

PĀRNĒSĀJAMĀS  
AINAVAS

3

GOTLANDE

*Patvērumš ar skatu  
māju virzienā*

9

BERLĪNE

*Brīvības sala piederības  
meklējumos*

23

PARĪZE

*Akadēmija:  
skatuves dzīve*

33

*Akadēmija*

36

NUJORKA

*Ideoloģijas, identitātes  
un atšķirība*

47

MONREĀLA

*Geometriskā abstrakcija  
no haosa līdz kārtībai*

61

KOMANDA,  
PARTNERI,  
ATBALSTĪTĀJI

65

PORTABLE  
LANDSCAPES

3

GOTLAND

*A Shelter with a View  
of Home*

9

BERLIN

*An Island of Freedom  
in Search of Belonging*

23

PARIS

*Akademia:  
Performing Life*

33

*Akademia*

36

NEW YORK

*Ideologies, Identities  
and Difference*

47

MONTREAL

*Geometric Abstraction,  
from Chaos to Order*

61

TEAM,  
PARTNERS,  
SUPPORTERS

65



# PĀRNĒSĀJAMĀS AINAVAS

Solvita Krese,  
Inga Lāce,  
Diāna Popova,  
Antra Priede-Krievkalne,  
Andra Silapētere

PĀRNĒSĀJAMĀS  
AINAVAS

Kad iebrauksi kailajā Ņujorkā,  
Būsi ar mums. Tu vienīšs prātīšs.  
Tā jāapmežoš! Un varētu apmēram tā:  
Ātraudzū bērziņu Taimskvērā,  
ozolus lepņākās avēnijās,  
Greničās ciemā pilādžus, pilādžus,  
Sēru vītulus Hārlemā,  
Ostas rajonā priedes, egles,  
kadīku cerus ap lopkautuvēm,  
un ik vietu, kur latvieši pulcējas,  
liepu, kļavu un ošu gatves,  
priekšpilsētas un šķērsielīņas  
apsēsīm beidzot ar jauktu mežu.<sup>1</sup>

Šādi dzejoli "Dzintaram Sodumam par plašu jūru" 1959. gadā raksta dzejnieks un viens no latviešu trimdas mākslinieku un dzejnieku grupas – "Elles ķēka" – aktīvākajiem dalībniekiem Gunars Saliņš, apliecinot vēlmi savā jaunajā dzīvesvietā – urbānajā Manhetenā – ieviest Latvijas mežu un atsēdžot trimdinieku ilgas pēc mājām.

<sup>1</sup> Saliņš, Gunars, "Apmežošim Ņujorku. Dzintaram Sodumam par plašu jūru", *Raksti*. Rīga: Valters un Rapa, 2006, 105. lpp.

# PORTABLE LANDSCAPES

When you get to barren New York,  
you will share our opinion.  
We must afforest it! And it could go like this:  
A fast-growing birch on Times Square,  
oaks on the fanciest avenues,  
mountain ash, mountain ash in  
Greenwich Village,  
weeping willows in Harlem,  
pine and spruce on the waterfront,  
juniper around the slaughter houses,  
and every place where Latvians gather,  
ash, linden and maple alleys,  
suburbs and side-streets –  
let's sow it all over with a mixed forest.<sup>1</sup>

This 1959 poem by Gunars Saliņš, which was dedicated to the writer and translator, Dzintars Sodums, expresses Saliņš's desire to bring the Latvian forest to his new home, the urban island of Manhattan, and reveals the longing he shared with his fellow Latvian exiles for their lost homeland. Saliņš was one of the most active participants in the New York group.

<sup>1</sup> Saliņš, Gunars, "Apmežošim Ņujorku. Dzintaram Sodumam par plašu jūru", *Raksti*. Rīga: Valters un Rapa, 2006, p.105.

Arī igauņu mākslinieks Enno Halleks apgalvo, ka vienīgais, ko iespējams paņemt līdzi no mājām, ir Baltijas jūras saulrieti. Līdzīgi kā latviešu gleznotājs Laris Strunke, viņš kopā ar ģimeni Otrā pasaules kara beigās pāri jūrai laivā bēga uz Zviedriju. Tieši Halleka pārnēsājami saulrieti, ko mākslinieks bieži izmanto savos darbos, kļūst par izstādes “Pārnēsājamas ainavas” metaforisko ietvaru. Viņa krāsainajiem gleznojumiem uz aplveida finiera formas tik tiešām ir rokturi, kas ļauj tos nēsāt līdzi, piekārt pie sienas vai kā caur tādu debesu caurumu, raudzīties uz jauno, neierasto un svešo vidi.

Laikā, kad Ņujorkā top citētais Salīna dzejolis, Dzintars Sodums Stokholmā strādā pie Džeimsa Džoisa “Ulīsa” tulkojuma. Vēl neredzētās latviešu valodas piruetēs viņš izstāsta romāna galvenā varoņa Leopolda Blūma stāstu, kas 20. gs. kontekstā atdzīvina Homēra “Odisejas” sižetu – aizraujošu, sazarotu un grūtībām pilnu ceļojumu atpakaļ uz mājām. Lai nodrošinātu Soduma tulkojuma izdošanu, latviešu jaunieši ASV ierosina savākt nepieciešamo naudu, iepriekšpasūtot grāmatu. Gleznotājs Sigurds Vidzirkste, lai arī taupa naudu ceļojumam uz Spāniju, vien samaksā par desmit grāmatas eksemplāriem.

Neilgi pirms tam – 1954. gadā – Zviedrijā dzīvojošās mākslinieces Marijas Induses-Mūcenieces darbi tiek izstādīti Parīzē Akadēmijas galērijā, kuru kopā ar tās dibinātāju Raimondu Dūnkanu vada latviešu dejojāja, tekstilmāksliniece un publiciste Aija Bertrāne. No Berlīnes uz Zviedriju, Valdim Āboliņam sarakstoties ar dzejnieku Juri Kronbergu, savukārt regulāri ceļo vēstules – *mail-art* mākslas darbi. Latviešu ceļi emigrācijā un trimdā vērpijas, savelkas kopā un atirst, zīmējot trimdas ainu gandrīz kā Ulīsa samezglotā ceļojuma audumu.

Veidota vairākās nodaļās, izstāde “Pārnēsājamas ainavas” seko pavedieniem, kas caur dažādām pasaules vietām ved uz vairāku radošu, bieži vien mazzināmu, Latvijas emigrācijas un trimdas personību un neformālu grupu stāstiem, aplūkojot tos plašākā 20. gs. mākslas norišu, migrācijas un globalizācijas kontekstā un atsedzot tos kā polifonisku ainavu. Pievērsoties tādiem latviešu diasporas pieturas punktiem kā Parīze, Ņujorka, Rietumberlīne, Götlande un Monreāla, izstāde mēģina kopīgā tīklā iezīmēt individuālus migrācijas ceļus un veidot dzīvu izpratni par šābrīža situāciju Latvijā, kas lielā mērā balstīta vēsturiskās norisēs.

Turklāt, līdztekus daudz pētītajām norisēm Latvijā starpkaru periodā un Padomju laikā, šī

of Latvian exile artists and poets known as Hell's Kitchen.

For the Estonian artist Enno Hallek, it was the Estonian sunset that he wanted to hold on to. He claims that the sight of the sun setting over the Baltic sea was actually the only thing that those forced to flee Estonia could take with them when they left. Just like the Latvian painter Laris Strunke, Hallek escaped with his family across the sea to Sweden at the end of the Second World War. It was Hallek's concept of “portable sunsets”, often used by the artist in his works, that became the metaphoric framework of the exhibition *Portable Landscapes*. His colorful paintings on round plywood shapes have handles that permit them to be carried, hung on the wall and used as frames through which to view the sky or to gaze upon new and alien milieus.

At the time that Salinš was imagining a new forest for New York, Dzintars Sodums was working on his translation of James Joyce's *Ulysses*. With hitherto unseen pirouettes of the Latvian language, he was retelling the story of its protagonist Leopold Bloom, a story that itself revives the plot of Homer's *Odyssey* – a difficult, exciting, and forking journey of return – for the twentieth century. To make sure that Sodums' translation would be published, Latvian youths in the United States came up with the idea of organizing pre-orders for the book in order to collect the necessary funds. Although the painter Sigurds Vidzirkste was saving money for a trip to Spain, he alone paid for ten copies of the book.

Not long before – in 1954 – works by the Sweden-based artist Marija Induse-Mūceniece had been exhibited in the Akademia gallery in Paris, which was run by the Latvian dancer, textile artist and publicist Aia Bertrand along with Raymond Duncan. Meanwhile, Valdis Āboliņš was corresponding with the poet Juris Kronbergs – their letters, which were veritable works of mail-art, travelling between Berlin and Stockholm. The paths of Latvians in emigration and exile were weaving, tangling and unravelling, like threads in the knotted fabric of Ulysses' tale.

In the course of several chapters, the exhibition *Portable Landscapes* follows these threads through various corners of the world, bringing us the stories of a number of creative and often relatively unknown Latvian emigre and exile personalities and informal groups, situating them in the broader context of the histories of art, migration and globalization, and revealing a polyphonic landscape

izstāde atklāj paralēlu līdz šim fragmentāri apzinātu nodaļu kultūras un mākslas vēsturē. Izstādes dalībnieku darbu un stastu atsegšana vedina pārdomāt gan valstu un kultūras robežas, sasaistot norises Latvijā ar globāliem procesiem ārpus Padomju Savienības, gan arī uzdot jautājumu, kā trimdas un emigrācijas procesi iekļaujas vietējā mākslas un kultūras vēsturē un ko tas nozīmē nacionālā kultūras kanona kontekstā. Vai iespējams vēsturi skatīt pāri nacionālo valstu robežām un vienlaicīgi dalīt starp vairākām vietām? Galu galā Latvijas trimdas vēsture ir tiklab šejienes, kā trimdnieku jaunās mītņēs zemes vēsturēs sadaļa. Šāds skatījums savukārt ļauj citādi uzlūkot pašreizējo Eiropas bēgļu krīzi, un saprast, ka arī Latvijas vēsturē šībrīža notikumiem būs iespējami vairāki lasījumi, raugoties arī no migrantu grupu un to valstu pozīcijām, no kurām šeit ierodas patvēruma meklētāji.

Lielākais migrācijas vilnis no Latvijas 20. gadsimtā savijas ar Otrā pasaules kara notikumiem, kad 1944. gadā, baidoties no atkārtotām padomju varas represijām, Latviju atstāj simtiem tūkstošu cilvēku. Bēgšanas ceļi ved uz Rietumeiropu un, vairumam cilvēku nonākot Vācijā, turpmākie gadi aizrit pagaidu nometnēs. Risinot Eiropas pēckara bēgļu krīzi, virkne lielvalstu paraksta likumprojektus, kas ļautu Eiropas bēgļiem izceļot un uzsākt jaunu dzīvi tālākā emigrācijā. Piemēram, 1948. gada 25. jūnijā ASV prezidents Harijs Trūmens paraksta Pārvietoto personu aktu (*Displaced Persons Act*), kas politiskajiem bēgļiem no Eiropas ļāva ieceļot ASV. Līdz ar to daudzi latvieši, kuri patvērumu bija atraduši Vācijā, izceļo uz ASV, vēlāk – uz Kanādu, Austrāliju, Lielbritāniju un citām pasaules valstīm.

Piespiedu prombūtne bija pavērsiena punkts daudzu cilvēku dzīvēs. Tā pieprasīja apgūt jaunu individuālo un kolektīvo pieredzi. Cilvēkiem nācās saskarties ar nezināmo, jauniem dzīves apstākļiem, jaunu sociālu statusu – bēglis, imigrants – un nodarboties ar jaunas pilsonības iegūšanu un materiālās dzīves bāzes nodrošināšanu, kas bieži vien nozīmēja arī iegūto izglītību nesaistītu darbu. Šie procesi nereti būtiski ietekmēja trimdas mākslinieku radošās prakses arī tematiski, izpauzoties gan kā konkrētās situācijas kritika vai, tieši otrādi, – kā apzināta novēršanās no apkārtējās realitātes.

Analizējot trimdas fenomenu, 1984. gadā palestīniešu izcelsmes amerikāņu literatūrzinātnieks Edvards Saīds mēģina novilkt robežšķirtni līdz tam vēl neeksistējošā dalījumā, kas atšķir romantizēta ceļotāja tēlu no trimdā

Highlighting landmark locations in the Latvian diaspora, such as Paris, New York, West Berlin, Gotland and Montreal, the exhibition is an attempt to create a common network out of individual migration routes and to form a live understanding of the current situation in Latvia that is informed by historical events.

Though the history of Latvian art during both the interwar period and the Soviet era has been much researched, this exhibition reveals a parallel chapter in the history of Latvian art and culture that has not been well studied. Considering the lives and works of the characters in this exhibition prompts us to contemplate the boundaries of countries and cultures and to see the links between developments in Latvia and global processes outside the Soviet Union. We are led to ask how well accounts of exile and emigration can be integrated into the local history of art and culture, and what doing so would mean in the context of the national cultural canon. Is it possible to look at history as something that exists beyond the borders of nation states, shared between several places at the same time? After all, the history of Latvians in exile is part of the history of Latvia and of the histories of their new homelands. An approach that acknowledges this might allow us to reflect differently upon the current refugee crisis in Europe, realizing that the situation will be interpreted differently when the viewpoints of migrant groups, and of the countries from which they are fleeing, are taken into account.

The largest wave of Latvian emigration in the twentieth century took place as a result of the events of the Second World War. In 1944, fearing repeated Soviet repression, hundreds of thousands of people left Latvia. Their flight took them to Western Europe, and most people ended up in Germany, where they spent years in displaced persons camps. In order to deal with the post-war European refugee crisis, a number of countries signed draft laws that would allow the refugees to leave the camps and start new lives through further emigration. For instance, on 25 June 1948, the U.S. President Harry Truman signed the Displaced Persons Act, allowing political refugees from Europe to immigrate to the United States. Thus, many Latvians who had found refuge in Germany emigrated to the United States and later to Canada, Australia, Great Britain and other countries.

The forced departure from their native land was a milestone in the lives of many. It demanded

izsūtīta autsaidera. Saīds apgalvo, ka 20. gadsimta trimdu vairs nevar skatīt estētikas vai humanisma kategorijās un trimdinieks, imigrants vai politiskais bēglis neizbēgami iezīmējas kā marginalitāte attiecībā pret 20. gadsimta valdosajiem kultūras un politikas procesiem.<sup>2</sup> Šādā situācijā var viegli iztēloties vismaz divu veidu stratēģijas, ko cilvēki lieto jaunajā vidē, – iespējami ātru iekļaušanos, lai veicinātu sociālo un ekonomisko labklājību, vai, gluži pretēji, – centienus saglabāt nacionālo savpatnību, lai nesaplūstu ar dominējošo nāciju.

Viens no iemesliem, kāpēc atskatīties trimdas vēsturē, ir mēģinājums saprast un analizēt šābrīža situāciju. Politikā un arī sabiedrībā kopumā valda tendence skatīties uz pašreizējo Eiropas bēgļu krīzi kā unikālu fenomenu, saistot to ar tādām negatīvām parādībām kā bezdarbs, integrācijas problēmas vai pat terorisms. Savukārt, ja palūkojas senākā vēsturē, cilvēku migrācijas plūsmas karu, politisku un ekonomisku pārmaiņu iespaidā ir notikušas nepārtraukti. Trimda, diaspora un migrācija ir arī pasaules kultūrtelpas raksturlielumi, kuru izpausmes noteikušas ne vien izmaiņas pasaules kartē, bet arī veidojušas augsni atšķirīgu mākslas un kultūras norišu attīstībai, veicinot kultūru sajaušanos, pārklāšanos un jaunu ideju un virzienu rašanos.

Šobrīd ar katru desmitgadi migrācijas apjoms tikai pieaug, cilvēkiem migrējot vides vai ekonomiskas un politiskas nestabilitātes dēļ. Īpaši aktuāla ir migrācija klimata pārmaiņu rezultātā, veidojas teritorijas, kas pilnībā applūst vai sasniedz dzīvošanai nepanesamu temperatūru, draudot ar dubultu migrācijas apjomu tuvākajos četrdesmit gados. Savukārt neregistrēto migrantu pieaugums rada nopietnus draudus demokrātijai un tām politiskās pārstāvniecības struktūrām, kādas tās ir šobrīd. Interesantu skatījumu uz situāciju piedāvā filozofs Tomass Neils (*Thomas Nail*), nākot klajā ar piedāvājumu gan šābrīža politisko situāciju, gan vēsturi pārskatīt no kustības, migrācijas un migranta, nevis statiskā pilsoņa skatpunkta. Savu teoriju Neils dēvē par kinopoliitiku un balsta to sociālajā kinētikā jeb kustībā.<sup>3</sup>

Domājot par pastāvošajam struktūrām un iztēlojoties jaunas, tā vietā, lai sāktu ar iepriekš noteiktu grupu – pilsoņiem –, Neils ierosina

that one acquire new individual and collective experiences. People had to face the unknown – new circumstances and a new social status, as a refugee or immigrant – and work toward both acquiring a new citizenship and providing for themselves, which often meant taking a job that had nothing to do with one's education. These experiences shaped the themes addressed in the creative practices of exile artists, some of whom expressed critiques of their particular situations in their work, and some of whom made the conscious decision to turn away from the reality around them.

Analyzing the phenomenon of exile in 1984, Edward Saïd, the American literary scholar of Palestinian descent, tried to articulate a hitherto unknown division by distinguishing between the romanticized image of the traveler and the experience of exiled outsiders. Saïd claimed that, in the twentieth century, exile could not be considered from the point of view of aesthetics or humanism and that an exile, immigrant or political refugee was inevitably marginal vis-a-vis the dominant cultural and political processes. In such a situation it is easy to imagine at least two kinds of strategies that people might use to cope with their new circumstances: trying to fall in with the new group as quickly as possible in order to foster social and economic well-being; or, alternatively, trying to retain their distinct national character and to avoid blending in with the dominant nation.

One of the reasons to look back at the history of exile is to try to understand and analyze the current situation. In politics and in society as a whole there is a tendency to view the current European refugee crisis as a one-off phenomenon and to associate it with negative phenomena such as unemployment, integration problems or even terrorism. But if we take a longer look back, it is clear that there have been ceaseless migrations as a result of wars and political and economic change. Exile, diaspora and migration are characteristic elements of global culture, and their manifestations have not only determined changes in the world's map but also contributed to the development of various trends in art and culture, allowing for the blending and overlapping of cultures and the birth of new ideas and movements.

With each passing decade, the scale of global migration continues to grow as more

2 Saïd W., Edward. "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, 173.–186. lpp.

3 Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press, 2015, 17. lpp.

2 Saïd W., Edward. "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 173.–186.

sākt ar migrantu plūsmu un skatīties uz veidiem, kā tie ceļojuši, lai kļūtu par pilsoņiem un veidotu valstis; kā bieži vien viņi darbojušies kā pretspeks un alternatīva valsts struktūrām. Turklāt no politikas viedokļa, migrācijas teorija, kas primāri apskata kustību, varētu piedāvāt daudz iekļaujošāku modeli nekā samērā ekskluzīvais pilsonības modelis.<sup>4</sup> Domājot par neseno vairāku Eiropas valstu tendenci nostāties pret migrāciju, it īpaši pret migrantiem ārpus Eiropas Savienības robežām, kas darbojas kā atbildes reakcija iepriekš piekoptajai atvērtības politikai, šāds skatījums šķiet ārkārtīgi nepieciešams. Turklāt Neila idejas ļautu migrantam beidzot atrasties politiski un no kultūras viedokļa vienlīdzīgā vai pat būtiskākā pozīcijā nekā pilsonim, kam vienmēr automātiski pienākušas visas priekšrocības. Taču, kamēr līdztiesība starp abām sabiedrības grupām joprojām ir tikai utopija, "Pārnēsājamās ainavas" mēģina aplūkot un izcelt tās personības un mākslas parādības, kas veidojušās tieši migrācijas – brīvi izvēlētas vai piespiedu – ceļā.

Izstādē Gotlandes stastu iezīmē baltiešu mākslinieku trimdas ceļi uz Zviedriju, tajā skaitā, Niklāva un Lara Strunkes ģimenes pieredze, bēgot pāri Baltijas jūrai Otrā pasaules kara laikā, kad Latviju atkārtoti okupēja Padomju Savienība. Izstādes Berlīnes ass ir Valdis Āboliņš – viens no nozīmīgākajiem Latvijas mākslas popularizētājiem Rietumos, kreisais intelektuālis un spožs *mail-art* pārstāvis, kura darbība tā laika kultūras sakaru veicināšanā atklāj daudz samezglotu un nokļūšētu patiesību. Ņujorku iezīmē "Elles ķēķis" – neformāla dzejnieku un mākslinieku grupa, kas 20. gadsimta 50. un 60. gados bija spēcīgs trimdas intelektuālās vides virzītājspēks, kā arī latviešu radošās vides izdzīvošanas katalizators. Kanādā veiktie pētījumi seko mākslinieka Žana Valdheima stāstam, kura apjomīgais geometriskās abstrakcijas darbs ir dziļi piesatināts ar simbolismu un filozofiskām pārdomām par pasaules kārtību. Parīzes konteksts tiek izgaismots caur neparastu personību – dejotāju un publicisti Aiju Bertrāni, kas kopā ar savu vīru, amerikāņu dejotāju un mākslinieku Raimondu Dūnkaņu, no 20. gadsimta 20. līdz 70. gadiem Parīzē vadīja Akadēmiju – alternatīvas izglītības iestādi un radošu domubiedru komūnu. Atšķirībā no pārējiem šo stāstu varoņiem, Bertrānē nav trimdiniece un 1912. gadā dodas uz Parīzi pēc savas izveles, lai iegūtu izglītību un tā laika provinciālo Rīgu nomainītu pret metropoli Parīzi.

4 Turpat.

people are forced to move due to economic or political instability or other circumstances. Migration resulting from climate change is particularly topical: rates of migration may double within the next forty years as rising sea levels leave some territories completely underwater and as others become inhospitable to life due to higher temperatures. Rising numbers of unregistered people may also pose a serious threat to democracy and the currently existing structures of political representation. The philosopher Thomas Nail offers an interesting way of looking at the situation: he suggests reviewing both history and the current political situation from the points of view of movement, migration, and the migrant instead of that of the static citizen. Nail calls his theory *kinopolitics* in reference to social kinetics or movement.<sup>3</sup>

Rather than taking the preconceived notion of "the citizen" as his point of departure, Nail proposes beginning with migrant flows, looking at the ways in which migrants travel to become citizens and to form countries and paying attention to how they often present an opposing force and an alternative to existing state structures. From a political point of view, a migration theory that takes movement as its prime consideration might be more inclusive than one which prioritizes citizenship.<sup>4</sup> Given the recent tendency of European governments to take stances against migration and against migrants from outside the borders of the European Union in particular, in a backlash against the openness of previous policies, Nail's approach seems absolutely necessary. It would allow migrants to finally find themselves, in political and cultural terms, equal to or perhaps even in a more important position than citizens, who have always and automatically benefited from every advantage. While equality between the two social groups is but a utopia, the exhibition *Portable Landscapes* tries to look at and highlight personalities and artistic phenomena that have resulted from migration – whether freely chosen or forced.

The story of Gotland told in the exhibition is the story of its place on the escape route for many artists and their families, including Niklāvs Strunke, who fled across the Baltic Sea with his family at the end of the Second World War just as Latvia was again being occupied by the Soviet Union. The Berlin chapter of the

3 Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press, 2015, p. 17.

4 Ibid.

Paralēli vēsturiskajiem stāstiem, kas tiek atklāti ar arhīvu, mākslas darbu un artefaktu palīdzību, izstādē aicināti piedalīties arī mūsdienu mākslinieki, kas savos darbos pievēršas migrācijas tēmai vai ar savām interpretācijām papildina kādu no izstādes naratīviem. Kopā ar māksliniekiem pētīt vēsturisko personu darbības virzienus un liktenus un mēģinot izgaismot tos aspektus, kas viņu radošajā darbībā ne tikai runā par pagātni, bet šasaucas ar šobrīd aktuāliem jautājumiem, veidojas pavisam jauna izstādes nodaļa – jauns dialogu un sarunu tīkls.

exhibition revolves around Valdis Abolins – one of the most significant promoters of Latvian art in the West, a leftist intellectual and a brilliant representative of mail-art whose fostering of cultural relations in the Cold War era remains a catalyst for conjecture and speculation. The section on New York centers on Hell's Kitchen, an informal group of poets and artists that in the 1950s and 1960s was an important driving force in the intellectual milieu of the exile community and a catalyst for the survival of the Latvian creative spirit. The research conducted in Canada follows the story of Zanis Waldheims, whose impressive oeuvre of geometric abstraction is saturated with symbolism and philosophical reflection on the ways of the world. The history of Latvian emigrés in Paris is highlighted by the striking personality of the dancer and publicist Aia Bertrand, who, along with her husband, the American dancer and artist Raymond Duncan, led Akademia, an alternative educational establishment and commune of like-minded creative people, from the 1920s to the 1970s. In contrast to the other protagonists of these stories, Bertrand was not a refugee: she exchanged (then) provincial Riga for metropolitan Paris in 1912 in search of education.

In addition to pursuing these stories with the help of archival material, historical works of art and artefacts, the exhibition also gathers together works by contemporary artists working on the theme of migration and its attendant questions. By exploring the trajectories and fates of historical personalities and attempting to highlight not only the aspects of their creative practices that give us insights into the past but also those that relate to issues of contemporary relevance, a new chapter of the exhibition is created – a new network of dialogues and conversations.



# GOTLANDE

## *Patvērumš ar skatu māju virzienā*

Diāna Popova

GOTLANDE *Patvērumš ar skatu māju virzienā*

Sobrid pat grūti iztēloties faktu, ka Otrā pasaules kara laikā neatkarīgā Latvija tika okupēta trīsreiz: 1940. gadā to izdarīja Padomju Savienība, 1941. gadā nacistiskā Vācija, bet 1944. gadā atgriezās padomju spēki. Pārdzīvojot pirmās padomju represijas un izsūtīšanu, cerības uz normalizāciju un valstiskās neatkarības atjaunošanu visai drīz nomainīja cīņa par izdzīvošanu jaunajos okupācijas apstākļos. Daudzi kultūras un inteligences pārstāvji, tostarp mākslinieki, apzinoties tuvojošos draudus no atkārtotās Padomju Armijas ienākšanas Latvijas teritorijā, devās bēgļu gaitās uz Vāciju vai Zviedriju. Zviedrija kā neitrāla valsts šķita samērā drošs galamērķis, cerot uz drīzu atgriešanos, taču nokļūšana uz tuvāko punktu – 160 km attālumā esošo Gotlandes salu – bija grūta un riskanta, vacu spēku kontrolētajai Kurzemei nonākot Padomju Armijas ielenkumā.

Lai pārvestu uz Zviedriju valsts pastāvēšanai nozīmīgas personas, pretošanās kustība Latvijas Centrālā padomē sadarbībā ar Zviedrijas Aizsardzības štābu un ASV vēstniecību Zviedrijā, sāka organizēt laivas jūras šķersošanaī. Šīs aktivitātes notika lielā slepenībā un vairāki tūkstoši latviešu bēgļi tādējādi sasniedza Zviedriju, nemaz nenojaušot, kam pateikties par šo izglāb-

# GOTLAND

## *A Shelter with a View of Home*

Nowadays it is difficult to imagine that independent Latvia was occupied three times in the Second World War: by the Soviet Union in 1940, by Nazi Germany in 1941 and once more by the Soviets in 1944. After the first wave of Soviet repressions and deportations, hopes for normalization and the restoration of independence were soon replaced by a fight for survival under the new occupation. Aware of the threat of a repeat invasion by the Soviets in 1944, many cultural figures and intellectuals, including artists, escaped to Germany or Sweden. As a neutral country, Sweden seemed like a relatively safe destination and offered the hope of a quick return. Yet reaching its closest point, the island of Gotland, 160 kilometres away, was difficult and fraught with many risks. Courland, which was then controlled by German forces, ended up under siege from the Red Army.

In order to bring people crucial to the existence of the Latvian state to Sweden, the Latvian Central Council collaborated with the Swedish Defense Headquarters and the American Embassy in Sweden to organize boats for crossing the Baltic Sea. These activities took place in great secrecy, and many thousands of Latvian refugees reached Sweden without any idea of whom to

šanas. Kopā Zviedrijā nonāca ap 4500 latviešu, 26 000 igauņu un ap 500 lietuviešu bēgļu. Lai gan pirmās individualās laivas Zviedrijas krastos pietāja jau agrāk, intensīvākā satiksme pāri Baltijas jūrai sakās no 1944. gada augusta līdz novembrim, pēdējam laivām ierodoties pēc Vācijas kapitulācijas.

Kā vizuālas liecības par baltiešu bēgļu sūro likteni un lielvaru sāncensību ir saglabājušās vairākas unikālas dramatisko notikumu dokumentācijas, ko uzņēmuši bēgļi paši vai viņu laikabiedri Zviedrijā. Starp tiem mināmi igauņa Artūra Aleksandra Lināri-Linholma (*Artur Aleksander Linari-Linholm*) filmētais materiāls uz kuģa *Triina*, dzejnieka un fotogrāfa Fricā Forstmaņa fotogrāfijas, kurās fiksētas viņa bēgļu gaitas ceļā uz Zviedriju, kā arī izcils vēsturiskais materiāls no zviedru fotogrāfa Davida Holmerta arhīva, viņam nepagurstoši dokumentējot baltiešu bēgļu dzīvi Gotlandes nometnēs.

