dominance, kura gandrīz katru izstādi padara līdzīgu citai, jau redzētai, jo, protams, drošāk un lētāk ir izmantot jau reiz izmēģinātus muzejiskos paņēmienus un dizaina risinājumus. Nevar nepamanīt, ka dizaina un vizuālie risinājumi atmiņas institūciju organizētajās izstādēs bieži slēpj koncepcijas neesamību un kuratora darba kļūdas. Izstāde var būt skatītājam neredzamu cīņu iemiesojums.

Izstāde nav enciklopēdija. Pētnieciskie jautājumi

“Šo vajag vēl papētīt”, tādu frāzi bieži dzirdēju no vadības, veidojot izstādes kādā Latvijas atmiņas institūcijā. Mani vienmēr pavadīja jautājums: ko kultūras menedžeri, krājumu glabātāji un zinātnieki katrs saprot ar vārdu “pētīt”, vai mēs visi saprotam vienu un to pašu, vai arī mūsu izpratne par pētniecību ir ļoti atšķirīga? Var vaicāt, kas īsti ir pētniecība izstādes vajadzībām? Atmiņas institūcijas ir vide, kurā bieži cilvēki neizprot, kas ir akadēmisks pētījums un kā tas atšķiras no izstāžu darbībai nepieciešamās pētniecības. Protams, ka izstādes radīšanai nepieciešamā pētniecība atšķiras no tādas, kura nepieciešama zinātniskas monogrāfijas vai raksta veidošanai. Ir grūti radīt tik zinātniski korektu, sīki un precīzi argumentētu izstādi, lai tā līdzinātos akadēmiskai monogrāfijai ar tūkstošiem atsauču un zemsvītras piezīmju. Nav arī vajadzīgs. Tāda izstāde būtu garlaicīga un stīva. Lai gan, izstādi veidojot, būtu jāizmanto zinātniska pieeja, kura sevī ietver skrupulozu attieksmi pret faktu patiesumu, taču mērķis ir stāsts – drošticams, faktoloģiski korekts un izklaidējošs.

Pētniecība nav tikai faktu vākšana un to organizēšana. Rakāšanos arhīvos, bibliotēkās, digitālajās datubāzēs, privātās kolekcijās un muzeju krājumos pašu par sevi nevar saukt par pētniecību. Pētniecība drīzāk ir atbilžu meklēšana. Izstādes pamatā būtu jābūt vairākiem ar izstādes tēmu saistītiem jautājumiem, kurus veidotāji vēlas atrisināt ar konkrētās izstādes palīdzību, un šo atbilžu meklēšana arī būtu uzskatāma par izpēti. Jaunas izstādes jēga ir nokļūt līdz atbildēm, kuras iepriekš nav tikušas uzskatītas par pašsaprotamām, sniedz jaunas zināšanas vai jaunu interpretāciju. Fakti, kuri tiek ievīti izstādes tekstos, un priekšmeti, kas tiek ievietoti vitrīnās, palīdz atbilžu sniegšanā, bet diez vai ir atbilde paši par sevi. Latvijas atmiņas institūcijās mēdz izstādīt tieši faktu un priekšmetu parādes, kuras nepavada nekāda intelektuāla refleksija, dēvējot tās par izstādēm, kas tās, protams, nav. Izstāde nav priekšmetu izlase, tai ir nepieciešama koncepcija un stāsts.

Viens no iemesliem, kādēļ daudzās atmiņu institūciju organizētās izstādēs nav meklētas atbildes uz jautājumiem, varētu būt arī tas, ka mūsu akadēmiskajā tradīcijā, īpaši valodu, literatūras un vēstures studijās, nozarēs, kurās studējuši vairums arhīvu, bibliotēku un muzeju darbinieku, rakstu darbos studenti visbiežāk pasniedzēju priekšā nober faktus un neveido savu stāstījumu, sekojot pētniecības jautājumam. Šī intelektuālā tradīcija sevi spilgti parāda izstādēs. Līdz šim Latvijā no izstādēm pašas institūcijas (un, iespējams, arī skatītāji) vairāk sagaidījušas apstiprinājumu jau zināmajam, nevis interpretāciju, intelektuālu izaicinājumu un apstrīdēšanu. Protams, mēdz būt arī Latvijā studējuši kuratori, kuri nav daļa no šīs tradīcijas, taču manā pieredzē Latvijā redzētās izstādes ir mērķtiecīgi pārinterpretējušas jau zināmo vai piedāvājušas jaunu skatu un tās kūrējuši cilvēki, kuri kādu laiku ir studējuši Rietumeiropā vai ASV. Pārmaiņas humanitāro zinātņu augstākajā izglītībā Latvijā, tai pakāpeniski kļūstot vairāk piederīgai Rietumu intelektuālajai tradīcijai, visticamāk, mainīs arī veidu, kā kuratori veido izziņas izstāžu koncepcijas.

Tieši pētniecības laukā slēpjas Latvijas atmiņas institūciju neizmantotais potenciāls. Kā rāda pēdējos gados spilgtākais – Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja izstāžu – piemērs un jo īpaši izstāde “Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs” (2024), sava krājuma pārinterpretēšana var palīdzēt izvērtēt institūcijas pagātņi un dot atmiņas institūcijai jaunu jaudu. “Pēcnāves dzīve” demonstrēja

institūcijas un arī kuratoru drosmi reflektēt par institūcijas samudžināto, dažkārt ētiski un politiski neviennozīmīgo krājuma sākotni un tādējādi arī dekonstruējot muzeja dibinātāja mitoloģizēto tēlu. Slavinošo izstāžu atbalstītāji, kā arī dibinātāja radnieki diemžēl šo pašai institūcijai būtisko intelektuālo vingrinājumu un pašizpēti uztvēra kā zaļmošanu. Tomēr, visticamāk, ieguvēji no šāda veida izstādes refleksijas būs mēs visi – pati institūcija un skatītāji.

