

SITUĀCIJA IR CERĪGA: JAUNS SOLIS CEĻĀ UZ PADOMJU LAIKA MĀKSLAS JAUNO VĒSTURI

THE SITUATION IS HOPEFUL: ANOTHER STEP TOWARDS A NEW HISTORY OF ART OF THE SOVIET PERIOD

Alise Tīfentāle

Mākslas zinātniece / Art Historian

Grāmatu “Atsedzot neredzamo pagātņi” veido divas daļas: konferences “Atsedzot neredzamo pagātņi. Aktuālās pieejas Austrumeiropas sociālisma perioda mākslas vēstures pētniecībā” rakstu krājums (konference notika 2011. gada 17.–18. maijā Gētes institūtā Rīgā) un ar izstādi “Paralēlās hronoloģijas. Austrumeiropas izstāžu nezināmā vēsture” (2011. gada 17. maijs–4. jūnijs, “Rīgas mākslas telpa”) saistītie raksti. Laikmetīgās mākslas centra ieguldītais darbs padomju laika kultūras mantojuma apzināšanā un izvērtēšanā ir nenovērtējams, un rakstu krājums ir liels solis ceļā uz sistemātisku un rezultatīvu pētniecību. Vienlaikus tas arī spilgti izgaismo problēmas, kas vēl jārisina, un to skaitā ir terminoloģija un metodoloģija. Vēl neatrisinātie jautājumi ir pamats pozitīvai un cerīgai noskaņai – pētniekiem šajā jomā darba pilnas rokas, un mūs gaida brīnišķīgi jaunatklājumi un varbūt pat jaunās mākslas vēstures teorijas.

Kas ir “modernizējoša māksla”?

Vispirms jānoskaidro, kas ir galvenais objekts, uz kuru attiecas rakstu krājumā apkopotie pētījumi un materiāli. Kā ievadā norāda izdevuma sastādītāja mākslas zinātniece Ieva Astahovska, galvenais jautājums ir par “sociālisma perioda modernizējošo mākslu” (10. lpp.). Lai arī rodas iespaids, ka rakstu autoru lielākā daļa ir vienojušies par kādu konkrētu “modernizējošās mākslas” izpratni pēc noklusējuma, lielākas skaidrības vārdā nenāktu par jaunu iesaistīties diskusijā par to, kas ar šo frāzi tiek saprasts un kāpēc.

Sākotnēji Rietumu tradicionālajā izpratnē ar modernismu tika saprasta virzība uz arvien augstāku abstrakcijas līmeni. Saskaņā ar Modernās mākslas muzeja pirmā direktora Alfreda Bāra 20. gs. 30. gadu vidū izstrādāto mākslas virzienu un stila evolūcijas shēmu modernās mākslas nenovēršamā attīstība ved tikai un vienīgi uz abstrakciju. Vēlāk pievienojās Klementa Grīnberga izpratne par mākslas mediju pašpietiekamību, kam sekoja izpratne par t. s. augstās mākslas antiintelektuālismu un apolitiskumu, ko savukārt centās apvērst 60. gadu avangardiskās kustības, sākotnēji vērstas pret mākslas tirgus konjunktūru, vispārējo patērnieciskumu un kapitālisma ideoloģiju, bet drīzumā, protams, kļūstot par šo parādību organisku elementu.

Rodas iespaids, ka autori lielākoties pieņem, ka “modernizējošs” ir viss, kas formas ziņā kaut nedaudz atgādina Rietumu mākslas izpausmes attiecīgajā laikposmā. Par saturiskām analogijām gan runāt ir nevietā, jo sabiedrības ekonomiskā, sociālā un ideoloģiskā struktūra komunistiskā režīma un kapitālisma apstākļos ir pārāk atšķirīga, un mums ir pamats uzskatīt par spekulatīviem lielāko daļu apgalvojumu par iespējamām saturiskām līdzībām. Rietumu mākslinieki izvēlējās noteiktu formālu izteiksmes līdzekļu arsenālu, lai paustu neapmierinātību ar pastāvošo iekārtu – mākslas galeriju sistēmu, muzeju politiku, vispārējo patērētājsabiedrības un demokrātijas krīzi u. tml., savukārt mākslinieki šaipus dzelzs priekškarā, pat izmantodami līdzīgus formālus paņēmienus, pauda pavisam citu vēstījumu. Gluži vai kā ar Kārli Marksu un komunismu – lai arī citāds būtu tas pats, tam tomēr bija pavisam cita nozīme un sekas Padomju Savienībā un, teiksim, Francijas Komunistiskās partijas aktivīstu vidē. Tāpat arī būtu jāmeklē saturiskas un nozīmes atšķirības

This book is in two parts: a collection of articles from the conference *Recuperating the Invisible Past. Perspectives and Ways of Dealing with the Complexity of Art History of the 1960s–1980s in Eastern Europe* held on 17–18 May, 2011, at the Goethe Institute in Riga, and articles relating to the exhibition *Parallel Chronologies. Invisible History of Exhibitions* (17 May–4 June, 2011, Riga Art Space). The work invested by the Centre for Contemporary Art in the comprehensive survey and evaluation of our cultural legacy from the Soviet period is inestimable, and this collection of articles is a major step forwards on the way towards systematic and conclusive research. At the same time it sharply highlights the problems which are yet to be resolved, among them those of terminology and methodology. These unresolved issues provide grounds for a positive and hopeful mood: for researchers in the field there is still plenty to do, and we can anticipate wonderful new discoveries, and perhaps even new theories of art history.

What is “modernising art”?