Zviedrijai veltītāja izstādes nodaļā caur atsevišķu mākslinieku dzīvesstāstiem un darbiem, kas radīti trimdā Zviedrijā, vēlamies skart plašo migrācijas un trimdas tēmu, kas nav zaudējusi aktualitāti mūsdienās un īpaši saasinās pie lieliem politiskajiem satricinājumiem un militāriem konfliktiem. Starp Baltijas māksliniekiem, kas savulaik paši ieradušies Zviedrijā kā bēgļi, izstādē pārstāvēti latviešu gleznotāji Niklāvs Strunke un viņa dēls Laris Strunke, grafiķe Marija Induse-Muceniece, igauņu gleznotājs Enno Halleks un lietuviešu gleznotājs Eugenijus Budris. Vecākās paaudzes mākslinieki skaudri izjuta dzimtenes zaudējumu un bēgšanas pārdzīvojumu, kas atspoguļojas N. Strunkes darbos, attēlojot izpostīto zemi un tās kara nomocītos iedzīvotājus, kā arī paša personīgo pieredzi, kopā ar ģimeni pametot Latviju 1944. gada novembrī un visu atlikušo mūžu pavadot trimdā. Marija Induse-Muceniece savu un daudzu tūkstošu līdzilvēku cerības uz izdzīvošanu Baltijas jūrā dokumentējusi monumentālajā linogriezuma "Bēgļu laiva". Savukārt Laris Strunke, Enno Halleks un Eugenijus Budris, kas Zviedrijā nonākuši vēl ļoti jauni, savu māksliniecisko darbību jaunajā mītnes zemē sāk, cenšoties iegūt labu izglītību un iekļauties zviedru mākslinieku vidē, taču neseko priekšteču realistiskajai izteiksmes formai un savu laikabiedru politiskajā aktīvisma balstītajām izpausmēm, bet meklē jaunu, sev raksturīgu, abstraktā formā sakņotu vālodu. Laris Strunke iedvesmu gūst pašā gleznošanas procesā, savos monumentālajos abstraktā ekspresionisma darbos strādājot ar lakoniskiem ainavā un interjerā rastiem motīviem. Savukārt Enno Halleks rada abstraktas, humoristiskas,

thank for their escape. In all, around 4500 Latvians, 26 000 Estonians and 500 Lithuanians ended up in Sweden. Even though the first individual boats reached the Swedish shore earlier, the most intense traffic across the sea was from August to November 1944, with the last boats arriving after the capitulation of Germany.

Visual evidence of the harsh fate of these Baltic refugees, and of the competition between the great powers, exists in the form of several unique films and photographs of the dramatic events, some recorded or taken by the refugees themselves and others by their Swedish contemporaries. This documentation includes footage filmed by the Estonian Artur Aleksander Linari-Linholm from the deck of the boat *Triina*, photographs by the Latvian poet and photographer Fricis Forstmanis from his flight to Sweden, and the outstanding material from the archives of the Swedish photographer David Holmert, who was committed to creating a record of the lives of Baltic refugees in the camps set up on Gotland.

Through both individual artists' life stories and the works they created while in exile in Sweden, we would like to address the broader subjects of migration and exile, which remain topical to this day – their importance becoming more acute with each new period of political turbulence and military conflict. Baltic artists who escaped to Sweden as refugees include the Latvian painter Niklāvs Strunke and his son Laris Strunke, the graphic artist Marija Induse-Muceniece, the Estonian painter Enno Hallek, and the Lithuanian painter Eugenijus Budrys. The older generation among these artists felt keenly the loss of their homeland and carried nightmarish memories of their escape. Something of this is reflected in Niklāvs Strunke's paintings, which portray war-ravaged Latvia and its exhausted residents, as well as scenes from his own experience of leaving the country with his family in November 1944 and of having to spend the rest of his life in exile. Marija Induse-Muceniece documented the hope that she and many thousands like her held out for survival with her monumental linocut *Refugee Boat*. Laris Strunke, Enno Hallek and Eugenijus Budrys, who all arrived in Sweden at a very young age, began their careers in art by trying to get a good education and to integrate into the Swedish art scene, but they adopted neither their predecessors' realistic means of expression nor the political activism of their contemporaries and sought instead a new individualistic and abstract vocabulary. Laris Strunke is inspired

košas koka skulptūras un neregulāras formas gleznas, starp tām arī simboliskus airus vai pārnēsājamus saulrietus, kas balstīti atmiņās par Igaunijā pavadīto bērnību. Lietuviešu mākslinieks Eugenijus Budrys, dzīvojot Zviedrijā, pārtrauca gleznošanu reālisma stilā, un pievērsās abstraktai mākslai metāla emaljas tehnikā un eļļas gleznojumiem. Mākslinieka dzīve cieši savijās ar Lietuvas neatkarības kustības sākumu, jo 1989. gadā Gotlandē viņš bija viens no vispasaules lietuviešu viedokļu līderu tikšanās organizatoriem, kuras laikā tika pasludināts mērķis atjaunot valstisko neatkarību. Šī mazzināmā vēsturiskā notikuma izpētei pievērsusies zviedru māksliniece Ingela Johansone, kura savas filmas ietvaros izsekojusi lietuviešu neatkarības centieniem.

Lielāko daļu šo mākslinieku vieno Gotlande – gan kā iedvesmas avots ar savdabīgo ainavu, gan kā patvērums, kur pavadīt vasaras radošā darbā vai pat apmesties uz dzīvi.

Otrā pasaules kara laikā pasaule piedzīvoja līdz tam lielāko bēgļu krīzi, izmisušiem pārvietotu ļaužu miljoniem sākotnēji koncentrējoties Eiropā un vēlāk emigrējot uz tālākām valstīm. Vēsturei atkārtoties, mūsdienās bēgļu plūsmas no Tuvajiem Austrumiem un Ziemeļāfrikas arī par mērķi izvēlas Eiropu kā drošu patvērumu. Arī Baltijas valstis nevar ap sevi uzbūvēt neredzamu priekškaru, izliekoties neredzam savas pagātnes atspulgu mūsdienu kontekstā. Vēsturiskajai un mūsdienu bēgļu situācijai Baltijā īpašu uzmanību pievērsusi irāņu izcelsmes māksliniece Bitā Razavi, kas strādā Somijā un Igaunijā. Pašas pieredze Austrumeiropā kā vienai no “neiederīgajiem” un “svešajiem” viņas darbā manifestēta caur baltiešu traumatiskās vēstures atklāšanu. Savukārt igauņu māksliniece Kristina Normane savā videofilmā atgādina par 70 gadus seno vēsturi, kur izmisušos igauņu bēgļus laipni uzņēma un iekārtoja darbā zviedri, kamēr Igaunijā patvēruma meklētāju centrs drīzāk ir fiziskas un sociālas izolācijas bāze, kurā nonākušie pavada vienmuļas dienas cerībā uz iekļaušanos igauņu sabiedrībā.

Savukārt latviešu māksliniece Inga Meldere kopā ar somu mākslinieku Miko Hincu savos darbos reflektē par distancētību un atturību, kas raksturo skandināvu sabiedrību, atklājot to caur lakoniskajiem zviedru interjera dizaina motīviem. Attīstot ideju par “pārnēsājamo ainavu” konceptu, mākslinieki radījuši Niklāva Strunķes modernisma darbu motīvu dekonstrukciju, izolējot atsevišķas viņa darbos sastopamas figūras kā alegoriju par daudzu pārvietoto cilvēku dzīvesstāstu pārcelšanu citā kontekstā.

by the painting process itself and depicts minimalist motifs, of the sort found in landscapes and interiors, on his monumental abstract expressionist canvasses. Enno Hallek, on the other hand, creates colorful, abstract and humorous wooden sculptures and paintings of irregular form, including symbolic oars and portable sunsets based on memories of a childhood spent in Estonia. The Lithuanian artist Eugenijus Budrys stopped painting in the realist style while in Sweden and turned to abstract art, using enamel and oil as media. Budrys' life was closely tied to the beginning of the independence movement in Lithuania: he was one of the organizers of the 1989 Gotland meeting of leading Lithuanian voices from all over the world at which the goal of restoring national independence was formulated. This largely unknown historic event has inspired the Swedish artist Ingela Johansson, whose film follows the development of the Lithuanian drive for independence.

Most of these artists are united by Gotland – the island being a source of inspiration, with its unique landscape, and a shelter, whether only for a summer of creative work, or as a home base.

At the time of the Second World War, the world experienced the greatest refugee crisis in its history, with millions of displaced people first concentrating in Europe and later emigrating overseas. With history repeating itself, the current flows of refugees from the Middle East and North Africa also choose Europe as a safe shelter. The Baltic countries cannot build an invisible curtain around themselves, pretending not to see a reflection of their own past in the contemporary context. Bitā Razavi, an Iranian artist who works in Finland and Estonia, is paying particular attention to both the historic and contemporary refugee situations in the Baltics. Her own experience in Eastern Europe has been one of someone who “doesn't belong” and is a “stranger”, and her works manifest the traumatic past of the Baltic nations. The Estonian artist Kristina Norman reminds us in her video-film of the 70-year-old history of desperate Estonian refugees being welcomed and employed by Swedes and contrasts this with the situation in present-day Estonia, where the refugee center is a site of physical and social isolation; those who end up there spend monotonous days hoping to be integrated into Estonian society.

The Latvian artist Inga Meldere and the Finnish artist Mikko Hintz reflect in their works on aloofness and the ethos of keeping one's distance, both characteristic of Scandinavian

society, with motifs borrowed from the tradition of laconic Swedish design. Improvising on the concept of “portable landscapes”, the artists have deconstructed modernist works by Niklavs Strunke, isolating some figures in his works as an allegory for the transferral of the life stories of displaced people to different contexts.

GOTTLAND: A Shelter with a View of Home.

1

EUGENIJUS BUDRYS

Dzimis 1925, Marijampolē;  
miris 2007, Gotlandē

Mākslinieka Eugenijus Budris sapni par mākslas studijām pārtrauca karš. 1944. gadā viņš iestājās lietuviešu paš aizsardzības bataljonā, kas drīz tika izformēts, un karavīri nosūtīti uz Vācijas piepiedi darbos. Tad Budris nonāca Norvēģijā, no kurienes aizbēga uz Zviedriju, kur viņš strādāja gan mežsaimniecībā, gan kā dārznieks. 1945. gadā mākslinieks ieguva Vispārējo Amerikas lietuviešu atbalsta fonda stipendiju un Stokholmā iestājās Anrī Matisa (*Henri Matisse*) skolnieka Īzaka Grīnvalda (*Isaac Grünewald*), kursā, taču materiālie apstākļi liedza mācības turpināt. Dzīvojis arī citās vietās Zviedrijā, viņš beigās kopā ar sievu pārcēlās uz Gotlandi.

Kad radošajā darbībā ainavas un klusā daba bija kļuvušas par rutīnu, mākslinieks pievērsās abstraktajai mākslai. Tagad Budra monumentālie sienu gleznojumi rotā Stokholmas, Vesterosas, Visbijas un citu Zviedrijas pilsētu sabiedrisko iestāžu interjerus.

Savukārt ilgas pēc dzimtenes un neziņa par ģimenes un draugu likteņiem bija iemesls, kāpēc radās cieša draudzība ar lietuviešu pretošanās kustības aktīvistu Jonu Pajauji (*Jonas Pajaujis*), ar kuru kopā Budris rīkoja lietuviešu mācību nedēļu Gotlandē 1989. gadā. Uz šo unikālo notikumu pāri jūrai ar jahtām atceļoja arī politiskie aktīvistu no Lietuvas, kā arī ieradās citur pasaulē mītošie lietuvieši, lai parakstītu nodomu protokolu *Gotland Communiqué* – par Lietuvas neatkarības atjaunošanu, kas bruģēja ceļu tālākiem atmodas laika notikumiem.

Darbi:

*Kompozīcija*, 1988, audekls, eļļa, 80,6 × 60 cm*Fie Lan. I*, 1988, audekls, eļļa, 80 × 69 cm*Centrālais. II*, 1988, audekls, eļļa, 80,5 × 69,5 cm*Oranžais. III*, 1988, audekls, eļļa, 81 × 70 cm

Lietuvas Mākslas muzeja kolekcija

1

EUGENIJUS BUDRYS

Born in 1925, Marijampolė;  
died in 2007, Gotland

Eugenijus Budrys had to abandon his dreams of studying art because of the war. In 1944, he joined the Lithuanian self-defense battalion, which was soon disbanded and its soldiers sent to Germany to do forced labor. Budrys ended up in Norway but fled from there to Sweden, where he worked both in forest management and as a gardener. In 1945, the artist received a scholarship from the General American Lithuanian Support Fund and joined the course taught by Isaac Grünewald, a student of Henri Matisse's. A lack of means, however, prevented him from continuing with his studies, and after living in other parts of Sweden, he and his wife eventually settled on Gotland.

When landscapes and still lifes had become routine, the artist turned to abstract art. Now monumental murals by Budrys can be found in the interiors of public buildings in Stockholm, Västerås, Visby, and other Swedish cities.

Budrys' longing for Lithuania and his ignorance of the fates of his family and friends were the reasons for the development of his close friendship with the Lithuanian resistance activist Jonas Pajaujis, with whom Budrys organized the Lithuanian study week on Gotland in 1989. Political activists sailed across the sea to participate in this unique event, and Lithuanians from elsewhere in the world came as well. They signed the so-called *Gotland Communiqué* on the restoration of independence of Lithuania, which set the course for further activities in the reawakening period.

List of works:

*Composition*, 1988, oil on canvas, 80.6 × 60 cm*Fie Lan. I*, 1988, oil on canvas, 80 × 69 cm*Central. II*, 1988, oil on canvas, 80.5 × 69.5 cm*Orange. III*, 1988, oil on canvas, 81 × 70 cm

Collection of the Lithuanian Art Museum

ENNO HALLEK

Dzimis 1931, Rohukūlā;  
dzīvo un strādā Stokholmā

Baidoties no Igaunijas atkārtotas nonākšanas Padomju Savienības ietekmes zonā, Enno Halleka ģimene 1943. gadā ar tēva zvejas traleri devās uz Zviedriju. Tur ģimene apmetās uz dzīvi zvejnieku ciemā Zviedrijas piekrastē un turpināja nodarboties ar zveju. Pusaudža gados Halleks mācījās mākslasursos attālināti, bet 50. gados pārcēlās uz Stokholmu, lai studētu Zviedrijas Karaliskajā mākslas akadēmijā. Savas darbības laikā Halleks ir kļuvis par Zviedrijā atzītu mākslinieku, strādājis par pasniedzēju Karaliskajā akadēmijā, un viņa darbi atrodas gan muzeju kolekcijās, gan publiskajā telpā.

Savā radošajā darbībā mākslinieks vienmēr ir meklējis izlaušanās ceļu no ierastā, kanoniskā vai konkrētajā laikposmā populārā, nebaudoties no izdevības variēt savu stilu un pārkāpt dažādus tabu. Ar izaicinošu humoru un trāpīgu patiesumu Enno Halleks savā glezniecībā izvēlas perspektīvu dažādību, atsakoties arī no ierastās prakses pasauli attēlot četrstūrīnā rāmī. Glezniecības un tēlniecības sintēze atklājas konceptā par "Pārnēsājamiem saulrietiem", kas, izfrēzēti no koka un apgleznoti piejūras saulrietiem raksturīgajā krāsu gammā, kļūst par nemateriālu bēgļa pagātnes bagāžu.

#### Darbi:

*Pārnēsājami saulrieti*, 1990–2018, eļļa, koks, jaukta tehnika

*Pārnēsājami baltie saulrieti ar ēnām*, 2000–2010, koks, eļļa

*Pārnēsājama kompakta stīga*, 1994–2010, koks, eļļa

*Simetriska ainava*, 1990–2017, koks, eļļa

*Airi*, 1982–1992, koks, eļļa

*Debesu skrāpis*, 1983, koks, eļļa

*Atvērtā stīga*. 1994–2010, koks, eļļa

Pateicība māksliniekam

ENNO HALLEK

Born in 1931, Rohukūla;  
lives and works in Stockholm

In 1943, fearing Estonia's return to the Soviet sphere of influence, Enno Hallek's family went to Sweden in his father's trawler. They settled in a fishing village and continued to fish. As a teenager, Hallek took an art course by correspondence. He then moved to Stockholm in the 1950s to study at the Royal Swedish Academy of Fine Arts. In the course of his career, Hallek has become a recognized artist in Sweden and has taught at the Royal Academy, and his works are now found in both museum collections and public spaces.

In his creative work, the artist has always sought to break away from what is customary, canonical or popular in any given period, never shirking any opportunity to vary his style or overcome taboos. With a challenging humor and truthfulness, Enno Hallek chooses a variety of perspectives in his painting, departing from the usual practice of depicting the world within rectangular frames. His synthesis of painting and sculpture is best exemplified in his *Portable Sunsets*, which, milled out of wood and painted in a sunset palette, actually have handles and can be physically carried around, thus becoming a representation of the luggage of someone on the move, a refugee.

#### List of works:

*Portable Sunsets*, 1990–2018, oil, wood, mixed media

*Portable White Landscape With Shadow*, 2000–2010, oil, wood

*Portable Compact String*, 1994–2010, oil, wood

*Symmetrical Landscape*, 1990–2017, oil, wood

*Oar*, 1982–1992, oil, wood

*Heaven Scraper*, 1983, oil, wood

*Open String*, 1994–2010, oil, wood

Courtesy of the artist

DAVID HOLMERT

Dzimis 1890, Vermlandē;  
miris 1951, Gotlandē

Davids Holmerts bija vecākais desmit bērnu ģimenē, tādēļ viņu diezgan agri aizsūtīja darba gaitās uz Gotlandi. Vēlāk uz turieni pārcēlusies visa viņa ģimene. Sasniedzot pilngadību, Holmerts iestājās militārajā dienestā, bet pēc Pirmā pasaules kara, kad Eiropā plosījās spāņu gripa, saslima arī viņš. Īsinot garo atveseļošanās laiku, Holmerts sāka aizrauties ar fotografēšanu un pēc atlabšanas dienestu neturpināja, bet tā vietā 1921. gadā iegādājās fotopreču veikalu Visbijā. Ikdienas fotogrāfa darbu iztraucēja Otrā pasaules kara notikumi, kas lika Holmertam atkal iesaistīties militārajā dienestā. Tomēr tas pavēra iespēju piekļūt ļoti tuvu Gotlandē nonākušajiem bēgļu nometnēs izmitinātajiem baltiešiem, un Holmerts nenogurstoši dokumentēja šo cilvēku ierašanos Gotlandē no 1944. līdz 1945. gadam.

Unikālās fotogrāfijās redzami igauņu un latviešu patvēruma meklētāji, vadot dienas bēgļu nometnēs – nakšņojot sporta zālē uz grīdas, šķirojot ziedoto apģērbu, palīdzot kolektīvajās ēdienreizēs, apmeklējot ārstu, nodarbojoties ar māksliniecisko pašdarbību. Gotlandē nepietika resursu ilgstošai bēgļu uzturēšanai, tāpēc viņus regulāri pārveda uz cietzemi, izmitinot jaunās vietās un mēģinot iekārtot dažādos darbos fabrikās, mežizstrādē un lauksaimniecībā, bet intelektuālā darba darītājiem mēģinot atrast vietas arhīvos un bibliotēkās.

Darbi:

12 melnbaltas fotogrāfiju reprodukcijas,  
1944–1945

Dāvida Holmerta ģimenes fotoarhīvs

Īpaša pateicība Ellenai Holmertei, Latvijas mutvārdu vēstures pētnieku asociācijai “Dzīvesstāsts”, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtam, sevišķi Mārai Zirņītei, Aigaram Liebārdim, kā arī Petrai Iniņbergai.

DAVID HOLMERT

Born in 1890, Värmland;  
died in 1951, Gotland

David Holmert was the eldest of ten children and so was sent to work on Gotland rather early, to be followed eventually by the rest of the family. Upon reaching the legal age, he began his military service, but after the First World War, when Spanish flu was raging in Europe, he too became sick. As a way of entertaining himself as he was convalescing, Holmert developed the hobby of taking pictures. Once recovered, he did not continue with his service but instead bought a store selling photographic equipment in Visby. Holmert's everyday work as a photographer was disrupted by the events of the Second World War, which caused him to once again join the military. This offered him the opportunity to encounter Baltic refugees in the camps set up on Gotland, and from 1944 to 1945 he continued to document their arrival and lives in the new country.

These unique photographs show how Estonian and Latvian asylum seekers spent their days in the camps: sleeping on the floor of a gym, sorting among donated clothing, helping with serving food at collective mealtimes, visiting the doctor and involving themselves in various recreational activities. Gotland lacked the resources to provide for the refugees long term, so they were regularly brought to the mainland, where they were given shelter in other places and set up with work. This was often in factories, or in logging or agriculture, but their hosts would also try to find work in archives and libraries for the intellectuals among them.

List of works:

12 black-and-white photo reproductions,  
1944–1945

David Holmert's family photo archive

Special thanks to Ellen Holmert, the Latvian oral history research association *Dzīvesstāsts*, the Folklore and Art Institute of the University of Latvia and Māra Zirņīte, Aigars Liebārdis and Petra Iniņberga in particular.

## MARIJA INDUSE-MUCENIECE

Dzimusi 1904, Rojā;  
mirusi 1974, Upsalā

Marija Induse-Muceniece augusi kuģu būvētāja un kapteiņa ģimenē, kuras rocība viņai ļāva mācīties Rīgā, Mākslas akadēmijas grafikas meistardarbnīcā, kā arī Karaliskajā mākslas institūtā Antverpenē. Studiju nolūkos apmeklējusi arī Franciju, Itāliju un Angliju. Vēlāk uzaicināta strādāt par Mākslas akadēmijas grafikas meistardarbnīcas vadītāju (1940–1941).

Līdz Otrajam pasaules karam mākslinieces darbi izstādīti valsts mēroga izstādēs, bijusi arī personālizstāde Antverpenē. 1944. gada rudenī kopā ar vīru, gleznotāju Jāni Indusu, un bērniem dodas pāri jūrai uz Zviedriju. Daudzi autores darbi gājuši bojā, jo tos kopā ar citām mantām nācies izmest pāri bortam laivas atslogošanai. Māksliniecei bijušas vairākas personālizstādes Zviedrijā, Vācijā, ASV, Kanādā, taču īpaši nozīmīga bijusi izstāde Aijas Bertrānes un Raimonda Dunkana vadītājā Akadēmijas galerijā Parīzē 1954. gadā, kas saņēmusi ļoti pozitīvu kritiķu novērtējumu.

Māksliniece strādājusi tādās grafikas tehnikās kā asējumi, gravīras, litogrāfijas, akvatinta, un viņas darbos dominē dinamiskas līnijas un ritmiska spēcīgu formu kustība. Nonākot trimdā, par iemīļotu vasaras atpūtas un iedvesmas vietu viņai kļuva Visbija, kas parādās mākslinieces piekrastes dzīves attēlojumos. Pēckara darbos izjusti atainoti bēgļu gaitu iespaidi, starp tiem ikonisks ir linogriezums “Bēgļu laiva”, kura pirmais novilkums tika uzdāvināts ASV prezidentam Harijam S. Trūmenam četrdesmito gadu beigās, bet mūsdienās to, iegravētu kapara plāksnē, var apskatīt Visbijas Doma baznīcā kā veltījumu Baltijas bēgļiem.

## Darbs:

*Bēgļu laiva*, 1948, papīrs, linogriezums,  
90 × 73,8 cm

Latvijas Nacionālā mākslas  
muzeja kolekcija

## MARIJA INDUSE-MUCENIECE

Born in 1904, Roja;  
died in 1974, Uppsala

Marija Induse-Muceniece grew up in the family of a shipbuilder and captain whose circumstances allowed her to study at the Graphics Master Workshop of the Latvian Art Academy in Riga and at the Royal Art Institute in Antwerp. In pursuit of further study, she also visited France, Italy and England. Subsequently, she was invited to head the Graphics Master Workshop (1940–1941).

Before the Second World War, the artist's works were exhibited at national-level shows; she also had a solo show in Antwerp. Along with her husband, the painter Jānis Induss, and her children, she crossed the sea to Sweden in the autumn of 1944. Many of Induse-Muceniece's works perished when they were thrown overboard along with some of the other cargo to prevent the boat from sinking. The artist held several solo exhibitions in Sweden, Germany, the U.S., and Canada, but particularly significant was the exhibition at Aia Bertrand and Raymond Duncan's Akademia gallery in Paris in 1954, which was critically acclaimed.

Induse-Muceniece worked with graphic media such as etchings, engravings, lithography, aquatint and some of the characteristics of her works are dynamic lines and a rhythmic movement of forms. In exile, Visby became a much-loved place for summer vacations and drawing inspiration and is featured in her images of seashore life. In the artist's postwar work, impressions of refugee life were emotionally depicted, including in the iconic linocut *Refugee Boat*, whose first imprint was presented to U.S. President Harry S. Truman at the end of the 1940s. Now engraved on a copper plate, it can be seen at the Visby Dome Church, where it is dedicated to refugees from the Baltic states.

## Work:

*Refugee Boat*, 1948, paper, linocut, 90 × 73.8 cm  
Collection of the Latvian National  
Museum of Art



INGELA JOHANSSON

Dzimusi 1976, Kalmarā;

dzīvo un strādā Stokholmā

Šajos nesen tapušajos darbos Ingela Johansone atgriezusies pie kāda gandrīz aizmirsta vēsturiska notikuma – Gotlandes izpētes nedēļas, kas notika Kathammarsvikā, 1989. gada augustā, tikai desmit dienas pirms Baltijas ceļa – politiskās demonstrācijas, kuras laikā visas trīs Baltijas valstis savienoja cilvēku ķēde. Ar šiem darbiem māksliniece cenšas aizpildīt tukšās vietas, kas palikušas pēc oficiālās vēstures pārlasīšanas un mēģinājumiem to izprast.

Pirms dzelzs priekšvara krišanas Zviedrijas sala Gotlande okupētajām Baltijas valstīm bija tuvākā Rietumu teritorija. Salas austrumu krastā, Kathammarsvikā, kopā slepus sanāca grupa disidentu pārstāvju un trimdas lietuviešu no dažādām pasaules valstīm, lai nedēļas laikā mēģinātu vienoties par to, kā virzīties uz neatkarību.

Johansones video eseja “Tuvākais punkts līdz brīvajai pasaulei, 1989” nelineārā ceļā parāda, kas toreiz bija likts uz spēles. Viņas uzfilmētais materiāls savijas kopā ar oriģinālajiem ierakstiem no apspriežu nedēļas, veidojot vienotu veselumu, kurā vēsturiskie kadri nostājas līdzās jaunajiem un laika slāņi pārklājas.

Vācot materiālus par Lietuvas neatkarības kustību, Johansoni īpaši interesējis kultūras darbinieku, sevišķi Viļņas Jaunatnes teātra aktieru ieguldījums Gotlandes apspriedē. Viens no šīs izpētes nedēļas rīkotājiem bija lietuviešu trimdas mākslinieks Eugenijus Budris ar savu tuvāko draugu, arhitektu un brīvības cīnītāju Jonu Pajauji. Budra prakse izstādē pārstāvēta ar četrām gleznām.

Johansone no bērnības laikiem neskaidri atceras notikumus, kas bija saistīti ar Baltijas valstu neatkarības atgūšanu, tāpēc viņas pašas gleznas ir rotaļīgs, taču patiens mēģinājums komentēt Eugenijus Budra trimdas gados tapušos abstraktos darbus, atrast ar tiem personīgu saikni.

## Darbi:

*Tuvākais punkts līdz brīvajai pasaulei, 1989*, 2018, video, 32'

*Tū-tū!*, 2018, eļļa, audekls, 60 × 80 cm

*Loppa (zīlniece)*, 2018, eļļa, audekls, 60 × 80 cm

Pateicība māksliniecei

INGELA JOHANSSON

Born in 1976, Kalmar;

lives and works in Stockholm

In these newly produced works Ingela Johansson has revisited an almost forgotten historic event: the Gotland study week, which took place in Kathammarsvik in August 1989, just ten days before the Baltic Way, a political demonstration in which a human chain was formed across the Baltic countries. With her works she tries to fill in the gaps left after rereading and understanding history as it has been officially written.

Before the end of the Iron Curtain, the island of Gotland was the closest Western territory to the occupied Baltic States. On the island's east coast, in Kathammarsvik, a group of dissident representatives and exiled Lithuanians from all over the world met in secret over the course of a week to try to come to an agreement on the path towards independence.

Johansson's video essay *The nearest point to the free world, 1989* reveals in a non-linear way what was at stake during that week. Material she has filmed is weaved together with original tapes from the meeting, forming a body in which old footage is juxtaposed with the new, and layers of time are overlapped.

Johansson's particular interest during her research on the independence movement has been the contributions of cultural workers – and especially, of actors from the Youth Theatre in Vilnius – to the Gotland meeting. The exiled Lithuanian artist Eugenius Budrys was one of the organizers of the study week, together with his closest friend, the architect and freedom fighter Jonas Pajaujis. Budrys' artistic practice is thus represented in the exhibition with four of his paintings.