Izstādes. Kāpēc?

Latvijas atmiņas institūcijās izstāžu ir par daudz. Šķiet, publisko finansējumu saņemošo institūciju vadītāju prātus vēl nav sasniegusi atziņa, ka institūcijas mazāk konkurē par naudu, bet daudz vairāk – par skatītāju laiku un uzmanību. Vēl vairāk – cīņā par uzmanību atmiņas institūcijas konkurē ne tikai savā starpā, bet arī ar citām kultūras produkcijas, izklaides un izziņas formām, piemēram, teātri, kino, koncertiem, datorspēlēm un sociālajiem medijiem. Brīdī, kad visām atmiņas institūcijām trūkst līdzekļu lielu un vērienīgu izstāžu organizēšanai, vajadzētu apdomāt, vai katra pagātnē svarīgas personas vai institūcijas jubileja ir pelnījusi mazu, intelektuāli un finansiāli nabadzīgu izstādi. Varbūt tomēr Latvijas atmiņas institūcijām būtu vērts pārskatīt savu attieksmi pret izstādi kā vērtīgāko un būtiskāko komunikācijas formu ar auditoriju. Ne vienmēr laba alternatīva būs digitālo tehnoloģiju sniegtās iespējas, jo arī to izmantošana var būt dārga. Savukārt lekcijas, semināri un nodarbības nešaubīgi ir efektīvāks auditorijas sasniegšanas līdzeklis nekā kā garlaicīgas izstādes, kuras sakralizē ar pagātni saistītus priekšmetus un personības un demonstrē tos kā relikvijas.

Izstādēm ir nepieciešama intelektuālā un resursu jauda, kuras pamatā ir kuratoru ziņkārībā sakņotas izstāžu koncepcijas, kultūras menedžeru spēja piesaistīt naudu, kā arī redzīgu dizaineru un scenogrāfu veidotie izstāžu ideju fiziskie iemiesojumi. Līdzīgi kā pētniecībā, pirmajiem jautājumiem, uz kuriem ir jāatbild pirms jauna izstādes projekta aizsākuma, būtu jābūt: kāpēc izstādes tēma tieši patlaban ir aktuāla, ko jaunu vēstīs šī izstāde un – kam. Institūciju vadītājiem un kuratoriem ir vērts pārdomāt, vai topošā izstāde netiks burtiski iemīcīta tālākās izstāžu zāles stūrī un sagaidīs tikai dažus desmitus skatītāju. Latvijā atmiņas institūcijām trūkst zināmas pašrefleksijas un paškritikas, kura nevis noliegtu savas darbības būtiskumu (tas būtu pašiznīcinoši), bet gan ieraudzītu konkrētā projekta īpašo un unikālo vietu kopējā izstāžu ainavā. Izstāde nav augstākā komunikācijas forma ar skatītājiem, tā nevar kļūt par mērķi, tā var būt tikai un vienīgi līdzeklis, stāstot stāstus par būtisko.

Arnita Melzoba
Kārlis Melzobs

Ar arhitektiem
sarunājas
Anete Krūmiņa

Izziņas telpa.

Saruna ar arhitektu biroju "GAISS"

Kas ir izstādes telpa un ar ko tā atšķiras no citām publiskām telpām?

Kārlis: Tas tāds filozofisks jautājums. Izstādes telpa – vieta, kur telpiski parāda ideju. Sanāk domāt, kas ir izstādes formāts? Ar ko tas atšķiras no, piemēram, grāmatas? Grāmatā var iekļaut daudz vairāk informācijas, daudz vairāk teksta. Savukārt kas tieši ir vērtīgs klātienē izstādes apmeklējumam? Mūsdienās nav mazsvarīgi, ka esi kaut kur atnācis un fokusējies vienā tēmā. Grāmatu var atšķirt vienu, otru, trešo reizi. Izstāde ir tāda vieta, kur tu atnāc un pavadi pusstundu, stundu vai divas stundas vienā tēmā. Tad ir iespēja arī kaut ko apskatīt telpiski un lielākā formātā nekā ekrānā.

Arnita: Jā, es domāju, ka izstādes telpa arī kļūst par tās dalībnieku. Tā nosaka, kā apmeklētājs iegūst informāciju, un bieži vien arī pati ir izziņas avots. Publiskā telpā netiek likts uzsvars uz pašu telpu, tur ļoti svarīga ir funkcionalitāte – cilvēkam ir kaut kur jānokļūst, kaut kur jāatrodas. Bet tur nenotiek izziņāšana. Tas varētu būt tas, kas atšķir izstādes telpu no citas publiskas telpas.

K: Man liekas ļoti interesanti arī robežas pludināt, jo lieta, kas atšķir izstādes telpu no jebkuras citas publiskas telpas, bieži ir ieejas maksa¹. Ir tādas telpas, kur tu vienkārši nonāc – publiska telpa, kur jāpavada kāds laiks. Varbūt uzkavējoties cilvēks sāk vērot, kas notiek apkārt. Ja šīs divas – izstāde un šķietami bezmaksas telpa – pārklājas, veidojas brīvāks formāts, kas neuzliek pienākumu: esi samaksājis par biļeti, tagad visu jāapskata!

Jūs lietojāt apzīmējumu “izziņas telpa”. Kādu lomu arhitektūra un telpiskā pieredze var spēlēt izziņas procesā?

A: Cilvēka kustība telpā. Izstādes arhitektūra organizē plūsmu un nosaka to, kā cilvēks pārvietosies. Ar to arī mēs parasti sākam, kad strādājam ar izstādēm – kā cilvēks ies cauri telpai. Satura secīgā atklāsmē iet roku rokā ar telpu. Tos nevar atdalīt, tie viens otru ietekmē.