First of all we need to establish what the main focus of attention is in the research articles and materials that comprise this collection. As the compiler of the publication Ieva Astahovska points out in the introduction, the chief issue concerns “modernising socialist-period art” (p. 11). Even though one is left with an impression that most of the authors of the articles have implicitly agreed upon some kind of concrete definition of “modernising art”, in order to achieve greater understanding it would be of benefit to discuss what is meant by this phrase, and why.

Initially, in the traditional Western interpretation modernism was seen as a continuous progression towards an ever higher level of abstraction. In accordance with the scheme of evolution of art movements and styles conceived in the mid 1930s by the first director of the Museum of Modern Art (MoMA), Alfred Barr, the inevitable development of modern art leads only and solely towards abstraction. Later this was joined by Clement Greenberg’s reading of medium specificity. This was followed by the notion of the anti-intellectualism and apolitical nature of high art which, in turn, the avant-garde movements of the 1960s sought to overturn, firstly by revolting against the processes of the art market, consumerism in general and capitalist ideology, but soon enough, of course, becoming an organic element of these same phenomena.

One is left with the impression that the authors, for the most part, assume that “modernising” is everything that resembles Western artistic expressions of the same time period in terms of form. In my opinion, this is not the place to discuss content-based anthologies, as the respective backgrounds, the economic, social, and ideological structures within the societies under communism and capitalism were far too different, and we have reason to consider the majority of assertions about possible content-based similarities as being speculative. Western artists chose a certain arsenal of formal means of expression in order to express dissatisfaction with the existing order – the art gallery system, museum policy, the general crisis of consumer society and democracy and similar; meanwhile, artists on this side of the



Atsedzot neredzamo pagātņi / Recuperating the Invisible Past
Sast. un red. Ieva Astahovska. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2012
284 lpp.:il., 110 il. /
Compiled and edited by Ieva Astahovska. Rīga: Centre for Contemporary Art, 2012
284 pages.:ill., 110 ill.

starp, sacīsim, Ļeņina portretu, kas brīnišķīgi uzgleznots Padomju Latvijā, un Pikaso no Parīzes sūtīto zīmējumu ar draudzīgo sveicienu Staļinam dzimšanas dienā. Attiecīgi arī “modernizējošās” izpausmes būtu jāskata tikpat rūpīgi, izvērtējot kultūras kontekstu.

Vēl precizējams ir jautājums par koordinātu sistēmu – kas būs atskaites punkts, līdz kuram māksla ir “nemoderna” un pēc kura tā kļūst “modernizējoša”. Lielākā daļa rakstu krājumā iekļauto pētījumu attiecas uz relatīvi vēlīno padomju situāciju – 60. gadu beigām un 70. gadiem. Atkal pēc noklusējuma tiek pieņemts, ka nekas “modernizējošs” iepriekšējās desmitgadēs nenotika. Vai tiešām? Ainas pilnīgāki izpratnei vēsturiskais periods no Otrā pasaules kara beigām līdz Padomju Savienības sabrukumam būtu jāskata tā attīstībā un mainībā, turklāt arī pietiekami skaidri cenšoties formulēt, kādas katrā laikposmā ir tās “nemodernās” parādības, uz kuru fona var izcelties kaut kas “modernizējošs”. Piemēram, saskaņā ar Borisu Groisu Staļina laika sociālistiskais reālisms ir visīstākais modernisms, bet saskaņā ar Alfredu Bāru šajā pašā laikā nav nekā anahronistiskāka par figurālo glezniecību. Un tā tālāk. Tāpēc šis aspekts vēl ir plaši diskutējams un var būt daudzsoļošs turpmākās pētniecības un teoretizēšanas virziens.

Kā situāciju sarežģīt vēl vairāk?

Daudzsoļošs ir arī izpētes virziens attiecībā uz mākslinieciskās darbības politisko un ekonomisko kontroli padomju sistēmā, sākot ar izglītības iestādēm un beidzot ar profesionālās karjeras veidošanas instrumentiem, Mākslinieku savienību un Mākslas fondu, pasūtījumiem, izstādēm un iepirkumiem. Ieva Astahovska ievadā raksta, ka pētījumu “noteicošais faktors (..) lielā mērā [ir] mākslas un sistēmas / varas attiecību un to radīto nosacījumu atsegšana” (12. lpp.). Visekstrēmākās pozīcijas pārstāvji uzsvertu, ka kolaboracionisms jebkurā formā un jebkurā režīmā ir un paliek ētiski apšaubāma vai vismaz diskutabla rīcība, un šī pozīcija savukārt rosina meklēt un atrast tik valdzinošos organizētas vai individuālas pretestības sižetus darbībās, kas tādas varbūt arī nemaz nebija. Piemēram, Pjotrs Pjotrovskis norāda, ka tikai ne-daudzие politiski aktīvās un subversīvās mākslas piemēri (tiek minēti atsevišķi čehu, slovāku, poļu, ungāru un austrumvācu mākslinieki un mākslinieku grupas) “veido Centrāleiropas mākslinieciskās kultūras bāzi un tās ieguldījumu tālaika pasaules kultūrā” (20. lpp.).

Minētās “mākslas un sistēmas / varas” attiecības, it īpaši Baltijas valstu gadījumā, kur padomju vara nenoliedzami bija okupācijas režīms – lai gan tik ļoti ieildzīs, ka jau normalizējies pāris paaudžu laikā, – bija pietiekami sarežģītas un daudzslāņainas, un tās arī būtu jāskata bez centieniem vienkāršot. Rakstos vairākkārt uzsverts, ka nav iespējams un arī nav nepieciešams būt radikālam un skatīt visu kā bināru pretstatu pārus (kā, piemēram, bieži lietotie jēdzieni “oficiāla” un “neoficiāla” māksla), un tam var tikai piekrist.