Johansson vaguely remembers from her childhood the events involved in the regaining of independence by the Baltic countries, and thus her own paintings are a playful yet sincere attempt to comment on and relate to the abstract works produced by Eugenius Budrys throughout his history of exile.

## List of works:

*The nearest point to the free world, 1989*, 2018, video, 32'

*Tuut-tuut!*, 2018, oil on canvas, 60 × 80 cm

*Loppa (fortune teller)*, 2018, oil on canvas, 60 × 80 cm

Courtesy of the artist

INGA MELDERE & MIKKO HINTZ

Dzimusi 1979, Kuldīgā;  
dzīvo un strādā Helsinkos  
Dzimis 1974, Vācijā;  
dzīvo un strādā Helsinkos

2017. gada vasarā mākslinieki Inga Meldere un Miko Hincis uzturējās rezidencē Zviedrijas salā Gotlandē. Šajā laikā viņi apmeklēja vairākas vietas, kas ļāva gūt priekšstatu par to, kā 1944. un 1945. gadā norisinājās tikšanās starp baltiešu bēgļiem un zviedriem – salas iedzīvotājiem. Melderi un Hincu īpaši interesēja latviešu trimdas mākslinieka Lara Strunkes ģimene un viņa iedvesmas avoti, strādājot Gotlandē.

Inga Meldere veidojusi kolāžas, apvienojot glezniecību un druku. Šīs ainas paver mūsu skatienam interjerus, kas piepildīti ar skandināvu sadzīves standartiem atbilstošiem dizaina objektiem. Tas ir spekulatīvs mēģinājums salīdzināt un pretstatīt identitāti, valodu un vidi.

“Rekvizīti” ir Ingas Meldereres un Miko Hincis kopdarbs. Objekti ir polimēru ģipša atlējumi, kas krāsoti ar paštaisītiem dabiskajiem pigmentiem. Augi, no kuriem iegūti pigmenti, pārstāv floru, kas dokumentēta, māksliniekiem uzturoties Gotlandē. Par iedvesmas avotu kalpojuši Niklāva Strunkes, Lara Strunkes tēva, darbu fragmenti. Kā cilvēks, kurš dzīvo un strādā trimdā, risina atšķirtības, asimilācijas un atzīšanas jautājumus un kā šāds cilvēks atspoguļo savu identitāti jaunajā vidē?

Darbi:

*Atmiņas*, 2018, UV druka, eļļa, audekls.  
Ozolkoka rāmis, 135 × 124 cm  
*Salīdzinājums*, 2018, UV druka, eļļa, audekls.  
Ozolkoka rāmis, 118 × 89 cm  
*Sakarība*, 2018, UV druka, eļļa, audekls.  
Ozolkoka rāmis, 82 × 60 cm  
*Rekvizīti*, 2018, modificēta polimēru ģipša objekti, pašdarināti dabiskie pigmenti, dažādi izmēri

Ar Temnikova & Kasela galerijas atļauju

INGA MELDERE & MIKKO HINTZ

Born in 1979, Kuldīga;  
lives and works in Helsinki  
Born in 1974, Germany;  
lives and works in Helsinki

During the summer of 2017, the artists Inga Meldere and Mikko Hintz were on a research residency on the Swedish island of Gotland. While they were there, the artists visited several places that gave them insights into the reality of the meetings between Baltic refugees and the island's Swedish inhabitants in 1944/45. They were specifically interested in the Latvian exile artist Laris Strunke's family and the inspiration he found while working on Gotland.

Meldere has created collages mixing painting and print. The images here present us with interior environments filled with design objects in accordance with Scandinavian living standards. They represent a speculative attempt at comparing and juxtaposing identity, language and environment.

*Props* is a cooperative work by Inga Meldere and Mikko Hintz. The objects are polymer plaster casts painted with handmade natural pigments. The plants that have been processed into pigments represent flora documented during their visit to Gotland. The pieces were inspired by segments of paintings by Niklavs Strunke, Laris Strunke's father. When living and working in exile, how does one deal with separation, assimilation and recognition, and how does one reflect identity onto a new environment?

List of works:

*Recollection*, 2018, UV print and oil on canvas.  
Framed in oak, 135 × 124 cm  
*Collation*, 2018, UV print and oil on canvas.  
Framed in oak, 118 × 89 cm  
*Correlation*, 2018, UV print and oil on canvas.  
Framed in oak, 82 × 60 cm  
*Props*, 2018, polymer modified plaster objects, handmade natural pigments, size variable  
Courtesy of Gallery Temnikova & Kasela

KRISTINA NORMAN

Dzimusi 1979, Tallinā;  
dzīvo un strādā Tallinā

Darbs “Vienojošais faktors” uzņemts Stokholmā, Zviedrijā, un netālu no Jāmas ciema Illukas pagastā, Austrumigaunijā, 2013. gada pavasara sākumā. Videodarbs tapis pirms pēdējo gadu bēgļu krīzes, kas ievērojami palielināja migrāciju uz Eiropas valstīm, aktualizējot patvēruma meklētāju jautājumu arī Baltijas valstu kolektīvajā apziņā.

Otrā pasaules kara gados vairāk nekā 72 000 igauņu bēgļu, glābjoties no vācu un padomju okupācijas savā dzimtenē, saņēma politisko patvērumu dažādās Rietumeiropas valstīs. Šai dramatiskajai pieredzei ir nozīmīga loma mūsdienu nacionālajā naratīvā. Laikā no 1997. gada, kad Igaunijas valdība ratificēja ANO konvenciju par bēgļa statusu, līdz 2013. gada pavasarim patvērumu Igaunijā lūdza tikai 350 ārvalstu pilsoņi. Tas tika piešķirts vien 67 cilvēkiem.

“Vienojošais faktors” veido dialoga situāciju, savedot kopā cilvēkus, kuri, neraugoties uz to, ka viņiem ir daudz kopīga, reālajā dzīvē diez vai jebkad būtu sastapušies: daži no viņiem aizbraukuši no Igaunijas pirms septiņdesmit gadiem kā Otrā pasaules kara bēgļi, bet citi šajā valstī ieradusies pavisam nesen, meklējot patvērumu. Igauņi, kuri garus gadus nodzīvojuši trimdā, dalās atmiņās par grūtībām, ko savulaik nācās piedzīvot bēgļu gaitās, bet arī par cilvēku viesmīlību jaunajās mītnes zemēs. Tikmēr jaunie pretendenti uz bēgļa statusu, kuri vēl tikai gaida atbildi uz savu lūgumu piešķirt patvērumu, tiek mēnešiem ilgi turēti Illukas Patvēruma meklētāju izmitināšanas centrā pie nomaļā un pussagruvušā Jāmas ciema pusotru kilometru no Krievijas robežas. 2013. gadā Illukas centrs bija vienīgais šāda veida bēgļu centrs visā Igaunijā. Kristinas Normanes video centra iemītnieki runā par sirreālo ikdienas dzīvi šajā mežu ieskaustajā, izolētajā vietā.

Darbs:

*Vienojošais faktors*, 2013, Video, 37'

Operators: Ēriks Norkross

Montāža: Kristina Normane,

Ēriks Norkross

Ar Kristinas Normanas un Tartu Mākslas muzeja atļauju

KRISTINA NORMAN

Born in 1979, Tallinn;  
lives and works in Tallinn

*Common Ground* was filmed in Stockholm, Sweden, and near Jaama Village in Illuka County, eastern Estonia, in early spring 2013. This was before the European refugee crisis, which noticeably increased migration to Europe, bringing the issue of refugees into the collective consciousness of the Baltic states.

During World War II, over 72 000 Estonian refugees fleeing from the German and the Soviet occupations of their country were granted political asylum in Western nations. These dramatic experiences play an important role in the national narrative today. Between 1997, the year in which the Estonian government ratified the United Nations Convention relating to the Status of Refugees, and spring 2013, only 350 foreigners applied for asylum in Estonia and of these only 67 people were granted protection.

*Common Ground* creates a dialogical situation by bringing together people who, despite having a lot in common, would have been very unlikely to meet in real life due to the fact that some of them left Estonia as war refugees seventy years ago while others arrived in Estonia only recently, as contemporary asylum seekers. The Estonians who have lived long lives in exile share memories of the hardships they went through as refugees, but also of people's hospitality in the countries where they were received. The new would-be refugees, meanwhile, are kept for months on end at the Illuka Reception Center for Asylum Seekers, near the distant and derelict village of Jaama, 1,5 km from the Russian border, as they wait to hear the outcome of their asylum applications. In 2013, the Illuka center was the sole asylum institution in Estonia. In the video, its inhabitants talk about their surreal everyday experiences in that isolated place, surrounded by forest.

Work:

*Common ground*, 2013, Video, 37'

Camera: Erik Norkroos

Editing: Kristina Norman, Erik Norkroos

Courtesy of Kristina Norman and Tartu Art Museum

BITA RAZAVI

Dzimusi 1983, Teherānā;

dzīvo un strādā Helsinkos un Metsakivi

Šis fotogrāfiju cikls pievēršas ksenofobijas uzplaukumam Austrumeiropā pēc jauna bēgļu viļņa ierašanās 2015. gadā. Projekts aplūko arī ksenofobisku nacionālismu saistībā ar šajā reģionā piedzīvoto vēsturiska mēroga nacionālo traumu virkni. Austrumeiropā, kur robežas bieži mainījušās, plaša sabiedrības daļa nāciju vēl joprojām uztver kā etnisku/kulturālu nevis politisku veidojumu, un kulturālu un etnisku viendabīgumu uzskata par vērtību, kas palīdz novērst konkrētās valsts sašķelšanos un sabrukumu.

Cikls “Ainas no mūsu nākotnes” pēta tos mākslinieces izturēšanās un ārienes elementus, kuru dēļ viņa ieskaitīta “svešā” kategorijā. Cikla ideja radās pēc incidenta Igaunijas pilsētā Tartu, kad jauns garāmgājējs uz fotogrāfi norādīja kā uz “mūsu nākotnes ainu”. Igaunija tobrīd spiediena rezultātā tikko bija piekritusi uzņemt 500 sīriešu bēgļus.

“Ainas no mūsu pagātnes” ir virkne pamestu māju fotogrāfiju, kas uzņemtas vairākās valstīs – lielākoties Baltijā –, kuras savulaik bijušas Padomju Savienības sastāvā. Otrā pasaules kara laikā un pēckara gados miljoniem cilvēku pameta savus mājokļus, bēgot no represijām un genocīda. Kāpēc Eiropas valstis aizmirsušas, ka tik daudzi no to pilsoņiem paši reiz bijuši bēgļi?

Darbs:

*Ainas no mūsu nākotnes, ainas no mūsu pagātnes*, 2015–2017, 14 ierāmētu fotoattēlu cikls, tintes printera izdrukas, 60 × 40 cm

Pateicība māksliniecei

BITA RAZAVI

Born in 1983, Tehran;

lives and works in Helsinki and Metsakivi

These series of photographs explore the rise of xenophobia in eastern Europe following the arrival of a new wave of refugees in 2015. The project also investigates xenophobic nationalism in relation to the succession of national traumas of historic proportions that have taken place in the region. In eastern Europe, where borders have frequently been redrawn, the nation is still widely seen as an ethnic/cultural entity rather than a political one, and cultural and ethnic homogeneity is regarded as an asset that helps to prevent the disintegration of the state.

*Pictures from our future* explores the behaviours and elements of the artist's appearance that have put her in the category of “the other”. The idea for this series was born out of an experience she had in Tartu, Estonia, in which a young man passing by referred to her as “the picture of the future”. Estonia had just been forced to accept 500 Syrian refugees.

*Pictures from our past* is a series of photographs of abandoned houses in a number of countries – mostly the Baltic states – that were formerly part of the Soviet Union. During World War II, and in the years afterward, millions of people from the region left their houses behind as they sought to escape oppression and genocide. Why have European countries forgotten that many of their own citizens were once refugees?

Work:

*Pictures from our future, pictures from our past*, 2015–2017, series of 14 framed photographs, inkjet prints, 60 × 40 cm

Courtesy of the artist

## LARIS STRUNKE

Dzimis 1931, Rīgā;  
dzīvo un strādā Stokholmā

Laris Strunke Zviedrijā nonāca trīspadsmit gadu vecumā, kopā ar ģimeni šķērsojot Baltijas jūru 1944. gada 10. novembrī. Pabeidzis klasisko ģimnāziju Stokholmā, vēlāk studējis mākslu *Academie Libre* un Zviedrijas Karaliskajā mākslas akadēmijā. Paralēli studijām piepelnījies kā teātra scenogrāfs. Pirmajā personālizstādē, kas notika prestižajā Zviedru-franču mākslas galerijā Stokholmā 1959. gadā, saņēma kritiķu atzinību un pamazām kļuva pazīstams Zviedrijas mākslas aprindās, bet kopš 1962. gada viņš jau regulāri pārstāv Zviedriju nozīmīgās starptautiskās izstādēs.

Konfrontācija ar sākotnēji svešo zviedru kultūru Strunki motivēja rast savu ceļu mākslinieciskās valodas meklējumos, strādājot monumentālajā glezniecībā, lakoniskā abstraktajam ekspresionismam tuvā stilā. Nesaraujamās attiecības ar dabu, māksliniekam vasarās dzīvojot Gotlandē vai dodoties garos pārgājienos Islandes fjellos, caur noteiktu motīvu un formu izvēli iegulst materiāli piesātinātos, tumšu tonkārtu darbos. Lara Strunkes mākslinieka filozofija nepieļauj atkāpes no gleznošanas kā autentiskas situācijas, neiesākot jaunu gleznu, pirms pabeigta iepriekšējā, vislielāko pārdzīvojumu saskatot pašā gleznošanas procesā.

Laris Strunke ir Zviedrijas Karaliskās Mākslas akadēmijas biedrs, saņēmis Prinča Eižena medaļu, kā arī Latvijas Republikas IV pakāpes Triju Zvaigžņu ordeni.

## Darbi:

*Trepes*, 2002, audekls, eļļa, 170 × 214 cm

*Māja*, 2000, audekls, eļļa, 198 × 140 cm

Pateicība māksliniekam

## LARIS STRUNKE

Born in 1931, Riga;  
lives and works in Stockholm

Laris Strunke ended up in Sweden at the age of 13 after crossing the Baltic Sea on 10 November 1944. Graduating from the classical gymnasium in Stockholm, he later studied art at the *Academie Libre* and the Royal Swedish Academy of Fine Arts. While he was a student, he earned a living as a set designer. His first solo show, which took place in 1959 at a prestigious Swedish-French art gallery in Stockholm, earned him critical acclaim, and Strunke gradually became well known on the Swedish art scene. He has regularly represented Sweden at international exhibitions since 1962.

His confrontation with the initially alien Swedish culture motivated Strunke to find his own path, and his chosen form has been stark monumental painting that is stylistically close to abstract expressionism. The artist's indissoluble relationship with nature, renewed during summers on Gotland or with long hikes in Iceland, is expressed in his materially saturated, dark-hued works. Strunke's artistic philosophy does not allow him to begin a new painting until the previous one has been finished, with the process of painting being for him the most important experience.

Laris Strunke is a member of the Royal Art Academy of Sweden and has been awarded the medal of Prince Eugene and the Order of Three Stars by the Republic of Latvia.

## List of works:

*Stairs*, 2002, oil on canvas, 170 × 214 cm

*House*, 2000, oil on canvas, 198 × 140 cm

Courtesy of the artist

Niklāvs Strunke studējis mākslu Pēterburgas Ķeizariskajā mākslas veicināšanas biedrības skolā, kā arī dažādās privātās mākslinieku studijās. 1915. gadā Niklāvs brīvprātīgi iestājās latviešu strēlniekos un darbos sāka atainot strēlnieku dzīvi. Vēlāk ar laikabiedriem nodibināja Ekspresionistu grupu, kas pārtapa par Rīgas mākslinieku grupu, aktīvi rīkojot izstādes Rīgā. Mākslinieka darbi pauda spēcīgu individualitāti, taču, lai dziļāk iepazītu pasaules mākslu, Strunke devās uz Itāliju, ko ļoti iemīlēja un bieži tur atgriezās.

Mākslinieks savu enerģiju ieguldīja dažādās radošās un sabiedriskās aktivitātēs, gan strādājot par scenogrāfu un grāmatu ilustratoru, gan rakstot kritikas un pārdomas par mākslu. Būdam viens no oriģinālākajiem latviešu modernistiem, viņš ļāvās eksperimentiem ar kubisma, futurisma, konstruktīvisma, kā arī latviešu etnogrāfiskā mantojuma ietekmēm, vēlāk atgriežoties pie reālisma.

Mākslinieka nerealizētās ieceres Latvijā aprāvās 1944. gadā, kad viņš kopā ar sievu un trīs bērniem devās bēgļu gaitās uz Gotlandi. Strunke nespēja samierināties ar Latvijas zaudējumu un publicēja kaismīgus uzsaukumus citiem latviešu māksliniekiem trimdā, kritizējot to diletantisko pieeju mākslā un nevēlēšanos radīt liecības par savas dzimtenes zaudējumu un traģisko likteni. Nesaņēmis citu mākslinieku atbalstu, pats sāka strādāt pie monumentālā bēgļu cikla "Dievs, Tava zeme deg" radīšanas.

#### Darbi:

*Skrējieni no tumsas gaismā*, 1950, audekls, akrils, 55 × 46 cm

*Protests*, 1948, audekls, akrils, 46 × 33 cm  
Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcija

*Krustcelēs*, 1946, papīrs, akvarelis, 24,1 × 31,9 cm

*Bēgļi*, 1947, papīrs, jaukta tehnika, 45 × 34,5 cm  
No cikla *Dievs, tava zeme deg*, 1948, papīrs, akvarelis, 37 × 30 cm

Zuzānu kolekcija

*Bēgļi laivā*, 1945, papīrs, ogle un krīts, 27 × 34 cm  
N. Strunkes ģimenes kolekcija, pateicība Lailai Strunkei

Niklāvs Strunke studied art at the school of the St. Petersburg Imperial Art Promotion Society, as well as at various private artists' studios. In 1915, Niklāvs volunteered for the Latvian Riflemen's Regiment and began to depict the lives of riflemen in his works. Later, along with his peers, he established the Expressionist Group, which became the Riga Artists' Group, and was active in organizing exhibitions in Riga. The artist's works expressed a strong individualism, but in order to get a deeper understanding of world art he went to Italy, becoming very fond of that country and returning to it often.

Strunke invested his energies in different creative and social activities, working as a set designer and book illustrator and writing reviews and reflections on art. As one of the most original Latvian modernists, he experimented with the influences of Cubism, Futurism, Constructivism and Latvian ethnographic heritage before eventually returning to realism.

In 1944, the artist escaped to Gotland with his wife and three children. Strunke could not get over the loss of Latvia and published a passionate polemic addressed to the other Latvian artists in exile, criticizing their dilettante approach to art and their unwillingness to create evidence documenting their loss and tragic fate. Receiving no support from other artists, he began work on his monumental series *God, Thy Earth is Aflame*.

#### List of works:

*A Run from the Darkness into the Light*, 1950, acrylic on canvas, 55 × 46 cm

*Protests*, 1948, acrylic on canvas, 46 × 33 cm  
Collection of the Latvian National Museum of Art

*At the Crossroads*, 1946, watercolor on paper, 24.1 × 31.9 cm

*Refugees*, 1947, mixed media on paper, 45 × 34.5 cm

From the cycle *God, Thy Earth is Aflame*, 1948, watercolor on paper, 37 × 30 cm

Zuzāns Collection

*Refugees in a Boat*, 1945, charcoal and chalk on paper, 27 × 34 cm

Collection of the Strunke family, courtesy Laila Strunke

## BERLĪNE

### *Brīvības sala piederības meklējumos*

## Antra Priede-Krievkalne

BERLĪNE *Brīvības sala piederības meklējumos*

Meklējot saskares punktus aktualitātēm, kas bija svarīgas Eiropas latviešu trimdas videi pēc Otrā pasaules kara un kādas tās ir mūsdienā Latvijā un Rietumeiropā, par vienu no svarīgākajām geopolitiskajām vietām izstādes ietvaros izvēlēta Berlīne. Ne tikai tāpēc, ka aukstā kara laikā tā bija sadalīta, iemiesojot unikālu kultūrtelpu, bet arī tāpēc, ka par savu mājvietu to sauca Valdis Aboliņš (1939–1984), kura personība un tās ietekme vēl šodien tiek apzināta un ir nevienuzīmīga nesenās Latvijas un Rietumeiropas kultūras un mākslas vēsturē.

Berlīnes konteksts ir būtisks, lai akeentētu tās īpašo stāvokli, it īpaši pēc Berlīnes mūra celtniecības. Tā kļuva par “brīvības salas” simbolu, tādējādi nodrošinot vairāk iespēju atīstīties kultūras un laikmetīgas mākslas jomā. Taču taja pašā laikā tā bija mākslīgi veidota vide, jo sabiedroto spēki īpaši ieguldīja resursus Rietumberlīnes kultūras un sabiedriskajā dzīvē, lai tā kļūtu par Rietumu spēku ruporu sociālistiskās sistēmas ielenkumā. Saspēle starp ilūziju un neierobežotu radošo brīvību ir iemesli, kas joprojām vilina doties uz šo pilsētu un kļūt par vienu no piederības meklētājiem vietā, kas apmeklētāju pieņem, nešķirojot pēc ādas krāsas, dzimuma, seksuālās orientācijas vai politiskās pārliecības.

## BERLIN

### *An Island of Freedom in Search of Belonging*

As a point of convergence for both European exile Latvians after the Second World War, and contemporary Latvians and West Europeans, Berlin is one of the most important geopolitical locations within the framework of the exhibition. Not only because it was divided during the Cold War and became a unique cultural space as a result, but also because it was the home base of Valdis Aboliņš (1939–1984), a figure who has been treated with some ambivalence in the recent history of Latvian and West European culture and art, and whose personality and impact are still being studied.

After the building of the Berlin Wall, West Berlin was constructed as an “island of freedom” within the cultural field—a place where contemporary art and culture could grow – but this was an artificial environment: the Allies had invested heavily in the cultural and social life of West Berlin in order to demonstrate the superiority of life in the West to those living within the encircling socialist system. The interplay of political utility and unlimited creative freedom is still what fascinates about this city, which promised to accept any visitor, paying no attention to their skin color, gender, sexual orientation or political views.

Valda Āboliņa piederība šai salai sākas ar to brīdi, kad viņš 1974. gadā pārceļas uz Rietumberlīni un kļūst par atbildīgo sekretāru Jaunajā tēlotājmākslas biedrībā (*nGbk - neue Gesellschaft für bildende Kunst*). Taču kā nozīmīga epizode jāiežīmē arī 1968. gada vasaras vidus, kad tika organizēts pirmais Vispasaules Latviešu jaunatnes kongress Rietumeiropā. Viņš bija viens no darba grupas, kurai šis pasākums pēdējā brīdī bija jāpārceļ no Rietumberlīnes uz Hannoveri. Rietumberlīnē kongress tika aizliegts pāris dienas pirms atklāšanas, atsaucoties Vācijas valdības un Berlīnes Senāta saskaņotajam lūgumam, kas tika izteikts pēc PSRS spiediena. Pāris gadus pirms šī notikuma V. Āboliņa pārliecībā izkristalizējušās tās politiskās un filozofiskās idejas, kas attālinās no sākotnējiem latviskās trimdas vides strāvājumiem, padarot viņu par ideoloģisku savrupnieku. Šajā laikā viņš ir ieguvis atzinu, ka tikai tāda māksla, kas ir politiska, ir patiesa mākslas forma.

Tam par priekšnoteikumu ir atsevišķu notikumu virkne, kurā viņš aktīvi piedalījies. Viens no nozīmīgākajiem ir 1964. gada 20. jūlijs, kad kopā ar mākslinieku Tomasu Šmitu tiek noorganizēts Jaunās mākslas festivāls Āhenes Tehniskās universitātes lielajā aulā, kas kļūst par vienu no nozīmīgākajiem *Fluxus* mākslas virziena notikumiem. Tāpat, studējot arhitektūru šajā universitātē, viņš aktīvi piedalās studentu dzīvē, kurā iezīmējās arī vien lielāka pretestība universitāšu pārvaldes struktūrai un praktizētajai politikai, kas jauniešus mudināja meklēt alternatīvas, visupirms saskatot tās atsevišķu kreiso intelektuāļu polemikā, piemēram, sekojot līdzi Rūdija Dučkes, Volkanga Lefnera, Karla Heinca Rota vai Herberta Markūzes aktivitātēm vai lasot viņu darbus. Tāpat viņš kopā ar savu studiju biedru Gerdu Forhofu nodibina Āhenes galeriju, kas savā īsajā pastāvēšanas laikā paspēj uzņemt tādu mākslinieku, kā Nams Džuns Paiks, Šarlote Mūrmane, Jērgs Imendorfs, Roberts Filjū un citi.

20. gs. 60. gadu otrās puses ideju kultūrtelpa ir arī spēcīgs dzinulis atsevišķai latviešu trimdas daļai Eiropā, lai pretotos nosacīti konservatīvai ideju politikai, kas tiek realizēta atsevišķos Eiropas Latvijas Jauniešu apvienības kongresos. (Šī apvienība tika nodibināta 1954. gadā Anabergā un savas organizācijas darbībā iekļāva aktīvu kultūralu darbību, apvienojot emigrācijas jauniešus Rietumeiropā un rīkojot kongresus). Šajā trimdas šūnā darbojās arī Valdis Āboliņš un kopā ar domubiedriem 70. gadu sākumā īstenoja sadarbības formas ar Padomju Latvijas kultūrvides pārstāvjiem,

Valdis Āboliņš began to belong to the island in 1974; he moved to West Berlin and became executive secretary at The New Society for Visual Arts (the nGbK, or *neue Gesellschaft für bildende Kunst*). Another important moment, however, was the first Congress of World Latvian Youth in Western Europe, which was held in midsummer 1968. Āboliņš was on the organizing committee, which had to move the event from West Berlin to Hanover at the last minute. The Congress was banned from West Berlin a couple of days before opening in response to a joint request by the German government and the Senate of Berlin that had been made under pressure from the Soviets. Āboliņš's leftist politics, which he had formulated a couple of years before the congress, set him apart from the mainstream Latvian exile community; he was something of an ideological maverick. It was at this time that he also came to the conclusion that political art was the only genuine kind of art.

Leading up to this realization were a series of events in which Āboliņš was an active participant, including the organizing of a festival of "New Art" at the great hall of the Technical University in Aachen on July 20, 1964. This festival, which Āboliņš organized together with the artist Tomas Schmit, was to be one of the most important in the history of the *Fluxus* movement. Āboliņš was studying architecture at this university and took an active part in its student life, which was marked there as elsewhere by ever-growing resistance to the university's administrative structure and policies. Young people were looking for alternatives, and they began by extracting ideas from the polemics of leftist intellectuals such as Rudi Dutschke, Wolfgang Leffner, Karl Heinz Roth and Herbert Marcuse. Along with his fellow student Gerd Forhoff, Āboliņš established the Aachen Gallery, which, in the short period of its existence, managed to exhibit the works of artists such as Nam June Paik, Charlotte Moormann, Jörg Immendorf, and Robert Filliou, among others.

Wider cultural shifts in the second half of the 1960s provided a strong impetus for some Latvian exiles in Europe to resist the relatively conservative policies formulated at some of the congresses of the European Latvian Youth Association. The association was established in 1954 in Annaberg and involved cultural activities aimed at uniting exile youths in Western Europe. Āboliņš was also active in the association and, together with like-minded Latvians of the younger generation, organized contact with representatives from the cultural milieu in Soviet Latvia,



kas vēl 60. gadu laikā nozīmēja trimdas vides nodevību un PSRS politikas atzīšanu.

Viena no spilgtākajām epizodēm ir 1973. gadā realizētā ekspozīcija “20 realisti no Padomju Savienības” starptautiskajā mākslas un informācijas mesē IKI (*The Internationale Kunst- und Informationsmesse*) Diseldorfā. Viens no izstādes mērķiem bija iepazīstināt Rietumu publiku ar “sociālistiskās sabiedrības progresīvo mākslu”. Līdzās oficiālo mākslu pārstāvošiem māksliniekiem, pateicoties V. Āboliņa uzstājībai, tajā piedalās arī gleznotāja Maija Tabaka.

Jau strādājot *nGbK*, 1977. gadā īstenojas iecere par iespēju Maijai Tabakai DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst* jeb Vācijas Akadēmiskais apmaiņas dienests) stipendijas ietvaros gadu uzturēties Rietumberlīnē un sarīkot personalizstādi. Viņa kļuva par pirmo mākslinieci Padomju Savienībā, kurai bija šāda iespēja. Tāpat V. Āboliņa plānos bija izstādes ar Gunta Strupuļa, Līvijas Endzelīnas, Māra Ārgaļa un 20. gadsimta sākuma modernistu Jāzepa Grosvalda un Voldemāra Matveja darbiem, kas diemžēl netika īstenotas.