K: Varbūt tāpēc par izstādes iekārtojumu var runāt kā par arhitektūru vai scenogrāfiju. Arhitektūrā, piemēram, dzīvoklī, telpas tiks iepazītas, tur dzīvojot. Savukārt izstāde arī ir tā pati telpa, bet to veidojot daudz lielāka nozīme ir tam, kā cilvēks tai pirmo reizi izies cauri, kāds būs kadrējums, kas seko cits citam. Tāpēc varbūt ir pareizāk pieminēt vārdu “scenogrāfija”. Scenogrāfija darbojas citādi nekā arhitektūras ēku projektēšana. Tas sanāk tuvāk teātrim vai kino, tur ir performatīvs moments.

1

Latvijas Nacionālajā
bibliotēkā izstādes
ir pieejamas bez
maksas.

**Vai apziņa par izstādes īso laiku un performatīvo dabu atbrīvo rokas,
domājot par telpiskiem eksperimentiem?**

A: Mūsu ikdienas darbs ir arhitektūra, mēs projektējam ēkas, kurām ir jāstāv simt gadu, jāiztur klimats, laikapstākļi un tā tālāk. Īsais formāts noteikti atbrīvo. Ir mazāk nosacījumu, kas ekspozīcijai un iekārtojumam jāiztur. Tādēļ mums patīk ik pa laikam pievērsties izstādēm, jo varam uz mirkli atlikt malā tēmas, kas jārisina arhitektūras darbā. Izstādē, protams, pievienojas citas tēmas – citādas vajadzības, citāda funkcionalitāte. Īslaicīgums dod iespēju eksperimentālāk paskatīties uz materiāliem un to lietošanu. Teiksim, arhitektūrā, kurai jābūt ļoti ilgai un izturīgai, katram materiālam jāpārvar ļoti daudz testu, garantiju un visa tā, kas arhitektūrā kopumā ierobežo iespēju būt brīvākam. Ir dažādi standarti. Izstādēs varam paši testēt materiālus. Piemēram, “Dekoloniālās ekoloģijās”² strādājām ar būvniecībai nederīgiem ķieģeļiem, ražošanas brāķiem. Tie tiek pārstrādāti, jo funkcionāli arhitektūrā tos nekur nevar izmantot, bet izstādē tie ļoti labi strādāja kā telpas organizators. Vai arī izstādē Lienes un Oskara [Pavlovsku] galerijā³ mēs pacēlām un iekārām linoleju, uztaisījām arī sēdvirsmas un galdu, kas ir neparastāks materiāla lietojums.

K: Ja tas būtu mēbeļu dizaina projekts, mums būtu jāprasa linoleja ražotājam, kāds stiepšanās koeficients pie tāda svara ir vajadzīgs. Šeit, īslaicīgā izstādē, mēs pieņemām, ka varam paši pārbaudīt – izstiepsies vai ne. Vēl viens piemērs – izstādē “Pēcnāves dzīve”⁴ bija artefaktu kastes no papīra. Izstādes veidošanas procesā bija diskusija par to, kā papīrs kalpos publiskā telpā. Teiksim, dzīvokļa interjeros no papīra parasti neko netaisa. Izstādes kontekstā vienojāmies – labi, ja redzēsim, ka materiāls ir sabojāts, tad nomainīsim un pāris kastes tika uztaisītas ar rezervi. Izrādījās, ka izstādē droši var izmantot papīru, nekas tam nenotiek un pusgads nav problēma. Mums saistoši šķiet tas, ka papīrs un kartons mazāk patērē resursus. Ja kastes būtu taisītas no saplākšņa, droši vien CO₂ pēda būtu desmitreiz lielāka un budžets arī.

A: Arhitektūrā mūs ļoti interesē ilgtspējas jautājums. Arhitektūra ir liels patērētājs, un par to ir daudz jādomā. No otras puses, ir jāņem vērā ilgtermiņa lietojuma aspekti un ļoti jāizsver katrs materiāls. Piemēram, “Dekoloniālās ekoloģijās” mums diezgan veikli izdevās lietot materiālu, kas ir teju atkritums, nevienam nevajadzīgs un mūrēt māju no tā nevar, bet šādi izstādei ļoti labi kalpo. Pēc izstādes beigām to var atkal aizvest projām.

**Kā jūs darbā iekļaujat ierobežojumus, kas attiecas uz kultūras
mantojumu? Piemēram, zema apgaismojuma intensitāte,
nepieciešamība izmantot klimata kontroles vitrīnas u. tml.**

K: Ar vērtīgiem artefaktiem mums bija saskaršanās, tikai strādājot pie ekspozīcijas “Grāmata Latvijā”⁵. LNB bija krājuma saglabāšanas speciālists, kurš mūs konsultēja.

A: Ierobežojumi ir, bet tie tomēr mazāk ietekmē izstādes telpu. Piemēram, šīs pašas papīra kastes Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejā (turpmāk – MVM). Katrā kastē bija mazāka organiskā stikla kastīte ar eksponātiem, kurā ir nofiksēts, kā tiem jāstāv. Mēs to varam ietvert, piemēram, tādā kartona kastē, kas ir verama ar auduma aukliņu un ir kustināma un taustāma. Ierobežojumu

2

Izstāde
“Dekoloniālās
ekoloģijās”
norisinājās no
2022. gada
2. novembra
līdz 2023. gada
15. janvārim Rīgas
mākslas telpā.
Organizēja Latvijas
Laikmetīgās
mākslas centrs,
kuratore – Ieva
Astahovska.

3

Izstāde “Lasīt
istabu/Reading the
Room” norisinājās
no 2025. gada
7. novembra līdz 6.
decembrim galerijā
“Daļa laika”.
Kuratori – Liene
un Oskars
Pavlovski, biedrība
“Neatlaidība”.

4

Izstāde “Pēcnāves
dzīve. Piemīņas
prakses un muzejs”
norisinājās Paula
Stradiņa Medicīnas
vēstures muzejā
no 2024. gada
1. marta līdz
15. septembrim.
Izstādes arhitektūra
un dizains – Rihards
Funts un arhitektu
birojs “Gaiss”,
grafikas dizains –
Kirils Kirasirovs,
kuratori – Kristīne
Liniņa, Kaspars
Vanags.