Var turpināt sarunu arī par “Austrumeiropas” jēdziena lietojumu, jo jau sen noskaidrots, ka nekā tāda nav un “Austrumeiropa” ir viens no mītiem, kura atdzīvināšanai mūsdienās ataisnojuma nav. Turklāt Baltijas valstis ir atšķirīgs gadījums – zaudējot valstisko neatkarību, pēc Otrā pasaules kara tās vienkārši pazuda no pasaules kartes. Arī šajā aspektā vēl daudz jautājumu un risināmu problēmu. Vēsturnieki, kas specializējas Padomju Savienības kultūras un mākslas vēsturē, lielākoties koncentrējas uz procesiem Krievijā un, ja arī piemin Baltijas

Iron Curtain, even when using similar formal techniques, were communicating a completely different message. It’s quite like with Karl Marx and Communism: although the quotation may be the same, it nevertheless carries a completely different meaning and ramifications in the Soviet Union than, let’s say, amongst activists of the Communist Party of France. Likewise one should seek differences in content and meaning between, for instance, a beautifully painted portrait of Lenin in Soviet Latvia, and the drawing with a friendly greeting that Picasso sent from Paris to Stalin on his birthday. Correspondingly the “modernising” expressions, too, should be just as rigorously examined, in assessing the cultural context.

Another aspect yet to be clarified is that of the system of coordinates – what is to be the point of reference prior to which art is “not modern” and after which it becomes “modernising”. Most of the studies included in this collection of articles refer to a relatively late period of the Soviet era, that is the late 1960s and the 1970s. Again by tacit agreement it seems to be assumed that in the previous decades nothing “modernising” had taken place. Really? In order to gain a more comprehensive understanding, the historical period from the end of WW2 until the collapse of the Soviet Union should be viewed in the way it developed and changed, in addition seeking to formulate in reasonably precise terms which, in each time period, were the manifestations of the “not modern” against which some “modernising” feature would stand out. For example, according to Boris Groys the socialist realism of Stalin’s era is quintessential modernism, but for Alfred Barr during this same time period there is nothing more anachronistic than figural painting. And so on. That is why this aspect is still open to debate and could offer a promising direction for further research and theorisation.

How to complicate matters further?

Another potentially fruitful area of research is about the political and economic control of artistic activity under the Soviet system, starting with educational institutions and finishing with the facilitators of professional career development – the Artists’ Union and Art Fund, commissions, exhibitions and acquisitions. Ieva Astahovska in her introduction states that for the studies “...more important is revealing of differing conditions, largely those created by the art and the system / power relationships.” (p. 13) Representatives of the most extreme position would argue that collaborationism in any shape or form, and under any regime, is and remains ethically doubtful or at least controversial, and this kind of position, in turn, encourages seeking and finding such pleasing evidence of organised or individual dissent in actions which perhaps were never intended to be such. For example, Piotr Piotrowski points out that only the very few examples of politically active and subversive art (here mentioning Czech, Slovak, Polish, Hungarian and East German artists and artists’ groups) “... make[s] the foundation of Central Europe’s artistic culture and its contribution to the world culture of those times.” (p. 21)

The “art and the system / power” relationships mentioned, especially in the case of the Baltic states, where the Soviet ruling power was indisputably a regime of occupation – albeit so entrenched that it had already normalised within a couple of generations – were complex and multi-layered enough, and these too should be examined without any attempts at simplification. In the articles it is reiterated numerous times that it is not possible, nor is it necessary, to be radical and to view everything as binary pairs of opposites (as, for instance, the often used concepts/terms “official” and “unofficial” art), and one can only but agree with that.

We could also continue the discussion about the usage of the term “Eastern Europe”, because it has long been determined that nothing like that exists and “Eastern Europe” is one of those

valstis, tad tikai garāmejojot. Austrumeiropas pētnieki, kā, piemēram, Pjotrs Pjotrovskis, koncentrējas uz Eiropas tā dēvētajām komunistu bloka valstīm, nepievēršoties padomju republikām. Līdz ar to plašākā starptautiskā mērogā Latvijas padomju laika mākslas vēsture tā īpaši nerūp ne vieniem, ne otriem, un šī beidzot ir joma, kurā Latvijas zinātniekiem ir visas iespējas pateikt ko jaunu un ievērojamu.

Latvijas un Baltijas valstu norises var analizēt, pretstatot un salīdzinot ar vispārējo Padomju Savienības kultūrpolitisko kontekstu. Marks Alens Švēde savā “Kareivīgajā nonkonformistu paradigmas apoloģijā” (60. lpp.) pievērš mūsu uzmanību tam, ka, no ārpuses raugoties, iedomāto atšķirību Padomju Savienības iekšpusē var arī nebūt pārāk daudz. Teorētiski tam arī varētu piekrist. Tajā pašā laikā šāda skatījuma galējās izpausmes ir pārmēru visaptveroši vispārinājumi – tādi kā, piemēram, Rietumu tradicionālais pieņēmums, ka viss, kas ir “padomju”, ir ekvivalents “krievu”, vai arī šobrīd tik aktuālā kuratora Masimiliano Džoni (*Massimiliano Gioni*) ciniskā sajūsma par iespēju visu viņpus dzelzs priekškara marginalizēt un ar vieglu roku pielīdzināt garīgi slimo, cietumnieku un autsaideru daiļradei. Baltijas valstis tomēr bija Padomju Savienības “iekšējie Rietumi”, un vietējo kultūrvēsturisko mantojumu – gan materiālo, gan nemateriālo – padomju okupācija nespēja izdzēst pilnībā.