Politiski nospriegota kultūrtelpa ir viena no tematiskajām līnijām, kas vieno šīs ekspozīcijas daļas. Temu aktualitātes mūsdienās sasaucas ar atsevišķiem konceptuālajiem lokiem, kas bija svarīgi arī tām radošajām kuratoru grupām, kas darbojās *nGbK*, kad tās pārvaldes organizatoriskās funkcijas veica V. Āboliņš. Zīmīgi, ka vienas organizācijas ietvaros tika pārstāvētas visdažādākās politiski kreisās pārliecību grupas, kuru darbība rezultējās lielzīmēra izstādēs, iztaujājot tās mākslas formas, kas vērsās pret nacionālismu un kapitālismu to tirākajās formās. Tāpat nozīmīgākās izstādes aptvēra postkoloniālisma problemātikas jautājumus, kas līdzās feminisma mākslinieču radošās darbības aktualizēšanai 70. gadu otrajā pusē bija jaunas tematiskās līnijas.

Tiešāko pavedienu ar V. Āboliņa arhīvu veido Inga Erdmane, kura ar vizuāliem naraīviem komentē viņa vēstulēs domubiedriem, vēl studējot Āhenē, paustās idejas. Erdmane apspēlē Āboliņam raksturīgo kapitālisma kritiku, analizējot pirms 50 gadiem Rīgā celtās jaunbūves, kas parasti ir ekonomiskās augšupejas, progresa un pastāvošās varas spēka simboli. Tāpat darbā tiek pārskatīti Rietumeiropas intēlektuāļu idealizētie priekšstati par sociālisma sistēmas ieviešanu Padomju Savienībā.

Paša pieredzētais, atrodoties Berlīnē, kad tā bija Vācijas Demokrātiskās Republikas galvaspilsēta, gan esot arī Rietumberlīnēs pusē, tāpat apmeklējot to pēc mūra krišanas un vienlaicīgi

which in the 1960s was still perceived as a betrayal of the political stance of the mainstream exile community, as a sign of support for Soviet policies.

One of the most striking episodes of exchange between Soviet and Western artists that was fostered by Āboliņš was the exhibition *20 Realists from the Soviet Union* at IKI, the *Internationale Kunst- und Informationsmesse* (“International Art and Information Fair”), in Düsseldorf in 1973. One of the objectives of the exhibition was to introduce the Western public to the “progressive art of the socialist society”. Along with artists representing the official art of the Soviet Union, the painter Maija Tabaka was also allowed to participate thanks to the dogged insistence of Āboliņš.

In 1977, while working at *nGbK*, Āboliņš was instrumental in arranging for Tabaka a year in West Berlin on a DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*, “German Academic Exchange Service”) scholarship, which would include a solo show. She was the first Soviet artist who benefited from this opportunity. Āboliņš’s plans included the exhibition of works by Guntis Strupulis, Līvija Endzelina and Māris Ārgalis, and the early twentieth-century modernists Jāzeps Grosvalds and Voldemārs Matvejs, but he did not have a chance to carry these out.

Political tension in a cultural space is one of the thematic lines that connects parts of this exhibition. Today’s topical themes echo some of the conceptual positions important to the groups of creative curators active in *nGbK* when Āboliņš was a member of its administration. It is important to note that the one organization supported a whole range of leftist groups to explore, in large-scale exhibitions, forms of art opposing nationalism and capitalism in their purest forms. The most important exhibitions also reflected on issues concerning post-colonialism, which was, like feminism, still a new theme in the latter part of the 1970s.

The most direct connection to Āboliņš’s archive is developed by Inga Erdmane, who, with her visual narratives, comments on some of the ideas he expressed to his like-minded peers as a student in Aachen. Erdmane plays with Āboliņš’s criticism of capitalism by analyzing buildings erected in Riga fifty years ago that were at the time considered symbols of economic growth, progress, and those in power. The work also reviews the idealized ideas held by West European intellectuals about the introduction of the socialist system in the Soviet Union.

piedzīvojot Padomju Latvijas kontrolēto pārvaldes mehānismu, ir tie atskaites punkti Leonarda Laganovska darīdā, kas iespāido strādāt pie utopiskajām pagātnēm. Aizņemoties epizodi par lidojošajām pilsetām un pārvērsot tās ideoloģiskās sistēmās, kas nolāizas sabiedrībā, tiek atsegti aizgājušās realitātes nospiedumi, kas vēl joprojām ietekmē mūsdienu domtēlpu un rīcības modeļus. Tilts uz šābrīža politisko ideju realizāciju sabiedriskajā domā un veidiem, kā ar to tiek manipulēts, atrodams Ernesta Klaviņa darbā-spēlē.

Vēsturisko notikumu pārskatīšana un tulkošana mūsdienu politisko procesu kontekstā ir viena no Elskes Rozenfeldes radošās darbības iezīmēm. Viņas darbā skatītajam ir iespēja būt klātesošam atsevišķās epizodēs pirms Berlīnes mūra krišanas, kas iezīmēja jaunas pasaules kārtības sākumu.

Lai gan šīs izstādes nodaļas vienojošais aspekts ir dažādu politisko ideju transformācijas un to iespējama radikalizācija, šī vieta ir arī par dažādības pieņemšanu, avangardiskiem ikdienas brīžiem un sevis atrašanu kosmopolitiskajā pasaulē, ko dokumentē Margo Zālīte. Viņas darbā tiek izdzīvots autobiogrāfisks motīvs, meklējot piederību un realizējot radošās idejas, kas dažkārt tiek ierobežotas, saskaroties ar mākslas vidē joprojām dominējošo vīriešu šovinismu.

Leonards Laganovskis takes as his point of departure his own experiences of Berlin – of East Berlin when it was the capital of East Germany, of West Berlin, and of the reunited city after the fall of the Wall – and of Soviet Latvia when it was under controlled administration. Together, these experiences inspire his work on utopian pasts. Fantastical flying cities become ideological systems that settle over societies, and the imprints of a bygone reality are revealed as continued influences on our intellectual space and behavioral models. A bridge from the past to the realization and manipulation of political ideas within public opinion in the present day is found in Ernest's Klaviņš's work/game.

The reviewing and interpretation of historic events in the context of present-day political processes are also features of Elske Rosenfeld's creative practice. Viewers of her work are offered the opportunity of being present at a number of historical events that took place before the building of the Berlin Wall, which marked the beginning of a new world order.

Even though the concerns that unite the works in this section of the exhibition are the transformation of different political ideas and their possible radicalization, the works also speak to the acceptance of diversity, to avant-garde moments in everyday life and to finding oneself in this cosmopolitan world, as Margo Zālīte documents. In her work, she develops an autobiographical motif to express her search for belonging in the course of the execution of her creative projects, which are sometimes reduced to confrontations with the male chauvinism that still dominates the artistic milieu.

Viens no Rietumeiropas trimdas vides kontroversālākajiem kreiso politisko ideju pārstāvjiem, pilnajā vārdā Valdis Jānis Āboliņš, kopā ar savu ģimeni devās bēgļu gaitās 1944. gadā. Nonākot vairākās bēgļu nometnēs Vācijā, no 1952. gada ģimene patstāvīgi apmetās uz dzīvi Porcā-Vesthofenā (*Porz-Westhoven*) pie Ķelnes. Konkrētā Rietumvācijas daļa kļūst par V. Āboliņa aktivitāšu teritoriju, tālāk studējot arhitektūru Āhenes Tehniskajā universitātē no 1961. līdz 1971. gadam pie Gotfrīda Bēma (*Gottfried Böhm*). Studiju laiks sakrīt ar viņa aktivitātēm *Fluxus* akcijas organizēšanā 1964. gada 20. jūlijā, pēc kuras Āboliņš tiek atstādināts no Āhenes Tehniskās universitātes Vispārējās studentu padomes kultūras nozares vadītāja pienākumu pildīšanas un par nekārtību celšanu augstskolas telpās arī stājas tiesas priekšā. No 1966. līdz 1967. gadam kopā ar Gerdu Forhovu (*Gerd Vorhoff*) viņš vada avangarda mākslas galeriju Āhenē. Studijas Āhenē Āboliņš pārtrauc, apzināti atsakoties no valsts atzīta noslēguma diploma, kad pārceļas uz Brēmeni, lai izstrādātu doktora disertāciju par tematu “Strādnieka dzīvokļa lielums un piegriezums un to sakarība ar politisko attīstību”. Šīs studijas arī netiek pabeigtas, jo 1974. gadā viņš pārceļas uz Rietumberlīni un sāk strādāt Jaunajā Tēlotājmākslas biedrībā (*Neue Gesellschaft für bildende Kunst*) par atbildīgo sekretāru.

Pārlicību, ko V. Āboliņš ieguvis nospriegotajā Rietumeiropas aktīvo jauniešu vidē 60. gadu laikā, viņš īsteno strauji un ar vērienu iesaistoties arī Eiropas Latviešu jaunatnes apvienības (ELJA) rīkotajos pasākumos. Kopā ar brāli Kārli Āboliņu 1963. gadā viņš rīkoja 10. ELJA kongresu Kēnigšteinā, kura tēma bija “Komunismam nav nākotnes”.

Kā pieturas punkts, kurā iespējams izsekot viņa radošās darbības plašajam spektram, jāpiemin arī 1966. gada kongress Vestendē. Līdzās kritiskam referātam par latviešu literatūru pasākuma zālē tika sarīkota performance, ietinot krēslus papīra loksnēs, izvietojot arī sludinājumus no Ņujorkā iznākošā laikraksta “Laiks” sludinājumu daļas, kurās ievietotas pateicības pēc dažādām bērnu ceremonijām. Būtisks un pietiekami demonstratīvs Āboliņa ideju īstenojums bija Florefas kongress 1975. gadā – jau viņa domubiedru organizēts, tas bija pirmais kongress, kurā beidzot izdevās panākt Padomju Latvijas radošās vides pārstāvju aktīvu dalību kongresā.

One of the most controversial representatives of leftist political ideas within the Latvian exile community in Western Europe, Valdis Jānis Āboliņš became a refugee along with his family in 1944. In 1952, after temporary stays in several refugee camps, the family settled in Porz-Westhoven near Cologne. This region of West Germany became the location for Āboliņš's activities. From 1961 to 1971, he studied at the Technical University of Aachen with Gottfried Böhm. On 20 July 1964, he participated in the organization of a Fluxus action, after which he was dismissed from his post as head of the cultural department on the university's student council and was tried for instigating disorder on university premises. From 1966 to 1967, he headed an avant-garde art gallery in Aachen together with Gerd Vorhoff. Āboliņš interrupted his studies and refused a state-recognized graduation diploma in favor of moving to Bremen to work on a PhD thesis titled “The Size and Setup of a Worker's Apartment and Their Relation to Political Developments”. The doctorate remained unfinished, however, because in 1974 he moved again, this time to West Berlin, to become the executive secretary of The New Society for Visual Arts (*Neue Gesellschaft für bildende Kunst*).

The worldview that Āboliņš expressed was one that he acquired in the tension-wrought milieu of the West European youth movements of the 1960s; he was deeply involved with the European Latvian Youth Association (ELJA) and took part in its activities. Together with his brother Kārlis Āboliņš, in 1963 he organized the 10th ELJA Congress in Königstein under the title “Communism Has No Future”.

A good example of the wide range of Āboliņš's creative activities is the 1966 ELJA Congress in Westende. In addition to the reading of a critical paper on Latvian literature, the congress featured a performance that involved wrapping chairs in paper and the scattering about of various notices taken from the announcements section of the New York Latvian newspaper *Laiks*, expressing thanks to funeral guests for their attendance. Another crucial and demonstrative realization of Āboliņš's ideas was the ELJA Congress in Floreffé in 1975: it was the first such event where a group of creative young people from Latvia participated.

“Vai tu man vari pastāstīt, kāpēc mūsu laikos visi būvē tik šeisīgu arhitektūru? Tā, kā te Berlīnē? Es jau nemaz nerunāju par mekišesfirtel un Gropiusstat bet arī tādas lietas, kur patiešām nauda nespēlē nekādu lomu, piemēram, jaunā nacionāl-galerija. Un tas projekts, kas pastāv Berlīnes kultūras centra tālākai izbūvei (vesela kaudze dažādu muzeju turpat starp filharmoniju un nacionālgaleriju) (...)”

Fragments no Marutas Šmites vēstules Valdim Āboliņam 1967. gadā, kad viņš vēl bija Āhenes Tehniskās universitātes Arhitektūras fakultātes students, sasaucas ar Ingas Erdmanes darbā akcentētajām arhitektūras un varas attiecībām.

Sekojošā līdzi vispirms ASV un pēc tam Eiropas debesskrāpju būvniecības augšupejai pēc Otrā pasaules kara, var novērot, kā augstceltnes kalpo par labklājības un progresā simbolu, kas pēc vajadzības tiek pielāgoti atšķirīgām politiskām sistēmām. Attēlos fiksējot Padomju periodā celtās augstceltnes, Skanstes apvidus un Daugavas kreisā krasta vertikāles, kas gandrīz atņēma Vecrīgai UNESCO mantojuma piederību ap 2008. gadu, Erdmane ieskicē sabiedrības un varas attiecības.

Kopējā kompozīcijā izceļot japāņu kultūras elementu – kincugi metodi, kad saplēstas lietas tiek salabotas ar zelta pigmentu, autore komentē šodienas patērētājkultūras galējības, tā vietā aicinot meklēt ilgtspējīgu un atbildīgu dzīves modeli. Tā ir arī tieša atsauce uz Valda Āboliņa skatījumu par Padomju Savienību, ko viņš savā ziņā idealizēja un uzskatīja par labāku, pretstatā kapitālistiskajai sabiedrībai, kurā dzīvoja.

Darbs:

*Pulē, līdz pazūd sāpe*, 2018, fotogrāfija,  
70 × 70 cm, stikla objekts, zelts, 17 × 10 × 8,5 cm  
Pateicība māksliniecei

“Can you tell me why such shitty architecture is being built these days? Like, here, in Berlin? I am not even mentioning mekišesfirtel and Gropiusstadt but also places where money plays no role, as in the case of the new national gallery. And the project for further developing the cultural center or Berlin (a whole mess of various museums between the philharmonic and national gallery) (...)”

This excerpt from Maruta Šmite's letter to Valdis Āboliņš in 1967, when he was still a student at the Faculty of Architecture of the Technical University of Aachen, is related to the relationship between architecture and power emphasized in Inga Erdmane's work.

If we follow the flourishing of the construction of skyscrapers after the Second World War in the United States and subsequently in Europe, we can observe how they serve as symbols of prosperity and progress that are adapted to different political systems as needed. Registering the tall buildings constructed during the Soviet period and the verticals in the Skanste area and on the left bank of the Daugava, which almost robbed Riga's Old Town of UNESCO World Heritage status around 2008, Erdmane sketches in the relationship between architecture and power.

Highlighting the Japanese art of *kintsugi*, of fixing broken things with the help of gold pigment, the author comments on the extremes of today's consumerism, inviting us to look for a sustainable and responsible model for living. Thus, the work is also a direct reference to Valdis Āboliņš's view of the Soviet Union, which he idealized in certain ways, considering it better than the capitalist society in which he lived.

List of works:

*Polish Till No More Pain*, photograph, 70 × 70 cm,  
glass object, gold, 17 × 10 × 8.5 cm

Courtesy of the artist

Interaktīvais darbs “Izaudzē viedokļa līderi” veltīts mūsdienu parādībai – cilvēki skatās saturu internetā un izvērtē to pēc patīk, nepatīk metodes, nospiežot atbilstošo pogu (*laiko, dislaiko*).

*Facebook* un *Cambridge Analytica* skandāla kontekstā parādījās psihologa Mihala Kasinska apgalvojums, ka, uzzinot, ko cilvēks laicīgi sociālajos tīklos, var sastādīt samērā precīzu psiholoģisko portretu. Pietiekot ar 300 laikiem, lai uzzinātu par neuzmanīgo lietotāju vairāk nekā viņš pats par sevi. Atstāsim šo izteicienu patiesumu uz Kasinska kunga sirdsapziņas.

Tomēr nevar apstrīdēt, ka tas, ko mēs skatāmies internetā, iespaido mūsu uzskatus. “Izaudzē viedokļa līderi” piedāvā iespēju izaudzēt mazu zvēriņu par viedokļu līderi, barojot to ar dažādiem attēliem. Attēlu izvēle nosaka, kas izaugs – Noams Čomskis, Džordžs Soross vai kāds cits.

Mūsdienās, kad internetā notiek viedokļu kari (piemēram, slavenais *Gamergate*), daudzi cilvēki tajos piedaloties ir kļuvuši par viedokļu līderiem. Citi šādu statusu ieguvuši tradicionālā veidā.

Pēc izstādes būs iespējams apkopot statistiku, cik bieži un kādus viedokļu līderus skatītāji ir izaudzējuši.

Darbs:

*Izaudzē viedokļa līderi*, 2018, interaktīva aplikācija

Pateicība māksliniekam

BERLĪNE

The interactive work *Grow an Opinion Leader* is dedicated to the recent phenomenon of content on the internet being evaluated with the click of a button according to the “like/dislike” method.

In the wake of the recent scandal involving Facebook and Cambridge Analytica, the psychologist Michal Kosinski said that a fairly precise psychological portrait of someone could be produced by analyzing what they have “liked” on their social networks. He claimed that 300 “likes” provide enough information for an analyst to know more about a careless user than they might know about themselves. We can leave aside the veracity of Kosinski’s claims for the moment; however, it cannot be disputed that what we watch on the internet has an impact on our views.

*Grow an Opinion Leader* offers its user the opportunity of raising a small animal into an opinion leader by feeding it different images. The choice of images determines the end result, whether Noam Chomsky, George Soros, or somebody entirely different.

Nowadays, when opinion wars (e.g., the infamous “Gamergate”) take place on the internet, many people who participate in them become opinion leaders. Others achieve this status in more traditional ways.

After the exhibition, it will be possible to compile statistics on the app’s usage in order to learn which kinds of opinion leaders have been raised by the visitors and how often.

Work:

*Grow an Opinion Leader*, 2018, interactive application

Courtesy of the artist

## LEONARDS LAGANOVSKIS

Dzimis 1955, Rīgā;  
dzīvo un strādā Rīgā

Jau kopš 80. gadu beigām par raksturīgu Leonarda Laganovska daiļrades elementu kopu ir kļuvis dažādu padomju iekārtas simbolu izmantojums. Tie tiek vērtēti ironiskās interpretācijās, atsedz konkrētās sistēmas paradoksus, varas izpausmes un sabiedrības manipulācijas rīkus. Balstoties pieredzē, kas iegūta, dzīvojot un radoši strādājot gan VDR, gan neatkarību atguvušajā Vācijā pēc Berlīnes mūra krišanas, autors apspēlē arī citas ideoloģiskās sistēmas. Popārta manierē viņš vērpj zināmāko simbolu ķēdes, paslēpjot kādu skaudrāku un ironiskāku nozīmi, kas nav uztverama uzreiz. Tiek turpināta ģeogrāfiskā atlanta atsegšana, kas šajā darbā nav politisko virzību kartes, bet gan trīsdimensionāla puzzle, ko katrs, kurš pieredzējis šos režīmus un ideoloģiskās sistēmas, saliktu citādākā modelī.

Ideja par politiskajām sistēmām kā levitējošām salām aizgūta no Džonatana Svifta grāmatas "Lemjuela Gulivera, sākumā ķirurga, vēlāk vairāku kuģa kapteiņa ceļojumi pie dažām tālām pasaules tautām" jeb "Gulivera ceļojumi", kurā tiek aprakstītas lidojošā sala Laputa.

## Darbs:

*Kosmiskā odiseja*, 2018, kartons, papīrs  
saplāksnis, līme, akrils, 90 × 45 cm

Pateicība māksliniekam

## LEONARDS LAGANOVSKIS

Born in 1955, Riga;  
lives and works in Riga

Since the end of 1980s, one characteristic of Leonards Laganovskis' artistic practice has been his use of various symbols of the Soviet system. These are combined in ironic interpretation to reveal the system's paradoxes, its power and tools of manipulation. Drawing on his experiences of living and working in both the GDR and, after the fall of the Berlin Wall, re-united Germany, the author also plays with other ideological systems. In a manner reminiscent of Pop Art, he has developed a series of the most well-known of the symbols, concealing among them a more poignant and ironic meaning that is not immediately recognizable. He continues to explore the geographical atlas by looking at the ideologies of the places, which in this work is not a political map but a three-dimensional puzzle that can be put together in a variety of ways by those who have lived through the regimes and ideological systems here examined.

The idea of political systems as levitating islands is borrowed from Jonathan Swift's *Gulliver's Travels (Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships)*, which contains a description of a levitating island called Laputa.

## Work:

*Space Odyssey*, 2018, cardboard, paper,  
plywood, glue, acrylic, 90 × 45 cm

Courtesy of the artist

ELSKE ROSENFELD

Dzimusi 1974, Hallē (bij. VDR);

dzīvo un strādā Berlīnē

“Tāda kā sarežģīta situācija” ir intervence video-materiālā no pirmās VDR Centrālā apaļā galda (*Zentraler Runder Tisch*) sanāksmes 1989. gada 7. decembrī. Darbā izmantotā 10 minūtes garā dokumentālā videoieraksta fragmenta gaitā mēs vērojam, kā sanāksmes dalībnieki mēģina vienoties par to, kā reaģēt uz demonstrāciju, kura tieši tobrīd virzās garām ēkai. Kamēr turpinās šīs debates, aiz loga dzirdami demonstrācijas trokšņu uzplūdi un atplūdi. Kadros demonstrācijas dalībnieki nav redzami, tikai sadzirdami.

Ainas gaitā mēs esam liecinieki virknei intervenču, kam pamatā no oriģinālā materiāla patapinātas kustības un žesti – panorāmas, tālummaiņas, kameras drebināšanās, sanāksmes dalībnieku kustības – un atšķirīgā skaņas kvalitāte un avoti. Šie elementi tiek pastiprināti, atkārtoti un samontēti cilpā, lai pretstatītu un jauktu priekšstatus par to, kas ir iekšpusē un ārpusē, valoda un ķermenis, attēlojums un iemiesojums.

Darbs:

*Tāda kā sarežģīta situācija*, 2014,  
2 kanālu video, 15’

Koncepts un montāža: Elske Rozenfelde

Skaņa: Felicita Heka

Krāsu korekcija: Sebastjans Bodirskis

Tehniskā palīdzība: Mince Tummešeita

Oriģinālais video materiāls: Klauss Freimuts

Ar Roberta Havemana biedrības atļauju

ELSKE ROSENFELD

Born in 1974, Halle (GDR);

lives and works in Berlin

*A Bit of a Complex Situation* stages interventions into footage from the first meeting of the Central Round Table of the GDR on December 7, 1989. During the course of a 10-minute scene taken from this recording, the meeting’s participants are seen trying to agree upon a response to a demonstration that is passing their building. Sounds from the demonstration can be heard ebbing and swelling outside the window as the participants debate. In this footage, the demonstrators are never seen, only heard, but the two-channel projection shows the scene in its entirety. As it unfolds, we witness a series of interventions that are themselves based on motions and gestures taken from the original material – pans, zooms, the shaking of the camera, movements made by participants – and on different qualities and sources of sound. These are amplified, repeated and looped in order to confront and confound notions of inside and outside, language and body, representation and embodiment.

Darbs:

*A Bit of a Complex Situation*, 2014,  
2-Channel Video, 15’

Concept and editing: Elske Rosenfeld

Sound: Felicitas Heck

Colour Correction: Sebastian Bodirsky

Technical Assistance: Minze Tummescheidt

Original Footage: Klaus Freymuth

Courtesy of Robert-Havemann-Gesellschaft

## MARGO ZĀLĪTE

Dzimusi 1980, Rīgā;  
dzīvo un strādā Berlīnē

Nano opera ir unikāls operas formāts, kurā viena kvadrātmetra telpā ir jārada plurimediāls mākslas darbs. Šoreiz šī ir *Fluxus Nano Opera* "Mājās/Nemājās", kas runā par Margo Zālītes sajūtām, dzīvojot starp Rīgu un Berlīni nu jau 10 gadus. Tā ir atzišanās izjūtā "būt starp" kā vienīgo ciešamo citādi neciešamajā esībā.

## Darbs:

*Fluxus Nano Opera "Mājas/Nemājas"*, 2018, instalācija, video, audio, 0,9 × 0,9 × 2,6 m (video un audio: 10')

Koncepts: Margo Zālīte

Kompozīcija: Dariušs Pšibiļskis

Kontrtenors: Jans Jakubs Monovids

Perkusijas: Juris Āzers

Scenogrāfija: Uldis Trapencieris

Video: Alise Sondore

Līdzproducents: Sansusī festivāls

Pateicība māksliniecei

## MARGO ZĀLĪTE

Born in 1980, Riga;  
lives and works in Berlin

Nano opera is a unique format for opera that involves the creation of a work of multimedia art in the space of one square meter. *Fluxus Nano Opera (Home/Not Home)* deals with Margo Zālīte's feelings after ten years of commuting between Riga and Berlin. It is a confession of fondness for the feeling of "being between": the only tolerable feeling within an otherwise intolerable existence.

## Work:

*Fluxus Nano Opera "At Home/Not at Home"*, 2018, installation, video, audio, 0.9 × 0.9 × 2.6 m (video and audio: 10')

Concept: Margo Zālīte

Composition: Dariusz Przybylski

Counter-tenor: Jan Jakub Monowid

Percussions: Juris Āzers

Scenography: Uldis Trapencieris

Video: Alise Sondore

Co-producer: Sansusī festival

Courtesy of the artists



## PARĪZE

### *Akadēmija: skatuves dzīve*

Inga Lāce

PARĪZE. Akadēmija. skatuves dzīve

Šī izstādes sadaļa pievēršas naratīviem un tēmām, kuru avots ir Akadēmija – kopiena un skola, kas Parīzē (un periodiski arī Ničā un Monfermeijā) pastāvēja no divdesmitā gadsimta padsmītajiem līdz septiņdesmitajiem gadiem, cita starpā piedāvājot deju, mākslas un amatniecības kursus, darbojoties kā mākslas galerija un izdevniecība un iestudējot teātra un deju uzvedumus. Šī skola, ko dibināja amerikāņu dejotājs un mākslinieks Raimonds Dunkans (1874–1966) un no divdesmitajiem gadiem kopā ar viņu vadīja Aija Bertrāne (1891–1978), dejotāja un publiciste no Latvijas, bija ideoloģiska sinkrētisma paraugs, kas sevi sakausēja socialisma principus, aizrautīgu interesi par seno grieķu kultūras un ideju atdzīvināšanu un “dabisku” latvisko dzīvesveidu.

Divdesmitā gadsimta sākumā uz Parīzi devās visdažādākie mākslinieki no visas pasaules, tajā skaitā, daudzi, kuri vēlāk kļuva ļoti slaveni, piemēram, Pablo Pikaso un Modiljāni, bet arī mazāk pazīstamas personības, kuriem nebūt nebija mazāk svarīga loma tālaika kūšājošās mākslas vides veidošanā. Parīze bija vieta, kur sākās un uzplauka jauni mākslas virzieni, piemēram, fovisms, kubisms un abstrakcionisms. Šī pilsēta bija kā magnēts visam jaunajam arī dejas mākslā, modē un citās mākslinieciskās un

## PARIS

### *Akademia: Performing Life*

This chapter of the exhibition looks at narratives and themes springing from Akadēmija, a community and school that existed in Paris – and occasionally in Nice and Montfermeil – from the 1910s to the 1970s, offering courses in dance, art, and crafts; hosting an art gallery and a publishing house; and staging theatre and dance pieces, among other activities. Established by Raymond Duncan (1874-1966), an American dancer and artist, and from the 1920s co-run by Aia Bertrand (1891-1978), a dancer, writer and expatriate from Latvia, the school was a manifestation of ideological syncretism, blending socialist principles, a desire to revive the culture and ideas of the ancient Greeks, and a “natural” Latvian way of life.

At the beginning of the 20th century, artists of all kinds were moving to Paris from around the world, including many who would later gain international fame, such as Pablo Picasso and Modigliani, as well as lesser-known artists that were no less important in shaping what was the bustling artistic environment of the time. Paris was a place where new tendencies in art, such as Fauvism, Cubism, and abstract art, were founded and thrived. Likewise, it attracted the newest trends in dance, fashion, and other artistic

radošās jomas. Parīzes modernajai dzīvei bija raksturīga industrializācija un tehnoloģiskais progress, un uz šī fona Akadēmija skita tīši anahronisks veidojums, kas šajā strauji augošajā metropolē, iemiesoja antikajai pasaulei piederīgu dzīvesveidu.

Par spīti tam – vai, iespējams, pateicoties tam – Akadēmija vismaz savas pastāvēšanas agrīnā posmā ieņēma redzamu, tiesa gan, neviennozīmīgu, vietu Parīzes mākslas ekosistēmā. Kā daudzas 20. gadsimta sākuma kolektīvās utopijas, Akadēmija nebija ne dzīves vieta, ne skola klasiskā izpratnē, bet drīzāk raiba kopiena, kuras sastāvs bieži mainījās. Akadēmijas sekotāji pulcējās ap Raimondu Dunkanu un Aiju Bertrāni, iesaistoties mākslinieciskās nodarbēs: dejā, mūzikā, aušanā un gleznošanā; Akadēmija rīkoja arī filozofiskas debātes par jautājumiem, kas tika atzīti par sociāli vai politiski aktuāliem tālaika modernās dzīves apstākļos.