5

Latvijas Nacionālās
bibliotēkas
pastāvīgā
ekspozīcija
“Grāmata Latvijā”.

mērogs ir mazs, un izstādi kopumā tie mūs maz ierobežo. Mēs varam tos apaudzēt un likt iekšā izstādes formātā, kur mums nav tik daudz ierobežojumu.

K: Es domāju, ka arhitektūrā esam pieraduši pie vēl vairāk ierobežojumiem.

Pastāstiet par procesu, kā sākas darbs pie jaunas izstādes?

A: Sākumā vienmēr ir uzaicinājums no izstādes kuratora, kuram visbiežāk jau ir ideja. Pēc tam seko izziņa, mēs mēģinām saprast, par ko vispār būs šī izstāde. Sākums vienmēr ir izejas punktu apkopojums. Mums ir svarīga telpa – kāda tā ir, kādi ir parametri, materiāli, gaisma, ieejas, griestu augstumi u. tml.

K: Nezinu, vai tas ir sākumpunkts. Mēs bieži uztaisām pirmo versiju, kas varētu būt gana laba, bet tad dažādu iemeslu dēļ tā tiek atmesta un top jaunas. Process ir tāds – nebaidīties taisīt pirmo variantu, rēķinoties, ka tiek izmēģināts, kas tas ir un kā tas var darboties, tad konstatēt – nē, tas neder – un tad sākt atkal no jauna.

Vai atmešana notiek jūsu pusē vai tas ir pamats tālākai sarunai ar izstādes komandu?

A: Dažādi. Kaut ko mēs atmetam savstarpējā dialogā, izķidājam, kas tiks rādīts komandai. Ir bijis dažādi. Piemēram, MVM bija ļoti cieša sadarbība ar muzeja komandu. Mēs piedalījāmies pie satura sarunām, viņi ļoti iesaistījās telpas iekārtojumā. Viņi arī ļoti labi pārzina savas telpas. Citā reizē mums iedod saturu un no otras puses ir maz komentāru par telpu.

Kā jūs vērtējat salāgošanos – arhitektūra vairāk pielāgojas saturam vai tomēr arī saturs pielāgojas telpai?

K: Ļoti dažādi. Ir bijušas izstādes, kur liela komanda ir sagatavojusi daudz materiāla un no tā nav viegli atteikties. Savukārt MVM komanda saprot telpas nozīmi un sakostiem zobiem ir gatavi daudz ko likt malā. Līdz pat tādām momentam – izstādes “Pēcnāves dzīve” uzbūves stadijā pie sienas bija uzlikts plaukts ar eksponātiem, un Kaspars Vanags saka – nē, šis ir par daudz. Un gatavs objekts tiek noņemts, urbumi aizšpaktelēti, siena aizkrāsota. Ļoti pamatots un pareizs lēmums, kas prasa iekšēju disciplīnu un izpratni. Kad liekas, ka viss jau ir aizgājis, bet īstenībā – nē, process turpinās.

A: Mēs bieži sakām – ir par daudz. Mūsuprāt, ir ļoti svarīgi, lai saturu varētu skaidri uztvert. Pie dažādām izstādēm esam strādājuši ar Alekseju Muraško. Viņš bieži cīnās par to, lai teksti nav pārāk gari – liels teksta apjoms nav piemērots izstādes formātam, tad jātaisa grāmata. Mums ir līdzīgi ar izstādes saturu, ja tā ir par daudz, tad tas vairs nav apskatāms. Nav izbaudāms. Dažreiz ir vieglāk to izcīnīt, dažreiz grūtāk.

K: Jā, saturam ir jāpielāgojas telpas ietilpībai.



Izstāde "Dekoloniālās ekoloģijas", 2022. Kuratore Ieva Astahovska.
Foto: Madara Kuplā



Kā ar pieejamību?

A: Arhitektūrā normatīvi liek domāt par piekļūstamību ēkām un telpām, ko mēs projektējam. Tāpēc mums liekas pilnīgi loģiski par to domāt, arī strādājot pie izstādēm. Ne vienmēr tas ir līdz galam savienojams, piemēram, telpa var būt piektajā stāvā ēkā bez lifta. Izstādes ietvaros to nevaram atrisināt. Bet tad parādās vēl citas tēmas. Redzamības pieejamība, teksta izmērs. Arī eksponātu izvietojums tā, lai tos ir ērti apskatīt. Reizēm arī Latvijā var redzēt interesantus dizaina risinājumus, kur ir ļoti zemu vai ļoti augstu izlikti eksponāti, vai ļoti mazi burtiņi. Un pat ja pirmajā brīdī liekas, ka vizuāli ir forši un citādāk, vērtība ir tajā, ka tiek domāts par citiem cilvēkiem un to, ko viņi var apskatīt. Tā mums šķiet svarīga tēma.

Izvirzīt fokusā gala lietotāju, nevis māksliniecisko ambīciju?

A: Jā, to mēs ļoti bieži mēģinām salāgot. Varētu jau domāt tikai par vizuālo, bet tomēr ir arī sociāla atbildība, mēģināt pēc iespējas padomāt par visām sabiedrības grupām, kas varētu izstādi apmeklēt.

K: Arhitekta darbā attiecībā uz piekļūstamību vadāmies pēc Latvijas normatīviem un standartiem – tās ir skaidri definētas minimālās prasības, kas būvprojekta risinājumiem jānodrošina. Izstāžu dizainu tiešā veidā normatīvi neregulē. Mēs esam izmantojuši Smitsona Institūta muzeja⁶ vadlīnijas. Bet tās arī izskatās jau gadus desmit vecas.

Līdzīgi ir ar ilgtspēju un materiālu atkārtotu izmantošanu izstādēs.

Daudzi par to runā, bet reti kurš uzstāj, ka tas tiešām būtu jādara.