Tāpēc ticu, ka viens no perspektīviem izpētes un argumentācijas virzieniem Latvijas padomju perioda mākslas pētniecībā ir saistīts tieši ar šo kultūrvēsturisko atšķirību definēšanu, kā arī iespējamo kultūrpolitikas atšķirību fiksēšanu teorijā un praksē. Maskava 1966. gadā nebija gluži tāda pati vide kā Rīga 1966. gadā, un atliek tikai izzināt, tieši kā, kāpēc un ar kādām sekām. Šajā virzienā darbojas igauņu pētnieces Marija Kristīna Somre (*Maria-Kristiina Soomre*) un Kedi Talvoja (*Kädi Talvoja*), rakstā “Izstāžu dinamika padomju periodā: no avangarda uz oficiālo mākslu un atpakaļ” pievēršoties pašlaik Rietumos tik aktuālajam pētniecības virzienam, ko varētu dēvēt par izstāžu vēsturi, un aplūkojot igauņu mākslinieku darbību plašākā Padomju Savienības kontekstā.

Ko iesākt ar nonkonformismu?

Vienīgais teorētiskais koncepts, ar kuru šajā jomā nopietni jārēķinās, ir nonkonformisma jēdziens, kas savukārt cieši saistīts ar Nortona Dodža kolekciju – vienīgo kolekciju Rietumos, kurā bagātīgi pārstāvēta arī padomju laika Latvijas māksla. Teorētisko un vēsturisko pamatu šim jēdzienam vairākās nozīmīgās zinātniskajās publikācijās sniedzis Marks Alens Švēde (Ieva Astahovska atsaucas uz 2002. gadā izdoto rakstu krājumu “Baltijas māksla. Cīņa par mākslinieciskās izteiksmes brīvību padomju varas laikā. 1945–1991”).

Vai mums ir kas līdzvērtīgs, ko likt vietā? Galvenais arguments nonkonformisma koncepta kritiķi ir fakts, ka Latvijā neatstīstās tādas partizānu mākslas un apzināta andergraunda tradīcijas kā, piemēram, padomju Krievijā, no kurienes arī pārņemts šis jēdziens. Ieva Astahovska raksta, ka mēs esam “otrā vilņa” pētniecības posmā, kad zinātnieki “netiecas padomju perioda mākslu interpretēt dihotomiski (oficiālā / neoficiālā, konformisms / nonkonformisms), bet drīzāk pievēršas šo procesu hibridajai dabai un neviennozīmībai, kad, piemēram, jaunās parādības arī mākslā nereti kamuflāžējās vai mērķtiecīgi attīstījās, pateicoties kultūrpolītiskiem lēmumiem vai institucionāliem procesiem” (12. lpp). Turpat viņa piebilst, ka krājums pievēršas pieejām un metodēm, kas ļautu strādāt ar šo vēsturisko materiālu adekvāti.

Par jēdzienu skaidrību iestājas Marks Alens Švēde rakstā “Kareivīgā nonkonformistu paradigmas apoloģija,” kurā viņš norāda uz “neprecīzas valodas radītu semantisku jucekli” (60. lpp.). Raksts aicina uz dziļāku izpratni un novēršanos no pārāk vienkāršas jēdzienu pretnostatīšanas. Švēde piedāvā vismaz divus

myths that there is no excuse for reviving these days. Furthermore, the Baltic states are a different case – in losing independent statehood, post World War II they simply disappeared off the world map. From this aspect also there are a great many issues and problems to be resolved. Historians who specialise in the history of culture and art in the Soviet Union mostly focus on the processes taking place in Russia, and even if they do mention the Baltic states, then only in passing. Eastern European researchers like Piotr Piotrowski, for instance, concentrate on countries of the so-called Communist Bloc, ignoring the Soviet republics. Hence on the wider international scale the history of Latvian Soviet period art is of no particular interest, neither to one nor the other, and this finally is a field where Latvian researchers have every opportunity to offer something new and noteworthy.

The events in Latvia and the Baltic states can be analysed by contrasting and comparing them with the general cultural-political context of the Soviet Union. Svede in his “An Aggressive Apologia for the Nonconformist Paradigm” (p. 61) draws our attention to the fact that, when looking at it from the outside, the presumed differences within the Soviet Union internally perhaps weren’t that many. Theoretically one could agree. At the same time, the extreme corollary of this view is to make overly sweeping generalisations – such as, for example, the traditional Western assumption that everything that is “Soviet” equals “Russian”, or the currently topical cynical enthusiasm on the part of curator Massimiliano Gioni about the opportunity to marginalise everything on the other side of the Iron Curtain, and to blithely liken it to the creative efforts of the mentally ill, prisoners and outsiders. The Baltic states were, however, the “internal West” of the Soviet Union, and the Soviet occupation was never able to extinguish the local cultural-historic heritage – both the material and the non-material – completely.

That is why I believe that one prospective avenue of study and argumentation in the research of Latvian Soviet period art is directly connected with the defining of these cultural-historical differences, as well as the determination of potential cultural and political differences in theory and in practice. The milieu in Moscow in 1966 was not the same as in Riga of 1966, and all that remains is to find out exactly how, why and what were the consequences of the differences. The Estonian researchers Maria-Kristiina Soomre and Kädi Talvoja are working in this direction in their article “Exhibitionary Dynamics of the Soviet Era. From Avant-Garde to Official Art and Back Again”, by turning to an area of research that is currently topical in the West, one that could be termed the history of exhibitions, and examining the activities of Estonian artists in the broader context of the Soviet Union.

What to do with non-conformism?

The only theoretical concept in this field which is to be dealt with seriously is the concept of non-conformism which, in turn, is closely linked with the Norton Dodge Collection – the only collection in the West in which Latvian art of the Soviet period is abundantly represented. The theoretical and historical basis for this term has been offered in a number of respected scientific publications by Mark Allen Svede (Ieva Astahovska refers to the collection of articles published in 2002, ‘Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets. 1945–1991’).