Šī izstādes sadaļa aplūko Akadēmijas iemiesotās idejas kā iespējamu alternatīvu pastāvīgiem izglītības modeļiem, jaunrades formām un kolektīvam dzīvesveidam. Tāpat tā uzrāda un kritiski aplūko šādu utopisku kopienu potenciālo risku – iespēju, ka tās var nosliekties radikālisma virzienā, ja akli seko individuālu līderu idejām. Runājot par Akadēmiju, bieži visu uzmanību sev piesaistījusi Raimonda Dunkana uzkrītoši spilgtā personība, taču šī izstādes sadaļa pievēršas arī daudzajām dzīvēm, ko izdzīvojuši Aija Bertrāne, viņas ieguldījums vēl tikai gaida pienācīgu novērtējumu. Bertrāne bija ne tikai dejotāja un audēja, bet arī Akadēmijas izdevumu redaktore; viņa vadīja tās mākslas galeriju, organizēja iknedēļas koncertus un uzraudzīja kopienas uzturēšanai tirgotu sandaļu un šaļļu ražošanu. Aija Bertrāne bieži veidoja Akadēmijas teātra iestudējumus un uzturēja sakarus ar Parīzes latviešu kopienā. Kādu laiku Latvijas vēstniecība Akadēmijas ēkā pat rīkoja savus pasākumus, uzticot kopienai noteiktu lomu Latvijas un Francijas kultūras sakaros.

Visas Akadēmijas aktivitātēs, vienalga, vai tie būtu mākslinieciski priekšnesumi, vingrošanas nodarbības vai fizisks darbs, galvenokārt, atbilstoši Dunkana sludinātajai akcionālisma filozofijai, vienmēr tika uzsvērtā darbība, nevis apcere vai pārdomas. Tā rezultātā kopienas darbība netika sistemātiski dokumentēta, un tāpēc mūsdienu pētniekiem nākas risināt ne vienu vien mīklu. Ja neskaita mēnešrakstu *New-Paris-York*, kurā visskaidrāk pausti Dunkana uzskati par mākslu un sabiedrību, un pamfletu *Exangelos* (abū redaktore bieži vien bija Aija Bertrāne), avoti, no kuriem iespējams smelties informāciju

and creative realms. Modern life in Paris was also characterized by industrialization and technological progress, and as such, Akademia seemed a purposefully anachronistic creation – embodying, as it did, ancient ways of life within the rapidly developing metropolis.

In spite of this – or perhaps, because of it – Akademia, at least in its early years, held a visible position, albeit an ambiguous one, within the Parisian art ecosystem. Like many collective utopias at the beginning of the twentieth century, Akademia was neither a place for living nor a school in a classical sense but rather a varied community of frequently changing followers. They gathered around Raymond Duncan and Aia Bertrand, involving themselves in activities like dance, music, weaving and painting. Akademia also hosted open philosophical debates on issues they considered relevant to modern life, or politically engaging.

This chapter seeks to explore the ideas embodied by Akademia as potential alternatives to established educational models, modes of creating, and collective living. Additionally, it acknowledges and critically details the potential risks of such utopian communes, which can tend towards radicalism when the ideas of individual leaders are followed mindlessly. While Raymond Duncan's larger-than-life character has often stolen the spotlight, this chapter of the exhibition also highlights the many lives of Aia Bertrand, whose role has yet to be properly acknowledged. In addition to being a dancer and a weaver, Bertrand was the editor of Akademia's publications, and she also managed its art gallery, its weekly concert series, and the production of the sandals and scarves that were sold to generate income for the life of the community. She often led Akademia's theatre productions and was also a link to the Latvian community in Paris; for a while, the Latvian embassy even hosted its events in the Akademia building, assigning to the community a role in cultural diplomacy.

In all of Akademia's activities – whether live art performances, gymnastics lessons or physical labour – the emphasis was on action rather than contemplation, in accordance with *Actionalisme*, the philosophy propagated by Duncan. As a result, the community's activities were never systematically documented, which now presents researchers with many riddles. Except for the monthly journal *New-Paris-York*, in which Duncan's views on art and society are most clearly manifested, and the pamphlet *Exangelos* (both of which were often edited by

par Akadēmiju, ir ierobežoti. Kopēja aina jāliek kopā kā mozaīka, kurā daži gabaliņi nāk no ģimenes arhīva ASV, citi – no Dunkana un Bertrānes radniecīem un sekotājiem, bet vēl trešie – no Parīzes un Rīgas bibliotēkām.

Strādājot ar Akadēmijas mantojumu, vēsture atdzīvojas mirkli, kad tiek pierakstīta. Tas ir stāsts, kurā vienkopus saaužas ne tikai fakti, bet arī interpretācijas, atmiņas, pieņēmumi un, pats svarīgākais, mūsdienu mākslinieku balsis.

Savā skulptūrā “Tintes vilni maizes klaipi” Daiga Grantiņa atsaucas uz Dunkana īpatnējo un netradicionālo publisko tēlu un liek raisīties asociācijām ar viņu un Aiju Bertrāni kā pāri. Maize, likloči un izmantotā piesātināti melnā krāsa it kā norāda uz Akadēmijas ikdienas dzīvi, abu mākslinieku dejas manieri un viņu augstspiedes melno tinti. Akadēmijas kopienas locekļi paši auda savus tērpus un darināja pārdošanai grieķu stila sandales un zīda šalles – šim aspektam savā krāsota zīda instalācija izseko Barbara Gaile.

Andrejs Stokins strādā ar atrastām fotogrāfijām no laika starp abiem pasaules kariem un padomju perioda Latvijā, meklējot līdzību ar Akadēmijā sniegtajiem priekšnesumiem un mēģinot noskaidrot, kā atšķirīgas ideoloģijas un dažādi politiski režīmi var radīt tik līdzīgu estētiku. Savukārt Ieva Epnere savā “Zaļajā skolā” izvēlas pievērsties alternatīvajai izglītībai, par piemēru izraugoties bērnu dārzu (Zaļo skolu), kas Rīgā darbojās no 1900. gada, izmantojot pedagoģisku pieeju, kas sasaucas ar Akadēmijas darbības principiem.

Darbā “Vienlīdzīgs laiks” Ieva Balode atsaucas uz dejas praksi, kas pievēršas dažādu kultūru, dzimumu un humānās līdztiesības idejām. Propagandējot veselīgu un vienkāršu dzīvesveidu, atgriešanos pie dabas, mākslas sapludināšanu ar ikdienas dzīves norisēm un atbrīvošanos no ierobežojošām seksuālās un ģimenes dzīves normām, Raimonds Dunkans un Akadēmijas kopienas locekļi kategoriski iestājās pret industrializāciju, kapitālismu un buržuāzisko dzīvesveidu, un tradicionālo ģimeni, kas, pēc Dunkana domām, ir elementi, kas viskopā veido dehumanizācijas avotu mūsdienu dzīvē. Piesaucot Akadēmijas sākotnējos utopiskos solījumus, bet noraidot tās tradicionāli patriarhālo iznākumu, Maja Tu Perē piedalās izstādē ar daļu no sava projekta “Kristāla robeža”, apvienojot radikālu feminisma politiku ar literatūru, amatniecību un avangarda mākslu, tas pievēršas utopiskai feministiskai kopienai.

Aia Bertrand), sources for information about Akademia are limited. The picture has had to be pieced together like a puzzle, with some parts coming from the family archive in the US, others from the stories of relatives and followers of Duncan and Bertrand, and others still from libraries in Paris and Riga.

In working with the legacy of Akademia, history becomes alive at the moment of its writing. It is a story that weaves together not only facts but also interpretations, memories, suppositions, and, most importantly, the voices of contemporary artists.

In her sculpture *Ink waves cobble bread*, Daiga Grantiņa references Duncan's quirky and unconventional public image and evokes an impression of the couple he formed with Bertrand. The bread, the curves, and the use of deep black are nods to the daily life, the dance style, and the ink of the letter press at Akademia. Members of the community of Akademia weaved their own garments and produced Greek-style leather sandals and silk scarfs for sale, an aspect Barbara Gaile traces through her dyed silk installation.

Andrejs Stokins works with vernacular photographs from the interwar and Soviet period in Latvia, looking for visual similarities with performances held at Akademia and inquiring as to how different ideologies and political regimes are able to produce similar aesthetics. In *Green School*, Ieva Epnere chooses to focus on ideas of alternative education, taking as an example a kindergarten (the Green School) that existed in the suburbs of Riga from 1900 and whose pedagogical approach resonates with that of Akademia.

In her work *Equal Tense*, Ieva Balode references dance practices that reflect on the ideas of cross-cultural, sexual, and humanitarian equality. Promoting a healthy, simple life, a return to nature, the diffusion of art in everyday practices, and a liberation from sexual and family norms, Raymond Duncan and the members of Akademia strongly opposed industrialization, capitalism, and the bourgeois lifestyle and family, which, according to Duncan, were together the sources of the dehumanization of modern life. Making reference to Akademia's initial utopian promises, but countering its traditionally patriarchal outcome, Mai-Thu Perret shows part of her ongoing project *The Crystal Frontier*, which focuses on a utopian feminist community combining radical feminist politics with literature, craft, and the avant-garde.

## Akadēmija

### Kamilla Šenē

Haotiskajos arhīvos, kur pārklājas datumi un vietas un vienkopus sajaukti fakti, mīti un aizspriedumi, grūti izsekot Akadēmijas reālajai vēsturei. Aiz šī vārda, kas izraudzīts kā atsauce uz Platona Akadēmiju, slēpjas eklektiska kopiena, skola, kas atvērta visiem, klejojošs mājoklis ar vairākām zināmām adresēm. Raimonda Dunkana 1911. (1909? 1910? 1919?) gadā nodibinātā Akadēmija ceļoja no pilsētas uz pilsētu (Monfermeija, Nica, Parīze) un no vienas ielas uz nākamo (*rue Campagne-Première, rue des Ursulines, rue du Colisée*), līdz pēdīgi 1929. gadā atrada mājvietu Sēnas ielas (*rue de Seine*) 31. namā, kur palika vēl pēc Raimonda Dunkana nāves 1966. gadā – līdz Aijas Bertranē aiziešanai 1978. gadā.

Šajā četrstāvētajā 16. gadsimta ēkā ar iekšpagalmu bija iekārtots teātris, galerija, mākslinieku darbnīcas, dzīvojamās telpas un Dunkana muzejs, kura artefaktu un fotoattēlu ekspozīcija stāstīja par visu četru Dunkana ģimenes atvašu – Aisedoras, Elizabetes, Augustīna un Raimonda dzīvi un karjeru.

Sēnas ielā 31 bija arī pašiem sava augstspiede, ko Raimonds Dunkans un Aija Bertranē izmantoja, lai iespīestu neskaitāmus dzejas un eseju krājumus, pamfletus un

## Akademia

### Camille Chenais

In the chaos of the archives – the interlacing of dates and places, the mixing of facts, myths and prejudices – it is difficult to trace the history of Akademia. Behind this name – chosen in reference to the Platonic Academy – hides an eclectic community, a school open to all, a nomadic space having known multiple addresses. Created in 1911 (1909? 1910? 1919?) by Raymond Duncan, it moved from one city to another (Montfermeil, Nice, Paris) and from one street to another (*rue Campagne-Première, rue des Ursulines, rue du Colisée*), before settling, in 1929, at 31 rue de Seine, where it stayed until the death of Raymond Duncan (1966) and then of Aia Bertrand (1978).

This four-storey sixteenth-century courtyard house was home to a theater, a gallery, artists' studios, living spaces and a "Duncans Museum" of artifacts and photographs depicting the life and career of the four Duncan siblings: Isadora, Elizabeth, Augustin and Raymond.

At 31 rue de Seine there also was a letter press, used by Raymond Duncan and Aia Bertrand to print numerous collections of poems, essays, pamphlets and magazines (*Exangelos, New-Paris-York* and *New-Paris-York-Exangelos*). These different writings swarm with complex

žurnālus (*Exangelos*, *New-Paris-York* un *New-Paris-York-Exangelos*). Šīs publikācijas ir piebīvētas ar sarežģītām politiskām un mākslinieciskām pārdomām – pompoza un lepnā stila sarakstītām, reizēm mokoši grūti lasāmām. André Arniveids raksta: “*Exangelos*: unikāls sajaukums – daudzvalodīgs un māksliniecisks, politisks, morāls un metafizisks”. Visi šie teksti ir iespiesti ar Raimonda Dunkana radītajiem iespiēdburtiem, ko iedvesmojuši sengrieķu iegravētie uzraksti.

Senā Grieķija Dunkanu bija valdzinājusi jau kopš bērnības, un šīs kultūras ietekme caurvija estētiku un dzīvesveidu, ko viņš piekopa un mācīja citiem savā Akadēmijā. Tālaika prese smīkņāja par Raimonda Dunkana un viņa sekotāju apģērbu – “grieķu stila” tunikām, ko viņi darināja paši. Aiz šī ietēra šķietamā smieklīguma varēja palikt nepamanīts fakts, ka tunikas, kas bija vienādas vīriešiem un sievietēm, likvideja atšķirības starp dzimumiem un sociālajām šķirām. Tiek uzskatīts, ka Raimonds Dunkans sacis šādi gērbties pēc kāda incidenta, kad viņa kučierim liegta ieeja pludmalē, jo livreja nodevusi viņa sociālo piederību.

Akadēmijas dzīves centrā bija visdažādākās nodarbes – dejas, mūzika, aušana, vingrošana, amatniecība, vērpšana, orfiskā dziedāšana, grieķu valodas studijas un filozofiskas diskusijas. Tās bieži tika rīkotas kursu formā; nodarbības varēja apmeklēt gan cilvēki no malas (daļības nauda tika noteikta atbilstoši katra iespējām), gan kopienas locekļi, kuri reizēm dzīvoja Akadēmijas sienās tikai dažas dienas, bet reizēm – mēnešiem un pat gadiem. Kopienas biedri saņēma pajumti un ēdienu, kas bija gatavots atbilstoši Dunkana un Bertrānes atbalstītajiem veģetārā uztura principiem, bet atlīdzināja ar savu ieguldījumu Akadēmijas budžetā, darinot sandales, vērpjot vilnu un ar primitīvām stellēm aužot tunikas. Pašu rokām izgatavotos priekšmetus par augstām cenām tirgoja Akadēmijas veikalā Fobūra-Senonorē ielā.

Kopiena, kas pulcējās ap Dunkanu un Bertrāni, bija eklektiska un kosmopolitiska; pie tās piederēja dejotāji Lučija Džoisa, Akarova un Fransua Malkovski, mākslinieks Cuguharu Fudžita, mūziķis Edgars Vilems un karikatūrists Olivērs Vendēls Haringtons. Kopiena bija oficiāli atvērta jebkuram interesentam. Vācu okupācijas gados (1940–1944) Akadēmijas pagalmā bija lasāms teksts, kas paskaidroja, ka pēc piecpadsmit paaudzēm katram cilvēkam bijis tik daudz dažādu senču, ka par rases tīrību vienkārši nav bijis iespējams runāt. Tas beidzās ar vārdiem “Nost ar ksenofobiju!”

political and artistic thought, grandiloquent and proud, sometimes agonizing. André Arnyvelde writes: “*Exangelos*: a unique mix, polyglot and artistic, political, moral and metaphysical.” All these texts were published with printing characters created by Raymond Duncan, inspired by the style of Hellenistic lapidary writings.

Raymond Duncan had been, in fact, fascinated by ancient Greece since his childhood, and the aesthetics and lifestyle that he promoted at Akademia were imbued with this influence. The press of the time sneered at the clothes worn by Raymond Duncan and his followers: “Greek-style” tunics that they manufactured themselves. Behind the supposed ridiculousness of these accoutrements, as unisex tunics they were a means of abolishing differences between sexes and social classes. Raymond Duncan was thought to have adopted this outfit after his coachman was denied access to a beach because his livery betrayed his social status.

The life of Akademia was organized around many activities: dance, music, weaving, gymnastics, crafts, spinning, Orphic singing, studies of Greek language and philosophy and discussions. These often took the form of courses, that included outside students – who paid according to their means – and members of the community, some of whom lived within its walls for a few days, others for months or years. Housed and fed according to the vegetarian diet promoted by Duncan and Bertrand, the members, in return, participated in the community economy by making sandals, spinning wool and weaving tunics on primitive looms. These artefacts were then sold – at high prices – in the Akademia shop located on rue du Faubourg Saint-Honoré.

The community formed around Duncan and Bertrand was eclectic and cosmopolitan: it included the dancers Lucia Joyce, Akarova, and François Malkovsky; the artist Tsugouharu Foujita; the musician Edgar Willem; and the cartoonist Oliver Wendell Harrington. The community was officially open to all. During the German occupation (1940–1944), there was a text in the courtyard of Akademia explaining that in fifteen generations we would have had so many different parents that we could not speak of purity of race; it ended with the words, “and whop for xenophobia!”

Yet, over the decades, Akademia and its ideals withered and stiffened. In a public debate in 1925, Duncan is accused by former members of Akademia of “lying, hypocrisy and violence”; of under-nourishing children, and of humiliating

Tomēr, gadu desmitiem ritot, Akadēmija un tās ideāli zaudēja svaigumu un elastību. 1925. gadā vairāki bijušie Akadēmijas kopienas locekļi publiskās debatēs apsūdzēja Dunkanu "melos, divkosībā un varmacībā", pārmetot, ka viņš nav nodrošinājis pietiekamu uzturu bērniem un pazemojis kādu sievieti, kura izrādījusies stāvoklī. Pēc 1945. gada Sēnas ielas 31 iemītnieki, lielākoties padzīvojuši cilvēki, tomēr, neraugoties ne uz ko, turpināja pulcēties ap aizvien lielāka narcisma pārņemto Raimondu Dunkanu un viņa dzīvesbiedri Aiju Bertrāni, kura turpināja skolu vadīt arī pēc vīra nāves. 1972. gadā izstādī Sēnas ielā 31 sarīkoja Kristiāns Boltanski, Bernārs Boržo, Andrē Kaderē, Žans Legaks, Sarkiss, Anete Mesažē un Lorāns Zauerveins; mākslinieki apgalvoja, ka šo vietu – pēc viņu vārdiem, pašu novecojušāko un vecmodīgāko visā Parīzē – izvēlējušies, lai protestētu pret laikmetīgās mākslas institucionalizēšanas politiku, ko Francijas valsts piekopj, izmantojot tajā pašā gadā notikušo pasākumu "Divpadsmit laikmetīgās mākslas gadi Francijā" (*Douze ans d'art contemporain en France*) Parīzes Lielajā pili (*Grand Palais*). Šī izstāde savā ziņā arī kļuva par Akadēmijas gulbja dziesmu.

a woman for becoming pregnant. After 1945, the followers at 31 rue de Seine are for the most part an aging group, though still gathered around an increasingly narcissistic Raymond Duncan and his partner Aia Bertrand, who will continue to lead the school after the death of her husband. In 1972, Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Jean Le Gac, Sarkis, Annette Messenger and Laurent Sauerwem exhibit at 31 rue de Seine. They say they chose this space – according to them, the most obsolete and outdated in Paris – to oppose the institutionalization of contemporary art by the French State, enacted through *Douze ans d'art contemporain en France*, an event organized the same year at the Grand Palais. This was, in a way, Akademia's swan song.

Ieva Balode savā darbā “Vienāds spriegums” pievēršas Akadēmijas un tās audzēkņu dejas praksei, lai izgaismotu un atspoguļotu kulturālās, seksuālās un humānās vienlīdzības idejas, kuras līdz ar antikapitālistisku domāšanu veidoja Akadēmijas ideoloģiju un, lai gan ārkārtīgi reti sastopamas mūsdienu sabiedrībā, vēl joprojām ir nepieciešamas.

Māksliniece uzaicināja laikmetīgās dejas māksliniekus, buto dejotājus, kā arī transvestītu, lūdzot viņus no jauna izpildīt dejas soļu kombinācijas, ko savulaik Aisedora un Raimonds Dunkans iestudējuši kopā ar vienu no Dunkana skolniecēm, Margaretu Morisu. Lai gan šīs dejas pasāžas tika izpildītas dažādās mūsdienu vidēs, tajā skaitā, Atēnās, Īrijā un Rīgas Botāniskajā dārzā, darbā izmantotās 16 mm filmas graudainā tekstūra uzvedina uz domām par zināmu pārļācību. Raimonda Dunkana teksti veido darba skaņu celiņu, no kura attīstās Balodes improvizācija. Otra instalācijas daļa ir atsauce uz Akadēmijas ilggadīgo iespieddarbu praksi. Izmantojot Raimonda Dunkana tekstus, Aijas Bertrānas publikācijas un pati savas fotogrāfijas, kā arī kadrus no materiāla vākšanas un filmēšanas procesa, Balode veido pašpublicētu amatieržurnālu – fanzīnu.

Abas Ievas Balodes darba daļas sasaucas ar Akadēmijas pašpietiekamības ētiku, kas tendenci visu paveikt pašu rokām pretstatīja masu produkcijas un patēriņa kultūrai.

#### Darbs:

*Vienāds spriegums*, 2017–2018, fanzīni, 16 mm un super8 filma pārvērsta par video 7'00”

Skaņa: Maksims Šenteļevs

Aktieri: Artūrs Saļēpins, Žuljens Nuhums Kulibali, deju grupa IDEAGNŌSIS, Jūlija Prohorova, Džuniors Jusufs

Balss: Selga Beņķe

Dzejoļi no Raimonda Dunkana krājuma

*Pages From my Press*

Pateicība māksliniecei

In *Equal Tense*, Ieva Balode focuses on the dance practices of Akademia and its pupils to highlight and reflect the ideas of cross-cultural, sexual and humanitarian equality that were, alongside anti-capitalist thinking, part of the ideology of Akademia, and which, though more and more scarce in contemporary society, remain extremely necessary.

She invited contemporary and butoh dancers, as well as a cross-dresser, to re-enact dance figures developed by Isadora and Raymond Duncan along with Margaret Morris, one of Duncan's students. Though these figures were performed in a number of different contemporary locations, including Athens, Ireland and the Botanical Garden in Riga, the grainy texture of the 16 mm film used for the piece suggests a certain timelessness. Raymond Duncan's texts also set the score from which Balode's improvisation grows. The second part of the installation alludes to Akademia's longstanding practice of printmaking. With fragments from Raymond Duncan's texts, Aia Bertrand's publications and her own current photographic works, along with shots from her research and filming process, Balode builds an in-house fanzine.

Both parts of Balode's work appeal to Akademia's ethic of self-sufficiency – of DIY culture as opposed to a culture of mass production and consumption.

#### Work:

*Equal Tense*, 2017–2018, 16 mm and super8 film transferred to video 7'00”

Sound: Maksims Šenteļevs

Actors: Artūrs Saļēpins, Žuljens Nuhums Kulibali, IDEAGNOSIS dance group, Yulia

Prokhorova, Junior Yussuf

Voice: Selga Beņķe

Poems from *Pages From my Press* by

Raymond Duncan.

Courtesy of the artist

## AIJA BERTRĀNE

Dzimusi 1891, Rīgā; mirusi 1978, Parīzē

Parīzē dzīvojušī latviešu dejotāja un publiciste Aija Bertrāne un viņas vadītā Akadēmija (*Akademia*) ieņēma būtisku lomu gan kultūras metropolē, gan arī Latvijas un Francijas kultūras apmaiņas procesos, jo sevišķi starpkaru periodā. Divdesmitajos un trīsdesmitajos gados, dodoties uz Parīzi, latviešu mākslinieki vienmēr varēja apmesties Akadēmijā; tās galerijā viņa rīkoja latviešu mākslinieku izstādes, kā arī tulkoja latviešu literatūru franču valodā – piemēram, 1939. gadā Akadēmijas izdevniecībā franču valodā izdoti Edvarta Virzas “Straumēni”. Rīgā savukārt Bertrāne organizēja vairākas Akadēmijas teātra trupas viesizrādes 1927. gadā, izraisot pretrunīgas reakcijas Latvijas intelektuāļu vidē.

Dzimusi Ivanova, dažādos avotos saukta par Metu, Viktoriju vai Haiju, Francijā viņa izvēlas savu vārdu rakstīt īsi un kodolīgi – *Aia*. Pabeigusi Maldoņa sieviešu ģimnāziju Rīgā, neilgi mācījusies konservatorijā Pēterburgā un Dalkroza dejas skolā Šveicē, kopā ar skolasbiedreni un draudzeni Elzu Stērsti 1911. gadā Aija dodas uz Parīzi. Aizraujošākas par akadēmisko izglītību Aijai šķiet plaši pazīstamās amerikāņu dejotājas un modernās dejas pamatlicējas Aisedores Dunkanes dejas. Dejotājas brālis Raimonds Dunkans pilsētā vada deju kursus alternatīvā dzīvesveida komūnā un skolā – Akadēmijā. Bertrāne sāk apmeklēt nodarbības, un no 1920. gadiem jau aktīvi iesaistās Akadēmijas darbībā, kļūstot par tās direktori un no Raimonda Dunkana mācekles – par viņa dzīvesbiedri. Papildus citām aktivitātēm Bertrāne bija redaktore un kritiku autore Akadēmijas izdotajos ikmēnešā žurnālos *Exangelos* un *New-Paris-York*, kas cita starpā kalpoja arī par nozīmīgu platformu politiskiem vēstījumiem. Piemēram, 1944. gadā vienā no žurnāla numuriem rakstā *Long Live, Latvia* Bertrāne nosodīja padomju okupāciju. Bertrāne vadīja Akadēmiju līdz pat savai nāvei 1978. gadā.

## AIA BERTRAND

Born in 1891, Riga; died in 1978, Paris

Both the Paris-based Latvian dancer and writer Aia Bertrand and Akademia played crucial roles in the cultural metropolis of Paris and in the process of cultural exchange between Latvia and France, particularly during the interwar period. Latvian artists visiting Paris in the 1920s and 1930s could always stay at Akademia, and Bertrāne organized exhibitions of Latvian artists in its gallery. She was also busy translating Latvian literature into French: *Straumēni* by Edvarts Virza was, for instance, published by Akademia in 1939. In 1927, Bertrāne organized guest performances by the Akademia theater in Riga, arousing wildly divergent reactions among Latvian intellectuals.

Born Ivanov, and called Meta, Viktorija or Haija, in France she chose to write her name as simply “Aia”. A graduate of Maldonis Women’s Gymnasium in Riga, Bertrand studied at the conservatory in St Petersburg and the Dalcroze Dance School in Switzerland. In 1911, she went to Paris together with her school friend Elza Stērste. Bertrand discovered the dancing practiced by the famous American dancer, and one of the founders of modern dance, Isadora Duncan. Duncan’s brother Raymond founded an alternative commune and school, Akademia, and taught a dance course there. Bertrand began to attend the course and, from the 1920s, was an active member of Akademia, becoming first its director and then eventually Raymond’s wife. In addition to her many other activities, Bertrand was an editor and critic for the Akademia monthlies *Exangelos* and *New-Paris-York*, which served as important platforms for political messages. In 1944, for instance, Bertrand denounced the Soviet occupation of Latvia in her article “Long Live Latvia”. She was the head of Akademia until her death in 1978.



Pēc Dunkana vecāku šķiršanās viņa māte, klavierskolotāja, ar saviem četriem bērniem ceļoja no pilsētas uz pilsētu. Par spīti ģimenes finansiālajām problēmām bērni uzauga radošā vidē un visi turpmākajā dzīvē kļuva par māksliniekiem, dejotājiem un aktieriem, bieži savā starpā sadarbojoties.

Savos jaunrades ceļos Dunkani allaž tiecās uz kulturāli izsmalcinātākajām pilsētām. 1897. gadā viņi pārcēlās uz Ņujorku, bet pēc tam – uz Eiropu, vispirms pietājot Londonā, bet pēc tam apmetoties Parīzē. Viņus visus ārkārtīgi iedvesmoja senā Grieķija, kas vēsturiski tiek uzskatīta par Rietumu civilizācijas šūpuli. Zināšanas par šo zemi Dunkani vispirms smēlās no muzejiem un mākslas vēstures grāmatām; vēlāk viņi devās uz pašām Atēnām, kur sāka būvēt templi dejai. Tas izrādījās neveiksmīgs plāns tīri praktisku iemeslu dēļ – Dunkanu izraudzītajā vietā nebija ievilkti ūdensvadi.

Kad Raimondam Dunkanam bija tikai 17, viņš formulēja kustības teoriju, kuras pamatā bija liktas zināšanas par darba ekonomiku un cilvēka ķermeni fiziskas piepūles stāvoklī. Viņš pētīja ķermeņa kustības un ornamentus uz grieķu vāzēm un izstrādāja priekšstatus par dejas atlētiskajiem pamatiem, ko vēlāk izmantoja daudzi mākslinieki, to skaitā, viņa māsa, slavenā dejotāja Aisedora Dunkana (1877–1927). Raimonds Dunkans un viņa ģimene ietērpās pašautos tērpos, kas darināti atbilstoši viņa priekšstatiem par sengrieķu estētiku. Jau no desmit gadu vecuma Raimonds strādāja dažādās tipogrāfijās un izdevniecībās. Viens no viņa mērķiem visa mūža garumā bija apgūt iespieddarbu tehniku.