K: Mūsu pieredzē redzam, ka ilgtspējīgi risinājumi var iet roku rokā ar ierobežotu budžetu. Šādā kontekstā atkārtoti izmantojamus materiālus vai materiālus, kuri pēc tam tiks izmantoti citur, ir vieglāk racionalizēt. Ar vides pieejamību ir brīvāk, nekur nav stingri pateikts – nevar tik mazus burtus taisīt.

A: Kādus gadus atpakaļ Briselē, izstāžu zālē “Bozar” bija LLMC ceļojošā izstāde “Vizionārās struktūras”⁷, kas sākotnēji bija bibliotēkā. No “Bozar” puses bija komentārs, ka burti ir par mazu, bet arī tikai pēc izstādes uzbūves. Mēs projektējam ēkas, un mums ir zināms par to, kā pārvietojas cilvēks ratiņkrēslā, kādi ir nepieciešamie gabarīti vai kādā līmenī ir ērti skatīties. “Dekoloniālās ekoloģijās” mēs plānojam iekārtojumu tā, lai nepalik pārk šauras vietas un ir iespēja manevrēt.

K: Pieejamība izstādēs ir diezgan sarežģīta tēma. Beigās tā izstāde bija diezgan tumša. Mēs mēģinājām, bet neizdevās viss labi. Tādos brīžos var redzēt, ka trūkst labo prakšu iestrādes. Pagaidām ir ļoti brīvi – katrs taista izstādes telpu pēc saviem ieskatiem un vērtībām. LLMC bija vides pieejamības konsultante Lība Bērziņa. Redzot, ka mēs centāmies, viņa pārāk nekritizēja, bet es labprāt būtu saņēmis sarakstu ar visu, kas nestrādāja. Nezinu, vai ir globāli standarti, tas vairāk šķiet process – pieejamība. Es domāju, ka mums vietējā ainā arī pamatlietas vēl nav ieviestas un sakārtotas.

6

Smitsona institūts
jeb *Smithsonian
Institutions* ir
lielākais muzeju
un pētniecības
komplekss pasaulē,
kurā ietilpst 21
muzejs, 14 zinātnes
un pētniecības
centri un zoodārzs.
Vairāk – www.si.edu.

7

Izstāde “Vizionārās
struktūras. No
Johansona līdz
Johansonam”
norisinājās no
2014. gada 3. jūlija
līdz 6. augustam
Latvijas Nacionālajā
bibliotēkā.
Vēlāk – no
2015. gada
13. februāra līdz
31. maijam Briselē,
izstāžu zālē “Bozar”.

Kā izvērtējat sava darba rezultātu?

K: Izstādēs bieži skaita apmeklētājus, bet arvien biežāk šķiet, ka cilvēki izstādes apskata tīmekļos publicētās fotogrāfijās. Līdz ar to rodas jautājums – vai klātienē apmeklētāju skaits kļūst mazāk nozīmīgs? Būtu jāņem vērā arī caur sociālajiem medijiem un publikācijām atstātais nospiedums. Tas, protams, nav tas pats, kas apskatīt izstādi klātienē, bet ieguldītais darbs atstāj nospiedumu arī caur reportāžām. Turklāt arhitektūrā un būvniecībā ir pragmatiskāki rādītāji, teiksim, CO₂ nospiedums uz kvadrātmētru. Ir valstis, piemēram, Dānija, kur tas ir jādara obligāti. Latvijā tas vēl nav obligāti. Gan jau pēc kāda brīža būs. Būvniecībā izmaksas rēķina uz kvadrātmētru, bet tas nav ļoti objektīvi. Kādā izstāžu seminārā Īgaunijā viena no tēmām bija “Kumu” muzeja mēģinājums mērīt savu izstāžu atstāto CO₂ nospiedumu vidē. Viņi diezgan ātri secināja, ka ievērojamu daļu sastāda lidojumu skaits, ja lido mākslinieks, kurators vai tiek deponēts kāds eksponāts. Uz vietas iekārtojuma risinājumus var taisīt no koka, krāsot vai nekrāsot utt., bet tās visas kļūst par mazām niansēm uz kopējā fona. Varētu mērīt, kāds ir nospiedums uz vidi pret efektu sabiedrībā. Sarežģīti. Mēs pagaidām to nemērām.

A: Mums nav atstrādātas metodikas. Kopiespaidu drīzāk novērtējam sajūtu līmenī, pašiem redzot rezultātu. Tas sasaucas arī ar sabiedrības atsaucību, ir interesanti dzirdēt komentārus, kā citi ir uztvēruši izstādi. Apmeklējums bieži ir saistīts ar saturu, ir tēmas specifiskām auditorijām. Piemēram, MVM izstādi “Pēcnāves dzīve” apmeklēja nozares profesionāļi no citiem muzejiem un krietni mazāk no plašākas sabiedrības. Arī recenzijas ir veids, kā saredzēt vērtējumu. Arhitektūrā ir gada balvas, kas arī ir atskaite punkts. Mēs pagājušogad piedalījāmies Dizaina gada balvā, tikām finālā⁸. Likās, ka visa ir tik daudz, gandrīz vai prasītos izdalīt izstāžu jomu. Tīri subjektīvi šķiet ļoti svarīgi, kā saturs ir sajūgts kopā ar telpu. Tas mūs interesē – kā ekspozīcijas dizains, materiāli un dizaina risinājumi turpina stāstu. Nevis smuka izstāde, bet gan tas, ka tam smukumam izstādē ir jēga un konteksts. Teiksim, MVM mēs gājām uz krājumu, skatījāmies kā tiek glabātas gleznas. Tur bija mīksti atbalsta spilventiņi, ar ko gleznas tiek atdalītas cita no citas. Mēs vēlējamies to parādīt izstādē un izmantojām šos materiālus. Vai “Dekoloniālajās ekoloģijās” – sarkanais ķieģelis ir izstādē apskatītā laika iezīme, tas tika aktīvi izmantots. Vēl jo vairāk, tas ir ekoloģisks materiāls. Interesanti kļūst tad, kad izdodas sajūgt kopā stāstu ar ekspozīcijas telpas risinājumu. Tas ir ļoti subjektīvi, bet mums liekas svarīgi.