Do we have anything of equal value to put in its place? The main argument in the critique of non-conformist theory is the fact that in Latvia there wasn’t the development of guerilla art and consciously underground traditions such as, for example, in Soviet Russia, from where this term was derived. Astahovska notes that we are in the “second wave” research phase, when scholars “...do not attempt to interpret the Soviet period art in dichotomies (official / non-official art, conformism / non-con-

risinājumus. Pirmkārt, tagad jau par pašsaprotamiem uzskatītos padomju perioda bināros pretstatus aicina savietot ar trešo – Rietumu priekšstatu slāni, tā meklējot jaunu, hibridu modeli, kas sola zināmo vērtību pārvērtēšanu. Otrkārt, Švēde atgādina, ka pastāv semantiskas atšķirības starp “konformismu” (saskaņā ar autora teikto, šis jēdziens attiecas uz stilu un saturu) un “oficiālumu” (tas attiecas uz institucionālo un administratīvo aspektu) (68. lpp.).

Var tikai piekrist, ka “semantiskais juceklis” ir viens no galvenajiem traucējošiem iemesliem, kādēļ vēl joprojām ir tik grūti pateikt kaut vienu sakarīgu un jēgpilnu teikumu par Latvijas padomju laika mākslu. Arī izstādē “Un citi” tieši šis semantiskais juceklis darbojās kā galvenais traucējošais faktors, iztrūkstot skaidri un racionāli formulētai pozīcijai jautājumā par to, kas un kāpēc ir “citi”, izņemot katra izstādes veidotāja profesionālās intereses vai individuālo jūsmu par to vai citu parādību vai darbu. Terminoloģijas jucekļa piemērs sastopams, piemēram, Epas Lankotsas (*Epp Lankots*) rakstā “Neoavangards un historiogrāfiskā darbība” kā “personīgā laika” un “klusās pretošanās” metaforas (122. lpp.), kas, lai gan poētiskas un labskanīgas, savas neskaidrās definīcijas un bezizmēra ietilpības dēļ bieži vien noved pie vēl lielāka jucekļa.

Izstāžu vēsturei veltītajā Ievas Astahovskas rakstā “Paralēlās hronoloģijas Latvijā: Jaunā māksla sistēmas plaisās. 70. gadi” terminoloģijas nepilnības un iekšējās pretrunas demonstrē izvirzītais visaptverošais kritērijs “spilgti sava laika notikumi” (172. lpp.). Tajā tiek ietilpināti trīs elementi – Rietumu modernisma atskaņas, par tēlotājmākslas izstādēm relatīvi brīvdomīgākās dizaina skates un savdabīgi eksperimenti performances jomā. Viena raksta ietvaros tas arī ir adekvāti, bet kritēriju neskaidrās robežas turpmākos pētījumos gan var kļūt problemātiskas. Sa-traucoša šķiet, piemēram, uzkrītošā fotogrāfijas ignorānce Latvijas padomju laika mākslā. Tās sarežģītajās attiecībās gan ar oficiālo – institucionalizēto – mākslas pasauli, pie kuras piederēja lielākā daļa rakstā minēto “spilgtu notikumu” autoru, gan padomju mediju politiku un cenzūras aparātu slēpjas ne viens vien pārsteidzošs atklājums. Fotomākslas un amatierkino marginālo, bet interesanto lomu toties atzīmē lietuviešu pētniece Dovile Tumpīte (*Dovilė Tumpytė*) rakstā “Paralēlās hronoloģijas Lietuvā: Kā būtu, ja būtu...?”.

Kā sākt rakstīt jaunu mākslas vēsturi?

Ne tikai terminoloģijas skaidrība, bet arī jaunais metodoloģijas izstrāde ir viens no stūrakmeņiem, uz kā būvēt jaunu mākslas vēsturi. Šodien lietotā mākslas vēstures terminoloģija un metodoloģija ir Rietumu kultūras produkts, balstīts uz kapitālismu kā dominējošo iekārtu, un avangardiskas parādības tiek skatītas kā pretestība šai iekārtai, bet galvenais atskaites punkts ir nostabilizētais un noslīpētais Rietumu mākslas (un arī mākslas teorijas) kanons, kas miljonu tirāžās tiek pavairots mākslas vēstures mācību grāmatās angļiski runājošo valstu koledžu studentiem un tiek regulāri nostiprināts ar vārienīgām izstādēm pasaulē vadošajos muzejos. Manuprāt, Rietumu kanoniskās teorijas mūsu vēsturiskās situācijas analizē tieši izmantot nav iespējams.

Rakstu krājumā, piemēram, vairākkārt tiek minēta postkoloniālisma teorija kā metodoloģisks risinājums Eiropas sociālisma valstu mākslas vēstures rakstīšanā. Skan labi, bet var arī apšaubīt šīs metodes pielietojamību, jo par koloniālismu var runāt tad, ja tiek kolonizēta un ekspluatēta teritorija un kultūra, kas savā ekonomiskajā, sociālajā un politiskajā attīstībā atrodas uz zemākas pakāpes nekā dominējošā. Šajā gaismā padomju okupācija diez vai uzskatāma par kolonizācijas faktu, bet, protams, atsevišķi šīs metodes elementi var tikt izmantoti veiksmīgi, kā to pierāda, piemēram, Linara Dovidaitīte (*Linara Dovydaitytė*) Lietuvas situācijas izvērtējumā. Rakstā “No dihotomijām uz ambivalenci: Padomju mākslas interpretācijas mūsdienu Lietuvā”

formism), but rather deal with the hybrid nature and ambiguous meanings of these processes. Examples are innovative artistic phenomena that were camouflaged or purposefully developed thanks to decisions of cultural policy or institutional processes.” (p.13) She also adds, in the same place, that the collection focuses on approaches and methods which would permit working with this historic material in a serviceable manner.