Akadēmiju Raimonds Dunkans nodibināja 1911. gadā Parīzē, kopā ar savu sievu grieķieti Penelopi Sikelianosu. Pēc viņas priekšlaicīgās nāves Dunkans turpināja to vadīt kopā ar latviešu dejotāju un rakstnieci, Akadēmijas kopienas locekli Aiju Bertrāni.

After Duncan's parents divorced, his mother, a piano instructor, moved from place to place with her four children. Despite the family's financial issues, the children grew up in a creative environment and later all became artists, dancers, or performers, often collaborating together.

In order to support their creative pursuits, the Duncans were always looking for more culturally sophisticated cities. They migrated to New York in 1897, and then to Europe: first landing in London, then moving to Paris. They were greatly inspired by ancient Greece, historicized as the cradle of the Western civilization, which they learned about first from museums and art history books before they travelled to Athens, where they started to build a temple for dance. This venture proved to be unsuccessful for practical reasons: there were no water pipes at their chosen location.

When Raymond Duncan was just 17, he designed a theory of movement based on the economy of labor and the awareness of the body during work. He studied the body movements and ornaments that were painted on Greek vases and laid the foundations of his gymnastic method, which would be later used by many dancers, including his sister, the famous dancer Isadora Duncan (1877–1927). He clothed himself and his family in garments he wove according to a design based on his interpretation of the ancient Greek aesthetic. From the age of ten, Raymond was employed by various printing presses and publishing companies. The art of the printing press became one of his life-long pursuits.

He established Akademia in Paris in 1911, together with his Greek wife Penelope Sikelianos. After her untimely death he continued to run it together with the Latvian dancer and writer, and member of Akademia, Aia Bertrand.

Savā instalācijā “Zaļā skola” Ieva Epnere iedziļinās alternatīvās izglītības jomā, kā piemēru aplūkojot Augusta Dombrovska 1900. gadā Rīgas priekšpilsētā dibināto fabrikas bērnudārzu, kurā tika izmantotas pedagoģes Martas Rinkas ievērības cienīgās metodes. Rinka bija studējusi slavenajā Berlīnes Pestaloci un Frēbela pedagoģijas institūtā (*Pestalozzi-Fröbel Haus*). Pēc atgriešanās Latvijā viņa sāka izmantot šīs iestādes izstrādāto oriģinālo bērnudārza apmācības sistēmu darbā ar Rīgas strādnieku šķiras bērniem, apvienojot to ar pašas formulētajām pedagoģiskajām metodēm. Bērnudārza audzēkņi bija sadalīti četrās vecuma grupās; katrai no tām bija iedalīta atsevišķa klases telpa, kurai piešķirta viena noteikta krāsa. Šajā krāsā bija visi telpā atrodamie objekti, ieskaitot pašu bērnu apģērbu. Bērnudārza pamatprincipi bija pašnoteikšanās un iespējas; bērniem jau agrīnā vecumā uzticēja noteiktu atbildību. Viņu pārziņā, piemēram, bija neliels zemes gabals, kurā varēja audzēt dārzeņus un puķes.

Doma, ka bērniem jāuztic pašiem savi pienākumi, saskan ar pedagoģijas un aprūpes principiem, ko bērnu audzināšanā izmantoja Akadēmijas komūnā.

Darbs:

*Zaļā skola*, 2017, instalācija, HD video, 13'24"  
Pateicība māksliniecei

In her installation *Green School*, Ieva Epnere explores alternative education through the example of the factory kindergarten founded by Augusts Dombrovskis in the suburbs of Riga in 1900, which implemented the remarkable methods of the educator Marta Rinka. Rinka was educated at the renowned Pestalozzi-Fröbel Haus in Berlin. Upon her return to Latvia, she introduced its singular system of kindergarten pedagogy, in combination with her own teaching methods, to the working-class children of Riga. Children at the kindergarten were divided into four age groups, each of which was placed in a classroom with an assigned color. This was to be the color of all of the objects in the classroom, including the children's clothes. Self-determination and empowerment were the founding principles of the kindergarten, and children were given responsibilities at an early age. For instance, they were entrusted with a small piece of land to maintain, where they would grow vegetables and flowers.

The idea that children should be assigned duties overlaps with the principles of pedagogy and childcare that were implemented in the upbringing of children in the commune of Akademia.

Work:

*Green School*, 2017, installation, HD video, 13'24"  
Courtesy of the artist

Barbaras Gailes glezniecībai ir raksturīgi daudzslāņaini krāsas lazējumi un pigmenta uzklājumi. Šis paņēmiens pārsteidzoši atdzīvojas mākslinieces radītajā telpiskajā objektā, ko veido krāsota zīda slāņi, kas, kārtojoties cits aiz cita, iezīmē vertikālu telpas dominanti. Daudzkārt pārkrāsotā zīda toņi ir aizgūti no Aijas Bertrānes un Akadēmijas tekstila apgleznojumiem, kas saglabājušies līdz mūsdienām, bet laika gaitā zaudējuši savu krāsu sākotnējo košumu.

Izmantojot šo lakonisko tekstila formu, kas atgādina garu šalli, māksliniece savij vēsturi ar tēlainām metaforām, veidojot atsauci gan uz spēcīgo amatniecības klātbūtni Akadēmijā, kur aušanu, audumu apgleznošanu un šaļļu darināšanu pārraudzīja daudzu tekstildarbu autore Aija Bertrāne, gan atgādinot par tā laika modes tendencēm, kad šalle bija neatņemams dāmas garderobes aksesuārs. Atmiņā tiek atsaukta arī traģiskā Aisedoras Dunkanes biogrāfijas epizode – viņa dzīvi beidza, nožņaudzoties savā garajā šallē, kas tika ierauta braucošā automobiļa riteņa spieķos.

Barbaras Gailes veidotais objekts aicina arī asociatīvi paraudzīties uz Aiju Bertrāni kā neparastu un autonomu personību, kas kā spēcīga vertikāle balstījusi un uzturējusi Akadēmijas darbību.

Darbs:

*Vertikāle*, 2017, krāsots zīds

Pateicība māksliniecei

Barbara Gaile's painting is characterized by its multilayered color glazes and pigment covers. This striking technique enlivens the artist's objects, which are formed with layers of painted silk laid one on top of the other and which become dominant figures in space. The hues of their repeatedly re-colored silk have been borrowed from Aia Bertrand and from the painted textiles of Akademia that are preserved to this day, though they have lost their brightness over time.

The artist blends history with figurative metaphor in the long, scarf-like shape of her textiles – a reference to both the strong presence of craftsmanship at Akademia (where weaving, the painting of materials, and the making of scarves were all overseen by Aia Bertrand, herself the author of many textiles) and the fashion trends of the period, according to which a scarf was an indispensable accessory for a lady. The tragic end of Isadora Duncan is also recalled: she was strangled by her long scarf when it was caught in the spokes of a moving automobile.

By association, Barbara Gaile's work invites us consider the unusual and autonomous personality of Aia Bertrand, who, as a powerful vertical, supported and maintained the functioning of Akademia.

Work:

*Vertical*, 2017, painted silk

Courtesy of the artist

Darbā “Tintes viļņi maizes klaipi” Daiga Grantiņa apvieno artišoku ar iestīvinātām virvēm un citiem apstrādātiem materiāliem, lai paplašinātu vieliskuma arhetipa robežas un veidotu mūsdienīgu priekšstatu par šo objektu. Izstādes kontekstā mākslinieces darba brīvie pavedieni aizsniedzas līdz Raimonda Dunkana un Aijas Bertrānes attiecību mazzināmajam stāstam un materiālajai realitātei. Viļņiem līdzīgie veidojumi atsaucas uz viņu grieķisko dejas un tērpu stilu. Piesātināti melnais tonis, kas dominē krāsu gammā, atgādina tinti, ko izmantoja, strādājot ar Akadēmijas augstspiedi – būtisku šī utopiskā projekta autonomās funkcionēšanas elementu. Grieķu mitoloģijā artišoki ir Kinaras simbols; tā bija sieviete, kura nevēlējās būt dieviete, tāpēc atgriezās pie savas ģimenes, lai dzīvotu vienkāršas mirstīgās dzīvi. Šāda atgriešanās pie vienkāršas dzīves saskan ar Akadēmijas filozofiju, uz kuru Daiga Grantiņa atsaucas, izmantojot maizei līdzīgu materiālu.

Daigas Grantiņas darbos plašs negaidītu formu un heterogēnu “ķermeņu” spektrs mūs pietuvina dematerializētam, garīgam priekšstatam par skulptūru. To fiziskās izpausmes ir smalku mutāciju un pretrunīgu materiālo stāvokļu strukturētas. Izceļot materiāla kā izteiksmes līdzekļa lomā mākslas darba radīšanā, tā spēju iespaidot pašu jaunrades procesu, veidojas tilts starp darba tēmu un mākslinieces pašas personīgo mitoloģiju.

#### Darbs:

*Tintes viļņi maizes klaipi*, 2017, virve, audums, silikons, putas, stieple, organiskais stikls, artišoks

Pateicība māksliniecei

In *Ink waves cobble bread*, an artichoke is combined with stiffened ropes and other altered materials to allow Daiga Grantina to stretch the archetypes of materiality and form a contemporary idea of the object. In the context of this show, the loose ends of her piece connect to the undisclosed, intimate story – and material reality – of Raymond Duncan and Aia Bertrand. Its wavy shapes can be associated with the style of their Greek dance and garments. The overall palette of deep black reminds us of the ink of Akademia's letter press, which was an essential part of the autonomous functioning of the utopian project. In Greek mythology, artichokes are the symbol of Cynara, a woman who did not want to be a goddess and so returned to her family to live a mortal life. This return to simple life echoes Akademia's philosophy, to which Daiga Grantina also refers with her use of bread-like material.

In Daiga Grantina's works, a wide range of unpredictable shapes and heterogeneous “bodies” draw us towards a dematerialized, spiritual conception of sculpture. Their physical appearances are structured by subtle mutations and conflicting material states. This work highlights the agency of materials within art making, their ability to alter the creation process, and in doing so presents a bridge between the subject and her own personal mythology.

#### Work:

*Ink waves cobble bread*, 2017, rope, fabric, silicone, foam, wire, plexiglass, artichoke

Courtesy of the artist

## ANDREJS STROKINS

Dzimis 1984, Rīgā; dzīvo un strādā Rīgā

Šajā projektā Andrejs Strokins sasaista Akadēmijā rīkoto priekšnesumu tēlainību ar atrastām fotogrāfijām no starpkaru un padomju periodiem Latvijā. Izmantojot Latvijas antikvariātos atrastos attēlus, Strokins uzaicina skatītāju ienākt rūpīgi inscenētā pasaulē. Viņa kolāža uzdod jautājumus par Raimonda Dunkana iestudējumu, tajā skaitā, “Elektras”, pārstāvētās tā sauktās augstās kultūras kvalitātēm, salīdzinot tos ar uzvedumiem, kas izrādīti uz Latvijas skatuvēm, kā arī vietējo improvizēto izklaidi.

Strokinam šis projekts kalpo arī kā līdzeklis skatītāju uztveres iespaidošanai. Viņš ironiski norāda uz Austrumeiropas ģeopolitiskās nomales statusa izpausmēm, vienlaikus ar amatierfotogrāfijas palīdzību velkot paralēles starp kultūrām; rezultātu iespējams uztvert arī kā ceļojuma karti kultūras apmaiņas vajadzībām.

Viņa uzmanības centrā ir arī nepieciešamība darīnāt lietas ar savām rokām, kas sasaucas ar Akadēmijā valdījušo amatieramatniecības kultūru.

## Darbs:

*Bez nosaukuma*, 2017, mākslinieka savāktas vernakulāras fotogrāfijas

Pateicība māksliniekam

## ANDREJS STROKINS

Born in 1984, Riga; lives and works in Riga

In this project Andrejs Strokins ties the imagery of performances held at Akademia to vernacular photographs from the interwar and Soviet periods in Latvia. Using images found in antique shops in Latvia, Strokins invites the viewer to enter a meticulously staged world. His collage questions the attributes of the so-called high culture represented by the plays staged by Raymond Duncan, such as *Électre*, by placing them alongside Latvian home-staged plays and makeshift entertainment.

For Strokins, this project also serves as a way to shift viewers' perceptions. He ironically points out the issues of geopolitical marginality in Eastern Europe while at the same time drawing parallels between cultures through amateur photography, producing what could be read as a travel map for cultural exchange.

His focus on the necessity of making things by hand resonates with Akademia's own DIY culture.

## Work:

*Untitled*, 2017, vernacular pictures collected by the artist

Courtesy of the artist

MAI-THU PERRET

Dzimusi 1976, Ženēvā;  
dzīvo un strādā Ženēvā

Kopš 20. gs. 90. gadiem Maja Tu Perē strādā pie projekta “Kristāla robeža”, kas stāsta par izdomātu autonomu sieviešu kopienu, kas saucas *New Ponderosa Year Zero* (Jaunā Ponderosa, nulles gads) un apmetusies Ņūmeksikas tuksnesī. Šīs sievietes izvēlējušās atstāt patriarhālo, kapitālistisko, patērētājkultūras pārsātināto industriālo pasauli, lai izveidotu līdztiesīgāku un taisnīgāku sabiedrību, atsakoties no vispārpieņemtajiem cilvēku attiecību un ražošanas modeļu kodeksiem. Stāstu par šo iedomāto utopiju māksliniece mums piedāvā polifoniskā manierē, izmantojot visdažādākās formas: fragmentus no dienasgrāmatām, dzejoļus, avīžrakstus, dziesmas, lugas, reklāmas lapiņas, vēstules, u.c.; to autore vai autores ir viena vai vairākas no Jaunās Ponderosas locekļēm. Šis naratīvs savijas arī ar Majas Tu Perē mākslas praksi un viņas pašas darbiem: tie var būt ikdienas priekšmeti vai simboliski objekti, kopienas dalībnieču roku darbs (tajā skaitā – apģērbs, trauki, paklāji, mēbeles, keramika, utt.), vai arī mākslas darbi (kuru autores ir tās Jaunās Ponderosas locekles, kuras savā brīvajā laikā nododas jaunradei), kā arī vienkārši atsauces uz šo utopiju vai tās atspoguļojums (instalāciju, performanču un video formā).

Majas Tu Perē darbā izdomāti naratīvi savijas ar realitāti, pateicoties atsaucēm uz mākslas vēsturi, literatūru un pagātnes utopiskajiem mēģinājumiem (īpaši divdesmitā gadsimta 20. gadu kustībām, tādām kā dadaisms, *Bauhaus* vai krievu konstruktīvisms) un marginalizētām vai aizmirstām vēsturiskām personām, galvenokārt sievietēm.

Darbi:

*Grezna krūka, pildīta ar sūdiņu zupu*, 2008, glazēta keramika

*Tas ir līks kā priede. Tas ir raibs kā akmens*, 2008, glazēta keramika

*Bez nosaukuma*, 2014, vilnas audums

Ar Majas Tu Perē un galerijas VNH atļauju

MAI-THU PERRET

Born in 1976, Geneva;  
lives and works in Geneva

Since the 1990s, Mai-Thu Perret has been developing *The Crystal Frontier*, a fictitious story of an autonomous community of women, named the *New Ponderosa Year Zero*, established in the New-Mexico desert. These women chose to leave the patriarchal, capitalist, consumerist and industrial world in order to create a more egalitarian and fair society by subverting the codes of human relations and models of production. The story of this imaginary utopia is delivered to us by the artist in a polyphonic way, through fragments of varying form: extracts from diaries, poems, newspaper articles, songs, plays, leaflets, letters, etc., written by one or more members of New Ponderosa. This narrative also feeds into Mai-Thu Perret's artistic practice and into her creation of artworks: these can be everyday or symbolic objects, hand-made by the community (including clothes, dishes, carpets, furniture, ceramics, etc.) and works of art (created by the members who devote part of their free time to artistic creation) but also mentions or representations of this utopia (in the form of installations, performances and videos).

Mai-Thu Perret's work intertwines imaginary narratives and reality by introducing references to the history of art, literature and past utopian attempts – particularly the movements of the 1920s, such as Dada, Bauhaus or Russian Constructivism – and highlighting marginalized or forgotten figures, mostly women.

List of works:

*An ornate jar filled with shit soup*, 2008, glazed ceramic

*It's crooked like the pine. It's mottled like the stone*, 2008, glazed ceramic

*Untitled*, 2014, wool

Courtesy of Mai-Thu Perret & VNH Gallery

# NUJORKA

## *Ideoloģijas, identitātes un atšķirība*

Andra Silapētere

# NEW YORK

## *Ideologies, Identities and Difference*

Runājot par Nujorku 20. gs. otrajā pusē, pierasts uzsvērt tās metropoles statusu, kas līdz ar varas pozīciju maiņu pēckara politiskajā un kultūras kartē kā tāds seismisks vilnis maina mākslas vēstures kursu. Pierasts tās radošo klimatu raksturot, atzīmējot tādas megavirzienus kā abstraktais ekspresionisms, popārts, konceptuālisms un tos pārstāvošos māksliniekus. Šāds skatījums joprojām visbiežāk veido mākslas vēstures un vadošo mākslas muzeju naratīvus. Taču, pārskatot šo vēstures posmu no mūsdienu perspektīvas, aizvien aktuālāki kļūst jautājumi par tām atšķirīgajām mākslas parādībām, kas norisinājušās paralēli, bet palikušas nezināmas un laika biedru vai mākslas pētniecības nenovērtētas. Proti, te runa ir par virzieniem, māksliniekiem un to grupām, kas savā zinā balsta, taču arī dažādo un izaicina kopējo mākslas vēstures naratīvu.

Nujorkas nodaļas kodols ir dzejnieku, rakstnieku un mākslinieku neformālā grupa "Elles ķekis" un tās radosās izpausmes, pievērsoties grupas fenomenam kā sava veida radosās darbības katalizatoram latviešu trimdas un arī Nujorkas mākslas vides kontekstā. Migrācijas vilnis, ko izraisa karš un pēckara Amerikas kapitālisma politika, ASV izveido par multikulturālu telpu, tajā saplūstot daudzām nacionālītātēm un pārliecībām. "Elles ķekim" piederošās un tuvu stāvošās personas savā daudzveidībā un atšķirībā šādā kontekstā ļauj aplūkot Nujorkas daudzslāņaino mākslas un sociālo panorāmu, izvērtējot aukstā kara iespaidu, kas noteica ne tikai ideoloģijas, bet arī mākslas

When the New York of the second half of the twentieth century is discussed, it is common to hear its status as a metropolis emphasized. This is the New York that swept the postwar cultural map like a tsunami, changing the course of art history just as the balance of political power was also shifting. It is customary to characterize the creative atmosphere of the city at the time by noting mega-movements such as Abstract Expressionism, Pop Art, and Conceptualism, and their representative artists. Art history and the narratives promoted by leading art museums still tend to be informed by this approach, yet when we consider this historic period from our present-day perspective it is the parallel artistic developments, those which took place alongside the above trends but have remained comparatively unknown and unappreciated, that now seem more topical. This chapter concerns the movements, individual artists and groups of artists that played supporting roles in, but also worked to diversify and challenge, the overarching art historical narrative.

The core of the New York chapter is Hell's Kitchen – an informal group uniting poets, writers and artists – and its creative expression as a kind of creative catalyst in the context of both the Latvian exile and New York art scenes. The wave of migration caused by the Second World War and the post-war policies of the US government saw the United States develop as a multicultural space, hosting many nationalities and worldviews. The people belonging to or

trajektorijas, aktualizējot identitātes jautājumus gan migrācijas, gan kvīru teorijas un feminisma kontekstā.

Elles ķēķinieku jeb “debešķīgo pagānu”, kā dalībnieki sevi nodēvē 1956. gadā sarakstītajā manifestā, aktivitātes galvenokārt bija saistītas ar literatūru, dažādu lasījumu, bohēmisku, spontānu un organizētu sanākšanu rīkošanu. Tomēr aiz redzamās fasādes, bohēmas un it kā bezrūpīgā dzīvesveida atklājas intelektuāli un radoši piesātināta domapmaiņa. Tajā, līdzās pastāvot un mijiedarbojoties vizuālās mākslas un teksta izteiksmes līdzekļiem, tika analizēta nokaitētā laikmeta gaisotne, Nujorkas dzīvestelpa un tās kultūru daudzveidība.

Grupas dalībnieki par svarīgu uzskatīja savu nacionālo identitāti un valodu kā savas darbības pamatodu, akcentējot savu atšķirību, bet vienlaikus svarīga bija adaptācija jaunajā dzīvestelpā, kas izaicināja ar etnisko, sociālo un pārliecību diferenciaciju. Apzinoties savu pozīciju – bēglis, imigrants līdz jaunas pilsonības iegūšanai –, grupai piederīgos saistīja integrācija jaunajā vidē un jēgas meklēšana jaunajos dzīves apstākļos, ar šiem jautājumiem konfrontējot sevi un atklājot sava laikmeta problemātiku.

Otrā pasaules kara dramatisms, agresīvais aukstā kara fons, kapitālisma retorika, tehnoloģiju progress 20. gs. otrās puses realitātes uztvērē destabilizē vietas un laika izjūtu, mākslas valoda akcentus pārnesot uz sava veida iracionalitāti, mākslas formās stimulējot zināmu delīriju. Mākslinieki izmantoja racionālas metodes, lai radītu irracionālus efektus it kā atspoguļojot un pārvērtējot apkārtējās dzīves reālijas. Šādā kontekstā svarīgi novērtēt spilgtas “Elles ķēķa” personības Sigurda Vīdzirkstes radošo darbību. Viņa māksla iezīmē plašu darbības lauku, kas, lai gan būtisks ne vien latviešu trimdas mākslas kontekstā, bet arī kopējā Nujorkas mākslas scēnā, palicis bez plašākas ievēribas. Vīdzirkste radošās darbības laikā attīstīja individuālu un inovatīvu mākslas valodu, apvienojot interesi par matemātiku, ķīmiju un mūziku, radot savu autorstilu, ko viņš dēvēja par kibernetisko glezniecību. Pievērsoties Vīdzirkstes praksei, Viktors Timofejevs izstādei veidojis darbu, kur, balstoties savā interesē par digitālo pasauli un utopiskas realitātes radīšanā, izvērs asociatīvas analogijas Vīdzirkstes praksei. Sapludinot idejas par cilvēcisko un racionāliem informācijas organizēšanas veidiem, Timofejevs it kā pārskatā kibernetisko revolūciju, diagnosticējot tos slazdus, kuros esam iekrituši līdz ar aktīvo sociālo tīklu un datortehnoloģiju lietojumu ikdienā.

associated with Hell's Kitchen are so diverse that they represent a context from within which to view the multifaceted artistic and social panorama of New York at the time, and to assess the impact of the Cold War, which was determining not only ideological but also artistic trajectories, bringing identity issues into high relief in the contexts of migration, queerness and feminism.

The activities of Hell's Kitcheners – or “heavenly pagans”, as the participants called themselves in a 1956 manifesto – were mostly related to literature and the organization of bohemian gatherings. Yet behind the bohemian façade and seemingly careless creative lifestyle there was an intellectually and creatively rich exchange of thoughts going on. With visual and textual means of expression coexisting and interacting, Hell's Kitcheners were busy analyzing the tense atmosphere of the period, the living spaces of New York, and the diversity of cultures that were gathered there.

The members of the group attached great importance to their national identities and languages as the basic codes of their activities, emphasizing their differences, but adaptation to the new space of the city was also important to them. With its different ethnicities, social structures and world views, it represented a challenge. Aware of their positions as refugees and immigrants as they awaited the acquisition of new citizenships, those who belonged to the group were united by the process of integration in their new milieu and by a search for meaning. They confronted themselves with these issues and in doing so revealed something of the problems of their time.

The drama of the then-recent Second World War, the aggressive backdrop of the Cold War, the rhetoric of capitalism and the progress of new technologies all combined in the second half of the twentieth century to destabilize perceptions of space and time, and of reality itself. A sort of irrationality entered into the language of art, stimulating delirium in art forms. Artists used rational methods to create irrational effects, reflecting and reevaluating the reality of life around them. In this context, it is important to appreciate the creative practice of Sigurds Vīdzirkste, an outstanding member of Hell's Kitchen. His art comprises a large creative territory that, although significant not only in the context of Latvian exile but also of the New York art scene as a whole, remains largely unknown. Vīdzirkste developed an individual and innovative artistic vocabulary, synthesizing



Graujot 20. gs. modernisma mākslas vēstures struktūru, 60. gadu beigās savas pozīcijas mākslas kartē iezīmē otrā vilņa feminisms un geju atbrīvošanās kustība, kas veidojas kā pretreakcija vīriešu domināncei mākslas struktūras, sākot ar galerijām un muzejiem un beidzot ar māksliniekiem, kurus tie pārstāv. Kustība sabiedriskajā telpā izvērš diskursu, kas ne tikai iezīmē identitātes jautājumus, bet arī pievērš uzmanību atšķirīgam. Pārvērtējot kontroversiālās laikmeta norises, poļu mākslinieks Karols Radziševskis filmā "Amerika tam nav gatava" (2012) izseko poļu mākslinieces Natalie LL pieredzei Ņujorkā 1977. gadā. Filma konfrontē Rietumu un Austrumu mākslas vēstures naratīvus, izvēršot jautājumus par dzimti, feminisma mākslu un LGBT tiesību kustību.

Ar feminisma idejām sasaucas gleznotājas Dainas Dagnijas prakse, aktualizējot sievietes statusu sabiedrībā, reaģējot uz dažādam sociālpolitiskām norisēm ASV, kā arī migrācijas un bēgļu jautājumiem. Viņas 70. un 80. gadu gleznu sērijas pārnes šos jautājumus no dziļi personīgas pieredzes iedarbīgos simboliskos gleznojumos. Savukārt epizodiska "Elles ķēķa" līdzgaitniece Rolanda Kaņepa darbi latviešu trimdas mākslas kontekstā ļauj aktualizēt kvīru teorijas. 20. gs. 70. gados gados Kaņeps nonāk pie sava rokraksta, gleznojot figurālās kompozīcijas ar Bībeles un antīkās mitoloģijas sižetiem, senos vēstījumus ievietojot mūsdienīgā ainavā. Viņa gleznu manierīgie tēli un žestu valoda akcentē seksualitātes un dzimtes jautājumus, kas tā brīža sabiedrībā un mākslas scēnā piedzīvo transformācijas, signalizējot par aizvien lielāku atvērtību un seksuālu brīvību.

Identitātes un vietas jautājumiem, kas urdīja "Elles ķēķa" dzejniekus, pievēršas Aleksandrs Zapolis un Vladimirs Svetlovs (Orbīta), kas ķēķinieku parradīto Ņujorkas telpu – piemēram, iemīlotāko krodziņu nodevējot par "Torņakalnu" –, pārceļ uz Āgenskalnu un ir inscīnējuši savdabīgu pastaigu, identificējot Ņujorkiešu dzīves telpu ar Rīgu – savu mājvietu. Šo sava veida parrauto saišu sajūtu, jaunas eksistences meklējumus ar sagrauta tilta simboliku savā instalācijā izsaka Artūrs Virtmanis. Viņš atsaucas uz Otrajā pasaules karā Rīgā sāspridzināto Dzelzceļa tiltu un konstruē asociatīvu ainavu, kur radīšana, šajā gadījumā, Gunāra Saliņa dzeja, kalpo kā saistviela zaudētajam un tagadnes realitātei.

Visbeidzot "Elles ķēķa" kontekstā pievēršoties dzejai ne tikai kā verbālai izteiksmes valodai,

his interests in mathematics, chemistry, and music to produce a unique style that he called cyber-painting. Viktors Timofejevs has created a work for the exhibition in which, drawing on his interest in both the digital world and the creation of utopian realities, he presents associative analogies to Vidzirkste's practice. Blending ideas about the constitution of humanity and rational ways of organizing information, Timofejevs reviews the cyber revolution and provides a kind of diagnosis of the trap into which we have fallen with our everyday use of social networks and computer technologies.

Disrupting the structure of the history of twentieth-century modernism, the second wave of feminism and the gay liberation movement also charted their positions on the map in this period, representing a reaction against male dominance of the art scene, which began with galleries and museums and ended with the artists they represented. These movements started a discourse in public space that not only touched upon issues of identity but also directed public attention to things outside what was presented as the norm. Reevaluating the controversial developments of the era, the Polish artist Karol Radziszewski retraces the 1977 visit of the Polish artist Natalie LL to New York in his film *America Is Not Ready for This* (2012). The film confronts the narratives of both Western and Eastern art history, turning to questions of gender, feminist art and the LGBT rights movement.

Feminist ideas are present in the artistic practice of the painter Daina Dagnija, who turned her attention to the position of women in society and reacted to various social and political developments in the United States, including issues concerning migrants and refugees. Her series of paintings from the 1970s and 1980s translate these issues from the realms of deeply personal experience to an effective symbolism. The works of Rolanda Kaņeps – an on-again, off-again participant in the Hell's Kitchen group – bring queer issues to the foreground. In the 1970s, Kaņeps developed his own style, painting figurative compositions that dealt with Biblical and mythological subjects, placing the ancient messages in a contemporary context. The affected manners and gestures of his protagonists outline issues concerning sexuality and gender, perceptions and understandings of which underwent substantial transformations in society and in the art scene at the time.

bet arī kā vizuāli uzveramai formai. Ilva Kļavina un Sergejs Timofejevs (Orbita) dekonstruē Linarda Tauna dzejoli "Parādē" [20. gs. 50. gadi]. Dzejola struktūra, ko ierasts uzlūkot kā vairāku rindīņu kopu, ir izstiepta vienā garā līnijā, mainot lasītāja / skatītāja uztveres akcentus un liekot uz formu paraudzīties citā ietvarā.