Es piekřītu, man arī veiksmīgākie liekas tie projekti, kur telpa kļūst par mediju, ļaujot daļu no informācijas uztvert intuitīvi.

K: Tas laikam būtu augstākais mērķis – atnākt uz izstādi un sajūt tās tēmu. Tas nenozīmē, ka nevajag tekstus. Tomēr tos varētu taisīt īsākus, jo kontekstuālā informācija var būt arī acīmredzama, ienākot telpā.

8

Izstāde “Pēcnāves dzīve. Piemiņas prakses un muzejs” tika nominēta 2025. gada Latvijas Dizaina gada balvai.







Izstāde "Lasīt istabu/Reading the Room", 2025.
Kuratori Liene un Oskars Pavlovski, biedrība "Neatlaidība". Foto: GAISS





You are holding a book about exhibitions in memory institutions. Do you recall the last time you visited an exhibition in a museum or a library, and the feelings or reflections it evoked? Perhaps it was an exhibition at the Latvian National History Museum in the restored premises of Riga Castle; maybe an art exhibition at the Latvian National Museum of Art featuring works by Džemma Skulme, Ojārs Ābols, or another major artist whose work vividly reflects its time; or perhaps one of the exhibitions organised by the Latvian National Library within the framework of *Latviešu grāmatai 500* (Latvian Book 500). Exhibitions in museums and libraries often appear so self-evident that they go unnoticed, sometimes even undervalued. Their viewing period is short, sometimes a month, sometimes three, while the preparation may take several years. Exhibitions are situated between art and knowledge, between artworks and texts, between curators and researchers, and between visitors and institutions. It is to encompass this broad field and to give exhibitions a voice that this book has come into being.

“An exhibition, no different from radio, television, or the Internet, supports art being brought to an audience,”¹ writes critic and curator Alison Green, author of *When Artists Curate*. However, the book you are holding is dedicated to exhibitions that bring historical narratives and scholarly knowledge to audiences. Research-based exhibitions may be viewed as communication tools and are not confined to the field of art alone. Alison Green refers to curator Maria Lind and invokes “abundant didacticism,”² noting that museums hold the knowledge about culture visitors need to understand it; therefore, exhibitions – whether through explanatory texts accompanying artworks, educational programmes, curator-led tours, or audio guides – are dominated by an instructive mode of expression. In turn, Fleur Watson, author of *The New Curator*, writes: “The audience is the key part of the equation, and the techniques most critical for the curator are those that help them engage their audience no matter what the specific message.”³ Brigita Zelča-Aispure, Head of the Exhibition Centre at the Latvian National Library, likewise emphasises audience engagement as a priority: “Exhibitions at the Latvian National Library have gained visibility on both national and international level due to their bold visual language and ability to translate research-based content into widely accessible audiovisual codes, making academically specialised material accessible to visitors.”⁴ The aim of this publication is to emphasise that exhibitions are not merely illustrations of chronological events, nor interesting glimpses into history, educational material, or tools of public relations. Exhibitions may be compared to books: some are encyclopaedic reference works, while others are examples of literary and artistic thinking. Continuing this analogy, we are interested in exhibitions that extend beyond the reference model, they are combinations of design, original viewpoints, artistic interpretation, fleeting imagination, and rigorous research, capable of moving, inspiring, engaging, informing, attuning, and prompting reflection. We know how to choose and read books, yet the history, specificity, and potential of exhibitions often remain unclear and incomprehensible; and the purpose of this book is to dispel that uncertainty surrounding the making of exhibitions.

Exhibitions are an essential part of the work of the Latvian National Library. Each year, a wide range of exhibitions is presented in its large and small exhibition halls, from modest book selections to large-scale displays, all of which are open to visitors free of charge.

1

Green, Alison.
When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium. London: Reaktion Books, 2018, p. 239.

2

Ibid., p. 240.

3

Watson, Fleur.
The New Curator. Exhibiting Architecture and Design. New York: Routledge, 2021, p. 12.

4

Conversation with Brigita Zelča-Aispure, 13 April 2026.

The creation of exhibitions involves many members of the library staff – researchers, designers, curators, collection specialists, and technical staff – yet the particular library exhibitions mentioned in this book and the personal reflections of their makers serve as a point of departure for a broader insight into the processes of exhibition making. In the introductory essay *The Future Is Polyphonic. Hopefully*, Maija Treile and Pauls Daija, authors of the exhibition *Tiesības uz bibliotēku* (Is a Library a Birthright?), offer a glimpse into the curatorial reflections and dialogues that accompany the making of an exhibition, outlining the complexity of the playing field.

Alongside theoretical and practical questions examined through the Latvian National Library's extensive exhibition experience, the book also discusses three historical exhibitions. Inta Pujāte writes about *Latviešu etnogrāfiskā izstāde* (Latvian Ethnographic Exhibition, 1896), Ieva Astahovska studies the exhibition *Svētki* (Festivities, 1972), and Andra Silapētere looks back at the exhibition *Pieminekļis* (Monument, 1995).