In his article “An Aggressive Apologia for the Nonconformist Paradigm”, Mark Allen Svede, too, advocates clarity in definitions, calling attention to “...basic semantic confusion resulting from imprecise language...” (p. 61). The article urges for a deeper understanding and a rejection of overly simplistic contraposing of notions. Svede offers at least two solutions. Firstly, the binary opposites from the Soviet period nowadays considered as self-evident should be aligned with a third – the layer of Western preconceptions, in this way seeking a new hybrid model that would offer a reassessment of known values. Secondly, Svede reminds us that there are semantic differences between “conformity” (according to the author, this term refers to style and subject matter) and “official” (this refers to the institutional or administrative nature of art activity) (p. 68–69).

One can only agree that “semantic confusion” is one of the chief obstacles as to why it is still so difficult to utter even one single sensible and meaningful sentence about Latvian Soviet period art. Even in the exhibition *Un citi* (‘And Others’) it was precisely this semantic confusion which operated as the main disruptive factor, in the absence of a clearly and rationally formulated position as regards the issue of what and why there are “others”, apart from each exhibition contributor’s professional interest or individual enthusiasm for one or another phenomenon or work. An example of the confusion in terminology is encountered, for instance, in the article by Epp Lankot, “The Neo-Avant-Garde and the Historiographical Act”, with the metaphors “personal time” and “silent resistance” (p. 125) which, although poetic and sweet-sounding, due to their opaque definition and limitless vagueness often lead to even greater confusion.

In the article by Ieva Astahovska devoted to the history of exhibitions, “Parallel Chronologies in Latvia: the New Art in the System’s Breaches. The 1970s”, the deficiencies in terminology and internal contradictions are demonstrated by the proposed all-embracing criterion “all these events were unusual for their time” (p. 173). This incorporates three elements: the reflections of Western modernism, the relatively more rebellious design shows and unconventional experiments in the field of performance. Within the realms of an article that, too, may be adequate, but the unclear boundaries of criteria could become problematic in further research. It is of some concern, for example, that photography is largely ignored in Latvian Soviet period art. Behind its complicated relationship both with the official – institutionalised – art world, to which the greater number of the authors of the “unusual events” mentioned in the article belonged, and with Soviet media policy and censorship, there is hiding more than one surprising revelation. The marginal yet interesting role of art photography and amateur film is, however, mentioned by the Lithuanian researcher Dovilė Tumpytė in her article “Parallel Chronologies in Lithuania: What if...?”

How to start writing a new history of art?

Not only conciseness of terminology but also the development of a new methodology is one of the cornerstones on which to build a new art history. The art history terminology and methodologies used today are products of Western culture, based on capitalism as the prevailing order, and manifestations of the avant-garde are viewed as resistance to this order, but the main point of reference is the stable and sophisticated canon of Western art (and also art theory), which is reproduced in the millions in the

viņa aizstāv postkoloniālās teorijas un feminisma konceptu dzi-votspēju.

Arī feminisma teorijas un ar tām saistītās mākslas vēstures metodes tiešā veidā uz padomju Latvijas mākslas jomu nav pār-nesamas. Lora Malvija (*Laura Mulvey*) un viņas daudzās sekotājas un sekotāji uzrādīja Rietumu kapitālistiskajā patērētājsabiedrībā dominējošo dzimtes lomu pavairošanu un nostiprināšanu caur kino un citām populārās kultūras un tā sauktās augstās mākslas izpausmēm. Taču padomju kultūrtelpā par dominējošām būtu jāuzskata pavisam citādas dzimtes lomas un vietējās mākslas pa-rādības būtu jāskata ciešā kontekstā tieši ar šiem uzvedības un izskata modeļiem. Un tā var nonākt pie paradoksālā secinājuma, ka, piemēram, tas, kas no Rietumu skatpunkta būtu vērtējams kā kārtējais mēģinājums ierādīt sievietei priekšmeta – seksa objekta lomu, padomju vizuālās kultūras un dominējošo dzimtes lomu kontekstā ir lasāms pavisam pretēji – kā atbrīvošanās, kā cīņa par sievietes sievišķības atgūšanu.

Uzskatu, ka sistemātisks darbs var rezultēties jaunā un funk-cionējošā metodoloģijā, kas būtu lietojama Latvijas un Baltijas valstu padomju perioda mākslas analīzē, kā arī atrastu savu vietu zem saules starptautiskā kontekstā. Kādēļ gan censties izman-tot teorijas un metodes, kas oriģināli izstrādātas pavisam citām situācijām un acīmredzami neder mūsu situācijai, ja katram zinātniekam ir visas iespējas pasaules zinātnieku kopienai pie-dāvāt savu – jaunu, oriģinālu un konkrētajam materiālam vis-atbilstošāko teoriju? Vienīgais, no kā varētu gribēt izvairīties, ir jaunākās paaudzes pētnieku nekritiska vai nepietiekami kritiska sajūsma par atsevišķām “avangarda” izpausmēm padomju laika mākslā, kuru pārmērīga akcentēšana draud pilnībā aizsegt aina-vu, uz kuras fona šīs atsevišķās parādības izcēlās. Var arī pastāvēt viedoklis, ka galvenais izpētes jautājums nav par to, kurš mākslas darbs vai mākslinieks tolaik bija vairāk avangardisks mūsdienu izpratnē, bet gan par to, kā kopumā viss vezums tika vilkts uz priekšu un kā noteiktas mākslinieciskās aktivitātes saslēdzās vai–gluži otrādi – sadūrās ar pārējo plānveida dzīves ritumu “lielajā zonā”. Šķiet, ka vērtīgi būtu atrast veidu, kā palūkoties uz nese-no pagātni ieinteresēti, bet vienlaikus pietiekami atsvešināti, necenšoties pielīdzināties Rietumu norisēm, sakot, ka “mums te arī bija fotoreālisms, tātad viss kārtībā”. Nebija kārtībā, un nevarēja būt kārtībā. Lai cik saulainas, interesantas vai vēl citādi pozitīvas būtu kāda indivīda atmiņas, tomēr jāpatur prātā, ka ikviena norise jāskata tās vēsturiskajā kontekstā, šajā gadīju-mā – ņemot vērā represīvo un cilvēktiesības ierobežojošo poli-tisko režīmu, ar kuru katram bija jāveido tādas vai citādas attiecības. Padzījināts un analītisks skats uz Latvijas padomju laika mākslas ainu vēl tikai top, un “Atsedzot neredzamo pagātni” ir jauns solis ceļā uz to.