The questions of identity and place that spurred on the poets of Hell's Kitchen have been taken up by Aleksandrs Zapolis and Vladimirs Svetlovs (Orbita). These artists have taken the space of New York as it was poetically transfigured by the Hell's Kitcheners – who, for example, called their favorite pub *Tornakalns* – and reimagined it in Āgenskalns, planning a walk through Riga that serves to identify the space of this, their home town, with that of New York. The feeling of broken ties and of a search for a new existence is expressed by Artūrs Virtmanis with his installation centered on a destroyed bridge. With reference to the destruction of Riga's Railroad Bridge in the Second World War, he constructs an associative landscape where the act of creation, represented in this case by the poetry of Gunars Šaliņš, serves as a binder between what was lost in the past, and our present reality.

Last but not least, turning to poetry not only as a verbal form of expression but also as a form that, in the context of Hell's Kitchen, is perceptible visually, Ilva Kļavina un Sergejs Timofejevs (Orbita) deconstructs Linards Tauns poem "At the Parade", which was written in the 1950s. The structure of the poem, which is normally perceived to be a unit consisting of several lines, has now become one long line, changing the perception of the reader/viewer and inviting them to look at form from a different perspective.

“Elles ķēķis” bija neformāla latviešu trimdas literātu un mākslinieku domubiedru grupa, kura Ņujorkā darbojās piecdesmitajos un sešdesmitajos gados. Viņi saistīja sevi ar *Hell's Kitchen* rajonu Manhetenas rietumu pusē, kurā arī notikušas vairums leģendām apvīto tikšanās pie dzejnieka Linarda Tauna viņa 41. ielas dzīvoklītī vai gleznotāja Fridriha Milta 42. ielas pagraba darbnīcā. Rajons pazīstams kā trūcīgs imigrantu apvidus jau kopš 19. gs. otrās puses, un tā vēsturē iekļaujas neskaitāmās leģendas par noziedzīgām Ņujorkas pagrīdes bandām un nemieru uzplūdiem, kas iezīmējuši rajona vaibstus teju 150 gadus. Multikulturālā vide un rajona dzīvestelpa kļūst par neatņemamu kopas radošās aktivitātes kontekstu.

“Elles ķēķa” kodolu veidoja dzejnieki Gunars Saliņš, Linards Tauns, Jānis Krēsliņš, Teodors Zeltiņš, Roberts Mūks, Aina Kraujiete, Rita Gāle, Baiba Bičole, publiciste Mudīte Austrīņa, literatūrzinātniece Jautrīte Saliņa, rakstnieks Kārlis Osītis, mākslinieki Fridrihs Milts, Sigurds Vīdzirkste, Ronalds Kaņeps, Vilis Krūmiņš, Kārlis Osītis, Imārs Rumpēters, fotogrāfs Bruno Rozītis un kritiķis Vitauts Kalve. Grupas radošums kalpoja kā magnēts arī citiem latviešu trimdas autoriem un māksliniekiem, kas viesojoties Ņujorkā apmeklēja viņu sanāksšanas.

Kodola aktivitāte pieklust pēc 1963. gada, kad negaidīti mirst Linards Tauns, iezīmējot rimtāku intelektuālo klimatu joprojām intensīvā domapmaiņā. Ciešā draudzība mākslinieku un dzejnieku starpā turpinās arī pēc Tauna nāves, rīkojot dažādus pasākumus, kur neatņemama ir vizuālās mākslas un teksta mijiedarbe. Izstādē eksponētās arhīvu liecības ļauj izsekot personām un to savstarpējai sadarbībai, reģistrējot sadzīvi, atmosfēru, kā arī radošas pieejas tajā dzīves realitātē, kurā viņus bija nostatījusi piespiedu prombūtne.

Hell's Kitchen was an informal group of Latvian exile writers and artists active in New York in the 1950s and 1960s. They associated themselves with the Hell's Kitchen area of Manhattan's West Side, where most of the legendary gatherings, such as those at Linards Tauns' 41st Street apartment or painter Fridrihs Milts' basement studio on 42nd Street, took place. The area has been known as an immigrant area since the second half of the nineteenth century, and its history includes countless legends about the criminal gangs and waves of unrest that have determined the character of the area for almost 150 years. The multicultural milieu and living space of the area was integral to the creative activity of the group.

The nucleus of Hell's Kitchen was formed by the poets Gunars Saliņš, Linards Tauns, Jānis Krēsliņš, Teodors Zeltiņš, Roberts Mūks, Aina Kraujiete, Rita Gāle, and Baiba Bičole; the publicist Mudīte Austrīņa; the literary scholar Jautrīte Saliņa; the writer Kārlis Osītis; the artists Fridrihs Milts, Sigurds Vīdzirkste, Ronalds Kaņeps, Vilis Krūmiņš, Kārlis Osītis, and Imārs Rumpēters; the photographer Bruno Rozītis; and the critic Vitauts Kalve. The creativity of the group also served as a magnet for other Latvian exile authors and artists who participated in its gatherings when visiting New York.

The activity of the group's core slowed down after 1963, when Linards Tauns unexpectedly died. The intellectual climate grew quieter, yet an intense exchange of thoughts and opinions still continued. The close friendships among artists and poets continued even after Tauns' death, and they organized various events in which the interaction between visual art and text played a crucial role. The material archival evidence gathered for this exhibition allows us to follow each of the individuals and their collaborations, registering their everyday life, the atmosphere of their gatherings, and their creative approaches to the reality they faced as a result of forced immigration.

## DAINA DAGNIJA

Dzimusi 1937, Rīgā;

kopš 2001. gada dzīvo un strādā Rīgā

Otrā pasaules kara notikumu iespaidā 1944. gadā Dainas Dagnijas ģimene pieņem lēmumu doties bēgļu gaitās, pēc Vācijas bēgļu nometnēs pavadītiem gadiem 1951. gadā ieceļojot ASV. Šī pieredze kļūst arī par būtisku mākslinieces atskaites punktu, personīgo pieredzi pārnesot iedarbīgos simboliskos gleznojumos, kur pieredzētais tiek pārdomāts, arī uzlūkojot citus pasaules iedzīvotājus, kas spiesti bēgt no savas dzīvesvietas kara vai citu iemeslu dēļ.

1976./1977. gadā viņa uzglezno "Vjetnamas bēgļus", atspoguļojot Vjetnamas kara izraisīto migrāciju, cilvēkiem meklējot patvērumu no kara izpostītās teritorijas. Šīs norises viņa pielīdzina savai bēgļu pieredzei: "...tā mazā meitene ratos varētu būt arī es." Savukārt 1969. gadā gleznotie "Imigranti" ir tiešs pašas mākslinieces pieredzes atspoguļojums, savā veidā dokumentējot savu ģimeni, kad tā ieceļo ASV.

Būtiska tematiskā līnija, kas caurstrāvo Dagnijas glezniecību, ir feminisma idejas, lai arī gleznotājas interpretācijās sieviešu līdztiesības jautājumi netiek aktualizēti kareivīgā vai radikālā veidā. Māksliniece drīzāk analizē sabiedrības norises, un to, kā tajā tiek projicēta sievietes loma. Viens no piemēriem sievietes lomas kritiskam vērojumam ir eksponētā "Mērķa karaliene" (1980).

## Darbi:

*Mērķa karaliene*, 1980, audekls, eļļa, 192 cm

*Vjetnamas bēgļi*, 1976–1977, audekls, eļļa, 168 × 213 cm

*Imigranti*, 1969, audekls, eļļa, 180 × 213 cm

Pateicība māksliniecei

## DAINA DAGNIJA

Born in 1937, Riga;

since 2001 lives and works in Riga

Daina Dagnija's family made the decision to escape Latvia because of the events of the Second World War. After years spent in refugee camps in Germany, they arrived in the United States in 1951. This experience has become an important point of departure for the artist, who reflects upon it in her paintings, transforming the personal into the symbolic and seeing parallels between her story and those of refugees from other parts of the world who have had to escape their homelands, whether because of war or for other reasons.

In 1976/1977 she painted *Vietnamese Refugees*, depicting the migration caused as people sought refuge from the Vietnam War. She likened these events to those in her own past: "that little girl in the cart could be me." The painting *Immigrants* (1969), on the other hand, is a direct reflection on the artist's own experiences, documenting her family's arrival in the United States.

Feminism is also an important theme in Dagnija's paintings, although, in her interpretation, issues of women's equality are not presented in an aggressive or radical way. The artist instead simply analyzes developments in society and in the ways women's roles are projected. One of the examples of this critical approach is *Target Queen* (1980), which is here on display.

## List of works:

*Target Queen*, 1980, oil on canvas, 192 cm

*Refugees from Vietnam*, 1976–1977, oil on canvas, 168 × 213 cm

*Immigrants*, 1969, oil on canvas, 180 × 213 cm

Courtesy of the artist

## SIGURDS VĪDZIRKSTE

Dzimis 1928, Daugavpilī;  
miris 1974, Ņujorkā

1950. gadā kopā ar ģimeni Sigurds Vīdzirkste ieceļo ASV, līdzīgi neskaitāmiem citiem imigrantiem cerot uz jaunas dzīves sākumu plaukstošajā kapitālisma lielvalstī. Vīdzirkstes radošā karjera saistās ar Ņujorku, kur arī iegūta mākslinieka izglītība *Art Students' League*. Neilgi pēc studijām viņš dienē ASV flotē uz lidmašīnu bāzes kuģa un nonāk Maljorkā, kas kļūst par būtisku viņa sākuma posma mākslas ierosinātāju, atkārtoti ceļojot uz Spāniju 1960. gadā. Sākotnēji viņa interese saistās ar abstrakto ekspresionismu, bet, meklējot savu rokrakstu, Vīdzirkste laika gaitā nonāk līdz praksei, ko pats nodēvē par kibernetisko glezniecību, tajā savienojot zināšanas par ķīmiju, matemātiku, mūziku un filozofiju. Kibernetisko glezniecību Vīdzirkste manifestē 1968. gada izstādē *Cybernetic Canvas*, ko viņš sarīko *Kips Bay* galerijā Ņujorkā.

Vīdzirkstes kibernetiskā glezniecība atsaucas uz kibernetiku kā zinātņi, kas pēta mašīnas un dzīvus organismus un kā tie spēj uztvert un saglabāt noteiktu informāciju, to pārraidīt un pārvērst signālos, kas virza to darbību noteiktā virzienā. Pievēršoties zinātnes teorijām, Vīdzirkste savā glezniecībā šos informācijas reģistrus izsaka kā punktveidīgus izciļņus, kas katrā gleznā seko kādai noteiktai kārtībai. Gleznojot abstraktos, monohromos audeklus Vīdzirkste arī eksperimentē ar dažādiem pigmentiem un vielām, veidojot jaunus savienojumus, kas tiešāk varētu izteikt viņa ieceres. Šādu viņa eksperimentēšanu veicina arī viņa pirmskara laikā iegūtās zināšanas, studējot ķīmiju.

## Darbi:

*Bez nosaukuma*, 1968–1970, audekls, autortehnika, 182,5 × 183 cm

*Bez nosaukuma*, 1967, audekls, autortehnika, 182,5 × 183 cm

*Bez nosaukuma*, 1965–1970, audekls, autortehnika, 66,2 × 66,2 cm

*Bez nosaukuma*, 1965–1970, audekls, autortehnika, 56 × 48 cm

Latvijas Nacionālā mākslas  
muzeja kolekcija

## SIGURDS VĪDZIRKSTE

Born in 1928, Daugavpils;  
died in 1974, New York City

In 1950, Sigurds Vīdzirkste emigrated with his family to the United States, as did countless other newcomers hoping for a new life in the flourishing capitalist superpower. Vīdzirkste's career was to be associated with New York City, where, at the Art Students' League, he also received his art education. Soon after finishing his studies, he served in the U.S. Navy on an aircraft carrier, ending up in Mallorca, which became an important source of inspiration for his early art and to which he returned in 1960. Originally, Vīdzirkste was interested in Abstract Expressionism, but eventually his search for his own unique style led him to practice what he called "cybernetic painting", combining his knowledge of chemistry, mathematics, music and philosophy. His cybernetic paintings were shown in the exhibition *Cybernetic Canvas*, held at New York's Kips Bay Gallery.

Vīdzirkste's cybernetic painting refers to cybernetics as a science that examines machines and living organisms in order to find out how they receive and preserve certain kinds of information before transmitting it and transforming it into signals that make them act in a particular way. With recourse to scientific theory, Vīdzirkste expressed these information registers as raised dots that in each painting follow a particular order. In painting abstract, monochrome canvases, Vīdzirkste also experimented with various pigments and substances, forming new composites in order to express his ideas more precisely. His experiments were inspired by his prewar studies in chemistry.

## List of works:

*Untitled*, 1968–1970, mixed media on canvas, 182.5 × 183 cm

*Untitled*, 1967, mixed media on canvas, 182.5 × 183 cm

*Untitled*, 1965–1970, mixed media on canvas, 66.2 × 66.2 cm

*Untitled*, 1965–1970, mixed media on canvas, 56 × 48 cm

Collection of the Latvian National  
Museum of Art

Rolands Kaņeps kopš 1949. gada dzīvoja Ņujorkā, kur arī izvērta savu radošo rokrakstu, interesējoties par tādu Eiropas vecmeistaru glezniecību kā Dučo, Simoni Martini, Pjēro della Frančeska, Sandro Botičelli, kā arī daudziem citiem. Zināma arī viņa aizraušanās ar dažādu antīku priekšmetu un mākslas darbu kolekcionēšanu; pēc vairākiem nostāstiem savu dzīvokli Kaņeps pārvērtis par smalku senlietu antikvariātu.

Līdz septiņdesmitajiem gadiem Kaņeps glezno daudz, smeļoties iedvesmu no modernisma glezniecības, bet vēlāk viņa rokrakstā ienāk manierīgāka izteiksme, kas saglabājas turpmākos gadus. Viņš glezno reālistiskas figurālas kompozīcijas ar atsaucēm uz reliģiskiem un mītiskiem sižetiem, transformējot tos alegoriskos un simboliskos vēstījumos, ievietojot gluži mūsdienīgā vidē. Viņa glezniecības kolorītā dominē piesātināti zilie, zaļie, rozā un sarkanie toņi, nebaidoties no drosmīgiem krāsu salikumiem.

Kaņepa figurālie gleznojumi, kur Bībeles un mitoloģijas varoņi varēja tikt attēloti kaili, puskailli un uzsvērti erotizēti, tobrīd trimdas sabiedrībā raisīja zināmu neizpratni. Te nevar nepieminēt Kaņepa homoseksualitāti, kas viņa darbus šodien ļauj daudz tiešāk lasīt kvīru teorijas kontekstā. Tā laika trimdas vidē, kas daudzos jautājumos saglabāja samērā konservatīvus priekšstatus, tas nebija iespējams. Turklāt interesanti lasīt vairāku Kaņepa laikabiedru rakstīto, kurā tie aizstāv šādu Kaņepa mākslas izteiksmību, aicinot iedziļināties daudzozīmīgajās kompozīcijās bez aizspriedumiem.

#### Darbi:

*Ariadnes kristīšana*, 1986, audekls, eļļa, 91,5 × 61 cm

*Sv. Sebastians*, 1986, audekls, eļļa, 91,5 × 30,5 cm

*Jēzus un Jūda*, 1987, audekls, eļļa, 45 × 71 cm

*Avīlas Terēze*, 1973, audekls, eļļa, 145 × 145 cm

Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcija

As of 1949, Rolands Kaņeps lived in New York, where he perfected his creative expression, studying the paintings of Duccio, Simoni Martini, Piero della Francesca, Sandro Boticelli and many others. He was also a devoted collector of antiques and artwork; it is said that Kaņeps turned his apartment into a sophisticated antique shop.

Up until the 1970s, Kaneps drew inspiration from modernist painting, but later his style acquired an affectation that was preserved for the rest of his career. He painted realist figurative compositions with references to religious and mythological subjects, transforming them into allegorical and symbolic messages, providing them with a contemporary backdrop. Saturated blue, green, pink, and red tones predominated in his palette, and he did not avoid bold juxtapositions of color.

Kaņeps' figurative paintings – in which Biblical and mythical heroes were often depicted naked or half-naked, and highly eroticized – caused some raised eyebrows in the exile community of the time. Kaņeps was gay, and this fact has allowed his works to be interpreted in a queer context. Such an interpretation was not possible within the exile milieu in his lifetime, as the community held rather conservative social ideas. It is interesting to note, however, that several of Kaņeps' contemporaries defended his mode of expression, inviting viewers to delve into his multilayered compositions without prejudice.

#### List of works:

*Baptism of Ariadne*, 1986, oil on canvas, 91.5 × 61 cm

*St. Sebastian*, 1986, oil on canvas, 91.5 × 30.5 cm

*Jesus and Judas*, 1987, oil on canvas, 45 × 71 cm

*Teresa of Ávila*, 1973, oil on canvas, 145 × 145 cm

Collection of the Latvian National Museum of Art

KAROL RADZISZEWSKI

Dzimis 1980, Bjalistokā;  
dzīvo un strādā Varšavā

Šīs filmas iedvesmas avots un sākuma punkts bija poļu mākslinieces Natālijas LL uzturēšanās Ņujorkā 1977. gadā. Trīsdesmit četrus gadus pēc šī ceļojuma Karols Radziševskis nolēma doties uz Ameriku, lai tiktos ar māksliniekiem un galeriju īpašniekiem, kurus Natālija LL sastapa sava Savienoto Valstu apmeklējuma laikā.

Bruņojies tikai ar nedaudzām melnbaltām fotogrāfijām un dažiem mazā piezīmju grāmatiņā ieskribelētiem vārdiem, Radziševskis sāka savu māksliniecisko izmeklēšanu. Viņš runāja ar māksliniekiem Marinu Abramoviču, Vito Akonči, AA Bronsonu un Karolī Šnēmani, galeristu Antonio Homemu, kritiķi Duglasu Krimpu un vienu no Endija Vorhola filmu zvaigznēm – Mario Montesu. Filmas varoņi atceras 70. gadu Ņujorkas atmosfēru, ieskicējot to vidi, ar kuru Natālija LL sava brauciena laikā būtu saskārusies. Viņi analizē arī, kam Amerika tolaik būtu bijusi “gatava”.

Radziševskis atdzīvina Natālijas LL atmiņas, salīdzinot poļu un Rietumu mākslas vēstures naratīvus un izvirzot virkni jautājumu par tādām jomām kā dzimumu sociālās lomas, feministu māksla, konceptuālā māksla, kvīri, Austrumu un Rietumu attiecības un to ietekme uz mākslas pasauli dzelzs aizkara perioda kontekstā. Filma meklē paralēles starp Natālijas LL un Karola Radziševska māksliniecisko pieredzi, vienlaikus tiecoties iedziļināties noteikumos, kas nosacīja un nosaka vietu, kas katram māksliniekam ierādīta mākslas pasaulē – gan divdesmitā 20. gadsimta 70. gados, gan arī mūsdienās.

Darbs:

*Amerika tam nav gatava*, 2012, filma, HD, 67'Ar mākslinieka un galerijas  
BWA Warszawa atļauju

KAROL RADZISZEWSKI

Born in 1980, Bialystok;  
lives and works in Warsaw

The inspiration and starting point for this film was the Polish artist Natalia LL's stay in New York in 1977. Thirty-four years later, Karol Radziszewski decided to embark on a journey to America to meet with the artists and gallery owners that Natalia LL had met with during her stay in the United States.

With only a few black-and-white photographs and some names scribbled in a small notebook, Radziszewski began his artistic investigation. He talked with the artists Marina Abramovic, Vito Acconci, AA Bronson and Carolee Schneemann; the gallerist Antonio Homem; the critic Douglas Crimp; and one of the star's of Andy Warhol's movies, Mario Montez. The protagonists of the film recall the atmosphere of New York in the 1970s, providing a picture of what Natalia LL would have been confronted with at that time. They also analyze what America was “ready” for.

Radziszewski revives Natalia LL's memories, confronting both Polish and Western narratives of art history and raising a series of questions on issues such as gender, feminist art, conceptual art and queer and East-West relations and their impact on the art world in the context of the period of the Iron Curtain. The film is both a search for parallels between the artistic experiences of Natalia LL and Karol Radziszewski, as well as an attempt to examine the rules governing the positioning of artists in the art world, both in the 1970s and today.

Work:

*America Is Not Ready For This*, 2012, film, HD, 67'

Courtesy of artist and BWA Warszawa

Sagrautā tilta tēls pār Daugavu man ir iespiedies atmiņā no bērnības. Tas, un degošais Pēterbaznīcas tornis kritienā, ir divi fascinējoši notikumu attēli ar nenoliedzamu simbolismu.

Sagrauts tilts ir kā arhetips, kā simbols lietu neatgriezeniskumam. Mani interesē šo tēlu apskatīt no Latvijas emigrējušo cilvēku kontekstā. Šai gadījumā ir runa par tā saucamo “Elles ķēķa” mākslinieku un dzejnieku grupu pēckara gados Ņujorkā, kur arī es esmu pavadījis nu jau vairāk nekā 20 gadus. Mani vienlaicīgi mulsina un apbur mākslas radīšanas impulss situācijā, kur to varētu nodēvēt par... bezjēdzīgu! Rakstīt dzeju savā dzimtajā valodā labi zinot, ka to nekad nelasīs un npublicēs ne dzimtenē, ne jaunajā mītnes zemē. Es to redzu kā tādu dīvaini absurdu sacelšanās aktu – sacelšanos pret (šo cilvēku dzīves kontekstā) kosmiska mēroga netaisnību, kas manifestējas caur iracionālu, dionīsisku, māksliniecisku ālēšanos aizmirstības un iznīcības priekšā.

Manā darbā dzejnieka Gunara Saliņa teksti kļūst par to tumšo, mutuļojošo straumi, pār kuru ir mests tilts. Tilts kā racionāla struktūra pretmetā iracionālajai un, šai gadījumā, nesalasāmajai tekstu straumei. Šai darbā, kuru kaut kādā ziņā var uzskatīt arī par konkrētas ainavas maketu, katrs tilta posms ir veidots no cita materiāla, kur katrs nākamais posms maina savu formu no “normālas” uz tādu kā “pasaku” struktūru – dzelzs, stikls, spogulis, koks, niedres, kartons un, visbeidzot, ar ogli zīmēts papīra posms mūs metaforiski ved pāri no Šīs puses uz Viņpusi, no apziņas uz bezapziņu... Galu galā šis tilts ved virzienā, no kura nav atgriešanās.

#### Darbs:

*Uz neatgriešanās tiltiem*, 2018, instalācija, papīrs, ogle, kartons, stikls, metāls, organiskais stikls, koks, niedres, pergāmīns, kauls, gumijas pulveris, atrasti objekti, 400 × 300 × 110 cm

Pateicība māksliniekam

The image of the destroyed bridge across the Daugava has been imprinted in my memory since childhood. That and the spire of St Peter's Church, engulfed in flames and falling, are two fascinating images of real events, wrought with symbolism.

A destroyed bridge is like an archetype and symbol for the irreversibility of things. I am interested in examining this image in the context of people who have emigrated from Latvia. The work produced for this exhibition concerns the so-called Hell's Kitchen group of artists and poets in postwar New York, where I too have now spent more than twenty years. I am simultaneously confused and charmed by the impulse to create art in situations where it could be called... pointless! To write poetry in one's native tongue, knowing full well that it would never be read or published either in one's homeland or in the new country – I see it (in the context of the lives of these people) as a strangely absurd act of protest against injustice on a cosmic scale manifested through irrational, Dionysian, artistic shenanigans in the face of oblivion and extinction.

In my work, Gunars Saliņš's texts become a dark, boiling stream with a bridge thrown over it. The bridge is a rational structure, as opposed to an irrational and, in this case, illegible stream of texts. In this work, which in some sense could also be considered a mockup of a particular landscape, each section of the bridge has been made of a different material – iron, glass, mirror, wood, reeds, cardboard, and paper – and every other section changes its form from a “normal” to a kind of “fairy tale” structure. The final section, paper drawn on with charcoal, takes us metaphorically from This Side to the Other Side, from consciousness to unconsciousness... It takes us in the direction from which there is no return.

#### Work:

*On the Bridges of No Return*, 2018, installation, paper, charcoal, cardboard, glass, metal, plexiglass, wood, reeds, parchment, bone, powdered rubber, found objects, 400 × 300 × 110 cm

Courtesy of the artist



SERGEJS TIMOFEJEVS (ORBĪTA),  
ILVA KĻAVIŅA  
Dzimis 1970, Rīgā; dzīvo un strādā Rīgā  
Dzimusi 1973, Rīgā; dzīvo un strādā Rīgā

Mēs esam pieraduši redzēt dzeju kā vertikālu konstrukciju no rindām. Kas notiktu, ja mēs to iztēlotos kā grafisku līniju? Mēģinātu to izkārtot līnijā, kas sastāvētu no atsevišķām rindām, kur katrai ir savs individuālais raksturs?

Daļa no Linarda Tauna dzejoļa “Parādē”, kura manuskripts atrodams 20. gs. 50. gadu otrajā pusē mašīnrakstā rakstītā dzejoļu krājumā “Mākoņu izkārtnes” Rakstniecības un mūzikas muzejā, mūsu priekšā kļūst par vizuāli savdabīgu grafisko sēriju. Burtu zīmējums Amerikā ražotajās standarta rakstāmmašīnās papildināts ar roku uzvilktām garumzīmēm, kuras, iespējams, ierakstījis pats autors vai kāds no “Elles ķēķa” grupas dalībniekiem. Rakstāmmašīna un drukātais teksts savulaik bija aktuāli tehnoloģiskie sasniegumi, kuri pašreiz tiek uzskatīti par novecojušiem saziņas veidiem – līdzīgi kā ar roku rakstīta vēstule. Tauna manuskriptā drukātais teksts apvienojas vienotā veselumā ar manuāli rakstīto.

Dzejolis, kuru sarakstījis latviešu emigrants Ņujorkā, nonāk pie sienas Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā Rīgā. Iespējams, tas ir konkrētā teksta slavas brīdis, taču reizē – arī mēģinājums iztēloties dzejoli kā rindu parādi, kas cita pēc citas rodas dzejnieka apziņā. Tieši tā rakstās dzeja, kas nekad netop kā gatavi, vertikāli stabīni.

Darbs:

“Parādes” *parāde*, 2018, papīrs, digitāldruga  
Linarda Tauna dzejolis “Parādē” no dzejoļu krājuma “Mākoņu izkārtnes” manuskripta kopijas [20. gs. 50. gadu otrā pusē]  
Pateicība māksliniekiem

SERGEJS TIMOFEJEVS (ORBĪTA),  
ILVA KĻAVIŅA  
Born in 1970, Riga; lives and works in Riga  
Born in 1973, Riga; lives and works in Riga

We are used to seeing poetry as a vertical construction of lines. What would happen if we imagined it as a graphic line in which each line of poetry had its own individual character?

A part of Linards Tauns' poem “At the Parade”, from the typewritten collection *Cloud Signs*, the manuscript for which can be found at the Museum of Literature and Music, becomes a visually striking graphic series in front of our eyes. The characters of the standard American typewriter have been supplemented with hand-written diacritics by the author, or some other member, of the Hell's Kitchen group. The typewriter and the printed text were at one time important technological achievements, though they are nowadays considered dated forms of communication, like the handwritten letter. In Tauns manuscript, the printed text becomes one that is written by hand.

The poem, written when Tauns was a Latvian émigré in New York, appears on the wall of the National Museum of Art in Riga. It is, perhaps, this particular text's moment of glory, but at the same time it is also an attempt to imagine the poem as a parade of lines appearing one by one in the poet's consciousness. This is how poetry is created – never arriving as a ready-made vertical.

Work:

*The parade of "The Parade"*, 2018, paper, digital print

Linards Tauns poem “At the Parade” from the copy of the manuscript of the collection *Mākoņu izkārtnes* (Cloud Signs), ca. late 1950s  
Courtesy of the artists

VIKTORS TIMOFEJEVS

Dzimis 1984, Rīgā;

dzīvo un strādā Roterdamā

Šis divkanālu ģeneratīvais video izjauc standarta latīņu alfabētu un ar tā palīdzību iegūtās rakstu zīmes izmanto, lai sastādītu īsu tekstu. Šis teksts, kā arī jaunais alfabēts, kurā tas sarakstīts, tiek demonstrēts uz dažādām sienām, mudinot skatītājus pārvietoties šurpu turpu, no viena ekrāna pie nākamā, lai mēģinātu uzrakstu atšifrēt. Tomēr temps, kādā alfabēts deģenerējas, ir straujāks nekā cilvēka spēja iesaistīties teksta atšifrēšanā, un tādējādi šis process kļūst bezjēdzīgs. Alfabēta sajaukšana norisinās, sašķeļot katru tā burtu četros kvadrantos, kuri tālāk tiek sistemātiski rotēti un apsviesti uz otru pusi, kā arī apmainīti ar nejauši izvēlētiem kvadrantiem no citiem burtiem.