The editors considered it important to mark these three moments in exhibition history, which weave through different periods of Latvian culture. Each of these exhibitions contains a dense entanglement of the political and social processes of its time which now comes into sharper focus as we examine the conditions under which the exhibitions were produced and their impact on events many decades after they took place. These examples reveal the exhibition as a medium in which the works on display are only one element among many; equally significant are the collective labour of the teams who created them, the decisions made within specific political contexts, the technical solutions of the display, and the public response. Exhibition history, as a distinct mode of historical inquiry, is also gradually gaining relevance internationally. “By comparison with art history, aesthetics, ethnography, museum studies and even curatorial studies, exhibition histories is a new field, not yet academically entrenched,”⁵ writes Lucy Steeds, Head of the Exhibition Studies programme at Central Saint Martins, University of the Arts London. In Latvia, exhibition history has so far been addressed in a fragmentary manner; only a few exhibitions have been the subject of dedicated publications that assess displays within a broader cultural and historical perspective, including the Latvian Ethnographic Exhibition discussed here, as well as the legendary 1984 exhibition *Daba. Vide. Cilvēks* (Nature. Environment. Man)⁶. Exhibition history was also the focus of the international project *Paralēlās hronoloģijas. Austrumeiropas izstāžu nezināmā vēsture* (Parallel Chronologies: The Invisible History of Eastern European Exhibitions), organised by the Latvian Centre for Contemporary Art. This resulted in an exhibition about exhibition history shown in 2011 at the Riga Art Space. The examination of three historical exhibitions in this book is not intended to establish a canon, nor to elevate these exhibitions as definitive reference points; our aim is to study them in order to understand historical processes through the perspective of exhibitions, to outline the specificity of the exhibition as a medium, and to grasp its potential.

“Exhibitions are resistant to scholarly research and retrospective appraisal. They are short-lived, taking place in particular locations, and when they travel they inevitably transform themselves as they do. If the ‘experience’ of an exhibition is an essential part of what they are, accounting for multiple, shifting experiences after the fact is a thankless, impossible task,”⁷ writes Yaiza Hernandez Velazquez. She also points to the inadequacy of exhibition documentation: after an exhibition has closed,

5

Steeds, Lucy.
Exhibition.
Introduction// Contemporary Exhibitions: Art at Large in the World. Cambridge: M.I.T. Press, p. 18.

6

Baranovska, Inese (sast.). *Daba. Vide. Cilvēks*. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, 2004.

7

Hernandez Velazquez, Yaiza. Who Needs ‘Exhibition Studies’? In: *Art and Its Worlds: exhibitions, institutions and art becoming public*. London: Afterall, 2021, p. 307.

technical plans of the display, photographic records, lists of exhibited works, wall texts, and object descriptions are often not preserved, therefore research is hindered, and exhibition history is more frequently taken up by critics rather than historians. However, critics tend to focus less on the exhibition as a complex event and more on individual artworks. An exhibition is not just the exhibits, nor merely the work of the artist and the curator. Lucy Steeds's writing also resonates with the aims of this publication: "Rather, the aim is to shift and widen the focus in order to take in the multiple agencies responsible for exhibitions: to consider not only artistic and curatorial contributions – where these may merge, or remain distinct even to the point of antagonism – but also the work of those concerned with other dimensions, aspects such as design or interpretation materials and more broadly the role of the institutional or alternative context."⁸ Brigita Zelča-Aispure also highlights that "the work of the Library's Exhibition Centre is always a collaborative effort, its strength lies in the individual motivation of each team member – from project managers and designers to exhibition technicians – to make each successive exhibition or project slightly better, more visually compelling, and more comprehensive for visitors."⁹ The need for an expanded perspective is also emphasised by the authors of *Histories of Exhibition Design in the Museum*: "The history of exhibition design in museums is especially 'invisible'. Despite many years of scholarly consideration, we still have a limited understanding of the people, practicalities, and the creativity of exhibition making within the museum over its 250-year history. The evolving process of exhibitions, the physical and emotional practices involved, and the diversity of actors are rarely acknowledged."¹⁰ Equally, it must be recognised that clear definitions and fixed rules are not possible in this field, therefore this book aims to unravel and seek out threads that reveal how understandings change, for example, in the use of the term 'curator' or in museum's role to interpret contemporary social and political contexts. "Given the drift of exhibitionary venues toward more and more experimental, open, virtual, and temporary forms, and the constant, even accelerating switching of roles between players from every node, we know that these efforts to identify core concerns and distinct competences of each player are doomed to become outdated as soon as they are identified,"¹¹ concludes Terry Smith.

A broader view of exhibitions in this book is constructed from three perspectives: "The Exhibition and Research", "The Exhibition and Form", and "The Exhibition, the Institution, and the Audience". The research dimension is addressed by curators Auguste Petre and Zane Zajančauska. In her essay *Curator vs Researcher? Some Cases of Materiality Research*, Auguste Petre observes the interplay between research and curatorial practice. She focuses on examples of the overlap between these two roles in contemporary art exhibitions, emphasising that they resist strict separation and instead unfold in relation to one another. Drawing on both theoretical insights and her own curatorial-research practice, the author demonstrates how curatorial interpretation can become an active research act, whereas research can take on a spatial, publicly accessible form. Zane Zajančauska reflects on the exhibition *Pēcnāves dzīve* (Life after Death. Remembrance Practices and the Museum) at the Pauls Stradiņš Medicine History Museum, viewing the process of redefining the museum as an example of institutional self-critique and considering the museum not as a neutral repository of knowledge, but as an institution shaped by multiple, overlapping ideological, historical, and political meanings. Engaging with archival materials and artistic research methods, Zajančauska traces the formation of the museum's anonymous authority during the Soviet period and shows how artistic interpretation, in the form of film and exhibition, can shed light on these power structures and mechanisms of narrative construction.

8

Steeds, Lucy.
Op. cit., p. 13.

9

Conversation with
Brigita Zelča-
Aispure, 13 April
2026.

10

Guy, Kate; Williams,
Hajra; Wintle, Claire
(eds.) *Histories of
Exhibition Design
in the Museum.
Makers, Process,
and Practice*. New
York: Routledge,
2024, p. 1.