Laiks cerēt, laiks satraukties

Vērtīgi ir tas, ka šāds rakstu krājums tiek izdots Latvijā un latviski (paralēli angļu valodai), tā cenšoties uzturēt pie dzīvības latviešu valodu kā mūsdienīgas izteiksmes līdzekli zinātniskā līmenī. Bez šaubām, angļu valoda starptautiskajā kontekstā šobrīd ir pielīdzināma latīņu valodai viduslaikos, katrā ziņā vismaz māks-las zinātnes jomā (atliek tikai palūkot, cik zinātnisko žurnālu un grāmatu par visdažādākajiem mākslas vēstures posmiem un as-pektiem tiek izdots angļu valodā un cik – visās pārējās). Latvijā, kur oficiālā studiju valoda augstskolās ir un paliek latviešu valo-da, ir bezgala būtisks katrs profesionālās literatūras izdevums, kas sniedz iespēju uztvert pasaules jaunākās atziņas dzimtajā valodā un līdz ar to arī nodrošina modeļus, kā profesionāli izteik-ties par aktuāliem jautājumiem. Tas savukārt ir priekšnoteikums jaunu ideju un konceptu radīšanā, un tas taču ir mūsu mērķis, vai ne?

Bet nekas gan neliecina, ka kultūrpolitikas līmenī tiktu iegul-dīts sistemātisks un pārdomāts darbs šāda mērķa sasniegšanā.

text books destined to be used by higher education students in English-speaking countries, and is regularly reinforced by large scale exhibitions at the world’s leading art museums. To my mind, in the analysis of our historical situation it is not possible to utilise Western canonical theories directly.

For example, in the collection of articles the theory of post-colonialism is mentioned several times as a methodological approach in the writing of the art history of European socialist states. Sounds good, but the usability of this method is debat-able, because you can only talk about colonialism if the territory and culture colonised and exploited is in its economic, social and political development at a lower level than the dominating one. In this light, the Soviet occupation can scarcely be consid-ered as colonisation, but, of course, individual elements of this method can be used effectively, as proven by an assessment of the situation in Lithuania by Linara Dovydaitytė. In the article “Beyond dichotomies, towards ambivalence: interpretations of Soviet art in today’s Lithuania” she defends postcolonial theories and the viability of the concepts of feminism.

Also the theories of feminism and art history methods as-sociated with them cannot be directly imported into the field of Soviet Latvian art. Laura Mulvey and many of her followers have shown up the way that in Western capitalist consumer society the stereotypical gender roles are propagated and reinforced through the cinema and other media of popular culture as well as so-called high art. However, in the Soviet culture space quite different gender roles should be considered as the prevailing ones and local art phenomena should be viewed in close con-text precisely with these models of behaviour and appearance. And thus we can arrive at the paradoxical conclusion that, for example, much of what could from the Western viewpoint be regarded as the usual attempt to assign to woman the role of being a thing – a sex object, in the context of Soviet visual culture and dominant gender roles can be read as something quite the opposite – as liberation, as woman’s struggle to reclaim femi-ninity.

In my opinion, systematic work could result in a new and functioning methodology which could be used in the analysis of Latvian and Baltic state Soviet period art, and which would also find its place under the sun in an international context. Why on earth strive to utilise theories and methods that were originally devised for completely different situations and clearly are not suitable for our own situation, if every scholar has every opportunity of offering to the world scientific community their own theory – new, original and most relevant to the material in question? The only thing that one may wish to avoid is an un-critical attitude or insufficiently critical enthusiasm on the part of the younger generation researchers about individual expres-sions of the “avant-garde” in art of the Soviet period, which if accentuated too much, threaten to overshadow completely the landscape against the background of which these individual oc-currences stood out. There could also be an opinion that the main line of research is not so much about which artwork or artist at that time was, in our present-day understanding, the most avant-garde, but rather whether things overall were gener-ally moving forwards and that certain artistic activities linked up or – quite the opposite – conflicted with the rest of the planned course of life in “the greater zone”. It would be worthwhile, one would think, to find a way of looking at the recent past with interest, but at the same time with a reasonably cool distance, without trying to imitate Western processes, saying that “we too had photorealism over here, so that’s all right then”. It wasn’t all right, and couldn’t be all right. However sunny, interesting or otherwise positive an individual’s memories may be, it must be borne in mind that every development should be regarded within its historical context, in this case – taking into account

Kārtējo reizi jāatgriežas pie pašiem pamatiem – pie izglītības jautājuma un jāatzīst, ka sava taisnība ir apgalvojumā, ka no-teiktu jomu studiju programmas Latvijas augstskolās nav jāvei-do vai jāuztur, jo interesenti taču var studēt jebkur citur pasaulē, kur attiecīgā studiju programma jau eksistē. No vienas puses – pilnīgi pareizi, jo kāda gan būtu jēga studēt mākslas vēsturi Latvijā, ja studijām teorētiski būtu jānotiek gandrīz tikai sveš-valodās. Nozares literatūra ir pieejama tikai angļu valodā (arī vācu, franču u. c.), un dažu entuziastisku izdevēju haotiski izvē-lēto grāmatu tulkojumi, lai arī paši par sevi ir labi, neveido obli-gātās literatūras pamatbāzi (nemaz nerunājot par to, ka latviešu valodā nav sarakstīta vai iztulkota neviena mūsdienīga pasaules mākslas vēstures mācību grāmata).

No otras puses – šāda attieksme atsvešina jaunos zinātnie-kus un arī attālina jaunu, pasaules mērogā dzīvotspējīgu teo-rētisko konceptu un vēsturisko atklājumu rašanos saistībā ar Latvijas mākslu. Domājot un strādājot tikai svešvalodās un in-tegrējoties citu valstu akadēmiskajā vidē, Latvijas mākslas fakti kļūst nenozīmīgi globālās konjunktūras apstākļos, kā arī samsa-zinās spēja un interese izteikties latviski, ko vēl jo vairāk ap-grūtina fakts, ka ikvienam autoram katrā kārtējā publikācijā jārada sava tulkojuma versija hrestomātiskiem T. Dž. Klārka, Rozalindas Krausas, Hela Fosterā, Bendžamina Buhlo (*Benjamin H. D. Buchloh*) un daudzu citu autoru izteikumiem. Vēl absurdāks ir fakts, ka tā arī nav publicēti Marka Alena Švēdes nozīmīgāko rakstu kvalitatīvi, citējami tulkojumi latviešu valodā, lai gan tie faktiski veido visu Rietumos publicēto zinātnisko literatūru par Latvijas pēckara mākslu. Katram, kas vēlas polemizēt, nākas izdomāt jaunu interpretāciju un pielāgot to savai izpratnei un vajadzībai, tādējādi autora idejas un argumenti tiek pakļauti bezgalīgām manipulācijām.

Tāpēc ir laiks satraukties par jauno mākslas kritiķu un vēs-turnieku paaudzi. Ja mākslas teorijas un vēstures izglītības pro-grammas Latvijā spēj koncentrēties tikai uz Latvijas mākslas vēsturi, tad jājautā – kā gan iespējams pētīt, analizēt, argumentēt un pārliecināt starptautisku profesionāļu auditoriju par lokālām parādībām, ja priekšstats par globālajiem procesiem ir frag-mentārs un nesistemātisks? Turklāt vēl, ja mums nemaz tā īsti neinteresē, ko un kā par Latvijas mākslu spriež ārpus mūsu valsts robežām.

the repressive and human rights constricting political regime with which each had to form a relationship, one way or another. An in-depth and analytical survey of the Latvian Soviet period art scene is still “work in progress”, and ‘Recuperating the invisible past’ is a new step forwards in this direction.

Time to hope and time to concern

It is of great value that this collection of articles has been pub-lished in Latvia and in Latvian (in parallel with the English), thus endeavouring to keep alive the Latvian language as a means of contemporary expression at scientific level. In Latvia, where the official language of study in higher education institutions is and remains Latvian, every publication of professional literature that gives the possibility of receiving the world’s most recent findings in one’s native language is of immeasurably vital importance, and at the same time also provides models of how one can offer a professional opinion on topical issues. This in turn is a prerequi-site for the creation of new ideas and concepts, and that after all is our aim, isn’t it?

But there is nothing to suggest that at the level of cultural policy systematic and considered work is being invested in or-der to achieve this goal. Once again we must return to the very foundations – to the issue of education, and we have to admit that there is some grain of truth in the assertion that in certain fields there is no need to create or maintain study programmes in Latvian tertiary institutions, because those interested can study wherever in the world the said study programme already exists. On the one hand – quite right, because what would be the point of studying art history in Latvia if the studies were to take place almost exclusively in a foreign language. Professional liter-ature is available only in English (also German, French and other languages), and the translations of books chaotically selected by some enthusiastic publishing houses, even though good in themselves, are not at the core of required reading (not to men-tion that not a single up-to-date world art history text book has been translated, let alone written, in the Latvian language).

On the other hand, this kind of attitude alienates young re-searchers and also prevents the emergence of new theoretical concepts and historical discoveries with regard to Latvian art that could stand up to scrutiny at world level. By thinking and working in foreign languages only, and by integrating into the academic environment of other countries, the facts of Latvian art become insignificant against global considerations; in addi-tion the capacity for and interest in expressing oneself in Latvian declines, which is made all the more difficult by the fact that every author in every regular publication has to create their own translation-version of standard texts by T. J. Clark, Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh. It’s even more absurd that there is not a single publication of a high-quality, quotable translation in Latvian of the more significant articles by Mark Allen Svede, even though in fact they have a decisive bearing on all the scholarly literature about Latvian postwar art that is published in the West.

Therefore it is now time for concern about the younger generation of art critics and historians. If the art theory and his-tory study programmes in Latvia are concentrated only on the history of Latvian art, then one must ask: how is it possible to research, analyse, argue and convince an international public of professionals about local phenomena if the notions of global processes are so fragmentary and unsystematic? Even more so if we aren’t really that interested in what is being said, and in what way, about Latvian art beyond our borders.

Translation into English: Terēze Svilane