Darbs:

*Mezģls*, 2017–2018, oriģināla programmatūra,  
neierobežots garums

Pateicība māksliniekam

VIKTORS TIMOFEJEVS

Born in 1984, Riga;

lives and works in Rotterdam

This two-channel generative video scrambles the standard Latin alphabet and uses the resulting characters to display a short text. This text and the new alphabet in which it is written are displayed on separate walls, inviting the audience to walk back and forth between the screens in order to decrypt the writing. However, the pace at which the alphabet degenerates is faster than that of the human capacity to engage in the text's decryption, rendering the process futile. The alphabet is scrambled by dissecting each of its letters into four quadrants that are then systematically rotated and flipped, as well as swapped out for quadrants from other letters at random.

Work::

*Node*, 2017–2018, custom software,  
infinite duration

Courtesy of the artist

ALEKSANDRS ZAPOĻS,  
VLADIMIRS SVETLOVS (ORBĪTA)  
Dzimis 1970, Rīgā; dzīvo un strādā Rīgā  
Dzimis 1973, Rīgā; dzīvo un strādā Rīgā

Video dokumentē projektīvu ekskursiju pa Manhetenas “Elles ķēķa” rajonu Ņujorkā, kur dzīvoja mākslinieku un dzejnieku grupa ar tādu pašu nosaukumu.

Māja, kurā mitinājās dzejnieks Linards Tauns, Centrālparks, kur klīda Gunars Saliņš, bāri, kuros pulcējās “Elles ķēķa” dalībnieki, aptieka un slimnīcas uzņemšanas nodaļa, kas saistīta ar Tauna pēdējo dzīves dienu, – visas šīs vietas kļuva par ekskursijas saturu. Turklāt tā notiek rekonstruētajā varoņu iztēles pasaulē. Sapņos un tekstos viņu domas atgriezās zaudētajā paradīzē – Torņakalnā, Āgenskalnā, un Maskavas forštātē.

Darbs:

*Elles ķēķis: ekskursija pa paradīzi*, 2018,  
video, 12’

Pateicība māksliniekiem

ALEKSANDRS ZAPOĻS,  
VLADIMIRS SVETLOVS (ORBĪTA)  
Born in 1970, Riga; lives and works in Riga  
Born in 1973, Riga; lives and works in Riga

The video documents a projected visit to New York’s Hell’s Kitchen area, home to the group of artists and poets *Elles ķēķis* (Hell’s Kitchen).

The building in which the poet Linards Tauns lived; Central Park, where Gunars Saliņš used to take walks; bars where the members of Hell’s Kitchen used to gather; a drugstore; and the hospital emergency room that Tauns visited on his last day of life – all of these places become material for the visit, which takes place in the reconstructed imagination of the protagonists. In dreams and in texts their thoughts return to the lost paradise of Torņakalns, Āgenskalns and the Moscow Vorstadt.

Work:

*Hell's Kitchen: Excursion in Paradise*, 2018,  
video, 12’

Courtesy of the artists



# MONREĀLA

## *Geometriskā abstrakcija no haosa līdz kārtībai*

Inga Lāce

MONREĀLA *Geometriskā abstrakcija no haosa līdz kārtībai*

“Absolūta realitāte nav vairāk vai mazāk  
pamatota kā apaļš kvadrāts.”

Edmunds Huserls

Seit citētā vācu filozofa Edmunda Huserla  
absolūtas realitātes salīdzinājums ar apaļu  
kvadrātu jeb tās absurds un praktiska  
neiespējamība kļūst par vienu no domām, ko  
Zanis Valdheims (dzimis 1909. Jaunpilī; miris  
1993. Monreālā) izmanto, meklējot veidus, kā  
sarežģītas filozofijas, matemātikas, psiholoģijas  
un citu nozaru idejas pārnest konkrētā veidolā –  
krāsainos, geometriski abstraktos zīmējumos.

Valdheims ir dzimis Latvijā, kur apguvis  
jurista specialitāti, tomēr kara dēļ viņš tā arī  
netika pie diploma un nekad nestrādāja sava  
profesijā. Politiski noskaņots pret padomju  
varu, Otrā pasaules kara laikā viņš devās bēgļu  
gaitās un cauri Čehoslovākijai nokļuva Vācijā  
un vēlāk – Parīzē. Tur viņš satika Bernadeti  
Peksu, kas arī bija bēgļe no Latvijas, un vēlāk  
kļuva par Valdheima dzīvesbiedri un pašizlie-  
dzīgu viņa darba atbalstītāju, bieži viena pati  
gadājot par abu finansēm. No Parīzes Valdheims  
1952. gadā pārcēlās un apmetās uz dzīvi Kanādā,  
kur jau uzturējās daži viņa latviešu draugi.

# MONTREAL

## *Geometric Abstraction, from Chaos to Order*

“The absolute reality is no more or less  
valid than a round square.”

Edmund Husserl

The German philosopher Edmund Husserl's  
comparison of absolute reality to a round square,  
in all its absurdity and practical impossibility,  
is one that Zanis Waldheims (born in 1909,  
Jaunpils; died in 1993, Montreal) returned to as  
he searched for ways to give particular shapes  
to complicated ideas from philosophy, mathe-  
matics, psychology and other disciplines within  
his colorful, geometrically abstract drawings.

Waldheims was born in Latvia and studied  
law, but war prevented him from getting his  
diploma, and he never worked in his profession.  
Politically opposed to Soviet power, he became  
a refugee at the end of the Second World War,  
making his way through Czechoslovakia to  
Germany and later to Paris where he met  
Bernadette Pekss, also a Latvian refugee, who  
became his partner and played an important  
role in selflessly supporting Waldheims work.  
In 1952, Waldheims moved to Canada, where  
he met some of his fellow Latvian refugees, and  
was later joined by Pekss.

Eiropas sadalījumu pēc Otrā pasaules kara Valdheims uzskatīja par neaptveramu netaisnību, kuras rezultātā Padomju Savienībai tika atļauts okupēt līdz tam neatkarīgas Austrumeiropas valstis, tostarp Latviju. Par viņa vilšanās objektu savukārt kļuva rietumvalstis, jo Valdheims nespēja saprast, kā demokrātija un liberālas vērtības var tikt savietotas ar šādu rīcību, precīzāk – bezdarbību.

Lai šo pretrunīgo situāciju izprastu, viņš nolēma pievērsties Rietumu vēstures, literatūras, filozofijas un zinātnes studijām, ticot, ka tādā veidā nonāks pie atbildēm. Brīvajā laikā un vakaros pēc smaga fiziska darba lasot teju visu, kas Monreālas Publiskajā bibliotēkā bija pieejams, Valdheims sākotnēji uzskatīja, ka viņa pētījuma rezultāts būs kāda morālistiskas dabas eseja, kurā pasaules netaisnības tiks skaidrotas ar cilvēku trūkumiem. Taču drīz vien pētījums ieņēma daudz dinamiskāku formu. Cilvēka prāta, sajūtu un rīcības mijiedarbības izpratnei Valdheims aktīvi interesējās par psiholoģiju. Pie idejas par savu geometrizarācijas teoriju viņš nonāca, iedvesmojoties no filozofa Maine de Birāna idejām, lasot Huserla fenomenoloģiju, un tādus autorus kā Bergsonu, Piažē, Luiju de Brojī, Kasireru, Šaušardu, Kutura, Freidu, Heidegeru, Heizenbergu, Džeimsu, Jungu, Kantu, Kēleru, Levinu, Lupasko, Puankarē, Rojē, Rasēlu un daudzus citus.

Lasot grāmatas, Valdheims ar pasvītrotajiem, nelielām piezīmēm un ģeometriskiem simboliem atzīmēja atsevišķus jēdzienus vai idejas. Pēc tam sekoja piezīmju pārvešana skīču blokā. Sākotnēji, lai ilustrētu nozīmīgo autoru idejas, Valdheims veidoja kartes un zīmējumus, kas laika gaitā tika papildināti ar krāsām un palielināti apjomā, radot sarežģītām sistēmām līdzīgus mākslas darbus. Strādājot ar krāsainiem zīmuliem, katrā darbā Valdheims meistarīgi kombinēja toņus, nereti vienai krāsai radot visdažādāko gradāciju toņus. Zīmējumi tika veidoti ģeometriskās abstrakcijas stilistikā un atbilda izveidotajai teorijai.

Valdheimu interesēja universālas idejas un pamatā viņa darbošanos var raksturot kā mēģinājumu nonākt no haosa līdz labākai pasaules kārtībai – ar ģeometriskās abstrakcijas ietvertā simbolisma palīdzību. Viņa darbiem piemīt gan vērojošs aspekts, kur mākslinieks attēlo pasauli visā tās haotiskajā un nelīdzsvarotajā būtībā, gan arī aktīva pozīcija, piedāvājot risinājumus, kā šo haosu sakārtot ar balansētas kompozīcijas palīdzību. Dzīves laikā viņš radīja vairāk nekā 600 zīmējumus, 50 neliela izmēra skulptūras un neskaitāmas skices.

Waldheims regarded the division of Europe after the Second World War, the terms of which allowed the Soviet Union to occupy hitherto independent East European countries, including Latvia, as an incredible injustice. He was disappointed in the West because he could not understand how democracy and liberal values could be considered compatible with its actions – or rather, its inaction.

To try to understand this situation, he turned to studies of Western history, literature, philosophy, and science, believing that he might find some answers there. In his free time, on evenings after days of hard physical labor, Waldheims read practically everything that was available in Montreal's Public Library. He originally thought that his research might result in some moralizing essay in which the injustices of the world would be explained by man's shortcomings. Yet soon enough his research acquired a much more dynamic form. To understand the interactions between people's minds, feelings and actions, Waldheims delved into psychology. His geometrization theory was inspired by the ideas of the philosopher Maine de Biran, and Husserl's phenomenology, as well as his reading of Bergson, Piaget, Louis de Broglie, Cassirer, Chauchard, Couturas, Freud, Heidegger, Heisenberg, James, Jung, Kant, Levine, Lupasco, Poincare, Ruyer, Russel, and many other authors.

As he read, Waldheims highlighted certain passages by underlining them and writing brief notes or drawing geometric symbols. He then transferred his jottings into a sketchbook. Notable ideas were illustrated with drawings that were eventually colored in and expanded to create works of art that consisted of complex layers of meaning. Working with colored pencils, Waldheims combined hues, often producing a whole gradation of a single color. His drawings were made in the style of geometric abstraction and conformed to his own theory of constant development.

Waldheims was interested in universal ideas, and his activities can be characterized as attempts to reach, via the symbolism in his geometric abstractions, a better world order. His works are characterized by both their observational quality, the way they depict the world in all its chaotic and unbalanced essence, and their active intention – the fact that they are themselves designed to bring order to chaos through their balanced composition. In his lifetime, Waldheims created more than 600 drawings, 50 small sculptures, and countless sketches.

Waldheims bija ārkārtīgi mērķtiecīgs, taču nekad īsti neieklāvēs vietējā mākslas vidē. Drīzāk viņš centās geometrizarācijas teoriju patentēt kā universālu domāšanas modeli, savā zinātniecīgos to legitimizēt plašāka, ne tikai mākslas kontekstā. Tikai pēc iepazīšanās ar Īvu Žansonu Lašinas pilsētas bibliotēkā 1976. gadā notiek pirmā Valdheima izstāde. Žansons kļūst par Valdheima draugu un domubiedru un šobrīd joprojām glabā mākslinieka darbus un plašo personisko arhīvu, kā arī ir viens no Valdheima ideju pētniekiem. Papildus nenogurstošam individuālam darbam, 1985. gadā 79 gadu vecumā Waldheims iestājas Kvebekas Universitātes Filozofijas fakultātē un 1987. gadā uzraksta sava darba skaidrojumu, kurā sakārto un vispārina savas koncepcijas, kā arī, izmantojot 23 figūras, paskaidro ģeometrisku abstrakciju.

Savukārt 1988. gadā "Mākslas un utopijas" kursā Waldheims radīja darbu "Universālā izstāde, svētki un utopija" (*The Universal Expo, Celebration and Utopia*). Vizuāli atgādinot viņa radītos ģeometriski abstraktos zīmējumus, šī ideja bija funkcionējošas utopiskās pilsētas shēma – viena no vietām, kur Waldheims parāda praktisku lietojumu savām vizionārajām idejām. Utopiskās pilsētas paviljoni vēlti cilvēku atpūtai, harmonijai un intelektuālai attīstībai, kas neļautu atkārtot pagātnē pieļautās kļūdas.

Sekojoši Waldheima idejām un iztēlojoties, kā viņa doma varētu attīstīties trijās un vairāk dimensijās, šajā izstādē mākslinieks Markoss Lačenss radījis labirintu, kurā nokļūstot skatītāju aptver gaismu atstarojošu krāsu un skaņu vide. Līdzīgi kā Waldheims mēģināja parādīt, ka sarežģītu situāciju izklāsts un iespējamie risinājumi no rakstīta teksta būtu jāpārceļ uz ģeometriski abstraktiem zīmējumiem, piešķirot tiem krāsu, līniju un laukumu attiecības uz papīra, Lačenss vedina iet tālāk un izmantot arī citas maņas – ieklausīties, pieskarties vai parvietoties telpā, tādējādi nonākot vēl tālāk aiz vārdiem izsakāmā un uzņemama. Turklāt, atgādinot ideju par to, ka Valdheima zīmējumos bieži vien parādījās process, kas parāda virzību no haosa uz kārtību, Lačenss radītajā labirintā ikvienam ir iespējams atrast pašam savu ceļu, apmaldīties un beigās tomēr nonākt jaunā vietā.

Waldheims was very goal-oriented, but he never quite fell in with the local artistic milieu. Instead, he tried to patent his geometrization theory as a universal model of thought, hoping to legitimate it in a broader context beyond art. It was only after meeting Yves Jeanson, that Waldheims held his first exhibition in 1976 at the Lachine Library. Jeanson became Waldheims' friend, as well as the guardian of both his works and extensive personal archive, and is now involved in researching his ideas. In addition to tirelessly toiling at his visual work, in 1985, when Waldheims was seventy-nine, he enrolled in the Bachelors of Philosophy program at the University of Quebec, and in 1987 he wrote an explanation of his work, clarifying and generalizing the concepts and ideas behind geometrical abstraction with the help of twenty-three figures.

In 1988, for an assignment on "Art and Utopia", Waldheims created a work entitled *The Universal Expo, Celebration and Utopia*. Visually similar to his geometrically abstract drawings, it was a map of a functioning utopian city – one of the few examples provided by Waldheims of practical uses for his visionary ideas. The pavilions of the utopian city are built for rest, harmony, and intellectual development in order to prevent the recurrence of past mistakes.

Building on Waldheims' ideas and imagining how they might develop in three or more dimensions, the artist Marcos Lutyens has created a labyrinth where viewers are surrounded by a light-reflecting environment of color and sound. Similar to the way in which Waldheims tried to show that the exposition of complex situations and their possible solutions could be transferred from written text to abstract drawings, according them interrelationships of color, line and area on paper, Lutyens urges us to go further and use other faculties as well: to listen, touch, and move in space and thus go beyond what can be communicated in language. In addition, recalling the development from chaos to order often found in Waldheims' drawings, Lutyens' labyrinth offers everyone a chance to find his or her own path – to get lost and then to finally reach a new place.

MARCOS LUTYENS

Dzimis 1964, Londonā;

dzīvo un strādā Losandželosā

Šīs instalācijas iedvesmas avots ir ar oriģinālu skatījumu apveltītais, bet maz pazīstamais latviešu trimdas mākslinieks Žanis Valdheims, kura kosmoloģijā apkopotas sarežģītas idejas par mūsu pasaules norisēm laikposmā no 20. gadsimta vidus līdz tā beigām. Viņa mērķis bija ar neskaitāmu krāsainu ģeometrisku abstrakciju palīdzību konstruēt vizuālas diagrammas, kas palīdzētu padarīt pasauli par labāku vietu.

Lačenss mudina apmeklētājus “atteikties no vārdu pasaules”, kā to vēlējās pats Valdheims, – fiziski iegremdējoties labirintam līdzīgā sajūtu telpā, ko apņēma gaismas, krāsas un skaņas abstrakcijas.

Darba nosaukums patapināts no argentīniešu rakstnieka Horhes Luisa Borhesa īsā stāsta, kurā takas sazarojas ne tikai telpā, bet arī laikā. Uztveres, vērojumu un arī darbības dimensiju daudzskaitlība pasaulē ir ideja, kas saskan gan ar Valdheima, gan Lačensa praksi; mākslinieki bieži vien izvēlas utopiskus un eksperimentālus pagriezienus.

Lai iedziļinātos dažādu maņu piedāvātajās iespējās un pētītu vizuālās valodas pieejamību un ierobežojumus, vājredzīgu cilvēku kopienā atkārtoti notika nodarbības, kurās, izmantojot Valdheima abstrakcijas, tika darinātas perforētas izkrāsojamas kartītes. Izkrāsojot kartes un veidojot paši savas shēmas, dalībnieki iepazinās ar Valdheima idejām. Viņi savā starpā apspriedās par krāsām, formām un valodas ierobežotajām iespējām, kā arī, dažos gadījumos, to, kā noteiktas maņas trūkumu iespējams aizstāt ar citu sensoro informāciju. Tauste, dzirde, propriocepcija (sava telpiskā novietojuma apzināšanās) un oža var apvienoties, veidojot sava veida hipermaņu, kas pazīstama ar nosaukumu sinestēzija.

Atsevišķas vājredzīgo kopienas balsis iekļautas labirinta skaņu ainavā kā mehānisms, kas palīdz atrast pareizo ceļu. Tās latviski, krieviski izrunā apzīmējumus krāsām, ko to īpašnieki nekad mūžā nav redzējuši; skatītājs tikmēr izmanto tehnoloģisku hiperjutīgu trešo aci, kā arī savas proprioceptiskās un orientēšanās spējas, lai atrastu ceļu cauri “Sazaroto taku dārzam”.

Darbs:

*Sazaroto taku dārzs*, 2018, dažādas tehnikas

Pateicība māksliniekam

MARCOS LUTYENS

Born in 1964, London;

lives and works in LA

This installation is inspired by the work of the visionary but little-known Latvian artist in exile Zanis Waldheims, whose cosmology manifested complex ideas relating to the state of the world in the mid-to-late twentieth century. Through countless coloured geometric abstractions, he strove to construct visual diagrams in order to ultimately make the world a better place.

Lutyens encourages visitors to “abandon the world of words”, as Waldheims himself prescribed, through becoming physically immersed in a labyrinth-like sensory space surrounded by pure abstractions of light, colour and sound.

The title of the work derives from a short story by the writer Jorge Luis Borges in which pathways diverge not only in space but also in time. The multiplicity of dimensions – of perception and observation, as well as of action in the world – is an idea that corresponds with both Waldheims’ and Lutyens’ practices, which often take utopian and experimental turns.

As a way of exploring the possibilities of different senses and questioning the accessibility and limits of visual language, a workshop in which the patterns of Waldheims’ abstractions were used to make perforated colouring cards was conducted over several sessions with a community of visually impaired people. Participants were introduced to Waldheims’ ideas while colouring the cards and creating their own schemas. They discussed colours, shapes, and the limits of language, as well as how, in some cases, the lack of a sense can be overcome through sensory substitution. Touch, hearing, proprioception and the sense of smell can combine to produce a kind of hyper-sensing, also known as synaesthesia.

Some voices from the visually impaired community are incorporated into the soundscape of the labyrinth as a kind of wayfinding mechanism. In Latvian and Russian, they speak the words for colours that they have never actually seen, while the visitor uses a kind of technological, hyper-subjective “third eye”, along with their proprioceptive and orientation skills, to navigate *The Garden of Forking Paths*.

Work:

*The Garden of Forking Paths*, 2018, mixed media  
Courtesy of the artist



## LATVIJAS LAIKMETIGĀS MĀKSLAS CENTRS

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, starptautisku un nacionāla mēroga mākslas notikumu kurators un producentis, ir lielākā Latvijas laikmetīgās mākslas institūcija. Kops 1993. gada tas pēta un veido laikmetīgās mākslas procesus Latvijā un starptautiski, lai provocētu kritisku refleksiju par mūsdienu sabiedrības jautājumiem. Starp Latvijas Laikmetīgās mākslas centra pazišanās zīmēm ir vērienīgākais ikgadējais laikmetīgās mākslas notikums Latvijā SURVIVAL KIT, laikmetīgās mākslas izstādes Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā, Hardija Ledīņa gads un Latvijas pārstāvniecība tādos starptautiskos notikumos kā *Kochi-Muziris* biennāle, Venēcijas mākslas biennāle, Sanpaulu biennāle, *Manifesta*, Raumas laikmetīgās mākslas biennāle. Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs uztur vienīgo Latvijas laikmetīgās mākslas arhīvu.

KOMANDA, PARTNERI, AĪBALSTĪTĀJI

## LATVIAN CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

The Latvian Centre for Contemporary Art is the largest institution for contemporary art in Latvia, and curates and produces contemporary art events of national and international scale. Since 1993, it has researched and curated contemporary art processes both in Latvia and abroad to provoke critical reflection on issues relevant to contemporary society. We are widely recognized for our annual international contemporary art festival SURVIVAL KIT and our regular exhibitions at the Latvian National Art Museum as well as for our involvement in Latvia's participation at the Venice Biennale, São Paulo Art Biennial, *Kochi-Muziris* Biennale, Rauma Biennale of Contemporary Art. The Latvian Centre for Contemporary Art maintains the only archive of Latvian contemporary art.

**IZSTĀDES KOMANDA  
EXHIBITION TEAM**

**Organizē / Organized by:**

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs  
Latvijas Nacionālais mākslas muzejs /  
Latvian Centre for Contemporary Art  
Latvian National Museum of Art

**Kuratores. / Curators**

Solvita Krese, Inga Lāce, Antra  
Priede-Krievkalne, Diāna Popova,  
Andra Silapētere

**Projekta direktore / Project director**

Andra Silapētere

**Uzbūves vadītāja / Installation Manager**

Diāna Popova

**Projekta vadītājas / Project coordinators**

Margarita Ogoļceva, Elizabete Šatrovska

**Projekta komunikācijas vadītāja /**

**Head of communication**

Marta Krivade

**Izglītības programma / Education programme**

Māra Žeikare, Katrīna Vatslāve

**Izstādes koordinatore**

**Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā /**

**Exhibition coordinator at the**

**Latvian National Museum of Art**

Daina Auziņa

**Izstādes iekārtojums / Exhibition design**

Asnate Bočkis

**Tehniskā realizācija / Technical realization**

Egons Baranovs

Jānis Zvirgzds-Zvirgzdiņš ar komandu

**Audiovizuālās tehnikas nodrošinājums /**

**Audio-visual equipment**

SLA VPT Grupa

**Grafiskais dizains / Graphic design**

Kārlis Krecers, Rudy Guedj

**Mākslas vēstneši / Art mediators**

Irēna Berga, Anna Bētiņa, Vita Blate,  
Lija Blūma, Karīna Bočkis, Marts Daknis,  
Girts Dubults, Ilze Ezerniece, Linda  
Feldmane, Ilze Glavāne, Aija Kaula, Laine  
Kivilande, Līva Kubulniece, Lauma Lāce,  
Luīze Margareta Mizga, Zane Norenberga,  
Linda Pastare, Mārtiņš Porozovs, Aija  
Putniņa, Rita Rūme Rigerte, Ginta Šilniņa,  
Verners Timoško, Dace Upeniece, Katrīna  
Vastlāve, Anna Vilāne, Gustavs Vilks,  
Ilze Vītola, Lana Zūjeva, Mārtiņš Zvaigzne

**KATALOGS  
CATALOGUE**

**Izdevējs / Publisher**

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs

**Redaktore / Editor**

Inga Lāce

**Asistente / Assistant**

Elma Pētersone

**Dizains / Design**

Kārlis Krecers, Rudy Guedj

**Teksti / Texts**

Solvita Krese, Inga Lāce, Antra Priede-  
Krievkalne, Diāna Popova, Andra  
Silapētere, Camille Chenais, mākslinieki /  
artists

**Literārā redakcija un korektūra /**

**Language editing and proofreading**

Will Pollard, Ilze Jansone

**Tulkojumi / Translations**

Ieva Lešinska, Sabine Ozola

**Tipogrāfija / Printing house**

ADverts

**Papīrs / Paper**

Amber Graphic 80 g

(Katalogs / Catalogue)

Amber Graphic 300 g

(Pastkartes / Postcards)

**IZSTĀDES ATBALSTĪTĀJI**  
**SUPPORTED BY**



Kultūras ministrija



Valsts Kultūras pārvalde



Rīgas dome

Filips Klaviņš

prehelvetia

Canada



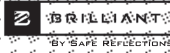
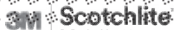
Government of the United States



iaspis



GOETHE INSTITUT



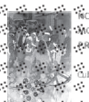
Komanda



EMBASSY OF ESTONIA IN RIGA



Embassy of Sweden in Riga



Komanda Partneri



ARCTIC PAPER



Latvijas Republikas Kultūras ministrija



Latvijas ministrija

SĀNSUSI

VKN

Valmiermaīza



Vina Emešāda



EMBASSY OF FINLAND RIGA

INSTITUT FRANÇAIS LETONIE

KOMANDA, PARTNERI, ATBALSTĪTĀJI

**SADARBĪBAS PARTNERI**  
**COLLABORATION PARTNERS**

Lietuvas Nacionālais mākslas muzejs,  
Rakstniecības un mūzikas muzejs, Latvijas  
Okupācijas muzejs, Latvijas Nacionālā bibliotēka,  
Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs,  
Mūkusalas mākslas salons, Valsts Nacionālais  
vēstures muzejs "Dauderi", Latvijas mutvārdu  
vēstures pētnieku asociācija "Dzīvesstāsts", LU  
Literatūras, folkloras un mākslas institūts,  
BlindArt, Strazdumuižas internātvīdusskola,  
Latvijas Neredzīgo biedrība

**IPASS PALDIĒS**  
**SPECIAL THANKS**

Marianna Auliciema, Daina Auzina, Melanie  
Bouteloup, Kristīne Briede, Camille-Chenais,  
Kristīne Čakste, Gerda Eglāja, Līvija Eliasson,  
Anete Enikova, Fenyves Mark, Alide Forstmanis,  
Tālis Forstmanis, Johana Giot, Raymond  
Guy, Andrs Hermanis, Lena Holmert, Petra  
Ininbergs, Yves Jeanson, Magda Jentgen,  
Vineta Jonīte, Ieva Kalnača, Isee St. John  
Knowles, Aigars Lielbārdis, Michel Duncan  
Merle, Pamina Knowles Missonnier, Janis  
Ozoliņš, Ojārs Rozītis, Laila Saliņa, Helena  
Selder, Doree Duncan Seligmann, Velta  
Skujiņa, Anna Sophie-Springer, Laila Strunke,  
Jonathan Tobin, Linda Tupiņa, Kārlis Vērdiņš,  
Māra Zirnīte, Baiba Pika, Edgars Rodiņš,  
Andris Šuvajevs

Markosa Lačensa darbnīcas dalībnieki

Participants of the workshop of

Marcos Lutyens

Grigorijs Ubikins, Dinārs Leišavnieks, Aigija  
Tērauda, Daniela Buglaka, Ernests Marts Bulte,  
Jakovs Burljajevs, Deniss Ovsjannikovs,  
Janis Putniņš, Ieva and Dmitrijs Gavrilovi

Pateicamies visiem brīvprātīgajiem palīgiem!  
Thanks to all volunteers!

“Parnēsājamās ainavas” notiek vairākās nodaļās arī dažādās citās valstīs sadarbībā ar vietējam mākslas institūcijām.

Projekta Parīzes nodaļa “Akademia: Performing Life” norisinājās no 2018. gada 13. janvāra līdz 24. martam mākslas centrā *Villa Vassilieff* sadarbībā *Bétonsalon – Center for Art and Research*.

Izstādes Zviedrijas nodaļa tiks izstādīta Zviedrijā no 4. augusta līdz 30. septembrim sadarbībā ar *Baltic Art Center* un *Korsbärgården* izstāžu zāli Gotlandē.

Savukārt nākamā nodaļa, kas pievērsās Berlīnei, norisināsies 2019. gadā sadarbībā ar Berlīnē bāzēto mākslas institūciju *DISTRICT*.

2019. gadā sadarbībā ar *K. Verlag* plānots izdot publikāciju “Parnēsājamās ainavas. Latvijas trimdas mākslas vēsture.”

*Portable Landscapes* is also unfolding in several chapters in various other countries in collaboration with local art institutions.

The Paris chapter of the project, *Akademia: Performing Life*, took place between January 13 and March 24, 2018, at *Villa Vassilieff* in collaboration with *Bétonsalon – Center for Art and Research*.

The Swedish chapter of the project will be exhibited at the *Korsbärgården Konsthall* in Gotland between August 4 and September 30, 2018 in collaboration with the *Baltic Art Center*.

The next chapter, which deals with the context of Berlin, will take place in 2019 in collaboration with *DISTRICT* Berlin.

A publication *Portable Landscapes: Art Histories of Latvian Exile*, co-published with the *K. Verlag*, is planned in 2019.