An exhibition is shaped not only by research-based content, it also acquires artistically multilayered form created by artists and designers. The section “The Exhibition and Form” includes the essay *What Does a Small Rococo-Era Mahogany Table Tell Us?*, which focuses on the exhibition series at the Latvian National Library developed in collaboration with contemporary artists, in particular the 2024 exhibition *Bezdarbības māktie ziloni* (Elephants Tormented by Idleness) by Krišs Salmanis. Through examples from international practice and current artistic processes, often unfolding within the complex relationships between curators, visitors, and institutions, the essay explores the potential of contemporary art for research-based exhibitions. In her essay *Directing Experience: A Brief Insight into the History of Interpretive Exhibition Design Practices*, Anete Krūmiņa, co-editor of this book, designer, and curator, outlines the history of exhibition design as a form of communication and highlights the fragile boundary between the objective presentation of facts and design’s capacity to emotionally engage the visitor’s senses. Research-based exhibitions in state institutions are a powerful tool in the hands of their makers, a power that also raises ethical questions.

Design and artistic form are the visible aspects of exhibitions encountered by visitors, while the prolonged preparatory work carried out in the offices and storage facilities of museums and libraries remains unseen. This dimension is addressed by Inga Surgunte and Ineta Vaivode in the section “The Exhibition, the Institution, and the Audience”. Curator Inga Surgunte examines the making of the Latvian National Library’s centenary exhibition *Neredzamā bibliotēka* (The Invisible Library) from an unconventional perspective – the Sustainable Development Goals set out in the UN’s 2030 Agenda. The author concludes that sustainable practices in memory institutions can also emerge from the bottom up, but their long-term viability requires systematic political will, resources, and responsibility for sustained relationships with communities. A further in-depth view of exhibition-making is offered in Ineta Vaivode’s essay *Latvian National Library Exhibitions as an International Tool*. By examining different approaches to a single theme across two distinct exhibitions – *Tipogrāfa esence. Nikolauss Mollins: Rīga–Antverpene* (The Essence of a Typographer. Nicolaus Mollyn: Riga–Antwerp) at the Plantin-Moretus Museum in Belgium and *Teksts mūs neinteresē* (Text is Not Our Type) at the Latvian National Library – the author demonstrates how exhibition concepts are shaped by the audience and location, providing a detailed account of the exhibition making process.

The book also includes an essay by historian and curator of numerous Latvian National Library exhibitions, Gustavs Strenga, offering a critical view of research-based exhibitions in Latvia, their shortcomings and possibilities, as well as a conversation between Anete Krūmiņa and the architecture studio Gaiss, which has designed many significant exhibitions, including *Life after Death. Remembrance Practices and the Museum* at the Pauls Stradiņš Medicine History Museum, discussed in Zane Zajančauska’s essay, and the Latvian National Library’s permanent exhibition *Grāmata Latvijā* (Book in Latvia). The textual content of the publication is complemented by a photographic series by Reinis Hofmanis, created over several months while documenting the making of the exhibition *Is a Library a Birthright?*. This documentary, visual insight into the birth of an exhibition invites readers to reflect on the words of Samuel Alberti, Director of Collections at National Museums Scotland, who has observed that it is precisely “the “invisible technicians” who [have always] kept museums afloat.”¹²

11

Smith, Terry.
*Thinking
contemporary
curating*. New
York: Independent
Curators
International, 2012,
p. 47.

12

Guy, Kate; Williams,
Hajra; Wintle, Claire
(eds.). *Op. cit.*, p. 9.

Autori

Katrīna Teivāne, *Dr. art.*
Latvijas Nacionālā bibliotēka

Anda Boluža, *Mg. art.*
Neatkarīga pētniece

Maija Treile, *Mg. philol.*
Latvijas Nacionālā bibliotēka

Pauls Daija, *Dr. philol.*
Latvijas Nacionālā bibliotēka

Inta Pujāte, *Dr. art.* (1957–2025)

Zane Zajančauska, *Mg. art.*
Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs

Auguste Petre, *Mg. art.*
Latvijas Mākslas akadēmija
Neatkarīga kuratore

Ieva Astahovska, *Mag. art.*
Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs

Anete Krūmiņa, *Mg. art.*
Neatkarīga dizainere, pētniece

Andra Silapētere, *Mg. art.*
Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs

Inga Surgunte, *Mg. art., Mg. philol.*
Latvijas Kultūras akadēmijas
Kultūras un mākslu institūts

Ineta Vaivode, *Mg. art.*
Latvijas Nacionālā bibliotēka

Gustavs Strenga, *Ph.D.*
Latvijas Kultūras akadēmija

Arnita Melzoba, *Dipl. arh.*
Arhitektu birojs “GAISS”

Kārlis Melzobs, *Dipl. arh.*
Arhitektu birojs “GAISS”

Izdevums iespiests un iesiets Jelgavas tipogrāfijā

Papīrs iekšlapām *Munken Lynx*, *Munken Pure*, *Arctic Volume White*;

papīrs vākam *Keaykolour Rosebud*.

Burtveidoli: *Avenir*, *EB Garamond*, *Lexend*

Tirāža: 300

© Anda Boluža, Anete Krūmiņa, sastādījums, 2026

© Katrīna Teivāne, Anda Boluža, Maija Treile, Pauls Daija, Reinis Hofmanis,

Inta Pujāte, Zane Zajančkauskā, Auguste Petre, Ieva Astahovska, Anete Krūmiņa,

Andra Silapētere, Inga Surgunte, Ineta Vaivode, Gustavs Strenga,

Arnita Melzoba, Kārlis Melzobs, 2025–2026

© Latvijas Nacionālā bibliotēka, izdevums, 2026

Latvijas Nacionālā bibliotēka

Mūkusalas iela 3, Rīga, LV-1423

lnb.lv

Katrīna Teivāne
Anda Boluža
Maija Treile
Pauls Daija
Reinis Hofmanis
Inta Pujāte
Zane Zajančkauskā
Auguste Petre
Ieva Astahovska
Anete Krūmiņa
Andra Silapētere
Inga Surgunte
Ineta Vaivode
Gustavs Strenga
Arhitektu birojs GAISS



L N B

LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA